



Vol. 13, no 1, Printemps-été 2018

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

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

En bref : que dire avec peu?

Camylle Gauthier-Trépanier (Université d'Ottawa),
Véronique Arseneau (Université d'Ottawa)
et Nelson Charest (Université d'Ottawa)

Les textes que l'on classe généralement sous la dénomination de « formes brèves¹ » ont toujours occupé une place importante en littérature, que ce soit les fabliaux, les romans feuilletons ou encore l'aphorisme, la sentence ou la maxime. Plus récemment, on observe une multiplication des formes brèves dans les discours et les œuvres², notamment grâce à la diversification des moyens techniques et des médias qui permettent la diffusion de la littérature; un enjeu dont fait notamment état l'attribution du prix Nobel de littérature 2016 à

¹ Le présent dossier s'inscrit dans la continuité du colloque *En bref : que dire avec peu?* qui s'est tenu à l'Université d'Ottawa les 29 et 30 septembre 2016. Nous tenons à souligner la contribution de Catherine Voyer-Léger et de Geneviève Bouchard lors de l'organisation de ce colloque. Nous remercions également Geneviève Bouchard pour une partie de la révision du présent dossier.

² Voir à ce sujet le n° 9 des cahiers virtuels du laboratoire NT2 intitulé *Les formes brèves dans la littérature Web*. (Thérenthy et Théron, 2017).

Bob Dylan. Bien que ces nouvelles formes d'écriture soient indissociables du développement des supports numériques (journaux en ligne, blogues, plateformes interactives, réseaux sociaux, etc.), elles ne sont pourtant pas complètement étrangères à une recrudescence de la réflexion sur les formes brèves en littérature. À cet égard, on pourra songer aux ouvrages de Judith Schlanger (2016) et de Gérard Dessons (2015) ainsi qu'aux diverses réécritures des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, dont les récents *Fragments d'un discours théorique* (Bouju, 2015).

Les formes brèves seraient donc plus dominantes que jamais grâce aux nouvelles technologies, mais aussi à cause d'un certain déficit d'attention qui serait à la fois lié à ces nouveaux supports, et le signe d'une transformation humaine plus profonde, comme le propose Yves Citton (2014). Dans l'introduction de leur dossier sur *Les formes brèves dans la littérature Web*, Marie-Ève Thérénty et Florence Théron expliquent en effet que

[c]e que l'on a coutume de nommer la « révolution numérique », à la fois technique et culturelle, a induit un nouveau rapport au temps dominé par la vitesse et la simultanéité. La « haute fréquence » et la fragmentation des échanges s'imposent dans tous les domaines de la société : extrême rapidité dans la prise de décision, connexion généralisée de tous les acteurs à une vitesse folle, logique de flux. (2017)

Ainsi, les différents discours rivalisent d'ingéniosité pour synthétiser leur matière. Que ce soit les 140 caractères d'un tweet ou les deux minutes d'un sketch ou d'une chanson, tout est mis en œuvre pour capter l'attention d'un public que la distraction guette constamment. La synthèse du contenu, ainsi que sa densité, semblent être des options de plus en plus exploitées pour contenter un public à la fois varié et exigeant, qu'on doit captiver dès les premières secondes de lecture ou de visionnement. Schlanger souligne qu'« [à] première vue, l'objectif rhétorique de la communication paraît clair : on veut gagner et garder l'attention et si possible entraîner l'adhésion – l'une des multiples sortes d'adhésion. » (2016, p. 8)

Cela dit, cette faveur pour la forme brève entraîne une crainte, à savoir que la diminution de la quantité apporte une même diminution de la qualité, dans des propos qui tendent si facilement à devenir simplistes. Or, il ne faut pas confondre le court et le bref, puisque le premier « est relatif à ce qui est plus long, plus prolixe, plus volumineux », alors que le second « relève [...] d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique particulière. » (Montandon, 1992, p. 4) Pour Montandon, il s'agit finalement d'exprimer un « maximum de signification dans un minimum de mots [puisque] la forme brève est aussi fulgurance, faite d'images rapides dont le raccourci aiguise l'éclat » (p. 13). Au-delà du contenu, la forme de ces écritures brèves, que l'on entendra ici comme l'aspect visuel du texte, se révèle également d'une grande importance. Pour Caroline Angé, cette dimension spatiale du fragment participe nécessairement à sa compréhension, puisqu'il faut à la fois considérer « ce qui est donné à voir et [ce qui est] donné à lire. » (p. 24) Elle ajoute qu'il y a

une spécificité communicationnelle qui tient à la manière dont la forme [fragmentaire] se donne à lire. L'entre deux visuellement dit l'Autre, le convoque, l'interpelle. Le fragment informe son lecteur d'un contenu tout en lui faisant savoir par là même que quelque chose n'est pas. Le fragment présuppose de l'implicite. On touche là au contrat de lecture du fragment et à sa dimension opératoire. L'écriture *de pensées détachées* engage, dans ses procédures de sens, l'autre qui viendrait cohabiter et coopérer. La stratégie de l'objet textuel fragment engage ce lecteur supposé à qui l'on suggère de lier, d'élaborer ces liens qui ne sont pas. (Angé, 2010 p. 143)

Ainsi, les écritures brèves ou fragmentaires apparaissent plus pertinentes que jamais pour un public contemporain.

Cela dit, le long n'est pas en reste pour autant, comme le démontrent des faits culturels récents comme le *binge-watching*, les sagas romanesques ou toutes les variantes d'« expériences », de « forfaits tout compris », de « nuits » ou de « mois » qui tentent d'amalgamer le spectacle, la performance, l'exposition, la participation et toute autre manifestation culturelle. Cette opposition entre le long et le bref constitue un vaste pan de réflexion. D'une part, l'utilisation constante des formes contemporaines de la brièveté tend à

mettre en place une éthique de moins en moins implicite, surtout dans les médias sociaux. La condensation du message devient ainsi un enjeu tout autant esthétique qu'éthique, dans la mesure où il faut savoir transmettre un message percutant, qui saura se passer de longues explications. En cela le « *timing* » et la mise en scène bonifient le message, s'inscrivant à même ses fibres. Ainsi, savoir quand s'exprimer et quand se taire, relève finalement d'un système complexe de conventions non écrites. Plus qu'un simple moyen de communication ou une esthétique, la brièveté devient, au XXI^e siècle, un art de vivre, sans lequel il apparaît justement impossible de « survivre » à la perte d'attention du public.

D'autre part, comment expliquer les succès commerciaux de séries romanesques au long cours? On observe un phénomène similaire depuis quelques années à la télévision, particulièrement aux États-Unis, soit un déplacement de la valeur critique et populaire, qui s'attachait traditionnellement au cinéma et au théâtre, mais qui migre tranquillement vers les séries télévisées, comme en font foi les acteurs et réalisateurs reconnus qui font une incursion à la télévision, suivant la voie tracée par *Twin Peaks*. Pour Judith Schangler, on devrait plutôt parler d'une « cohabitation » du long et du bref, puisque

[l]e développé ou le concis, l'emphatique ou l'éludé, ne produisent pas les mêmes effets ni les mêmes intensités. Très sommairement, on pourra dire que beaucoup comble alors que peu attire. Beaucoup submerge, ce qui est une façon d'impliquer le lecteur, et peu suscite, ce qui est une autre sorte de participation. Le plus ou le moins paraissent d'ordre quantitatif, mais la portée de leur réglage affecte l'ensemble de la communication, c'est-à-dire de la transmission, l'effet visé, l'effet produit, l'efficacité, le type de satisfaction ou de plaisir, la réussite ou l'échec. (p. 8)

Encore ici, la question de la diversification des publics se pose comme une explication possible des choix créatifs qui sont faits. Le développement de plateformes permettant de consommer en continu du contenu télévisuel varié contribue grandement à ce phénomène d'« écoute en série », lequel s'apparente grandement aux formes longues. Si, par définition, la télévision traditionnelle présente un contenu fragmenté, la télévision numérique, ainsi que des

plateformes comme Netflix ou Tou.tv, permettent justement de faire cohabiter des formes différentes, mais aussi des expériences de consommation, puisque l'écoute en série peut prendre la forme globale du genre long mais conserver la flexibilité et la possibilité de rupture propres au genre bref. L'effet est amplifié dans le cas de certaines séries comportant des épisodes indépendants traitant d'une problématique commune, comme *Black Mirror* de Charlie Brooker, qui rompt avec le cadre narratif habituel des séries à plus long souffle.

Dans l'article qui ouvre ce dossier, Nelson Charest étudie les nuances entre le bref et la brièveté à la lumière du récent ouvrage de Gérard Dessons, *La voix juste. Essai sur le bref*, proposant ainsi les bases théoriques de ce qui constitue le « bref », la « brièveté », mais aussi « le court ». Alors que Dessons s'intéresse davantage au terme « bref » qu'à celui de « brièveté », Charest montre d'abord comment ce choix écarte plusieurs possibilités. À partir de textes de Socrate, Platon, Gadamer et Sénèque, Charest apporte ensuite des nuances et éclaire certaines zones grises décrites par Dessons dans son ouvrage afin de mieux « mesurer » les limites du bref. Il illustre ensuite son point de vue à l'aide de trois extraits, proposant d'abord l'hyperbate comme figure de style « qui tradui[t] mieux que toute autre la brièveté ». Charest analyse ensuite, à l'aide d'un extrait de Saint-John Perse, la brièveté de la chair et enfin, associe la brièveté à une légèreté, horizontale, plutôt que verticale, chez François Cheng.

Johanne Lalonde propose quant à elle une étude du fragment dans l'autoportrait littéraire. Dans son article, elle étudie les différents traitements du fragment dans *Autoportrait* d'Édouard Levé, *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La ballade du calame* d'Atiq Rahimi. Alors que les textes fragmentaires peuvent être longs ou courts, Lalonde remarque que le fragment littéraire se rattache à la brièveté, c'est-à-dire à l'inachevé, à la rupture « d'un tout unifié, ce dernier demeurant indéfinissable, voire indéterminé ou pratiquement inexistant. »

Lalonde souligne que le fragment est central chez Levé; la juxtaposition de courts énoncés, telle une mosaïque des différentes facettes de l'être, compose le texte dans son ensemble. Chez Barthes, le « souvenir est fragmenté par une question. » La forme encyclopédique du texte permet à Barthes de se représenter par fragments sémantiques et arbitraires, mais incomplets, non centrés autour d'un champ conceptuel comme chez Levé. Enfin, *La ballade du calame* de Rahimi propose plutôt une écriture fragmentaire liant le dessin à la poésie en prose, ce qu'il nomme des « callimorphies ».

Le dernier article s'attarde à la brièveté présente dans les *Mémoires* du cardinal de Retz. Les extraits étudiés, qui décrivent une courte période de l'Histoire (la Fronde), sont écrits sous formes brèves : maximes, sentences, portraits... Dans son article, Louis Laliberté-Bouchard montre comment s'agencent la brièveté formelle du texte et la brièveté temporelle des événements historiques. La forme brève employée par Retz permet ainsi de mieux décrire la complexité de l'action, avec subtilité, mais indique aussi « comment agir dans un monde opaque ». Les maximes, tout comme les portraits, permettent d'« orienter l'homme d'action, [et] lui enseignent surtout [l']ambiguïté dans laquelle il est plongé. » Les *Mémoires* de Retz, de par leur brièveté à la fois formelle et temporelle, font revivre en quelque sorte ces instants d'agitation, cette « part d'inexplicable dans les événements ».

Bibliographie

ANGÉ, Caroline, (2007), « Le fragment comme forme texte : à propos de *Fragments d'un discours amoureux* », *Communication et langages*, n° 152, p. 23-34, http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_152_1_4653.

ANGÉ, Caroline, (2010), « Blog, fragment et altérité », *Itinéraires*, vol. 2, p. 141-146, <http://journals.openedition.org/itineraires/2050>.

BOUJU, Emmanuel (dir.) (2015), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Cécile Defaut.

CITTON, Yves (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées ».

DESSONS, Gérard (2015), *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, coll. « Le marteau sans maître ».

MONTANDON, Alain, (1992), *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires ».

SCHLANGER, Judith, (2016), *Trop dire ou trop peu : la densité littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Hermann Littérature ».

THÉRENTY, Marie-Ève et Florence THÉRON (dir.) (2017), *Les formes brèves dans la littérature Web, Cahiers virtuels du Laboratoire NT2*, vol. 9, <http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/les-formes-breves-dans-la-litterature-web>.

THÉRENTY, Marie-Ève et Florence THÉRON (2017), « Introduction : l'apothéose du bref », dans *Les formes brèves dans la littérature Web, Cahiers virtuels du Laboratoire NT2*, vol. 9, <http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/introduction-lapothese-du-bref>.

Brièveté, finitude et écritures

Nelson Charest
Université d'Ottawa

Dans son plus récent ouvrage, Gérard Dessons (2015, p. 31) souligne la faveur qu'ont reçue les formes brèves dans les études littéraires ces dernières années¹. Il rappelle que notre époque multiplie les écritures courtes et rapides, que nous sommes submergés par des discours impromptus et souvent improvisés, que la vitesse est notre lot et que, en toute chose, le temps nous manque. Afin de s'ancrer dans cette réalité plus tangible, Dessons choisit de s'intéresser au « bref » plutôt qu'à la « brièveté » : « Plus précisément, je distinguerai la *brièveté*, terme abstrait désignant une question, un champ notionnel, et le *bref*, terme concret, indissociable de la réalité empirique des œuvres. » (2015, p. 11) Or mon point de vue sera inverse, et je montrerai tout à l'heure comment Dessons, se limitant au « bref » dans le discours, se coupe

¹ Je détaille ici les ouvrages qu'il mentionne à la page susmentionnée : *Formes brèves. De la gnôme à la pointe : métamorphose de la sententia. La Licorne*, 1979; Messina, 1996; Foyard, 2001; Montandon, 1992; Leplâtre, 2005; Roukhomovsky, 2005.

ainsi d'une part de « concret » et de « réalité » que permet de saisir la brièveté. Du reste, même si Dessons nominalise « le » bref, il ne peut faire autrement que de recourir constamment à son pendant, « la brièveté », et parfois dans un même développement².

Par ailleurs, Dessons ne se limite pas à la poésie mais il en vient, en fin de course, à énoncer cette remarque que j'endosserai pleinement et qui esquisse une relation particulière entre la poésie et la brièveté – sans reprendre, notons-le en passant, le lieu commun du poème comme « genre court » :

Sur un plan général, on peut donc définir le bref par ce moment où le langage passe en mode poème, où il quitte le régime du signe pour se mettre en régime rythmique. Étranger aux typologies des genres, le bref a pour enjeu l'individuation d'un sujet qui s'invente en inventant son langage [...]. En ce sens, chaque poème est bref à sa façon, chaque poème est poème d'inventer *son* bref, qui le définit comme subjectivation et valeur, comme *manière*. (2015, p. 143)

Si donc le bref est une modalité discursive parmi d'autres, on doit penser, à l'inverse, que la modalité « poétique » a besoin, elle, de la modalité « bref » pour trouver son caractère propre. Et que cela peut se faire, comme le dit Dessons, hors des voies d'une étude des genres.

Du bref à la brièveté

Et tout comme Dessons, je pourrais commencer cette analyse en précisant quelques éléments que j'ai exclus, des aspects ou types de textes que je juge non pertinents pour mon propos et qui nous entraîneraient ailleurs. Comme lui, je ne crois pas que le bref peut mener à la disparition du langage, comme dans ce « langage des anges » (Dessons, 2015, p. 13-16) qui se passerait de mots pour communiquer : la brièveté, peu importe l'angle sous lequel on la considère, est d'abord et avant tout une affirmation d'existence et on ne pourra jamais

² « Si donc la *brièveté* est une problématique interne au domaine du langage, elle n'est pas pensable en dehors des questions théoriques dont l'enjeu est la discursivité. Dans cette perspective, tout traitement du *bref* apparaît comme nécessairement surdéterminé par des présupposés théoriques portant sur le langage et sur la littérature. » (Dessons, 2015, p. 27), je souligne.

projeter le « peu » (ou le « concis », ou le « rapide », etc.) sur le « rien ». Comme lui encore, je m'élève contre l'association à mon sens beaucoup trop rapide entre la brièveté et le fragmentaire (Dessons, 2015, p.16-22), qui prend une ponctuelle ressemblance morphologique pour une identité, à la faveur, je crois bien, d'une mode qui les valorise tous deux au même moment. Un éclat de verre ne sera jamais dit « bref », et le chemin entre Ottawa et Montréal ne sera jamais qualifié de « fragmenté ». Quant à la croyance si souvent entretenue que le haïku représente l'hypostasie de la brièveté (Dessons, 2015, p. 22-24), il faut la combattre sans en nier le présupposé, comme le fait je crois Dessons lui-même. Si tout poème participe de la brièveté, il n'y a pas de raison de la refuser au haïku (à condition, bien sûr, qu'il soit « poétique », ce qui n'est évidemment pas certain). Mais on devrait cesser de croire qu'elle s'y trouve là *plus* ou *mieux* qu'ailleurs.

Il reste à dire, toujours après Dessons, ce que peut avoir de contre-productif l'appellation « formes brèves » (2015, p. 25-32), qui entraîne vers un formalisme excessif, qui lui-même s'accompagne d'une attention par trop exclusive aux questions de dimension. Le « bref », ici plus qu'ailleurs, se limite le plus souvent au « court », et produit donc ce que Dessons appelle à juste titre un « bric-à-brac », tout et rien pouvant être jugé court, dans tous les genres comme dans toutes les formes de discours. Le problème est qu'après avoir reconnu ce problème, Dessons reste à mon sens trop timide, en se limitant à étudier des formes brèves moins étudiées (le proverbe, les « brèves », l'épigramme, ou la litote parmi les figures) plutôt qu'à adopter un autre point de vue sur la question. Je vais ici montrer comment cela devient possible, à partir précisément des deux principes qui guident l'argumentation de Dessons.

L'un des chapitres les plus importants de l'ouvrage de Dessons s'intitule « Le bref n'est pas le court », ce qui pose de façon on ne peut plus claire une distinction qui devenait nécessaire. Ce qui distingue la brièveté, selon Dessons, est qu'elle « apparaît historiquement

liée à des problématiques de l'énonciation » (2015, p. 27). Soulignant que le français ne dispose que d'un substantif, la « brièveté », pour qualifier à la fois le « court » et le « bref », il s'engage à défaire la synonymie qui selon lui s'est installée entre ces deux termes : « contrairement à *court*, *bref* a une affinité forte pour le champ du langage » (Dessons, 2015, p. 46). La prolifération ces dernières années de l'expression « forme brève » serait selon lui le signe d'un nivellement progressif des deux notions et d'une perte de la spécificité discursive de la brièveté :

La dimension n'a pas toujours été un paramètre de la brièveté, que les théoriciens de la rhétorique cantonnaient dans les limites d'une économie discursive. En passant de l'ancienne *brevitas* à la moderne *forme brève*, la réflexion sur la brièveté est allée dans le sens d'un abandon de la discursivité. (Dessons, 2015, p. 48)

Plus loin il précisera :

Appliqués au langage, *bref* et *court* se distribuent en fonction de l'engagement ou du désengagement du locuteur par rapport au discours. *Bref* implique celui qui parle, lui assigne un lieu interne à sa parole, contrairement à *court*, qui implique un point de regard extérieur au discours en tant que réalisation subjective. (Dessons, 2015, p. 49)

Or on peut opposer deux objections à ces remarques. La première est que cette question de l'évolution lexicale, qui reprend pour l'essentiel un article de 1991, me semble hautement biaisée. Limiter la question de la dimension au seul syntagme « court », ou limiter la dimension du « bref » à la seule mesure temporelle, alors que le « court » désignerait une mesure spatiale, est toujours trop restrictif et ne recoupe pas des usages que les dictionnaires même anciens relevaient. Il serait plus juste de dire que la brièveté est marquée dès son origine par les deux sèmes de la dimension et du discours. Cette double valence, selon moi, doit être opposée au « court ». Elle signifie qu'il existe deux régimes de la dimension, et qu'un de ces régimes se situe plus proprement dans le langage, que les objets de langage et les textes tout particulièrement le représentent et le révèlent mieux que toute autre chose. Comme Dessons, je crois que lorsque nous tentons de « mesurer » l'objet langagier avec des moyens

qui lui sont étrangers, par toutes ces mathématiques qui sont assez courantes lorsqu'on y songe (nombre de caractères, de lignes, de pages, de syllabes, etc.), nous plaquons sur le bref une logique qui est propre au court. Mais on doit aller plus loin, et ne pas seulement considérer la brièveté sous l'angle du discours qui montre, par l'énonciation, l'interaction d'un sujet et d'un langage. Cela est vrai mais encore incomplet. Et cette incomplétude tient notamment au choix du « bref » plutôt que de la « brièveté », qui n'est pas seulement un choix de l'empirie, comme le croit Dessons; c'est aussi un parti-pris, posé avant même la recherche et les questions, qui amène à valoriser les manifestations écrites de la brièveté, dans l'optique d'une connivence avec le concis.

Car la brièveté déborde le simple départage entre dimension et discours. Par deux fois, mais comme avec un repentir, Dessons écarte de son étude des éléments qui lui auraient ouvert d'autres voies. Dans un premier temps, lorsqu'il évoque la possibilité d'une appréciation subjective de la brièveté. La brièveté serait ainsi liée à une perception plutôt qu'à une mesure objective, comme le court, ce qui élargirait le rôle du sujet dans son appréhension, dans la droite ligne de ce que défend Dessons. Mais il écarte cette voie, qui lui semble indémontrable :

Pour sortir de ce cercle vicieux d'une objectivation impossible du bref, il a été proposé de reverser la question du côté de la subjectivité perceptive : serait bref ce qui est perçu comme bref. Le problème, c'est qu'on ne règle pas un fantasme de l'objectivité en installant à sa place un fantasme symétrique, celui d'un subjectivisme de la réception. (Dessons, 2015, p. 30-31)

Certes, il ne s'agit pas de tomber dans des déclarations vagues du type « les goûts sont dans la nature » ni de laisser toute appréhension de la brièveté au jugement subjectif de chacun. Mais cela ne signifie pas qu'on doit pour autant écarter tout critère de perception, ce que Dessons lui-même semble faire quelques pages plus loin, dans ce que j'ai qualifié plus tôt de « repentir ». Il y est question alors du *Protagoras* de Platon et d'un dialogue entre ce dernier et

Socrate, autour justement d'une « juste mesure » à observer dans les discours. Socrate reproche à Protagoras de s'approprier indûment l'échange en pratiquant systématiquement l'amplification dans ses réponses, alors que Socrate préfère les réponses courtes, qui permettent un échange plus juste et stimulant. Ce à quoi Protagoras répond ceci, non sans malice : « – Est-ce, maintenant, de la longueur jugée par moi nécessaire, est-ce de cette longueur que devront être mes réponses? ou bien d'une longueur dont tu seras juge? » (334 e, cité par Dessons, 2015, p. 117) Non seulement Protagoras pose ainsi deux critères de longueur, selon la perception de deux sujets différents, mais aussi la question de l'autorité qui devra en juger; et c'est là, on le sent bien, à un autre défaut de l'échange que Protagoras fait référence, demandant implicitement à Socrate selon quelle autorité il se fait le seul juge de la juste mesure. Socrate n'ira pas dans cette voie et c'est pourquoi Dessons note ceci, qui entre en conflit, à mon sens, avec ce qu'il disait plus tôt :

Protagoras déplace le problème en rattachant la nécessité à la relation du sujet et du discours (le bref n'est pas bref relativement à une donnée objective ou idéale, à « quelque chose », mais par rapport à un sujet, à quelqu'un). C'est dans l'espace théorique laissé en suspens par la non-réponse de Socrate, que peut prendre place une réflexion sur le bref comme pensée critique de la subjectivation dans le langage. (2015, p. 119)

Je ne suis pas certain que ces deux citations de Dessons sont contradictoires, mais il reste qu'elles sont au mieux complémentaires, et que la deuxième apporte une nuance fondamentale. Certes, la brièveté n'est pas purement relative au jugement de chacun; mais de l'autre côté, toute volonté d'établir une brièveté objective et mesurable achoppera, parce que la brièveté se pense toujours à partir d'un foyer subjectif, et donc d'une perception.

La mesure vive de la brièveté

Pour nous en convaincre, je vais moi-même déplacer la question que pose ainsi Dessons, vers un autre texte de Platon. Car si Socrate ne répond pas à l'objection de Protagoras, du moins

pas dans les termes que celui-ci pose, la réflexion de Platon y reviendra quant à elle, dans un de ses derniers textes, *Philèbe*, qui traite du plaisir. Pour établir ce qui peut procurer du bien et du bonheur dans la vie, Platon distingue quatre éléments³ : l'*apeiron* est l'illimité, l'indéterminé, tout ce qu'on introduit par des comparatifs comme « plus chaud », « trop froid », ou des termes positifs qui impliquent un comparatif, comme « doucement » ou « aigu »; ensuite le *peras*, qu'on associe à la limite, à la détermination, à tout ce qui introduit « le nombre »; troisièmement l'*ousia*, qu'on qualifie de « détermination de l'indéterminé », ce pourquoi Platon précise qu'il s'agit d'une « *ousia* advenue », pour insister sur un processus en cours et qui trouve son équilibre, dans la santé, la beauté, la vigueur, par exemple; et enfin on ajoute une quatrième catégorie qui est la cause qui génère la progression entre les trois précédents, qu'il nomme également le producteur ou le démiurge, et qu'il associe à la raison.

Je pense qu'on peut dès lors, à la lumière de ces distinctions, reprendre ce qui a été dit plus tôt. Lorsque Dessons condamne un fantasme du subjectivisme, il s'oppose à une conception qui ferait de la brièveté un simple *apeiron*, un simple indéterminé soumis à l'aléatoire. Il faut préciser ici que si Platon qualifie cette catégorie « d'illimité », c'est qu'elle entraîne à des comparaisons infinies : dire d'une chose qu'elle est « plus froide » pose toujours implicitement qu'une chose est « plus froide » que toutes celles qui sont « moins froides » – jusqu'à ce que cette chose même devienne « moins froide » qu'une autre chose, qui elle sera « plus froide », et cela à l'infini. C'est bien ce que pose la difficulté de la brièveté comme indéterminé : dès qu'on établit qu'une chose est brève, on reste sous la menace que quelque chose de plus bref encore apparaisse, et l'ancien bref devient alors le long.

Or lorsque dans un deuxième temps Dessons endosse l'objection de Protagoras, c'est plutôt à l'*ousia* alors qu'il se réfère, à ce qu'on traduit précisément par la « juste mesure ».

³ Les explications et les exemples se fondent ici sur Delcomminette, 2005.

Mais nous ne sommes plus ici dans le cadre strict du discours, quoique le sujet soit toujours aussi présent dans l'équation, sinon d'autant plus. Car si l'*ousia* est « advenue », comme le souligne Platon, c'est qu'elle est le résultat d'une progression, d'une dynamique, d'un mouvement, qu'on voit bien dans les exemples qu'il donne et qui sont tous des exemples d'états transitoires : la santé, la beauté, pour être indéniables lorsqu'elles apparaissent, n'en sont pas moins des états transitoires. Elles manifestent un « équilibre impondérable », comme dirait Saint-Denys Garneau.

Je vais pousser un cran plus loin la réflexion, en me fondant cette fois sur Gadamer, qui commente ce passage du *Philèbe* de Platon. Gadamer y distingue « deux arts de mesurer » (1996, p. 197), qui correspondent au *peras* et à l'*ousia* nommés plus haut. Il rappelle que l'*ousia* est qualifiée par Platon d'« exactitude elle-même » et il précise ensuite :

Cela n'est pas en tout cas l'exactitude pure que l'on rencontre dans les nombres et les mesures et qui fait toute la dignité des mathématiques. Il ne faut pas voir dans cette expression [...] une allusion à la métaphysique des nombres chez Platon. Ce serait rater complètement la cible. Il y est d'ailleurs expressément précisé de quoi il s'agit lorsqu'il est question de l'« exactitude même », notamment de la juste mesure, du convenable, de l'instant propice et de ce qu'il faut faire. Cela se trouve justement appelé « le juste milieu entre deux contraires ». (Gadamer, 1996, p. 197)

Pour préciser ce que Platon cherche à définir alors, il se penche sur la question de l'être et sur le fait que l'être est cette chose qui « advient », ce qu'on a vu plus tôt dans l'expression d'*ousia* advenue. Il voit là toute la nouveauté de Platon par rapport aux pythagoriciens, qui distinguaient déjà l'illimité du limité, soit les deux premières catégories chez Platon. Il souligne que Platon utilise plusieurs expressions pour définir cette troisième catégorie, comme la « venue à l'être », l'« être devenu ». « De cette manière, [précise Gadamer,] il insiste encore davantage sur l'unité du devenir et de l'être. » (p. 202) Et c'est en précisant cette idée que Gadamer en vient à considérer l'œuvre d'art, dans une formule qui me semble essentielle : « Le pas qui mène du devenir à l'être laisse à l'être quelque chose de son être-devenu. [...]

L'être ressort du devenir. [...] Nous reconnaissons ici l'expérience fondamentale que nous faisons face à l'œuvre d'art lorsque nous disons "il en est ainsi" – c'est "juste". » (p. 202-203)

Pour reprendre mon exemple plus tôt, je dirais que dans la santé, perçue comme un être, on voit encore les traces d'un « devenir » qui a mené à cet état, des traces d'une « mise en santé » ou d'une « mise en forme » qui a mené à cet état d'équilibre perçu positivement; et c'est précisément les traces de ce devenir qui nous font dire : « c'est cela, c'est visible, cet être est en santé ». Et c'est aussi ce qui advient dans l'œuvre d'art, et peut-être même là plus que partout ailleurs : on y perçoit les traces d'un travail, d'un travail qui est « advenu », certes, mais qui, grâce à lui, nous fait dire « c'est cela » ou, plus couramment, « c'est beau », ou « c'est juste, c'est ce que je voulais dire ». À peu près toutes les querelles esthétiques ont porté sur ce sujet, sur la somme de travail requise pour produire une œuvre, ou sur l'inconvenance à trop montrer un travail qui apparaît alors inachevé. En posant l'être-devenu ou l'être-advenu, Platon montrait la nécessaire connivence qu'il y avait entre la production et le produit, entre l'infini et le fini. Ce devenir est si bien imbriqué à l'être qu'il tend à disparaître; et c'est bien pourquoi le travail artistique achevé se fait oublier lorsque l'œuvre l'a parfaitement intégré.

Je vais citer une dernière fois le commentaire de Gadamer, un passage assez long mais qui a l'avantage de nous rapprocher de nos préoccupations :

Tentons d'appliquer ceci à l'art. Nous ne nous demandons pas tant ce qui en ressort ici ou ce qui se montre. Nous disons simplement que « ça » ressort (« es » *kommt heraus*). Et nous le disons aussi bien dans le cas de l'image que dans celui du langage et de sa puissance poétique. Nous y faisons une expérience. Ce « faire » ne veut pas dire à proprement parler que nous faisons quelque chose, mais bien que quelque chose nous apparaît lorsque nous comprenons correctement. Cela ne veut pas dire, mais pas du tout, que nous y introduisons ou que nous y lisons quelque chose qui ne s'y trouvait pas déjà. Par la lecture, nous en tirons plutôt quelque chose qui s'y trouve déjà et de façon telle que ça ressort. (p. 204)

Je rappellerai à ce titre une des *Cent phrases pour éventails* de Claudel, probablement la plus connue, qui dit : « Il faut qu'il y ait dans le poème un nombre tel qu'il empêche de compter »

(p. 729). Le nombre est visible, il « ressort » comme dit Gadamer, mais il est « advenu » et s'est dégage du décompte factuel pour saisir le lecteur dans son évidence. Ainsi apparaît, à mon sens, l'autre mesure de la brièveté, sa juste mesure, toujours liée au sujet qui la perçoit sans pour autant tomber dans un aléatoire indéfini. La brièveté est cette chose qui « ressort » et qui « empêche de compter ».

Mais on le voit, j'ai dans cette discussion tranquillement débordé le cadre strict du discours et du langage; Gadamer s'intéresse à l'art en général, et j'ai plus tôt donné des exemples qui concernent la vie elle-même, la santé, la beauté ou les convenances sociales. Je vais à ce titre revenir au texte de Dessons, pour y noter une exclusion qui me semble on ne peut plus intrigante, et signe, là plus qu'ailleurs, d'un parti pris qui se dissimule mal. Dessons y fait référence par deux fois au texte fondateur de Sénèque, sur *La brièveté de la vie*, mais pour aussitôt l'exclure. La première mention, la plus étrange, se situe dans le relevé lexical que propose Dessons, lorsqu'il s'intéresse au terme « bref » : « À l'intérieur de la famille du mot "bref", la distribution des termes n'est d'ailleurs pas égale. *Bref* est d'une extension d'emploi relativement plus large – on parle, après Sénèque, d'une "vie brève" – que l'adverbe *brièvement* [...]. » (2015, p. 47) La remarque est étrange puisqu'on s'attendrait à voir Sénèque convoqué, non pour l'adjectif « bref », mais plutôt pour le nom « brièveté », attendu que ce dernier terme est donné dès le titre de son ouvrage, *De la brièveté de la vie*, *De Brevitate vitæ* en latin. D'ailleurs on verra dans mon deuxième exemple que Dessons y reviendra plus loin. Mais on devrait au moins noter ici que ce qui est dit du « bref » peut être dit aussi de la « brièveté », puisque Sénèque emploie les deux. Mais le plus étrange est de faire de cette acception une « extension », traitée d'ailleurs dans une parenthèse, comme si elle ne correspondait pas aux significations premières et principales du terme. Or il ne s'agit pas seulement d'opposer à cette conception la préséance historique de Sénèque, mais surtout le

sens qu'elle implique. On voit mal comment la « vie », catégorie générale s'il en est, peut apparaître comme une extension de la dimension, du langage et du discours, qui eux donneraient les sens premiers. Du reste, l'exposé ici est retors, en ce qu'il semble suggérer que l'adjectif « brève » est utilisé comme un adjectif classifiant, ce qui amènerait à dire que certaines vies seulement sont brèves. Le titre de Sénèque, et l'exposé qui suit, laissent plutôt supposer que la brièveté est un qualifiant de la vie, et que toute vie, quelle qu'elle soit, apparaît brève.

La deuxième mention est certes moins étrange mais elle frappe par son aspect extrêmement lapidaire, puisqu'elle convoque des notions obscures sans les développer. Dessons y fait mention d'un ouvrage de Fédor Rostopchine intitulé *Mes mémoires en dix minutes*. Il place ce projet dans la suite de l'ouvrage de Sénèque : « Notons que, même si l'ouvrage de Rostopchine répondait en fait à une provocation, on peut le considérer, malgré tout, comme un possible document prolongeant la réflexion de Sénèque dans *De Brevitate vitæ*, dans le sens d'une interrogation entre le trop-de-vie et le si-peu-d'écrire. » (Dessons, 2015, p. 86) Je soupçonne ici une coquille et qu'on devrait plutôt lire dans la dernière expression le verbe « décrire » plutôt qu'« écrire »; il n'en reste pas moins que l'expression est étrange et mériterait des développements. Or ceux-ci auraient entraîné Dessons à définir la relation qualifiante qui s'établit entre la brièveté et la vie, et à plus forte raison entre la vie et le récit qu'on peut en faire, qui sera toujours, nécessairement, en-deçà de ce que la vie propose, que ce récit dure six cents pages ou six lignes, ou comme le dit malicieusement Rostopchine, vingt ans ou dix minutes.

Je vais ici m'attarder quelques instants à l'exposé de Sénèque, et voir ce qu'il peut nous apprendre sur la brièveté. Sénèque y condamne notre conception de la vie comme étant trop courte, ce qui revient à sous-entendre la proposition que « la vie est courte », selon la logique

des degrés déjà définie. Car s'il va de soi que « mourir à 20 ans » est trop court, rien n'empêche d'appliquer la même logique à quelqu'un qui meurt à 80 ans en pleine santé. C'est pourquoi à partir d'un critère accidentel (mourir trop vite) il devient essentiel (on meurt toujours trop vite). Pour Sénèque par contre, toute vie est suffisante à nos besoins, désirs et actions, à condition qu'on ne perde pas notre temps en activités futiles. Il nomme ceux qui tombent dans ce travers les « occupés », soit ceux qui ne sont jamais satisfaits de leur temps imparti et qui se placent constamment en situation de manque par différents vices que condamne le stoïcien, comme l'ivresse, la luxure, l'avarice, la colère, la vanité, etc. À ceux-ci il oppose les sages qui, eux, ont constamment à leur disposition ce qu'il nomme du « loisir », où ils peuvent notamment lire les anciens, ce qui leur permet d'ajouter à leur temps propre le temps historique des ancêtres. On retrouve ici les départages que nous avons vus plus tôt et qui tendent à distinguer deux types de brièveté de la vie : ce qu'on aurait pu croire être la vie brève, au sens d'une vie écourtée avant l'heure, d'une vie qui voit la mort advenir trop tôt, est en fait qualifiée de vie « courte »; alors que c'est la vie bien remplie qui est « brève », celle dont le temps est non seulement suffisant mais aussi en surplus, puisqu'il permet le « loisir » de la sagesse, et que cette sagesse elle-même ajoute à notre temps le temps historique. En ce sens, la vie brève est celle qui est marquée par une « juste mesure », qui correspond encore au code éthique du stoïcisme. Cette nuance est visible lorsque Sénèque dit : « Tout le reste de son étendue n'est pas de la vie, mais du temps. » (p. 103) On voit bien ici les deux mesures qui sont en jeu, la juste mesure et la mesure chiffrable, la durée.

Or il me semble nécessaire de marquer une nuance, car j'ai mis face à face la vie courte (condamnée par Sénèque) et la mort; et qu'on pourrait croire que les « occupés » seraient, par exemple, plus conscients de la mort qui approche, contrairement aux sages qui ne s'en soucieraient guère. Or c'est tout l'inverse que dit Sénèque : « Quelle en est la cause [du mal des

hommes]? Vous vivez comme si vous deviez toujours vivre, jamais votre fragilité ne vous vient à l'esprit. » (p. 106) Ainsi les occupés, loin d'être conscients de leur mortalité, de leur « fragilité » constitutive, sont au contraire ceux qui font tout pour l'oublier, qui s'occupent à des activités qui les confortent dans une idée d'immortalité qu'ils entretiennent. De là vient un mépris pour le temps; et ici Sénèque représente les hommes comme étant très soucieux de conserver leurs avoirs mais très insouciants pour le temps qui leur est alloué, et qu'ils dépensent largement. C'est pourquoi la conscience de notre mortalité, en nous faisant vivre pleinement chaque moment, nous fait prendre conscience du temps qui passe et du profit que nous pouvons en tirer. Mais c'est dire du même coup que derrière cette éthique, que j'espère n'avoir pas rendue trop lourde, se décèle une conception plus large, dont on peut dégager notamment un « art », au sens d'un « faire », d'une habilité à produire, ce dont les œuvres pourront témoigner. Car à bien comprendre Sénèque, on voit bien que la brièveté n'est ni dans l'activité humaine ni dans le temps, mais plutôt dans l'adéquation qui nous fait placer l'une dans l'autre. C'est ainsi qu'il précise que non seulement la vie peut être vécue pleinement, mais aussi chaque journée; et au fond, pour l'essentiel, c'est à cette petite échelle de la journée que se situe le loisir lorsque, ayant mené à terme toutes ses activités, le sage peut se délecter du savoir des anciens.

Je résumerai en ces termes. Ce qui peut être qualifié de « court » est la durée; la vie, elle, est un cours, une somme d'actions qui s'enchaînent et se motivent l'une l'autre. Placée devant la mort, la fragilité de l'être humain et sa finitude, la vie devient alors brève lorsqu'elle apparaît suffisante, de juste mesure, et qu'elle laisse en surplus un loisir qui servira au développement de la sagesse, qui elle-même bonifiera le temps de l'humain, en superposant à sa vie les vies du passé. C'est pourquoi je crois que s'il fallait trouver une figure qui traduise mieux que toute autre la brièveté, ce ne serait pas la litote, ou l'ellipse ou toute autre figure de

condensation et de concision, comme on l'a longtemps cru. Ce serait plutôt l'hyperbate, cette figure consistant à ajouter un membre à une phrase ou à une proposition qui paraissait terminée, ce qui permet de mettre en évidence le terme ajouté. Au loisir de Sénèque j'associe donc l'hyperbate, et il existe au moins un usage lexical qui me permet ce lien : c'est l'adverbe « bref », qu'on utilise à la fin d'une période pour en introduire le résumé. L'expression est dérivée de l'adjectif et a d'abord signifié (à la moitié du XIII^e siècle) « dans peu de temps, bientôt », puis a été utilisée (1403) dans la forme *en brief*, avec le sens de « en peu de mots », puis seule (1450), selon l'usage que nous connaissons, comme synonyme de « en résumé, enfin ». La progression de l'expression me semble en soi intéressante, puisqu'elle montre d'abord une conscience de la fin, lorsque l'adverbe a désigné un temps postposé, et donc la conscience du temps qui nous sépare de ce terme (« bientôt »). Et de là se dégage le souci de bien utiliser ses mots, de pratiquer sur eux une restriction qui sera en même temps une clarification. En combinant ces deux aspects, on voit bien que lorsque, à la fin d'une période, nous disons « bref », nous avons alors pleine conscience des mots qui suivront « bientôt »; nous voyons d'abord le terme, la fin du discours, et comment nous allons y toucher en résumant ce qui précède. L'adverbe « bref » se tient donc en parfait équilibre, dans une juste mesure, entre ce qui précède et ce qui suit; ce qui montre aussi, par ailleurs, une conscience aiguë du temps. C'est pourquoi l'élément rejeté, placé devant le « bref », est forcément mis en évidence, le terme crée l'attente d'une reprise de l'idée mieux formulée, plus claire, et pour tout dire en un mot, qui respectera la « juste mesure ».

Exemples : de l'hyperbate à la légèreté, en passant par la chair

Je vais pour terminer considérer trois exemples qui tenteront de résumer les aspects que j'ai présentés. Je vais commencer par un emploi du « bref » dans son mode adverbial que je viens de traiter, et qui me conduira vers l'hyperbate – hyperbate qui, dans cet exemple, est au moins double, sinon triple. Il provient d'un recueil récent d'Yves Bonnefoy, intitulé *L'heure présente* :

En bref, la vie quotidienne de la lumière, quelque chose comme une intimité surprise mais qui d'emblée voulait bien, et rassurait. La lumière était mon amie, elle resterait avec moi tout ce jour encore. (p. 36)

Pour commencer mon commentaire, je vais proposer une hypothèse, au fond toute simple. À savoir que l'adverbe « En bref » n'a pas ici seulement qu'une fonction syntaxique de transition, mais qu'on peut aussi y trouver un sens plus profond, qui le relierait à ce qui suit. Je fais l'hypothèse, en somme, que la suite de l'adverbe questionne aussi la brièveté elle-même, posée en tête. L'hypothèse peut sembler oiseuse mais elle est au fond justifiée par un usage courant, qui fait par exemple qu'on a préféré cette expression à d'autres du même type, comme « en résumé, en somme, en d'autres mots ». Qu'on dise que ces expressions auraient paru bien peu poétiques ne règle rien, puisqu'il faudrait alors décider ce qui fait la poéticité du « En bref », ce qui nous ramène à nos préoccupations.

Or ce lien avec la brièveté frappe d'emblée, dans cet extrait, dans la mesure où il reprend nombre des observations faites plus tôt. Le thème central de l'extrait est bien sûr la lumière, et il est bien de rappeler que la lumière apparaît sous un régime tout entier régi par la brièveté. Dans son opposition à l'ombre et aux ténèbres d'abord, qui montre que la lumière est une chose finie constamment confrontée à son envers, comme la vie face à la mort. Par ailleurs, la course de la lumière est bien sûr liée à la temporalité, et particulièrement à son régime courant et quotidien de révolutions des jours : la lumière, c'est ce qui donne l'heure. Ce sens est bien sûr investi pleinement dans l'extrait, qui nous parle précisément d'une « vie quotidienne » et se termine par le « jour ». Or cette lumière n'apparaît pas seule; on la voit ici

en constante interaction avec le sujet, qui se l'approprie jusque dans son « intimité » et qui lui donne même une intention éthique, avec cette expression si particulière : « qui d'emblée voulait bien ». Il en fait son « amie », elle rassure et elle reste.

Mais il y a encore quelque chose d'autre dans cette lumière qui saisit le sujet, et pour mieux le comprendre, je vais revenir à cette écriture de l'hyperbate dont je parlais plus tôt. On peut d'emblée considérer que tout l'extrait est une hyperbate, dans la mesure où il est introduit par un « En bref ». Et de fait, l'expression qui suit immédiatement, strictement nominale, et d'une portée très générale, presque définitoire, apparaît bien comme un ressaisissement fulgurant de la pensée : « la vie quotidienne de la lumière ». Il y a là, si on peut me permettre, une grande vérité qui est énoncée, vérité peut-être banale mais non moins vérifiable. Mais voilà, la phrase n'est pas terminée et se poursuit malgré tout. C'est ce que j'appellerais la deuxième hyperbate de l'extrait, qui commence avec « quelque chose » et va jusqu'à la fin. Par sa présence même, cette hyperbate révèle un certain *pathos*, comme si la perfection de la définition donnée plus tôt, plutôt que d'éclairer le sujet et le satisfaire, provoquait chez lui une sorte d'impatience, une impulsion à continuer; comme si la fermeture de la proposition nominale, au fond, n'avait rien dit encore d'essentiel. Et de fait, ce qui fera son entrée magistrale après l'expression « quelque chose », c'est le sujet lui-même, et surtout l'humanité de la lumière. Car la lumière – et c'est à Gadamer ici que je pense tout particulièrement – ne fait pas qu'*être* là, elle advient, elle « ressort »; ou comme le dit le poème, elle est une intimité mais « surprise », elle veut mais « d'emblée ». Et c'est là tout à coup un autre sens de la lumière qui surgit, et que ne saisissait pas encore la définition nominale : c'est que son action se poursuit toujours, que dès qu'on croit l'avoir saisie, elle revient encore. Et c'est cela, précisément, ce que cette deuxième hyperbate exprime et signifie tout ensemble.

Il reste à parler de la troisième hyperbate; c'est la plus simple stylistiquement, en ce qu'elle reprend son procédé le plus courant, soit l'ajout d'une conjonction de coordination à une proposition qu'on croyait complète. On la trouve dans le segment « et rassurait ». Mais cette simplicité ne doit pas faire écran à ce qu'elle implique, qui me semble primordial. Le mot « bien » la précède et ce n'est pas innocent : « vouloir bien », c'est bien sûr « vouloir du bien, vouloir le bien de quelqu'un », mais c'est aussi « bien vouloir », c'est-à-dire vouloir selon une modalité efficiente, qui fait par exemple qu'il peut y avoir adéquation entre le vouloir et le pouvoir. Or qu'est-ce qui rassure dans la lumière? Le fait qu'elle soit présente chaque jour, comme un métronome régulier? Ou le fait qu'elle déborde continûment, le fait qu'elle donne plus que ce qu'on peut recevoir, le fait qu'on doive user de l'hyperbate pour au moins évoquer sa force excessive? Je penche bien sûr pour la deuxième option, et je remarque par ailleurs que cette dernière hyperbate introduit un verbe, conjugué à l'imparfait, qui est le temps long des actions continues; de ces actions qui, peut-être se poursuivent après qu'on en ait parlé, mais qu'on doit considérer comme du passé parce qu'on a décidé d'en parler. Or tous les verbes de l'extrait sont à l'imparfait, sauf le dernier, au conditionnel, dans une forme un peu particulière en français, puisqu'il désigne une action au passé; mais un passé qui aura été vécu dans l'incertitude, comme si le poète s'était dit constamment « cette lumière, va-t-elle rester avec moi tout le jour? » Oui, elle resterait, oui, elle devait rester. Mais « rester » non pas de façon statique, mais au contraire comme quelque chose qui pouvait s'arrêter, mais a décidé de rester « encore ». À cet excès, à ce surplus continu, Bonnefoy a ici donné les mots de l'amour, si présents dans l'« intimité », dans le fait de rassurer ou de se sentir ami. Car comme le dit Ricoeur (2008), l'amour n'est pas le domaine de la justice, mais celui d'un excès qui développe sa propre « juste mesure », mesure non quantifiable qu'aucun nombre ne peut saisir.

Mon deuxième exemple est tiré de Saint-John Perse, un auteur dont on peut dire sans se tromper que les modalités du grand et de l'ample sont pour lui comme une seconde peau.

Les vents sont forts! la chair est brève!... Aux crêtes lisérées d'ors et de feux dans les lancinations du soir, aux crêtes ciliées d'aiguilles lumineuses, parmi d'étranges radiolaires,

N'est-ce toi-même tressaillant dans de plus pures espèces, avec cela d'immense et de puéril qui nous ouvre sa chance?... Je veille. J'aviserais. Et il y a là encore matière à suspicion... Qu'on m'enseigne le ton d'une modulation nouvelle! (p. 213)

Devant cet extrait, je me poserai encore une question toute simple : qu'est-ce qui en fait la grandeur et l'ampleur? Est-ce sa longueur, de celle qu'on attribue au verset, fournie par ces quarante-huit et ces soixante-huit syllabes? Ou n'est-ce pas plutôt l'accumulation des exclamations et des questions, un vocabulaire majestueux et recherché, et surtout la gradation rythmique et thématique des propositions, qui s'enflent et progressent jusqu'à une acmé finale? Je penche plutôt, encore là, pour la deuxième hypothèse. Même s'il n'y a pas à proprement parler de rejet sur le deuxième verset, on est quand même frappé que Saint-John Perse a tenu à marquer un suspens à la fin du premier, avant d'introduire une question, visible dès l'amorce du second verset, par l'inversion propre à la proposition interrogative, « N'est-ce ». Or c'est précisément ce que développe cet extrait : non une question en tant que telle, mais une posture questionneuse, faite d'inquiétude et d'attention soucieuse, un souci de l'avenir qui dépasse les certitudes, comme celles que peut nous donner la science, ici convoquée massivement par tout ce vocabulaire naturaliste et géologique, ces « crêtes lisérées » et « ciliées », ces « aiguilles », ces « radiolaires ».

Or cette posture questionneuse, visible par la syntaxe d'une proposition interrogative qui *enjambe* les deux versets, se répercute en plusieurs endroits, et dès l'amorce du premier verset. On y trouve deux exclamations parfaitement symétriques, de quatre syllabes chacune, qui, juxtaposées comme elles le sont, posent à l'être humain une question fondamentale. Que puis-je faire en ce monde, si « les vents sont forts » et que « ma chair est brève »? Comment

puis-je confronter des forces qui dépassent tous mes moyens de saisie, toute cette science, toutes les meilleures volontés, toute mon énergie? Car la brièveté de la chair doit ici nous alerter. Il serait vain d'y chercher un hédonisme que condamnait Sénèque. On s'en convaincrat en remarquant qu'on trouve quelques lignes plus haut une mention des « os » de l'homme, soit bien sûr son squelette, et partant sa finitude, sa mortalité. Or il y a plus encore, car qu'est-ce, au fond, qu'une « chair brève »? Est-ce une chair qui dure peu de temps, nous plaçant alors dans le compte mathématique du corps qui vieillit et se dégrade? Ce serait oublier la présence massive de la temporalité du présent dans cet extrait, où presque tous les termes sont non seulement au présent, mais dans ce présent d'éternité qui participe lui aussi à l'ampleur de l'écriture persienne – et oublier encore ce verbe au futur, « J'aviseraï », et l'expression finale, qui exprime un souhait. Ce n'est pas non plus, convoquant alors le sens spatial de la brièveté, une chair ou un corps de petite dimension, comme on peut dire d'un mouvement, d'une enjambée ou même d'un nez, qu'ils sont brefs. La proximité avec le mot « crêtes », qui répond à « brève » par une paronomase symétrique, et qui désigne pour sa part une « excroissance » tant zoologique que géologique, semble définitivement exclure cette possibilité. Mais une autre voie se dégage de cette confrontation, car l'excroissance de la « crête » peut être un désavantage ou même une malformation, pointant vers la monstruosité des êtres, ce que semble confirmer les tourments qu'évoquent les « lancements » qui suivent.

Or j'aimerais ici reprendre deux remarques faites plus haut, à savoir que la brièveté serait un « être advenu », la trace d'un devenir toujours visible dans l'être. Et à savoir que la brièveté m'apparaît comme un qualifiant de la vie, plutôt qu'un classifiant. Ce sont ces deux phénomènes qui sont visibles ici, à mon sens, et qui font de la brièveté non pas un attribut accidentel de la chair, mais au contraire une qualité qui la définit dans son essence propre. Brièveté qui en donne la texture et la marque, qui se présente comme la finitude en marche,

entraînée et enchaînée, dirais-je, vers le futur, inexorablement, mais qui de ce fait rend la chair elle-même pleinement visible et lui donne sa « véhémence ontologique », comme dirait encore Ricoeur (1975). Et c'est pourquoi l'opposition qu'on a perçue entre les « vents forts » et la « chair brève », pour nous sembler d'un possible pathétique, n'a rien d'accidentel; et pourquoi, plutôt que d'opposition, nous devrions plutôt parler de complémentarité, d'une nécessité duelle entre ces deux versants, qui fait toute l'ampleur déployée de cet extrait.

Et on notera alors la marque qu'imprime à cet extrait sa structure duelle. L'image des « crêtes » est répétée deux fois, on l'a déjà dit, tout comme on a parlé de l'enjambement de la proposition au centre de l'extrait. Mais deux autres couples vont nous intéresser. Le premier reprend en raccourci la symbiose conflictuelle qu'on percevait entre les vents et la chair : il qualifie l'interlocuteur ou l'interlocutrice, lorsqu'il lui est dit que l'accompagne « cela d'immense et de puéril qui nous ouvre sa chance ». L'immense rappelle bien sûr la force des vents alors que le puéril réfère à la brièveté de la chair. Or c'est là, remarquons bien, une « chance », et non plus une fatalité. Car cela permet deux postures, deux actions, et c'est alors le second couple que je convoque : « Je veille. J'aviseraï. » Deux propositions lapidaires, que tout distingue dans cet extrait : le sujet personnel, la différence des temps de verbe, et bien sûr leur brièveté, au sens à la fois de ce qui est court et de ce qui est bref. Ces verbes participent pleinement de la posture questionneuse que je décrivais plus tôt : ils montrent un sujet en pleine tension, qui veille non pas un mort, mais qui veille parce qu'il est mortel, et le sera *toujours*, pour ainsi dire, il est aux aguets et se tient prêt à témoigner de ce qu'il verra. Or ce témoignage me permettra de parler d'une autre signification de la brièveté dont je n'ai pas parlé. En effet, en considérant l'expression « la chair est brève », je ne me suis pas demandé s'il s'agissait d'une brièveté discursive, langagière ou poétique. Ce sens aurait paru au moins étonnant. Mais pourtant, l'extrait se termine par une invocation à peine voilée à marcher dans

les voies du poème, c'est-à-dire à trouver « le ton d'une modulation nouvelle ». Face à la brièveté de la chair, face à la confrontation entre chair et vents, quelle est cette « chance » que trouve le poète? Celle de trouver une parole qui puisse se moduler à cette expérience. Mais bien davantage encore : celle de la parole elle-même, du langage et de l'écriture, que nous avons forgés précisément pour répondre à notre brièveté, et pour donner une mesure à ce monde qui nous dépasse.

Ce qui est grand, majestueux, sublime dans la voix de Saint-John Perse, c'est avant tout la brièveté de la chair d'un être humain.

Je vais terminer ce court survol tout en douceur, par un extrait de François Cheng :

Il fait bon sur une margelle
Aux tièdes mousses s'attarder
Uni à la fraîcheur de l'ombre
Contempler le dernier rayon
Du couchant qui tisse en images
– avec les aiguilles des pins
Sa brève légende dorée (p. 58)

Je vais dire peu de choses de ce court extrait et j'assume d'emblée l'impressionnisme de ces quelques remarques naïves et sans prétention. Je veux seulement remarquer que la sensation immédiate et générale que me donne cet extrait en est une de légèreté. Je lis, je vois bien que cette « légende dorée » est qualifiée de « brève », mais sans contrôle de ma part, j'entends et je comprends qu'elle est « légère ». Bien sûr tout le reste de l'extrait concourt à préparer cette légèreté, et je peux même dire qu'elle s'impose de plus en plus, jusqu'à l'image du calligraphe ou du dessinateur japonais qui trace, « avec les aiguilles des pins », en touchant à peine la surface me semble-t-il, sa légende merveilleuse.

Est-ce, donc, que la brièveté peut-être associée à la légèreté? – et ce sera là ma dernière question naïve. À priori, il n'y a pas loin entre une « brève légende dorée » et les « Mémoires en dix minutes » que j'évoquais plus tôt. Et pourtant on ne peut s'arrêter là, car il

faut ici considérer le passage entre l'écrit et le visuel, puisque cette légende brève n'est pas écrite, mais tissée – et d'ailleurs plus tissée que dessinée ou peinte, et on peut déjà voir dans cette nuance comme un résumé, une esquisse à grands traits qui ne s'attarde qu'aux lignes saillantes. Et encore, cette « texture » de la légende n'est elle-même que métaphorique, car il s'agit ici de décrire les arborescences du paysage, saisies en un moment particulièrement sublime. Or ce qui frappe à ce niveau, c'est comment cette scène s'inscrit dans un temps extrêmement long, presque statique : chaque chose s'étire, le sujet est posté dans une attente sans faille, tout l'insensible de la scène ne lui échappe pas, jusqu'à ce que se profile un peu d'or, comme les tisons vifs d'un feu qui s'éteint.

Est-ce que la brièveté est légère? Oui si, comme le dit Gadamer, la brièveté est ce qui ressort, ce qui se détache d'un fond indifférent, se tend légèrement vers soi et attend qu'on l'observe. Cette brièveté ne se tient pas sur un plan vertical, entre la terre et le ciel; ce n'est pas cette légèreté qui est visée ici. Elle se tient sur un plan horizontal, car c'est sur ce plan qu'apparaît l'or des rayons du soleil couchant; elle se tient là quelques secondes, quelques minutes, entre moi et l'horizon. Et face à moi, qui l'attendait.

Bibliographie

- BONNEFOY, Yves (2014), *L'heure présente et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- CHENG, François (2005), *À l'orient de tout. Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- CLAUDEL, Paul (1957), *Œuvre poétique*, une édition de Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DELCOMMINETTE, Sylvain (2005), « La juste mesure. Étude sur les rapports entre le politique et le Philèbe », *Les Études philosophiques*, n° 74 (3), p. 347-366, <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2005-3-page-347.html>.
- DESSONS, Gérard (2015), *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, coll. « Le marteau sans maître ».

Formes brèves. De la gnômè à la pointe : métamorphose de la sententia, *La Licorne*, n° 3, février 1979.

FOYARD, Jean (2001), *La forme brève*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Le texte et l'édition ».

GADAMER, Hans-Georg (1996), *La philosophie herméneutique*, traduction de Jean Grondin, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée ».

LEPLATRE, Olivier (éd.) (2005), *La forme brève*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard ».

MESSINA, Simone (dir.) (1996), *La forme brève*, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes et études ».

MONTANDON, Alain (1992), *Les formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires ».

RICOEUR, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

RICOEUR, Paul (2008), *Amour et justice*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».

ROUKHOMOVSKY, Bernard (2005), *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. ».

SAINT-JOHN PERSE (1982), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

SENEQUE (2005), *La vie heureuse. La brièveté de la vie*, une édition de Pierre Pellegrin, une traduction de José Kany-Turpin et Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « GF ».

Résumé

Cet article entend lier la question de la brièveté à l'écriture poétique, non du point de vue des formes brèves ou du genre, mais d'un point de vue plus philosophique, lié à la finitude. Dans un premier temps nous discutons les thèses de l'essai de Dessons (2015), pour tenter d'y apporter un complément, avec la notion de *l'ousia*, de « l'être-advvenu » notamment, que nous empruntons au *Philèbe* de Platon. Par la suite, et suivant Sénèque, nous proposons de faire de l'hyperbate la figure de la brièveté. Dans une seconde partie, nous tentons d'appliquer ces notions à l'étude de trois extraits poétiques, de Bonnefoy, Saint-John Perse et Cheng, chez qui nous trouvons, dans l'ordre : une écriture de l'hyperbate, de la finitude et de la légèreté.

Abstract

This paper aims to connect the poetic writings to the brevity, not as a short form or as a genre, but as the philosophical quest of our finitude. In first, we discuss the thesis of Dessons (2015)

and try to complete them with the Plato's *Philebus*, especially the notion of *ousia*, the « becoming and being ». Afterward, with a discussion of Seneque, we propose to consider the hyperbaton as the brevity's figure. In a second part, we transpose these notions to the analysis of three poetics extracts, from Bonnefoy, Saint-John Perse and Chang. We expose, in order, their hyperbate's, finitude's and lightnesses scriptures.

Le fragment dans l'autoportrait littéraire : entre éclatement et unité

Johanne Lalonde

Université du Québec à Trois-Rivières

Définir « les formes brèves » en littérature fait appel à un ensemble de méthodologies traitant du phénomène de la brièveté. Car comment distinguer les proverbe, maxime, fable, nouvelle, épigramme, aphorisme, slogan et fragment, dont la brièveté varie sensiblement? Non seulement il y a variation de longueur d'une forme brève à une autre, mais la notion de brièveté possède ses propres nuances au sein de chacune d'elles. Sans compter qu'elles varient selon les époques et leur niveau de réception. Par exemple, à la fin du XIX^e siècle, Oscar Wilde avait inventé une panoplie d'aphorismes, généralement prisés par un auditoire mondain et bourgeois¹. Mais aujourd'hui, à l'ère de la diversité culturelle, joyau de la

¹ L'aphorisme est une phrase dont la teneur réfère à un principe moral ou à un théorème quasi-scientifique. Exemple d'aphorisme inventé par Oscar Wilde : « Le drame de la vieillesse, ce n'est pas que l'on se fait vieux, c'est qu'on reste jeune » (n.p.).

mondialisation, les formules aphoristiques à saveur déclamatoire suscitent un doute à l'égard des abus que pourraient contenir leurs généralisations. Et que dire de la popularité des slogans revendicateurs lors des conflits politiques? Des raccourcis idéologiques dans la propagande? Toutes ces questions relèvent autant de la sociolinguistique que de l'analyse du discours. Plus précisément, elles convoquent l'interdisciplinarité des sciences du langage.

En ce qui a trait à l'art du bref en littérature, le terme qui attire mon attention est celui de « fragment », car les formes littéraires dites « brèves » ont en commun la concision de leurs énoncés sauf, pour l'écriture fragmentaire qui indépendamment de sa longueur ou de sa brièveté, suggère une interruption au cœur de l'inachevé. C'est une abréviation (déviation) dans la doxa de la représentation dont les principes s'appuient sur le caractère achevé et unitaire d'une œuvre. Alors pourquoi s'attarder sur le fragment? Car ce n'est pas tant sa longueur qui le caractérise, il peut s'avérer court ou long, tout dépend de la forme que son auteur cherche à créer ou à déconstruire. En partie, c'est lorsque le processus d'une œuvre est abrégé, laissant sa création « en chantier », que le fragment se rallie à la brièveté. Le fragment rompt avec la synthèse d'un tout unifié, ce dernier demeurant indéfinissable, voire indéterminé ou pratiquement inexistant. Or, l'écriture fragmentaire pourrait se définir mais pas seulement, par une absence de rapport avec un ensemble plus large. Et si l'œuvre s'appuie sur un recueil de fragments rassemblés autour d'un axe conceptuel, chaque fragment se suffira à lui-même sous l'autarcie de sa propre topique.

Soulignons que j'aborde le fragment en tant que création littéraire, et non pas en tant que document archéologique abimé par le temps ou en tant que manuscrit non finalisé. C'est l'auteur qui sur le plan de sa pratique, adopte une posture d'écriture en concluant un pacte avec l'infinitude ou la non-finitude de son œuvre. Tandis que les règles du classicisme le reléguent aux rebus sans aucune considération, le fragment est devenu monnaie courante

dans les pratiques contemporaines de l'écriture². Surtout en ce qui a trait à l'autoportrait littéraire, car ce genre fait référence à un espace de représentation fragmenté par la mise en abyme de « l'écrivain écrivant », qui du coup, se distancie de la narration propre à l'autobiographie pour glisser vers les louvoiements vagabonds d'une écriture introspective³. L'acte narratif est un dispositif d'écriture indispensable à rendre compte du cours des événements, tandis que le fragment offre un lieu de représentation où le temps s'arrête sur une phénoménologie d'existence.

Le fragment : genre littéraire ou pratique d'écriture?

Dans son essai portant sur *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Françoise Susini-Anastopoulos (1997) établit une différence fondamentale entre la figure scellée de l'aphorisme et la forme ouverte du fragment. Le premier s'appuie sur le caractère concis de la forme dont la figure de style est une saisie claire et définitive de l'énoncé. Alors que le deuxième suggère l'idée d'un inachèvement, d'une écriture en discontinu et dont les formes côtoient les abîmes de la déconstruction plutôt que le circuit linéaire d'un récit ou d'une intrigue. Il est aussi question du problème que pose la dialectique fragment-système, à savoir dans quels paramètres se situe le texte fragmentaire en tant que genre ou sous-genre. Sur ce point, je résiste à la consécration générique du fragment, car si ce dernier reste à la fois l'essence de la poésie, du journal intime, du roman épistolaire et plus, il se situerait plutôt au

² Sur la théorisation du fragment sous sa forme « aphoristique » et de ses enjeux, génériques, esthétiques et gnoséologiques, voir Susini-Anastopoulos (1997). À ce sujet, deux exemples méritent d'être mentionnés. Bien que poétesse, romancière, essayiste et dramaturge, la canadienne Nicole Brossard présente un répertoire d'œuvres dont les enjeux s'appuient sur une pratique d'écriture essentiellement fragmentaire. Pour sa biographie et son œuvre, voir sa fiche technique sur le site de l'Académie des lettres du Québec, <http://www.academiedeslettresduquebec.ca/membres/nicole-brossard-39>. Du côté des Français, les œuvres du romancier, critique littéraire et philosophe Maurice Blanchot, relèvent non seulement de cette pratique, on pense tout de suite à *L'écriture du désastre* (1980), *Le pas au-delà* (1973) et *L'entretien infini* (1969) par exemple, mais l'auteur offre également un répertoire d'essais sur le fragment dont entre autres, *L'espace littéraire* (1988 [1955]).

³ Afin de nuancer cette opposition binaire entre narration et autoportrait, il convient de mentionner *L'image fantôme*, d'Hervé Guibert (1981); un autoportrait en fragments composé de petits récits.

niveau d'une pratique d'écriture apte à transcender tous les genres. Il se pourrait même qu'il traverse un répertoire, qu'importe l'éventail des genres empruntés par l'artiste.

Selon Susini-Anastopoulos, la pratique du fragment serait marquée par un intérêt grandissant en faveur d'une esthétique qui cherche à rompre avec un certain nombre de maniérismes issus du classicisme et ce, depuis le tout début du XVII^e siècle. Bien que son ouvrage reste centré sur le texte fragmentaire aphoristique, l'auteure marque un point dans l'histoire du fragment : « Pour que l'on s'intéresse à ce peu, cet encore ou désormais presque rien, il a fallu que se produise une véritable inversion des catégories esthétiques, donnant peu à peu naissance au "phénomène fragmentaire" » (Susini-Anastopoulos, 1997, p. 2-3). Non seulement s'est-il instauré en tant que résultat légitime de lecture au fil des siècles, mais de son procès, naît son propre *cogito*. Et en quoi l'écriture fragmentaire aurait-elle contribué au caractère autoportraitiste de certains textes tels que *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes, 1975), *Autoportrait* (Levé, 2013 [2005]) ou *La ballade du calame* (Rahimi, 2015)?

Dans une volonté de circonscrire l'autoportrait littéraire par rapport à l'autobiographie, Philippe Lejeune (1975) et Michel Beaujour (1980) s'entendent sur une notion de rupture entre l'autoportrait et le chronologique. Le fragment permettant un espace de mise en représentation indépendante et autocratique, offre ce lieu d'écriture contre-narratif. Quant à sa représentation fragmentaire, l'autoportrait évoque la cristallisation d'une personne au temps présent avec ses passé et futur soudés presque sans distinction. Dans le même ordre d'idée, Beaujour insiste sur le fait que la rhétorique de l'autoportrait « se fonde à la fois sur un autre rapport à l'écriture, et sur une spatialisation qui déploie aussi bien l'intérieur que l'antérieur dans une extériorité topique. » (p. 349). Voilà qui appelle à la contiguïté des figures dans l'autoportrait littéraire. Et paradoxalement, en dépit d'une impossible autoreprésentation du sujet dans sa totalité, l'autoportraitiste, dans sa quête

d'unité, se retrouve devant l'exigence de créer une ou des figures. Le fragment, au lieu d'être un système ouvert sur l'infini, se referme sur une topique allant de la métaphore au récit bref.

Les illustrations qui suivent portent sur le fragment en tant que pratique d'écriture dans l'autoportrait littéraire. Tout d'abord, je le présente comme étant un traitement formel capable d'atteindre à l'unité d'une œuvre avec *Autoportrait*, de Levé (2013 [2005]). Ensuite, il sera question de l'absence de totalité dans l'autoreprésentation de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Tandis que Levé atteint l'unité de son œuvre au moyen d'énoncés éclatés, Barthes renonce à la totalité avec une figure d'autoportrait désarticulée. Je conclurai donc sur la poésie des figures inachevées d'Atiq Rahimi dans *La ballade du calame* (2015).

Édouard Levé et l'unité fragmentaire

Levé était un artiste interdisciplinaire d'origine française; il a été peintre, photographe et écrivain. Le thème du suicide est récurrent dans ses œuvres⁴, tel un projet se dévoilant avec parcimonie et qui a malheureusement abouti en octobre 2007. Concernant son œuvre *Autoportrait*, publiée deux ans auparavant, l'auteur respecte le pacte autobiographique, c'est-à-dire qu'il s'engage à révéler des traits de sa personne réelle dans une forme littéraire que l'on nomme l'autoportrait. Le pacte autobiographique consiste en ce que l'œuvre présente des faits biographiques ressortissant de la vie de son auteur (Lejeune, 1975, p. 13-46). Et dans le cas d'un autoportrait, le fait biographique se transpose à un trait de sa personnalité sociale versus les jardins secrets de sa personne, au symbole incarné d'un souvenir, à un artefact, une

⁴ Voir du même auteur, *Suicide* (2008); une œuvre posthume qui évoque et interroge le suicide d'un ami cher avant que l'auteur ne commette son propre suicide le 15 octobre 2007, à l'âge de 42 ans. Selon Paul Otchakovsky-Laurens, ancien directeur littéraire chez P.O.L. Éditeur, Édouard Levé avait déposé son manuscrit dix jours avant de se suicider, soit le 5 octobre 2017.

Voir également sur le site de P.O.L. Éditeur, trois articles de journaux portant sur cet ouvrage, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-236-7>.

habitude particulière, une légende marquante, etc. Voici un premier exemple d'une écriture engagée dans ce pacte autobiographique et qui prend forme dans l'autoportrait de Levé :

En train, dans le sens opposé à la marche, je ne vois pas les choses arriver, mais partir. Je ne prépare pas ma retraite. J'estime que la meilleure partie d'une chaussette est le trou. Je suis inattentif à la quantité d'argent sur mon compte en banque. Mon compte en banque est rarement dans le rouge. *Shoah, Numéro Zéro, Mobutu roi du Zaïre, Urgences, Titicut Follies et La Conquête de Clichy* m'ont plus marqué que les meilleures fictions. (Levé, 2013, p. 9)

Les démarcations entre autobiographie et autoportrait sont loin d'être franches, car le fait biographique tangué entre une mémoire sélective et la prétendue stagnation de ses oublis. Si bien que d'une œuvre à l'autre, de nombreux glissements peuvent se produire; l'autobiographie présentera des digressions vers un discours s'approchant davantage d'une rhétorique de figures et l'autoportrait instrumentalisera la narration, mais tous deux s'appuieront sur la biographie de son auteur, que ce soit sous forme narrative ou fragmentaire. Donc, pour établir une distinction opératoire, je suggère que l'autobiographie est une condition d'écriture qui relève d'un *acte narratif* relié au passé, parce que l'auteur raconte une ou plusieurs de ses histoires en empruntant un modèle temporel linéaire propre au récit. Et quant à l'autoportrait, il est un *acte poétique* centré sur le présent, car il s'approprie un espace de figuration par la fragmentation de l'être et des topiques qui le représentent⁵. L'acte figuratif ou l'acte poétique doivent être pris au sens d'une topique qui

⁵ Pour une typologie primaire des genres autobiographiques, j'attribue respectivement, un acte littéraire, ainsi qu'une direction temporelle aux trois formes principales que sont l'autobiographie, l'autoportrait et l'autofiction (autobiographie/acte narratif du passé; autoportrait/acte poétique du présent; autofiction/acte performatif du futur). Selon le corpus analysé, les catégories s'inverseront, comme dans l'autobiographie présentialiste du journal intime ou l'autofiction partant d'un événement passé par exemple. J'insiste donc sur la nature primaire de cette typologie qui en principe, devra être secondée par une autre, de même que par une troisième et ce, non seulement en fonction de la temporalité de l'œuvre, mais aussi, selon l'acte littéraire choisi par l'écrivain. Car rien n'interdit de raconter son autobiographie sous forme de poésie ou par le biais d'une partition de fragments. Pas plus que l'autoportrait ne s'appuiera exclusivement sur la poésie ou sur les figures de styles pour dépeindre son auteur(e). Nonobstant, ce sont les axes littéraires de l'œuvre qui selon moi, différencient les genres, soit par l'événement (temps), soit par l'être (espace), ou par le devenir (performatif qui se joue entre temps et espace).

crée un espace de représentation isolé, et où la forme brève possède son système sémantique autonome⁶.

Sans vouloir m'engager davantage dans des débats que ces notions pourraient soulever, l'autoportrait d'Édouard Levé restitue cette idée de figuration à caractère présentialiste. *Autoportrait* est entièrement construit sur un déroulement de texte sans paragraphe, ni chapitre, juxtaposant une phrase à la suite de l'autre et dont les énoncés très brefs demeurent pour la plupart, arbitraires les uns par rapport aux autres. Chaque phrase est une pièce de mosaïque qui elle, révèle différents pans de l'être. Le tout s'enchaîne dans un mouvement de circonvolution jusqu'à la fin du livre. La composition du texte crée donc l'effet d'une série photographique désordonnée, telle une pile de photos prises au hasard :

J'ai parlé à Salvador Dali à l'âge de deux ans. La compétition ne me stimule pas. Décrire précisément ma vie me prendrait plus de temps que la vivre. Je me demande si, en vieillissant, je deviendrai réactionnaire. Assis jambes nues sur du skaï [cuirette], ma peau ne glisse pas, elle crisse. J'ai trompé deux femmes, je leur ai dit, l'une y fut indifférente, l'autre pas. Je plaisante avec la mort. Je ne m'aime pas. Je ne me déteste pas. Je n'oublie pas d'oublier. Je ne crois pas que Satan existe. Mon casier judiciaire est vierge. J'aimerais que les saisons durent une semaine. (Levé, 2013, p. 7)

Certaines phrases relèvent de l'autobiographie comme les rapports d'infidélité. Rien n'est raconté en détail, mais ce sont des actions qui présentent un ordre de conséquences. D'autres énoncés restent centrés sur les caractéristiques de l'individu, et ces dernières ne sont aucunement expliquées dans une logique de chronologie d'événements, mais plutôt décrites comme un système d'idiosyncrasies tirées du néant. La représentation fragmentée permet de passer par toutes sortes de postures délibérées pour ensuite bifurquer vers des traits cognitifs accidentels, génétiques, inexplicables, mais bien réels.

⁶ Sur la « Fonction poétique », voir Roman Jakobson (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, chapitre 11; « Linguistique et poétique », p. 209-248. Et sur l'autarcie absolue du « Mot » ou du « Nom », voir également Roland Barthes (1972 [1953]), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, p. 35-42.

Ce type d'énonciation peut paraître simpliste au premier abord, mais l'œuvre présente une plus grande complexité en dépit de la banalité apparente du discours. Le tissu du texte alterne sensiblement d'énoncés aux phrases courtes à ceux dont les phrases sont beaucoup plus longues. Et parfois, les énoncés s'acoquinent en groupe autour d'une thématique :

Je fume rarement plus de dix cigarettes par jour, ma gorge a une jauge naturelle qui fait qu'au-delà je suis écœuré. Il m'arrive de ne pas fumer pendant plusieurs jours. J'ai arrêté de fumer plusieurs fois par accident, toujours de la même manière : à l'occasion d'une angine, je ne fume plus et, guéri, j'oublie de reprendre. Je fume des cigarettes roulées car elles se consomment à la vitesse à laquelle je tire dessus, si elles s'éteignent, je les rallume, les cigarettes toutes faites se consomment seules et m'imposent un rythme dont je ne veux pas être tributaire. (Levé, 2013, p. 43)

De la phrase unique aux groupuscules à thèmes, le rythme de lecture suit les modulations de l'être à la manière d'un graphique et produit une saisie tangible de la personne qui se décrit. En ce sens, le cumul des fragments consolide la figure d'autoportrait, exactement à l'image de la page couverture créée par l'auteur qui était aussi dessinateur⁷. Levé a utilisé une technique pointilliste pour réaliser son autoportrait dont une moitié disparaît complètement dans le noir. Cette image néo-impressionniste de l'auteur reste représentative de la posture littéraire de l'œuvre qu'est l'inépuisable fragmentation de l'être en petites unités.

Dans cet amalgame de traits personnels, parfois communs à plusieurs d'entre nous, *Autoportrait* possède son fil d'Ariane menant à des digressions narratives où l'auteur raconte des anecdotes. La narration est instrumentalisée dans le but de représenter un souvenir fétiche, un événement stocké dans le sanctuaire de sa mémoire. Tel un objet muséal, le fait biographique reste à l'abri de l'oubli. Ainsi truffée d'anecdotes, l'œuvre alimente la lecture d'une vive curiosité, sans compter l'effet comique que suscite la prose de Levé :

Mon père m'a surpris en train de faire l'amour avec une femme, lorsqu'il a toqué à la porte, j'ai dit mécaniquement : « Entrez », son visage s'est illuminé, il a aussitôt

⁷ Couverture du livre *Autoportrait*, dessin de Levé, <http://urlz.fr/6jk2>.

refermé la porte, lorsque l'amie a tenté de repartir discrètement, il s'est précipité vers elle et lui a dit : « Revenez quand vous voudrez, mademoiselle. » (Levé, 2013, p. 15)

D'autres extraits relatent des faits biographiques appartenant aux personnes de son entourage et qui ont marqué Levé, comme cet oncle à l'humour intrépide par exemple :

Un de mes oncles avait le goût du scandale et du jeu, il volait dans les magasins juste pour rire, il achetait *Hara Kiri* et me le faisait lire, il faisait semblant d'être handicapé mental sur la plage, sautait en hurlant et en bavant sur une femme qui bronçait, il posait des questions avec des mots qui n'existent pas à une fermière voisine, il faisait croire au téléphone à des inconnus qu'un serpent les attendait à Orly, il jouait au casino jusqu'à s'en faire volontairement et définitivement interdire, il tentait de récupérer le loyer des boîtes de nuit que son père avait gagnées au poker et finissait saoulé par les locataires mafieux qui l'amadouaient au champagne. Je ne joue pas au casino. (Levé, 2013, p. 13)

C'est avec cette dernière phrase que Levé clos la séquence narrative tout en affinant son autoportrait, parce qu'il se définit lui-même par rapport à son oncle et ce, par une négative. L'auteur résout ici ce rapport ambigu entre le réel de l'autre tissé dans les fondations du Moi (anamnèse du suicide et *Hara Kiri*) et la frontière qui les différencie nettement l'un de l'autre.

L'autoreprésentation passe ainsi par les figures d'altérité ayant laissé des palimpsestes chez l'auteur. En outre, les récits avec ses oncles donnent à voir des variations qui vont de la personnalité cocasse aux circonstances dramatiques d'une rencontre ou d'un décès :

Un de mes oncles est mort du sida peu après la faillite de la galerie d'art dans laquelle il avait tout investi. Un de mes oncles a rencontré l'homme de sa vie en conduisant lentement sa voiture rouge décapotable dans les rues de Paris, l'homme en question, un immigrant hongrois, était désespéré, et marchait au hasard avant de se suicider, mon oncle s'est arrêté à sa hauteur et lui a demandé où il allait, ils ne se sont plus quittés jusqu'à ce que la mort les sépare. L'ami de mon oncle m'a appris à rire de ce que je voyais à la télévision, et qui n'avait, à priori, rien de drôle, par exemple la coiffure de Bobby Ewing dans *Dallas*. Je n'ai pas signé de manifeste. (Levé, 2013, p. 15)

À bien observer les trois citations qui précèdent, force est de constater que la phrase unique en tant que fragment autonome et possédant toute l'information nécessaire à chaque énoncé – et sans contredit, Levé manie les mots avec une économie remarquable – constitue l'élément

fondateur de l'œuvre. Cette structuration de l'autoportrait par la juxtaposition de phrases indépendantes est un procédé littéraire propice à la sérialisation des figures d'auteur dans l'autoportrait. Non seulement l'unité fragmentaire de l'œuvre passe par un balayage quasi-topographique des plans physique, émotionnel, cognitif, sexuel et existentiel de l'auteur, mais c'est précisément sa sociabilité qui alimente les anecdotes et qui active l'extension systématique des phrasés. Car lorsque Levé raconte ces récits très brefs, il inclut dans une seule et longue phrase, l'incipit, le développement et l'excipit. Chaque action est séparée par une virgule et le point n'arrive qu'à la fin de l'historiette.

Il convient également de souligner qu'il sépare les personnes par des phrases distinctes : l'oncle mort du sida, la rencontre amoureuse d'un deuxième oncle, de même qu'il termine avec une autre phrase pour indiquer ce que l'ami de l'oncle lui a appris. En ce sens, il est à noter que la citation précédente à ces trois dernières et qui traite de sa préférence pour les cigarettes roulées, sectionne les caractéristiques de cette habitude à fumer en ponctuant chaque information distincte d'un point final. Levé applique des règles de ponctuation qui marquent les différents territoires de son autoreprésentation. La syntaxe étant construite sur des modèles récurrents, donne du relief au texte en créant des espaces différenciés entre ce qui appartient à l'excentricité de l'individu (chaque phrase correspondant à un point unique dans l'autoportrait), et les bulles narratives où la mémoire se raconte et où des profils de personnalités ayant imprégné la vie de l'auteur se dessinent (la virgule marquant les temps d'action d'un événement ou d'une circonstance à l'intérieur d'une même phrase). Édouard Levé a ainsi réalisé un autoportrait pointilliste au moyen de deux procédés littéraires : la phrase-fragment et la ponctuation distinguant le caractère individuel de ses récits fétichisés.

Roland Barthes et l'impossible totalité

L'autoportraitisme est un exercice éminemment fragmentaire. Dans la peinture par exemple, le portrait est étudié et reproduit à partir d'un seul angle avec une expression unique, celle-ci étant maintenue artificiellement pour que soit réalisable la cohésion de l'œuvre, ou du moins, pour que lui soit restituée un peu de ressemblance avec la personne qui se peint elle-même. Et même si les traits sont rendus de façon parfaitement réaliste, l'autoportrait ne représente qu'une partie de l'être réel. Car comment rendre une image complète par la photo ou le portrait peint, si l'angle choisi est de profil ou au trois-quarts? Nous ne voyons que cette perspective figée dans le temps où « l'avant » et « l'après » disparaissent instantanément. Et bien sûr, il y a les fragments du visage dont la physionomie se sépare en plans d'ombre et de lumière, en traits et en courbes. Ce sont des lieux de fragmentations se tenant au milieu de ce fragment d'être qu'est l'autoportrait dans son ensemble. En effet, l'autoportrait littéraire possède cette multiplicité de plans et de perspectives que comporte non pas le visage comme tel, mais plutôt des états d'être interloqués ou disloqués.

Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur commentant une photo de lui, assis sur la pelouse en compagnie de sa mère, inscrit ce court texte, tout juste au-dessus de la photographie : « D'où vient donc cet air-là? La Nature? le Code? » (p. 38). Son expression contraste avec l'air radieux de sa mère. Il semble résilient et le fragment accompagnateur met de l'avant la topique d'une question dualiste communiquant à la fois, l'intérieur et l'antérieur du sujet. Le texte interloque la confusion actuelle de l'écrivain face à une image de lui-même : ce témoin d'un passé qu'il a du mal à saisir. Quelle part de son être avait-il révélée ou fabriquée dans ce cliché? Non seulement l'autoreprésentation correspond à un moment furtif de sa vie, à une fraction d'être, mais elle reste indécise quant à la nature ou au code de son expression faciale. La figure demeure ouverte sur une dialectique. Le souvenir est fragmenté

par une question. Contrairement à la page 29, où une autre photographie suit un court texte sur l'ennui et montre une image de l'écrivain avec une expression franche. Le titre en appuie l'énoncé : « Ennui : la table ronde ». L'ambivalence et le doute ont disparu, le temps d'un accablement.

Suite à la série photographique qui revient constamment sur l'indécidabilité de l'auteur à se saisir et à se définir, Barthes entreprend de se représenter sur le plan exclusivement sémantique, c'est-à-dire sous la forme d'une encyclopédie. Les termes choisis suivent un ordre alphabétique, mais chacun s'annonce comme étant arbitraire les uns par rapport aux autres et de ce fait, le tout demeurera non-exhaustif. L'autoportrait ou la figure énonciative demeure difficilement saisissable, car l'écrivain porte au-devant de son discours, le structuralisme dont il est profondément tributaire. Le structuraliste s'efface derrière un consort de considérations sans vraiment réussir à décrire le sujet parlant. Les fragments restent en état d'ouverture où tous les éclats sont permis. La figure énonciative de l'œuvre demeurera désarticulée ne sachant réduire l'opacité entre le penseur et l'être pensé⁸.

L'extrait qui semble toutefois correspondre de plus près à sa figure d'écrivain est « Le cercle des fragments » (Barthes, 1975, p. 96-98). L'auteur étant un adepte assidu de l'écriture fragmentaire, se met en représentation entouré des fragments ayant marqué sa vie littéraire :

Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'épale en rond : tout mon petit univers en miettes; au centre, quoi? Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments; ce choix est alors justifié à la manière gidienne « parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme » [citation d'André Gide]. Depuis, en fait, il [Barthes] n'a cessé de pratiquer l'écriture courte : tableautins des *Mythologies* et de *L'Empire des signes*, articles et préfaces des *Essais critiques*, lexies de *S/Z*, paragraphes titrés du *Michelet*, fragment du *Sade II* et du *Plaisir du Texte*. (Barthes, 1975, p. 96-97)

⁸ Dans une étude plus approfondie de l'autoreprésentation chez Roland Barthes, son œuvre posthume *Journal de deuil* (2009) mériterait d'être analysée sous l'angle de l'altérité. Contrairement à *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), un autoportrait soutenu par un regard solipsiste, le journal portant sur le deuil de sa mère réalise un autoportrait fragmentaire à travers l'expérience de l'autre, de la figure maternelle au cœur du Moi. Voir également Adam Watt (2014) qui, dans une perspective intertextuelle de l'autobiographie, repère l'écriture de Proust dans l'œuvre de Barthes.

Le fragment en lui-même se fait topique de l'autoreprésentation du sujet, car il fait partie de ses pratiques d'écriture ayant donné naissance à son répertoire d'œuvres. D'autant plus que ces dernières ont été reconnues pour leur importante contribution à la littérature française. Si le fragment fait figure d'autoportrait dans les premiers paragraphes, le texte se transforme rapidement en un discours d'argumentation sur la topique. L'extrait qui suit permet de différencier la rhétorique de figure de la citation précédente et son glissement vers l'essai : « Le fragment a son idéal : une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique : au "développement", s'opposerait le "ton", quelque chose d'articulé et de chanté, une diction : là devrait régner le *timbre*. » (Barthes, 1975, p. 98). L'auteur ancre sa figure d'autoportrait dans le répertoire de ses écrits fragmentaires pour enfin dissenter sur l'essence du fragment.

S'il lui paraît illusoire d'atteindre à une forme qui serait totalisante de lui-même, Barthes insiste sur le fait que l'écriture par fragments demeure semblable aux cycles d'une pièce musicale, parce que chaque fragment préserve son autonomie tout en disposant d'une souplesse de cohabitation avec les autres partitions. Il y aurait des interstices de voisinage où chaque topique est conviée au rassemblement d'une topique-mère que je choisis de nommer « la figure énonciative de l'œuvre ». Par exemple, lorsqu'il écrit *Mythologies* (1957), les objets littéraires propres à chaque fragment cohabitent sans aucune parenté entre eux, mais tous se réunissent sous la même bannière d'analyse : dépister à la lumière de la pensée structuraliste, le construit idéologique des produits culturels de son époque (nourriture : « Le vin et le lait », « Le Bifteck et les frites »; sport : « Le Catch » [« La Lutte » pour le Québec]; et les fabulations excessives de la consommation bourgeoise avec entre autres, « Saponides et détergents », etc.).

Quant à son autoportrait *Roland Barthes par Roland Barthes*, le carrousel encyclopédique est une somme de fragments qui aboutit au *Monstre de la totalité*⁹; un court texte suivi d'un dessin (p. 182-183) démontrant l'inconfort de l'auteur à s'autoreprésenter. La figure de cette chute incarne un humanoïde fait de linéaments branchus. C'est une rhétorique texte-image qui évoque précisément le discours de l'auteur sur le fait autoportraitiste en concluant sur son impossible totalité. Toute tentative d'y parvenir ne réussirait qu'à produire une forme monstrueuse. Tandis que Levé atteint l'unité par l'autarcie de chaque phrase en tant que fragment, le thème de la totalité chez Barthes produit une figure ébréchée, car l'œuvre ne possède pas la figure énonciative d'une topique-mère où l'autoportrait serait composé autour d'un seul axe conceptuel. Des photos à l'encyclopédie, les textes sillonnent sans but, chaque fragment demeurant ouvert sur une forme incomplète ou à venir, sur une pensée à naître.

Le *Monstre de la totalité* avec sa silhouette hideuse et sans peau, semble plus unifié que l'ensemble des textes. La figure fermée du monstre ne représente en rien le caractère inachevé et désarticulé des fragments qui l'ont précédée. Roland Barthes reste centré sur cet irrésistible attrait pour les débuts qui deviennent des rebuts sans finalité. La pensée discursive et aléatoire prime sur la mise en forme d'une autoreprésentation par figures de style. C'est pourquoi Barthes privilégiait le journal de bord où tout est possible et à partir duquel il engrosse, biffe, laisse tel quel, améliore, déconstruit ses fragments, sans souci d'atteindre au stade de l'achèvement. Puisant sa matière première dans le journal de bord, le fragment serait pour Barthes, l'art de l'inachevé, une forme abrégée où l'incomplétude devient la figure même de son autoreprésentation. *Roland Barthes par Roland Barthes*, présentant un assemblage de fragments qui oscille entre le discours intérieur et les topiques extérieures,

⁹ Sur la problématique des rapports entre « fragment », « forme brève » et « écriture discontinue » chez Barthes, voir Claude Coste (2009).

réalise une figure d'auteur qui une fois mise en abyme, ne cesse de croître dans l'éclatement des formes iconographiques et sémantiques du Moi. Par conséquent, la rhétorique autoportraitiste et évasive de Barthes amplifie cette écriture fragmentaire par laquelle l'écrivain respire et vit.

Atiq Rahimi et l'art des figures inachevées

Alors qu'Édouard Levé réalise son autoportrait par une somme d'énoncés brefs, Roland Barthes s'étale en propos dubitatifs sur lui-même jusqu'à remettre en question le processus de l'autoreprésentation. D'autres laissent leur figure d'auteur en suspens, abandonnant la forme sur une traverse entre deux rives que sont l'unité et l'éclatement. Je terminerai donc avec ce dernier exemple de traitement formel qui endosse l'oxymore des figures inachevées. C'est dans *La ballade du calame*, un autoportrait à la fois littéraire et visuel, que le Franco-Afghan Atiq Rahimi transforme des calligraphies persanes en croquis, ceux-ci représentant, soit des figures féminines, soit des symboles mystiques témoignant de ses postures idéologiques ou de sa phénoménologie d'existence.

L'œuvre s'annonce sur la page couverture comme étant un « Portrait intime » par la voie duquel l'auteur reste tributaire d'un dédoublement au cœur de son autoreprésentation. Contrairement à l'usage de l'éclatement chez Barthes et Levé, le premier projetant le fragment vers des topiques extérieures et le deuxième le ramenant vers une intériorité subversive, Rahimi se rallie à l'écriture fragmentaire dans la déchirure d'une dualité qui se lit entre dessin graphique et poésie en prose. L'artiste invente cet alliage intermédial qu'il nommera, « callimorphies ». Le néologisme indique la base d'une calligraphie persane transmutée sous la plume du calame, soit en corps de femmes en tant que vecteurs de topiques autoportraitistes, soit en métaphore qui, d'un seul geste, illustre le texte accompagnateur sous

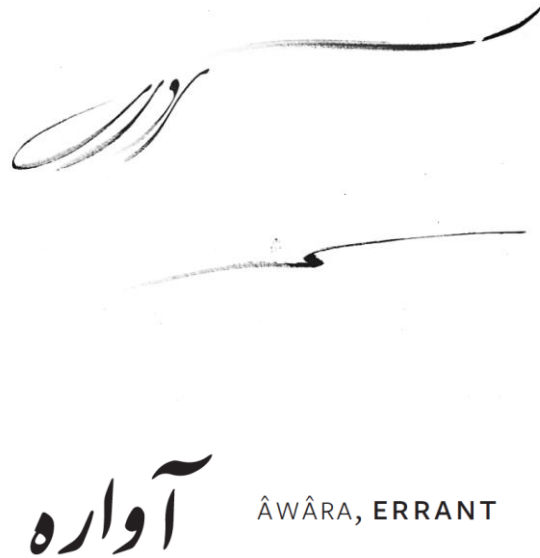
formes de signes en mouvement. Quant aux femmes représentées, ce sont des corps qui se lovent à la page blanche en lignes continues, enroulées de galbes qui se dispersent et qui s'effacent, laissant la forme en état d'ouverture. Les callimorphies incarnent ainsi, des figures inachevées.

Voici quelques repères pour situer l'artiste qui en fait, est à la fois cinéaste, romancier, poète et photographe. Atiq Rahimi a fui l'Afghanistan dans les années 1980 pour se réfugier en France. Il obtient la nationalité française et termine ses études doctorales à la Sorbonne en audio-visuel. La traversée de ces multiples frontières l'a mené à vivre dans une langue étrangère en tant que réfugié, ainsi qu'à assimiler une culture fondée davantage sur l'image que sur les mots, lui qui venait d'un pays où le verbe et la poésie dominant la culture. Ses influences provenant de la littérature française et des écrits mystiques du Moyen-Orient, traduisent non seulement les vides et les pleins de l'exilé, mais elles mettent en exergue l'errance interne et externe du sujet.

Toutes ces expériences initiatiques forment le consort des épreuves qui ont consacré la facture artistique d'Atiq Rahimi. Son esthétisme en reste profondément imprégné, car chacune de ses créations reflète non seulement les impasses de sa double identité franco-afghane, mais chacune établit des rapports entre les faits biographiques et des traitements formels variés qui toujours, tangent entre les arts visuels et l'univers de l'écriture. C'est un être dualiste jusque dans sa doublure esthétique. Cette démarche artistique appelle donc à la négociation sans fin de ses propres doubles, si bien que la traversée des frontières esthétiques devient une subversion nécessaire à son art. Plus précisément, c'est dans l'entre-deux que Rahimi trouve ses réponses et que, à l'égal de Roland Barthes, il développe cet amour et ce désir de la forme incomplète : « En callimorphie, je ne sais achever un corps. Je *l'inachève*. » (Rahimi, 2015, p. 173) Les croquis relèvent davantage de l'exercice initiatique en s'éloignant

nettement du dessin académique, et notamment, la frivolité des traits véhicule les affects et les percepts des faits biographiques précédemment racontés dans le texte.

Chaque fragment réalise une figure à partir d'une lettre calligraphique qui devient corps ou symbole, et à partir duquel un mouvement est perçu. Mais c'est surtout l'écriture accompagnant la callimorphie qui, en quelque sorte, l'enveloppe de sens. Le texte fragmentaire jumelé à l'image d'une forme anthropomorphique inachevée produit des figures d'auteur doubles : l'autoportrait résultant d'un dialogue entre deux médiums. Par exemple, la callimorphie intitulée « Errant » (Rahimi, 2015, p. 182), qui en soi, constitue la chute de l'œuvre, est plus aérienne que la calligraphie à partir de laquelle l'auteur s'inspire (la comparaison est rendue possible grâce à la « Table des callimorphies » (p. 191) où se trouvent les calligraphies en écriture persane et d'où émerge le mouvement subversif du calame). La forme s'étire comme une trace de vent qu'un voyageur aurait laissée derrière lui. La pulsion des tracés s'élève vers le haut et se propulse au-devant. Le signe possède l'élan du fugitif, mais le trait crée une cassure dans son ombre tel un miroir fracturé. « Errant » devient alors la représentation parfaite de l'auteur, car ce dernier a transformé le signifiant du signe calligraphique afin de rapprocher son signifié de sa figure d'autoportrait. Notamment, Rahimi revient sans cesse sur les fêlures de son errance, tel un socle planté dans son être.



© Reproduction autorisée par Atiq Rahimi

Un deuxième exemple réconcilie l'auteur avec un certain sens d'unité entre deux opposés tant dans la forme qu'au niveau du contenu. Partant d'une lexie de la langue persane que représente le mot *djân*¹⁰, Rahimi combine rhétorique d'arguments avec rhétorique de figures. Le terme d'origine désigne le corps-âme sans dualisme. Contrairement aux notions de chair et d'esprit, qui sont généralement interprétées dans l'histoire de la pensée occidentale (platonicienne et judéo-chrétienne) comme étant des instances opposées, la langue perse leur attribue une seule et même idée. Le corps et l'âme ne sont aucunement séparés.

Indisposé à reproduire la calligraphie d'origine du *djân*, Atiq Rahimi lui restitue une image qui suggère un ventre engrossé par la vie d'un être invisible, mais dont la trace du parcours aurait laissé ses palimpsestes tout juste devant (p. 137), comme les sillons d'un

¹⁰ Voir le poème « Les Djinns » de Victor Hugo (1829). Ne pas confondre *djinn* et *djân*, car le premier terme réfère à une créature surnaturelle, invisible ou protéiforme, capable d'influencer les humains.

soupir assurant une continuité entre la vie et la mort. Cette lecture du dessin n'est qu'une interprétation qui pourrait bien être réfutée par l'auteur lui-même, mais le texte qui succède immédiatement cette callimorphie du *corps-âme*, semble être le reflet sensible du tracé frivole d'un errant ou encore, de l'exil qu'a vécu Rahimi et qui se poursuit en lui-même.

Lorsque je regarde mon image, une étrange sensation s'empare de moi. Je redeviens enfant; non, pas enfant, un être primitif. Celui qui découvre pour la première fois l'ombre de son corps, ou son reflet sur la surface de l'eau, bien avant la naissance du miroir... Oui, je suis cet homme sauvage qui, inquiet et émerveillé, interroge son image : « Qui es-tu? »

D'où surgit cette question?

De mon âme ou de mon corps?

D'aucun.

Je ne suis pas corps-et-âme.

Je ne suis pas seulement le corps, non plus.

Ni l'âme.

Ni le corps de l'âme.

Ni l'âme du corps...

Je suis *djân*. (Rahimi, 2015, p. 137-138)



جان

DJÂN, LE CORPS-ÂME

© Reproduction autorisée par Atiq Rahimi

Le texte se clôt sur une figure d'autoportrait s'inspirant tout d'abord de la langue maternelle de l'auteur. Et de concert avec le sens du mot *djân*, le fragment réunit une multitude d'éléments en illustrant l'acte autoportraitiste en tant que tel. Tout d'abord, la question existentielle du Moi : « Qui es-tu? »; fait directement allusion au reflet de Narcisse dans *Les métamorphoses* d'Ovide (1992); l'un des premiers textes de l'Antiquité qui dépeint l'autoportraitisme par une rencontre solipsiste entre l'égo et son double avant même l'apparition du miroir¹¹. Enfin, la suite du texte témoigne du caractère instinctif de la démarche artistique de Rahimi en définissant la posture dite « primitive » de son intériorité. « Je suis *djân* », s'avère ainsi une rhétorique de figure qui caractérise à la fois l'impasse et l'issue de l'écrivain. Or, dans toutes les callimorphies créées par l'auteur, l'oxymore des figures inachevées se résout par la rhétorique du fragment textuel, celle-ci s'inspirant du signe, qui une fois transformé par le calame d'Atiq Rahimi, parachève le sens de la topique. L'autoportrait demeure le produit d'une intermédialité riche en dialogues et d'où émerge une figure d'auteur ancrée dans une pratique d'écriture fragmentaire, brève et inachevable.

Conclusion : l'autoportrait littéraire entre l'éclatement et l'unité de l'œuvre

Les trois illustrations du corpus sont des exemples de traitements formels parmi tant d'autres. Parce que l'autoportrait parle d'un être particulier au parcours unique, l'enjeu de sa création en est un d'appropriation. L'acte autoportraitiste devra trouver sa manière de faire, se frayer une voie sémantique avec ses inventions particulières. J'ai choisi l'exemple de Levé afin de démontrer un système d'idiosyncrasies fragmentées en de courtes syntaxes, celles-ci étant

¹¹ Voir *Les métamorphoses* d'Ovide (1992), p. 117-123. Sur les enjeux historiques du miroir, voir également Sabine Melchior-Bonnet (1994).

parvenues à représenter une partie de la personne qu'il est. Pour son penchant contraire, j'ai cru bon de désigner Barthes, car l'auteur incarne la force de la pensée libre qui voyage à travers l'expérience du langage, ainsi qu'il insiste sur l'infinitude de l'être menant à l'impasse même d'une autoreprésentation totalisante. La somme d'une vie demeure pour lui, une incalculable impossibilité. Quant à Rahimi, c'est un tango intermédial entre une multitude de doubles dont sa double identité s'avère l'enjeu principal de son autoreprésentation. La fragmentation de l'être s'appuie sur les écarts et les rapprochements de ces doubles. Une déchirure émane des figures inachevées et de l'écriture fragmentaire d'Atiq Rahimi où chaque fragment résonne avec la topique-mère au double balancier se tenant au cœur du sujet. Cette topique récurrente pourrait se résumer principalement à la figure de l'errant en exil.

Dans *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, l'article de Jacques Poirier portant sur « L'écriture de soi par instantanés », résume quelques propos sur le fragment qui renvoient à ma question du début, à savoir en quoi le fragment s'avère-t-il une pratique d'écriture privilégiée dans la représentation d'un autoportrait :

En même temps que se déconstruisent les idéologies et que vacillent les grands systèmes, toute une famille d'écrivains renonce à produire le roman de leurs vies, préfère offrir au lecteur une série d'instantanés, de scènes fantasmatiques, et propose des autoportraits qui sont autant d'albums photographiques, ainsi qu'on le voit dans des œuvres comme *Le Traité des saisons* d'Hector Bianciotti, *Viva la muerte* de Fernando Arrabal, ou *Roland Barthes par lui-même*. [...] Et, nous le verrons, ce que le recours à la forme brève dans l'écriture de soi tente de reproduire, c'est un rapport privilégié au processus de l'anamnèse, à ce mode privilégié de la temporalité psychique qu'est l'instant et à la force du trauma. (p. 168)

Le fragment s'ouvre sur un terrain d'écriture qui concorde avec le caractère fragmenté de nos activités cognitives : mémoires, affects, réflexions, imagerie mentale, percepts, bribes de textes, de films ou de chansons, rêves brisés, cauchemars vécus, intellectualisation et sentimentalisme. Ce sont tous des éléments qui contribuent à une phénoménologie d'existence, c'est-à-dire à un senti et à un perçu relevant d'un individu, seul tributaire de son

parcours. L'écriture fragmentaire offre ainsi une panoplie de représentations versatiles qui permettront la saisie de tous les interstices visibles et invisibles du sujet. À l'énoncé unique et complexe que comporte la personne de l'écrivain, le fragment répond de mille énonciations entre l'éclatement des figures et l'unité de l'œuvre.

Bibliographie

- Académie des lettres du Québec, fiche technique de Nicole Brossard,
<http://www.academiedeslettresduquebec.ca/membres/nicole-brossard-39>.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1972 [1953]), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (2009), *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, coll. « Fiction et Cie ».
- BEAUJOUR, Michel (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1988 [1955]) *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- BLANCHOT, Maurice (1969), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- BLANCHOT, Maurice (1973), *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- BLANCHOT, Maurice (1980), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- COSTE, Claude (2009), « Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité », *Recherches et travaux*, n° 75, p. 35-54,
<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/372>.
- GUIBERT, Hervé (1981), *L'image fantôme*, Paris, Minuit.
- HUGO, Victor (1829), *Les orientales*, Paris, C. Gosselin/H. Bossange.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEVÉ, Édouard (2008), *Suicide*, Paris, P.O.L.

- LEVÉ, Édouard (2013 [2005]), *Autoportrait*, Paris, P.O.L.
- LEVÉ, Édouard (2013 [2005]), *Autoportrait*, dessin pointilliste ayant servi de page couverture, <http://urlz.fr/6jk2>.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine (1994), *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel ».
- OVIDE (1992), *Les métamorphoses*, édition de Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- POIRIER, Jacques (2000), « L'écriture de soi par instantanés », dans Philippe Baron et Anne Mantero (dir.), *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, p. 167-178.
- RAHIMI, Atiq (2015), *La ballade du calame*, Paris, L'Iconoclaste.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997), *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».
- WATT, Adam (2014), « Reading Proust in Barthes's *Journal de deuil* », *Nottingham French Studies*, vol. 53, n° 1, p. 102-112, <http://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/nfs.2014.0076>.
- WILDE, Oscar (1997), *Aphorismes*, traduction de Bernard Hoepffner, Paris, Mille et une Nuits.

Résumé

Cet article veut rendre compte des différents traitements qu'emprunte le texte fragmentaire au sein de l'autoportrait littéraire. Après une courte introduction théorique sur le fragment en tant que pratique d'écriture, je le présente d'abord comme étant un traitement formel capable d'atteindre à l'unité d'une œuvre avec *Autoportrait*, d'Édouard Levé (2013 [2005]). Ensuite, il sera question de l'impossible totalité dans l'autoreprésentation avec *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Et pour terminer, j'aborde la part que joue la prose poétique en compagnie des figures inachevées d'Atiq Rahimi dans *La ballade du calame* (2015). Les figures de Levé et de Rahimi se consolident davantage dans une topique-mère que dans l'autoportrait de Barthes qui quant à lui, se déconstruit par le biais d'une écriture fragmentaire encore voisine de la désarticulation.

Abstract

This article presents the different forms and styles that fragmentary writing could bring to a literary self-portrait. After a short theoretical introduction on the fragment as a writing practice, I first present an aesthetic form that is based on the sense of unity within a fragmented piece of work with, *Autoportrait*, from Édouard Levé (2013 [2005]). Then, I will debate on the impossible wholeness in the self-portraying of *Roland Barthes par Roland*

Barthes (1975). At last, I will analyse the part being played by the prose poem with Atiq Rahimi and his unfinished figures in *La ballade du calame* (2015). Levé's and Rahimi's fragments are more likely to deploy their multitudes under a unifying theme. However, Barthes's work, instead of building up around a topical center, deconstructs with a typical fragmentary writing that remains very close to dismemberment.

« Voilà le moment fatal » : réflexions sur la brièveté formelle et temporelle dans les *Mémoires* du cardinal de Retz

Louis Laliberté-Bouchard

Université McGill

La Fronde, soit la guerre civile qui a marqué la régence d'Anne d'Autriche pendant la minorité de Louis XIV pour tenter de déloger le cardinal Mazarin – ultime tentative pour s'opposer à l'absolutisme qui avait commencé à s'instaurer sous Richelieu –, a suscité un grand nombre de Mémoires. Quelques décennies après les troubles (1648-1653), ceux qui y ont pris part – et surtout, dans le cas des mémorialistes, ceux qui en ont été les perdants – désirent faire le point sur cette époque déjà lointaine afin de la comprendre en y jetant un dernier regard rétrospectif. En effet, s'il y a bien une caractéristique qui va de soi en ce qui a trait à l'écriture des Mémoires sous l'Ancien Régime, c'est que leurs rédacteurs se considèrent en mesure

d'interpréter leur existence, de donner sens à ce qu'ils ont vu, que ce soit en tant qu'acteurs ou témoins. Plus encore, les mémorialistes du XVII^e siècle cherchent à dévoiler ce que ceux qui ont écrit la grande histoire voudraient garder dans l'ombre afin de la rectifier, faute d'avoir été justement traités par elle. Or ce rapport à l'histoire et aux événements est présenté dans une conjoncture unique dans les *Mémoires* du cardinal de Retz, rédigés en quelques mois vers 1675. En retraçant les principales étapes de son existence, Retz esquisse une histoire qui semble opaque, inexplicable. Le fil qui permettait de la comprendre se rompt, et même s'émiette dans une succession d'instantanés qui laisse le cardinal dans une profonde obscurité.

Pourtant, l'homme mêlé aux conjurations, complots, partis et factions en tout genre n'en est pas moins dispensé d'agir, et plus encore, de *bien* agir. De fait, Retz se présente en tant qu'homme d'action, posture qui s'oppose à ceux qui se contentent de la spéculation (Retz, 1987, I, p. 364). C'est ainsi l'expérience vécue au cœur des événements qui légitime non seulement le témoignage des *Mémoires*, mais encore les leçons que le cardinal souhaite transmettre.

Pour répondre au problème de l'action, ce sont deux formes brèves que Retz convoque : d'une part les maximes et autres formes de sentences et, d'autre part, les portraits, en ce que les premières permettent de guider sa conduite et les seconds de connaître le caractère d'un être, c'est-à-dire ce qui révèle la nature de sa personnalité dans le but d'en comprendre les comportements. Cependant, conscient que ces deux formes brèves n'offrent qu'une solution bien partielle au problème de l'action (puisque ses maximes et ses observations psychologiques n'ont pas suffi à garantir la victoire à son parti), Retz propose une réponse d'un ordre bien différent du premier. Il substitue l'honneur à la victoire effective, révélant ainsi qu'il y a de la grandeur même dans l'échec, et que l'important est d'avoir su se montrer résolu dans l'adversité, d'avoir tout fait pour saisir les occasions.

De la critique des historiens et gazetiers à l'opacité du présent

C'est la critique des historiens et gazetiers présente dans les *Mémoires* qui permet d'abord et avant tout de constater comment l'histoire, dans toute sa complexité, se joue dans des instants brefs, souvent indéchiffrables et inextricables. Nous verrons que cette critique, plus que de souligner la vanité des écrivains, met en lumière l'obscurité dans laquelle doit évoluer l'homme d'action, car ce qui rend le passé impénétrable à ceux qui veulent l'expliquer pèse encore plus sur ceux qui l'ont fait.

En excluant leur flatterie à l'égard du pouvoir, les gazetiers et les historiens sont blâmés pour deux raisons¹. La première est qu'ils simplifient les choses en inventant cohérence et raison au fil des évènements :

Ne doit-on pas admirer, après cela, l'insolence des historiens vulgaires, qui croiraient se faire tort si ils laissaient un seul événement dans leurs ouvrages, dont ils ne démêlassent pas tous les ressorts, qu'ils montent et qu'ils relâchent presque toujours sur des cadrans de collègue? (Retz, 1987, II, p. 155)

À la machine bien réglée mais factice des historiens répond plutôt la métaphore organique d'un « corps monstrueux et presque incompréhensible » (Retz, 1987, II, p. 303) chez le cardinal qui engendre une « quasi-impossibilité du genre historique » (Garapon, 2011, p. 130). De même, Retz critique, dans une formule similaire, la prétention des historiens et gazetiers à déceler les motifs psychologiques de ceux qui ont fait l'histoire :

J'admire à ce propos l'insolence de ces gens de néant en tout sens, qui, s'imaginant d'avoir pénétré dans tous les replis des cœurs de ceux qui ont eu le plus de part dans ces affaires, n'ont laissé aucun événement dont ils n'aient prétendu avoir développé l'origine et la suite (Retz, 1987, II, p. 159-160).

¹ Précisons d'emblée notre dette envers les travaux de Frédéric Charbonneau (p. 77-86) et de Emmanuèle Lesne-Jaffro (p. 489-493) sur cette question du rapport de Retz aux gazetiers et historiens.

Ainsi, la complexité du récit de Retz, qui va jusqu'à la confusion au fur et à mesure que la Fronde s'étiolle², est la conséquence logique d'une conception de l'histoire qui ne peut céder à la simplification. Quand elle se ramifie, l'œuvre doit aussi en témoigner.

L'imagination de ces petits esprits qui prennent « le vraisemblable pour le vrai » (Retz, 1987, I, p. 322) nous mène à la deuxième critique du cardinal, critique qui découle naturellement de la première. Puisque le réel est si complexe, seuls ceux qui y ont participé sont en mesure d'en rendre compte. Or ce n'est pas le cas des gazetiers et historiens :

Je vous supplie de me permettre que je fasse ici une pause, pour observer qu'il n'est pas étrange que les historiens qui traitent des matières dans lesquelles ils ne sont pas entrés par eux-mêmes s'égarent si souvent, puisque ceux même [*sic*] qui en sont les plus proches ne se peuvent défendre, dans une infinité d'occasions, de prendre pour des réalités des apparences quelquefois fausses dans toutes leurs circonstances. (Retz, 1987, II, p. 282-283)

Cette « infinité d'occasions », ce sont ces instants que doivent analyser les hommes d'action lorsqu'ils sont au cœur des événements³ : même eux, qui les connaissent le mieux, échouent bien souvent à les cerner. Il n'y a rien d'étonnant, dès lors, à lire que les « misérables gazetiers de ce temps-là ont forgé [...] des contes de Peaux d'ânes plus ridicules que ceux que l'on fait aux enfants. » (Retz, 1987, II, p. 116) Si même ceux qui ont vécu les événements ont pris l'apparence pour la réalité, on comprend pourquoi Retz s'indigne de ces « auteurs impertinents qui, étant nés dans la basse-cour et n'ayant jamais passé l'antichambre, se piquent de ne rien ignorer de tout ce qui s'est passé dans le cabinet. » (Retz, 1987, II, p. 159) On peut d'ailleurs mesurer à quel point Retz avance une conception unique de l'histoire et de

² Comme le soulignent André Bertière (p. 210) et Malina Stefanovska (p. 134).

³ *Instant* et *occasion*, tout comme le *moment* dont il est souvent question dans les *Mémoires*, sont des notions sensiblement équivalentes, ressemblance héritée de la polysémie du *καιρός* (signifiant justement occasion, moment opportun, ou pouvant désigner simplement une brève unité de temps). L'*instant* et le *moment* deviennent *occasion* grâce à la perspicacité de l'observateur confronté au « fourmillement des possibles au cœur de chaque instant » (Garapon, 2011, p. 130). Comme l'affirme également Stefanovska : « Fascinated by the volatility of circumstances, Retz thus presents himself as a virtuoso and a theorist of the opportune moment, the so-called *kairos* of Hellenistic culture. » (« Fasciné par la volatilité des circonstances, Retz se présente ainsi comme un virtuose et un théoricien du moment opportun, le *kairos* des Grecs anciens. » [Je traduis]; p. 189).

l'historiographie en rappelant que les théoriciens du genre au XVII^e siècle, sous l'influence de la rhétorique classique, refusaient la présence de l'invraisemblable dans des textes ayant pourtant pour objectif de raconter la vérité (Guion, 2010, p. 24-25).

Une anecdote de la première partie des *Mémoires* est particulièrement éclairante pour comprendre la complexité de l'instant et à quel point il est difficile de l'interpréter correctement⁴. Après une nuit de fête et de théâtre, le carrosse dans lequel le cardinal de Retz et quelques autres avançaient s'est immobilisé, et l'on aperçoit au loin ce qui s'apparente à des « diables » (Retz, 1987 I, p. 252). Retz et Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne, osent s'approcher, l'épée à la main, pour constater que ces « fantômes » (Retz, 1987, I, p. 253) n'étaient en fait que des capucins en procession :

Tout cela se passa, comme vous vous pouvez imaginer, en même temps et en moins de rien. [...] Nous retournâmes au carrosse, M. de Turenne et moi, avec les éclats de rire que vous vous pouvez imaginer, et nous fîmes, lui et moi, dès le moment même, deux observations, que nous nous communiquâmes dès le lendemain matin. Il me jura que la première apparition de ces fantômes imaginaires lui avait donné de la joie, quoiqu'il eût toujours cru auparavant qu'il aurait peur s'il voyait jamais quelque chose d'extraordinaire; et je lui avouai que la première vue m'avait ému, quoique j'eusse souhaité toute ma vie de voir des esprits. La seconde observation que nous fîmes fut que tout ce que nous lisons dans la vie de la plupart des hommes est faux. M. de Turenne me jura qu'il n'avait pas senti la moindre émotion, et il convint que j'avais eu sujet de croire, par son regard si fixe et par son mouvement si lent, qu'il en avait eu beaucoup. Je lui confessai que j'en avais eu d'abord, et il me protesta qu'il aurait juré sur son salut que je n'avais eu que du courage et de la gaieté. Qui peut donc écrire la vérité, que ceux qui l'ont sentie? Et le président de Thou a eu raison de dire qu'il n'y a de véritables histoires que celles qui ont été écrites par les hommes qui ont été assez sincères pour parler véritablement d'eux-mêmes. (Retz, 1987, I, p. 253-254)

En plus du problème de la perception de la réalité – avoir pris des capucins pour des fantômes –, l'interprétation de l'anecdote met en lumière une complexité bien plus décisive : Retz et de Turenne ont compris le contraire de ce qui animait véritablement l'autre, et chacun a réagi à l'inverse complet de ce à quoi ils s'attendaient d'eux-mêmes, alors qu'ils n'essayaient

⁴ Cette anecdote est partiellement fautive, car le cardinal n'était pas présent lorsqu'elle s'est produite, comme le souligne Hubert Carrier dans « Sincérité et création dans les *Mémoires* du cardinal de Retz » (p. 101). L'important est le rôle que lui attribue Retz dans ses *Mémoires*, et c'est ce point de vue que nous entendons restituer.

pas de se duper mutuellement, ce qui est souvent le cas entre ennemis dans une guerre civile. Ainsi, parler véritablement de soi-même⁵, par opposition aux discours des gazetiers et historiens, c'est admettre que le jugement et l'intelligence ont peu de prises dans l'immédiateté de l'évènement, que le présent et le passé sont bien souvent illisibles, car trop denses à interpréter, et que tout est trompeur, tant par les faiblesses de l'esprit humain que cet exemple vient d'illustrer que par l'habitude : « Nous nous accoutumons à tout ce que nous voyons; et je vous ai dit quelquefois que je ne sais si le consulat du cheval de Caligula nous aurait autant surpris que nous nous l'imaginons. » (Retz, 1987, I, p. 380) Comme le remarque Delphine Mouquin de Garidel, dans l'anecdote des capucins, « [l]a peur pousse à faire l'épreuve du réel » (p. 288) et révèle, dans une réflexion introspective du mémorialiste, sa complexité. Or, dans le chaos d'une guerre civile, les moments de ce genre abondent :

Je me confirme dans ce que j'ai dit ci-devant, qu'il y a des points dans les affaires qui échappent, par des rencontres même naturelles, aux plus clairvoyants, et que nous en rencontrerions bien plus fréquemment dans les histoires, si elles étaient toutes écrites par des gens qui eussent été eux-mêmes dans le secret des choses. (Retz, 1987, II, p. 159)

Et il ajoute ailleurs : « il y a des points inexplicables dans les affaires et inexplicables même dans leurs instants » (Retz, 1987, II, p. 154).

Enfin, le monde s'opacifie dans les *Mémoires* du cardinal de Retz non seulement parce que les moments décisifs sont souvent incompréhensibles, mais aussi parce qu'ils ne s'agencent pas entre eux. Les hommes d'action agissent de manière contradictoire, dans des instants qu'ils interprètent mal et qu'il est impossible de lier :

Un historien qui décrirait des temps qui seraient plus éloignés de son siècle chercherait des liaisons à des incidents aussi peu vraisemblables et aussi contradictoires, si l'on peut parler ainsi, que sont ceux-là. Il n'y eut pas plus

⁵ Et c'est en ce sens que l'anecdote des capucins est vraie : non pas en ce qu'elle narre un évènement réel, mais en ce que c'est le cardinal lui-même qu'elle permet de connaître. Au sujet de cette anecdote et de la manière dont nous nous trouvons à justifier le mensonge du cardinal, nous renvoyons le lecteur à l'article de Frédéric Briot sur lequel nous nous sommes appuyé : « Comment croire les mémorialistes sur parole? » (p. 53-64), et à celui de Hubert Carrier (p. 95-116), mentionné ci-haut.

d'intervalle que celui que je vous ai marqué entre les uns et les autres; il n'y eut pas plus de mystère. Tout ce que les politiques du vulgaire se sont voulu figurer, pour concilier ces événements, n'est que fiction, n'est que chimère. J'en reviens toujours à mon principe, qui est que les fautes capitales font, par des conséquences presque inévitables, que ce qui paraît et est en effet le plus étrange et le plus extravagant est possible. (Retz, 1987, II, p. 412-413)

En effet, après avoir présenté ce qui l'a mené à obtenir la coadjuterie de Paris (une importante fonction ecclésiastique qui le destinait à devenir archevêque de la ville), Retz se demande : « [q]uel rapport de ces deux bagatelles à l'archevêché de Paris? et voilà toutefois comme la plupart des choses se font. » (Retz, 1987, I, p. 261) Il n'y avait donc rien à justifier, et le hasard a fait en sorte qu'un mot d'esprit et une bonne impression laissée à Louis XIII l'ont mené à cette charge importante. L'historien et les gazetiers auraient donc la tâche impossible – s'ils n'étaient pas si vains – de rendre compte de cette infinité d'occasions, cette succession d'« instants hétérogènes » (Garapon, 2005, p. 120) où être et paraître sont inextricablement emmêlés. Agir dans le présent et comprendre le passé sont d'une égale complexité, et le passé est difficile à saisir parce que le présent même l'était : l'homme d'action du présent, tout comme l'historien, est plongé dans un épais brouillard d'apparences trompeuses, et il doit agir lors d'évènements « bizarres, rares, extraordinaires » (Retz, 1987, II, p. 371).

Une solution partielle au problème de l'action : les maximes et les portraits

Or comment agir comme il se doit dans ces conditions, dans une période aussi troublée et cruciale pour le sort d'un royaume qu'une guerre civile? Comment savoir à qui se fier et de qui il faut se défier, ce qui est nécessaire dans la conduite d'un parti, mais aussi lors des innombrables négociations avec les membres du camp adverse? Au brouillard de l'instant – la brièveté temporelle – répond dans les *Mémoires* la brièveté formelle : d'une part les maximes,

sentences et réflexions⁶, tout autant de phrases bien tournées qui restent dans la mémoire et offrent des règles, des conseils de conduite ou des observations variées; d'autre part les portraits qui révèlent au grand jour le cœur de l'être humain pour celui qui prend le soin de l'observer, de voir le mouvement ou l'inquiétude qui le trahit. L'apparente simplicité de ces procédés qui, placés au détour d'une phrase, passent presque inaperçus, cache toutefois une subtilité, voire une ambiguïté. En effet, là où le lecteur croit se saisir d'éléments stables à travers l'inconstance des choses mondaines, ces formes brèves ne demeurent que des solutions partielles au problème de l'action tel que présenté dans les *Mémoires* : ancrées dans un monde aussi complexe, elles ne peuvent, pour cette même raison, en venir à bout.

Comme l'a bien montré André Bertière, les maximes de Retz prennent forme dans l'expérience. Leur auteur a le « goût des nuances » – on se serait en effet étonné de le voir simplifier la réalité –, mais il résiste à tout « verbalisme » (Bertière, 1977, p. 500) et ce n'est pas le plaisir du jeu mondain qui l'intéresse dans cette forme brève. De même que c'est son rôle d'acteur dans les événements qui permet à Retz de les écrire – contrairement aux historiens et gazetiers –, c'est à partir de l'action qu'il a déduit ses maximes. Des formules telles que « [j]'avais eu mille fois cette vue » (Retz, 1987, I, p. 315), « j'ai observé mille fois », (Retz, 1987, I, p. 354, 540), « plus de mille fois cette réflexion » (Retz, 1987, I, p. 379-380) ou « mille et mille fois » (Retz, 1987, I, p. 337), ou plus modestement « j'ai fait cette observation trois ou quatre fois en ma vie » (Retz, 1987, II, p. 169), ou encore « [j]e connus à cet instant que [...] » (Retz, 1987, I, p. 370), précèdent ses maximes de manière régulière et fondent leur autorité en prouvant d'emblée leur efficacité.

Ainsi, certaines de ses maximes sont limpides (« J'ai observé mille fois qu'il est aussi nécessaire de choisir les mots dans les grandes affaires, qu'il est superflu de les affecter dans

⁶ Nous employons ici sentences, maximes et réflexions sans trop les distinguer, puisque comme l'affirme Simone Bertière : « Peu importe à Retz. » (Retz, 1991, p. 13)

les petites » [Retz, 1987, I, p. 540]), et indiquent clairement comment agir : « Le grand secret de ceux qui entrent dans les emplois est de saisir d'abord l'imagination des hommes par une action que quelque circonstance leur rende particulière. » (Retz, 1987, I, p. 263) Elles donnent par exemple des stratégies pour réussir son ascension : « j'éprouvai [...] que descendre jusques aux petits est le plus sûr moyen pour s'égaliser aux grands » (Retz, 1987, I, p. 264). Retz se permet aussi de confirmer celles d'autres hommes d'action : « Le vieux prince d'Orange disait que le moment où l'on recevait les plus grandes et les plus heureuses nouvelles était celui où il fallait redoubler son attention pour les petites. » (I, p. 412) Il n'hésite pas non plus à enseigner la dissimulation :

Il n'est jamais permis à un inférieur de s'égaliser en parole à celui à qui il doit du respect, quoiqu'il s'y égale dans l'action; et il l'est aussi peu à un ecclésiastique de confesser qu'il est armé, même quand il l'est. Il y a des matières sur lesquelles il est constant que le monde veut être trompé. (Retz, 1987, II, p. 228)

Mais devant l'opacité du monde, il est normal que certaines maximes se montrent ambiguës à leur tour. C'est le cas de la maxime suivante qui implique déjà que l'on se connaisse suffisamment pour ne pas se duper soi-même en se percevant plus apte que dans la réalité : « il n'y a rien de plus malhabile que de se faire croire capable des choses dont les exemples sont à craindre » (Retz, 1987, I, p. 237). Elle implique également d'avoir une expérience suffisante des choses politiques pour lier ses projets à d'autres, et reconnaître leur fragilité selon les exemples qui servent au rapprochement. En effet, Retz prévient ses lecteurs qu'« [i]l n'est pas étrange que les hommes ne se connaissent pas : il y a des temps où l'on peut dire même qu'ils ne se sentent point » (Retz, 1987, II, p. 359). Par ailleurs, alors que tout devrait nous inciter à nous montrer sur nos gardes dans ce monde trompeur, cette attitude même peut nous déjouer : « [c]ette considération est une de celles qui m'ont obligé de vous dire quelquefois que l'on est plus souvent dupe par la défiance que par la confiance » (Retz, 1987, I,

p. 282). Retz réécrit qu'il « connu[t] encore en cette occasion que les gens les plus défiants sont souvent les plus dupes » (Retz, 1987, II, p. 461). Enfin, l'incertitude est telle que même la bonne conduite peut entraîner de mauvaises répercussions : « Voilà le malheur des guerres civiles : l'on y fait souvent des fautes par bonne conduite. » (Retz, 1987, I, p. 446)

Il en va de même des portraits, qui rejoignent les maximes en ce que ceux-ci se fondent bien souvent sur l'observation psychologique, type d'observation nécessaire dans la mesure où les gens mentent :

La vérité est que tout ce qui était dans ce cabinet jouait la comédie : je faisais l'innocent, et je ne l'étais pas, au moins en ce fait; le Cardinal faisait l'assuré, et il ne l'était pas si fort qu'il le paraissait; il y eut quelques moments où la Reine contrefit la douce, et elle ne fut jamais plus aigre; M. de Longueville témoignait de la tristesse, et il était dans une joie sensible, parce que c'était l'homme du monde qui aimait le mieux les commencements de toutes affaires; [...] le maréchal de Villeroy faisait le gai pour faire sa cour au ministre, et il m'avouait en particulier, les larmes aux yeux, que l'État était sur le bord du précipice [...]. (Retz, 1987, I, p. 306)

Si certains êtres sont aisément pénétrables⁷, d'autres sont fortement marqués par l'ambivalence. Sensible au détail qui trahit les individus⁸, Retz n'est pas moins conscient que ceux-ci peuvent se montrer contradictoires et posséder « une part irréductible d'irrationnel » (Bertièrre, 1977, p. 206). Chez certains, et non les moindres, il reste une part d'incompréhensible, et en cela le mémorialiste tranche à nouveau avec son siècle, qui « est à la recherche d'une psychologie cohérente, qui rende intelligibles, voire prévisibles, à partir des données initiales de son caractère, les réactions d'un individu » (Bertièrre, 1977, p. 203). Il voit parfois chez les hommes « un certain air [...] qui ne se peut exprimer, mais qui prouve [leurs intentions] souvent beaucoup mieux que tout ce qui se peut expliquer » (Retz, 1987, II, p. 154).

⁷ C'est le cas de la régente Anne d'Autriche (Retz, 1987, I, p. 371), comme en témoigne son portrait d'une redoutable efficacité et remarquablement analysé par Patrick Dandrey (p. 26-33).

⁸ Par exemple : « Comme l'on ne se peut jamais si bien contraindre qu'il n'échappe toujours quelque chose du naturel, il [un cardinal, lors du conclave auquel Retz a participé] ne se put si bien couvrir que je ne m'aperçusse qu'il était homme de minuties : ce qui est toujours signe non pas seulement d'un petit génie, mais encore d'une âme basse. Il me parlait un jour des études de sa jeunesse, et il me disait qu'il avait été deux ans à écrire d'une même plume. Cela n'est qu'une bagatelle; mais comme j'ai remarqué plusieurs fois que les plus petites choses sont souvent de meilleures marques que les plus grandes, cela ne me plut pas. » (Retz, 1987, II, p. 505)

Le portrait tout en nuances de Richelieu exemplifie aussi cette caractéristique de l'art retzien du portrait, ce ministre étant dépeint par un savant équilibre de défauts et de qualités : « il faut confesser que tous ses vices ont été de ceux que la grande fortune rend aisément illustres, parce qu'ils ont été de ceux qui ne peuvent avoir pour instruments que de grandes vertus » (Retz, 1987, I, p. 287). Jacqueline Plantié, dans son incontournable *Mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, a mis en lumière comment Retz « respecte, et même [...] met volontiers en valeur, l'ambiguïté d'un être. Il s'arrête au seuil de l'inexplicable, il reconnaît que l'intelligence est impuissante pour comprendre totalement une personne » (p. 651). D'ailleurs, Retz lui-même n'échappe pas à cette difficulté : « l'on ne se connaît jamais assez bien pour se peindre raisonnablement soi-même » (Retz, 1987, I, p. 377), affirme-t-il pour justifier l'absence de son propre portrait dans la galerie des principaux acteurs de la Fronde. C'est en fournissant des clefs de compréhension des êtres et des événements que les maximes et les portraits peuvent partiellement résoudre la manière dont il faut agir dans le monde tout en soulignant à nouveau son obscurité.

Résolution et occasion : le retour de la brièveté temporelle

Cela étant dit, cette conception de l'histoire et le problème de l'action qui lui est rattachée ne se résolvent pas dans une forme de défaitisme et n'acculent pas le chef de parti à la paralysie. Si l'homme plongé dans les conflits de son temps ne peut s'assurer la victoire, il peut encore s'illustrer – plus qu'échouer – dans l'honneur, gloire à laquelle se raccroche Retz dans ses *Mémoires*. La capacité à bien agir, et surtout à voir les occasions dans l'adversité révèle la grandeur, et tant s'en faut qu'elle soit hors d'atteinte.

En effet, Mazarin a peut-être vaincu les frondeurs, mais sans gloire, tandis que Retz agissait d'une manière bien plus noble et élevée à ses yeux : « Les plus grands dangers ont

leurs charmes pour peu que l'on aperçoive de gloire dans la perspective des mauvais succès; les médiocres n'ont que des horreurs quand la perte de la réputation est attachée à la mauvaise fortune. » (Retz, 1987, I, p. 327) Il écrit aussi que « l'on doit hasarder le possible toutes les fois que l'on se sent en état de profiter même du manquement de succès » (Retz, 1987, II, p. 68), que « [l]es extrêmes sont toujours fâcheux; mais [qu']ils sont sages quand ils sont nécessaires. Ce qu'ils ont de consolatif est qu'ils ne sont jamais médiocres et qu'ils sont décisifs quand ils sont bons » (Retz, 1987, I, p. 327-328). Puisque la guerre civile est une période où l'extraordinaire peut se produire, il faut savoir prendre des risques : « Il n'y a rien dans le monde qui n'ait son moment décisif, et le chef-d'œuvre de la bonne conduite est de connaître et de prendre ce moment. » (Retz, 1987, I, p. 339) Il faut non seulement voir, mais surtout saisir l'occasion : « il y a des feux qui embrasent tout : l'importance est d'en connaître et d'en prendre le moment » (Retz, 1987, I, p. 244). Or il est inutile d'espérer bien agir sans la sagacité entreprenante qui distingue les grands hommes, au contraire de certains acteurs de la guerre civile :

Monsieur le Comte avait toute la hardiesse du cœur que l'on appelle communément vaillance, au plus haut point qu'un homme la puisse avoir; et il n'avait pas, même dans le degré le plus commun, la hardiesse de l'esprit, qui est ce que l'on nomme résolution. La première est ordinaire et même vulgaire; la seconde est même plus rare que l'on ne se le peut imaginer : elle est toutefois encore plus nécessaire que l'autre pour les grandes actions; et y a-t-il une action plus grande au monde que la conduite d'un parti? Celle d'une armée a, sans comparaison, moins de ressorts, celle d'un État en a davantage; mais les ressorts n'en sont, à beaucoup près, ni si fragiles ni si délicats. Enfin je suis persuadé qu'il faut de plus grandes qualités pour former un bon chef de parti que pour faire un bon empereur de l'univers; et que dans le rang des qualités qui le composent, la résolution marche du pair avec le jugement : je dis avec le jugement héroïque, dont le principal usage est de distinguer l'extraordinaire de l'impossible. Monsieur le Comte n'avait pas un grain de cette sorte de jugement, qui ne se rencontre même que très rarement dans un grand esprit, mais qui ne se trouve jamais que dans un grand esprit. (Retz, 1987, I, p. 238-239)

Si André Bertière a bien montré l'effritement progressif de la figure du héros dans les *Mémoires* du cardinal de Retz (p. 323-392), son ombre ne plane pas moins sur le récit dans un

habile « composé de Plutarque et de Machiavel » (p. 380) – du Corneille du *Cid* et du jésuite espagnol Balthasar Gracián⁹, pourrait-on aussi ajouter –, et cette possibilité d'un jugement ou d'une prévoyance qui semble dépasser les capacités humaines demeure malgré tout : « Je ne sais si je n'ai point déjà dit, en quelque endroit de cet ouvrage, que ce qui a le plus distingué les hommes est que ceux qui ont fait les grandes actions ont vu devant les autres le point de leur possibilité. » (Retz, 1987, II, p. 424)

Remarquons aussi dans ce portrait de Monsieur le Comte l'importance de la résolution, et son corollaire, la condamnation de l'irrésolution qui marque le caractère des hommes qui ne sont pas faits pour l'action. Cette résolution semble même un préalable au « jugement héroïque » mentionné ci-dessus. Il faut d'abord et avant tout choisir, ne pas être paralysé par l'indécision : « J'ai déjà remarqué, en quelque endroit de cet ouvrage, que tout ce qui est interlocutoire paraît sage aux esprits irrésolus, parce que leur inclination les portant à ne point prendre de résolution finale, ils flattent d'un beau titre leur propre sentiment. » (Retz, 1987, II, p. 67) De même, « les esprits irrésolus ne suivent presque jamais ni leur vue ni leur sentiment, tant qu'il leur reste une excuse pour ne pas se déterminer » (Retz, 1987, II, p. 99). À l'inverse, le moment où le cardinal de Retz décide de s'opposer à la cour et d'entrer dans la fronde parlementaire est un exemple de résolution, de capacité à oser prendre des risques, ce préalable de la grandeur :

Comme ils m'eurent laissé tout seul pour le *quart d'heure* que je leur avais demandé, je ne fis pas seulement réflexion sur ce que je pouvais, parce que j'en étais très assuré : je pensai seulement à ce que je devais, et je fus embarrassé. Comme la manière dont j'étais poussé et celle dont le public était menacé eurent dissipé mon scrupule, et que je crus pouvoir entreprendre avec honneur et sans être blâmé, *je m'abandonnai* à

⁹ Dans un article sur la pointe baroque, Jean-Vincent Blanchard écrit, au sujet des maximes de Gracián, cette phrase qui pourrait aussi bien s'appliquer à Retz : « Dans ce hasard relatif, l'art tient à saisir la bonne occasion, le moment où les choses sont à point. Alors, dans le temps cyclique des empires vient s'insérer le temps au cours duquel s'exerce la prudence du particulier, au moment de la performance. La brièveté s'invente constamment pour sonder les multiples aspects d'une réalité historique en constant changement. » (p. 354) Telle est en effet l'une des fonctions des maximes de Retz : enseigner à saisir l'occasion dans une réalité ambiguë.

toutes mes pensées. Je rappelai tout ce que mon imagination m'avait jamais fourni de plus éclatant et de plus proportionné aux vastes desseins; je permis à mes sens de se laisser chatouiller par le titre de chef de parti, que j'avais toujours honoré dans les *Vies* de Plutarque; mais ce qui acheva d'étouffer tous mes scrupules fut l'avantage que je m'imaginai à me distinguer de ceux de ma profession par un état de vie qui les confond toutes. [...] Le souper du Palais-Royal et la *résolution* de me perdre avec le public l'ayant purifiée [son hésitation], *je la pris avec joie* [la vue de devenir chef de parti], et *j'abandonnai mon destin à tous les mouvements de la gloire.* (Retz, 1987, I, p. 315; nous soulignons)

En un « quart d'heure », Retz prend le risque – il s'abandonne¹⁰ – et se résout à entrer sur le théâtre de la guerre civile en étant pleinement conscient de la fin incertaine qui l'attendait. Il s'agit désormais de constamment chercher l'occasion et ne plus cesser d'entreprendre des démarches même quand la situation semble désespérée :

L'un des plus grands défauts des hommes est qu'ils cherchent presque toujours, dans les malheurs qui leur arrivent par leurs fautes, des excuses devant que d'y chercher des remèdes; ce qui fait qu'ils y trouvent très souvent trop tard les remèdes, qu'ils n'y cherchent pas d'assez bonne heure. (Retz, 1987, I, p. 455)

À l'inverse, « rien ne marque tant le jugement solide d'un homme, que de savoir choisir entre les grands inconvénients » (Retz, 1987, I, p. 395). Ceux qui balancent sans se décider ne peuvent affronter les périls et redresser la situation par une action qui semblait impossible tant qu'elle n'avait pas été tentée : « Il me semble que je vous ai déjà dit ailleurs que tout ce qui est fort extraordinaire ne paraît possible, à ceux qui ne sont capables que de l'ordinaire, qu'après qu'il est arrivé. » (Retz, 1987, II, p. 463) Le Prince de Condé a illustré ce principe lors de la bataille de Lens, quelques mois avant la guerre civile : « Je ne me puis empêcher de vous dire que le combat étant presque perdu, Monsieur le Prince le rétablit et le gagna par un seul

¹⁰ Une telle attitude implique le courage de prendre des risques. Cette dernière s'oppose à la peur qui porte les hommes à se laisser déterminer par les autres, à ne rien entreprendre que dans l'aveuglement que leur induit leur irrésolution : « Monsieur faisait, en toutes choses, comme font la plupart des hommes quand ils se baignent : ils ferment les yeux en se jetant dans l'eau. » (Retz, 1987, II, p. 67) Permettons-nous aussi d'ajouter que l'inaction ne relève pas nécessairement de l'irrésolution, même si elle est exceptionnelle dans les *Mémoires* : « Je vous vous ai dit ci-dessus que j'avais fait la résolution de demeurer tout le plus qu'il me serait possible dans l'inaction, parce qu'il est vrai que j'avais beaucoup à perdre et rien à gagner dans le mouvement. J'accomplis, en partie, cette résolution, parce qu'il est vrai que je n'entrai presque en rien de tout ce qui se fit en ce temps-là, étant très convaincu qu'il n'y avait rien de bon à faire pour l'ordinaire. » (Retz, 1987, II, p. 339) Une inaction peut être résolue.

coup de cet  il d’aigle que vous lui connaissez, qui voit tout dans la guerre et qui ne s’y éblouit jamais. » (Retz, 1987, I, p. 300)

Enfin, ce prince souligne aussi que la grandeur et l’honneur peuvent se conserver même dans la défaite. En concluant le portrait qui lui est dédié, Retz  crit : « Il n’a pu remplir son mérite, c’est un défaut; mais il est rare, mais il est beau » (Retz, 1987, I, p. 372). De fait, les défauts et les fautes des hommes peuvent aussi signaler leur grandeur puisqu’« il y a certains défauts qui marquent plus une bonne  me que de certaines vertus » (Retz, 1987, I, p. 486) :

La même vérité qui m’oblige à remarquer la faute m’oblige à en admirer le principe; et il est si beau à l’homme du monde du courage le plus h ro ique d’avoir p ch  par excès de douceur, que ce qui ne lui [a] pas succédé dans la politique, doit être au moins admiré et exalté par tous les gens de bien dans la morale. (Retz, 1987, II, p. 335)

Une action juste est préférable au calcul politique consommé, qui constitue une ruse des plus basses. La dissimulation, qui est nécessaire – nous l’avons observé dans certaines maximes – n’en a pas moins ses limites. Comme le signale Marc Fumaroli, « Retz veut la gloire, non le succès » (p. 264), ou du moins il préfère s’accommoder de la première que de la perdre au prix de la seconde. La dissimulation doit être au service de la grandeur et de la gloire, et c’est en ce sens qu’elle fait partie « de l’attitude h ro ique telle que Balthasar Gracián l’a définie à la suite de Machiavel et de Tacite » (Merlin-Kajman, 2012, p. 72) et que Retz reprend à son compte.

En dernière analyse, Retz ne prétend pas échapper à l’opacité de l’histoire et du présent, cette succession d’instantanés indéchiffrables et soumis au hasard que les gazetiers et historiens ont eu la vanité d’essayer de décrypter. Ses maximes peuvent orienter l’homme d’action, mais lui enseignent surtout cette ambigüité dans laquelle il est plongé. De même, le portrait, dressé à partir des fines observations psychologiques, permet de comprendre le caractère d’un être, tout en ayant la modestie de ne pas en faire une caricature. Il y a une part

d'inexplicable dans les évènements et les instants, tout comme dans le cœur humain. La grandeur, dans ces conditions, consiste d'une part à se montrer résolu en saisissant les occasions qui se présentent et même, d'autre part, à créer ces occasions en agissant constamment. Dans cette perspective où il est impossible de se garantir la victoire, c'est l'honneur qui doit triompher, quitte à ce que cela se produise dans la défaite : « je [...] répondis qu'il était vrai que nous hasardions notre vie; mais que si [nous] agissions autrement, nous perdriions certainement notre honneur » (Retz, 1987, I, p. 533). Les *Mémoires*, ancrés dans l'expérience, font revivre au lecteur cette agitation quand Retz emploie, à l'occasion, des formules telles que : « J'ai couru jusques ici à perte d'haleine sur ces matières » (Retz, 1987, I, p. 294), ou encore quand il affirme qu'il raconte les faits « en courant » (Retz, 1987, I, p. 291). Le récit incarne la leçon que la conduite de Retz a tenté de respecter toute sa vie, soit de se remuer constamment, pour paraphraser Tallemant des Réaux¹¹, s'agiter sans cesse pour voir l'occasion et savoir s'y abandonner.

Bibliographie

- BERTIÈRE, André (1977), *Le cardinal de Retz mémorialiste*, Paris, Klincksieck.
- BLANCHARD, Jean-Vincent (2002), « Raison d'État présent : vers une phénoménologie politique de la pointe baroque », dans Erec R. Koch (dir.), *Classical Unities: Place, Time, Action. Actes du 32^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Tübingen, Narr, coll. « Biblio 17 », p. 347-357.
- BRIOT, Frédéric (1995), « Comment croire les mémorialistes sur parole? », *Revue des Sciences humaines*, n° 238, p. 53-64.
- CARRIER, Hubert (2005), « Sincérité et création littéraire dans les *Mémoires* du cardinal de Retz », dans Pierre Ronzeaud (dir.), *Cardinal de Retz. Mémoires. Anthologie critique*, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critique », p. 91-116.

¹¹ « Il a toujours été [le cardinal de Retz] d'humeur remuante. » (Tallemant des Réaux, cité par Stefanovska, 2002, p. 35)

- CHARBONNEAU, Frédéric (2001), *Les silences de l'histoire. Les mémoires français du XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres : études ».
- DANDREY, Patrick (2005), « Commentaire comparé de deux portraits tirés des *Mémoires* du cardinal de Retz », dans Pierre Ronzeaud (dir.), *Cardinal de Retz. Mémoires. Anthologie critique*, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critique », p. 203-216.
- FUMAROLI, Marc (2002), « Retz : des *Mémoires* en forme de conversation galante », dans *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 247-281.
- GARAPON, Jean (2005), « Les vérités diverses des *Mémoires* du cardinal de Retz », dans Pierre Ronzeaud (dir.), *Cardinal de Retz. Mémoires. Anthologie critique*, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critique », p. 117-125.
- GARAPON, Jean (2011), « Curiosité et écriture dans les *Mémoires* du cardinal de Retz », dans Jean Garapon et Christian Zonza (dir.), *Nouveaux regards sur les Mémoires du Cardinal de Retz. Actes du colloque organisé par l'Université de Nantes*, Tübingen, Narr, coll. « Biblio 17 », p. 123-133.
- GUION, Béatrice (2010), « Comment écrire l'histoire : l'*ars historica* à l'âge classique », *XVII^e siècle*, n° 246, p. 9-25.
- LESNE-JAFFRO, Emmanuèle (2006), « Les Mémoires : une critique de l'histoire au XVII^e siècle », dans Sabrina Vervacke, Éric Van der Schueren et Thierry Belleguic (dir.), *Les songes de Clío. Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », p. 487-510.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène (2012), « Extraordinaire, extrémisme et modération dans les *Mémoires* du Cardinal de Retz », *La Licorne*, n° 99, p. 67-82.
- MOUQUIN-DE GARIDEL, Delphine (2016), « Au fantôme! Quelques revenants dans les *Mémoires* de la Grande Mademoiselle à Chateaubriand », dans Christian Zonza (dir.), *Vérités de l'histoire et vérité du moi. Hommage à Jean Garapon*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Classicisme », p. 281-296.
- PLANTIÉ, Jacqueline (1994), *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique ».
- RETZ, Paul de Gondi cardinal de (1987), *Mémoires*, édition de Simone Bertière, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 2 v.
- RETZ, Paul de Gondi cardinal de (1991), *Maximes et réflexions*, édition de Simone Bertière, Paris, Éditions de Fallois.
- STEFANOVSKA, Malina (2002), « Démarches et itinéraires de la Fronde : Paris dans les *Mémoires* du cardinal de Retz », dans Erec R. Koch (dir.), *Classical Unities: Place, Time, Action. Actes du*

32^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Tübingen, Narr, coll. « Biblio 17 », p. 35-44.

STEFANOVSKA, Malina (2008), *La politique du cardinal de Retz. Passions et factions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».

STEFANOVSKA, Malina (2009), « Cardinal de Retz's *Memoirs*: Encountering Fortune and Taking Timely Steps », dans John D. Lyons et Kathleen Wine (dir.), *Chance, Literature, and Culture in Early Modern France*, Farnham/Burlington, Ashgate, p. 183-195.

Résumé

Cet article souhaite arrimer la brièveté temporelle qui découle de la conception de l'histoire des *Mémoires* du cardinal de Retz (une conception qui tend à un effritement temporel composé d'une succession d'instantanés impénétrables) à la brièveté formelle des maximes et réflexions qui, elle, montre en contrepartie comment agir dans un monde opaque. Cependant, se refusant à la simplification, les *Mémoires* font voir que cette obscurité du monde et du temps ne peut être vaincue. La recherche de la victoire politique est alors sublimée par celle de l'honneur et de la gloire qui, elle, peut s'accommoder de la défaite.

Abstract

This article seeks to anchor the temporal brevity that results from cardinal de Retz's conception of history as developed in his *Mémoires* (a conception that leads to a desintegration of time in a succession of impenetrable moments) into the formal brevity of the maxims and portraits that, in counterpart, show how to act in an opaque world. However, since Retz refuses simplification, the *Mémoires* also show that the opacity of the world cannot be overthrown: the search for political victory is therefore sublimated in the search for honor and glory, even if they are found in defeat.

Ironie postmoderne et neutralisation des discours dans *Parents et amis sont invités à y assister*

Gabriel Proulx

Université McGill

Le roman d'Hervé Bouchard *Parents et amis sont invités à y assister* (2014 [2006]) se présente comme un récit complexe où il est difficile de se poser sur un passage et d'en tirer du sens, chaque phrase semblant recéler des contradictions, des obstacles à la lecture ou des renversements tantôt clownesques tantôt tragiques qui, bien qu'ils s'ancrent dans une tradition qui va de François Rabelais à Valère Novarina en passant par Samuel Beckett et Eugène Ionesco, sont en somme fort déstabilisants. Nous pouvons ainsi affirmer avec Stéphane Inkel que, dans ce livre atypique, « la narration est construite de telle façon qu'un

indécidable affecte en permanence [les] monologues successifs, ce qui a pour effet de recouvrir d'un voile d'incertitude le moindre geste que le [...] roman nous propose » (2008, p. 34). Cette indécision des propositions langagières, discursives et littéraires, qui cause une incertitude chez le lecteur et un certain hermétisme textuel, rapproche bien entendu le texte de Bouchard des préoccupations postmodernes qui se lisent en filigrane dans une multitude d'œuvres contemporaines : fragilité des discours figés, fractionnement de l'identité auparavant monolithique des personnages, relativité des réalités spatio-temporelles, décroissement des langues, défiguration de la Belle langue, etc. Cette pratique, où toute réalité que l'on croyait stable semble se défaire de ses formes sclérosées pour mettre au jour la complexité du réel comme irréconciliable avec l'idée d'une langue fixée dans les discours fédérateurs de la société d'aujourd'hui, se présente donc comme ce que l'on pourrait nommer, avec Alan Wilde, une ironie postmoderne, c'est-à-dire une ironie « *suspensive: an indecision about the meanings or relations of things [...] matched by a willingness to live with uncertainty, to tolerate and, in some cases, to welcome a world seen as random and multiple, even, at times, absurd*¹ » (p. 44). Cette forme d'ironie recouvre entièrement l'œuvre de Bouchard, ce qui explique la difficulté qu'a le lecteur à résoudre tous les problèmes auxquels elle nous confronte, laissant ainsi flotter certaines questions dans une sorte de vide qui correspond à celui laissé par la neutralisation des grands discours qui régissaient auparavant la vision que l'on avait des événements et des réalités du monde. En effet, Bouchard défait l'une après l'autre chacune de nos certitudes, exposant par le fait même l'impossibilité de toute compréhension unidimensionnelle de la société, de ses tares comme de ses beautés. En donnant à son roman le sous-titre trompeur de « drame en quatre tableaux avec six récits au

¹ « *suspensive* : une indécision face aux significations et aux relations qui unissent les choses, indécision couplée à un désir de vivre dans l'incertitude, de tolérer et, dans certains cas, d'accueillir un monde en apparence aléatoire et multiple, voire parfois absurde. » (Je traduis).

centre » qui, en soi, ébranle les typologies génériques traditionnelles, en mettant en scène les discours toujours déjà déconstruits que sont les discours religieux et familial dont notre génération a hérité comme de déchets post-beckettien impuissants et épuisés, et en triturant la langue normalisée afin de démontrer ses limites et les possibles qu'offre cette nouvelle langue instable, poétique et foisonnante, l'écrivain critique l'idée même de discours en y opposant non pas un autre discours prétendument supérieur, mais bien une hésitation totale.

Selon Pierre Schoentjes,

[l]'ironiste serait [...] celui qui cherche un mode de communication plus authentique que celui de l'expression langagière normale. S'il feint ou dissimule et établit des rapports apparemment saugrenus, c'est parce qu'il cherche à établir, à travers la langue, un rapport neuf, tant avec la réalité qu'avec les autres; un rapport original dans lequel il aurait une part. Il lui faut pour cela rompre avec l'héritage du passé, rompre avec les autorités qui, avant lui, ont établi les rapports désormais canoniques et dont il se considère prisonnier. (1993, p. 248)

Dans le cas de *Parents et amis*, l'ironie postmoderne atteint se rapport à la réalité par le biais d'une fragilisation des discours clos qui a un effet double : la suspension du sens et l'indécidabilité discursive d'une part, et de l'autre, une multiplication des potentialités du texte et de la langue ainsi décloisonnés. Comme l'indique René Audet dans un article sur l'ironie de la forme, « la réutilisation décontextualisée de cadres discursifs [propres à un genre prédéterminé] produi[t] un effet de décalage sensible » (p. 17) une fois appliquée à un autre genre littéraire, décalage qui génère différentes lectures possibles de l'œuvre. Notre objectif sera par conséquent de déplier les dispositifs ironiques proposés par Bouchard et leurs effets dynamisants afin d'exposer leur caractère à la fois désorientant et fécond.

Roman, théâtre et poésie : vers une hybridation générique ludique

La première instance ironique à laquelle le lecteur est confronté est, comme nous l'avons observé, d'ordre générique. Cette ironie, que René Audet nomme ironie de la forme,

correspond au fait de « [p]arler à travers les usages d'un autre genre » (p. 17) dans une œuvre appartenant explicitement à un genre connu du lecteur. Ici, *Parents et amis*, qui est en réalité un roman et a été étudié comme tel par la critique, recourt aux codes du genre dramatique, par exemple en se développant principalement par le biais de dialogues, en utilisant les didascalies et en nous proposant des décors qui nous rappellent ceux de la scène de théâtre. Il se présente comme un drame, mais cette hybridation du genre a pour seul objectif de déstabiliser le lecteur et de remettre en question la pertinence de telles étiquettes génériques, puisque les éléments théâtraux mobilisés sont tous déformés et rendus inopérants. L'idée même d'un drame au centre duquel l'auteur aurait inséré artificiellement des récits semble d'ailleurs d'ores et déjà suggérer que Bouchard déjoue les attentes du public en ce qui concerne la forme, étant donné que les problèmes de représentativité dramatique que montre cet assemblage des formes théâtrale (le drame) et narrative (les récits) sont nombreux. Selon Ginette Michaud, « [l]a question du genre est [...] l'un des enjeux importants du postmodernisme » (p. 71) et le traitement qu'en fait Bouchard est foncièrement expérimental, ce qui rapproche déjà ses préoccupations de l'esthétique postmoderne.

Dès le début de la lecture, les mécanismes dramatiques déraillent, ce qui a pour effet d'accentuer le décalage entre le sous-titre choisi par Bouchard et la nature réelle de son livre. Entre autres, les didascalies ne sont plus descriptives mais plutôt narrativisées, ce qui contrecarre absolument leur rôle, qui est à l'origine de donner, dans un langage extrêmement clair et épuré, des indications scéniques au metteur en scène et des instructions précises aux acteurs. Par exemple, on nous dit dès les premières lignes du roman, que « [l]'un fait la liste des dans l'ordre où ils sont sans qu'on puisse le voir » (Bouchard, 2013, p. 11) : un personnage – dont le nom n'est pas précisé, ce qui complique déjà le travail de mise en scène – ferait donc l'inventaire d'éléments dont la nature n'est jamais explicitée et ce même personnage sans nom

est invisible. Dans une pièce de théâtre réellement destinée à être jouée, le nom du personnage et celui des objets ou des personnes dont il fait la liste seraient bien entendu donnés mais, surtout, les activités d'un personnage que l'on ne voit pas ne seraient pas mentionnées, puisque ledit personnage serait dans les coulisses et que ses activités ne devraient être rapportées que si elles avaient une incidence quelconque dans le déroulement de l'intrigue. Comme l'indique Laurance Ouellet Tremblay, cette pièce narrative idiosyncrasique « n'attend pas la venue d'acteurs réels pour révéler et assurer sa cohérence » (p. 45). Bien entendu, ce type de détournement générique n'est pas sans rappeler les influences de Bouchard citées au début de cet article (Beckett et Novarina, en particulier), mais il exacerbe les mécanismes empruntés à ces auteurs de telle façon que l'aspect théâtral de l'œuvre en devient presque caricatural.

Bouchard lui-même a d'ailleurs décrit son livre comme une « pièce injouable, un roman théâtral plutôt » (2007), ce qui démontre la conscience qu'a l'auteur de la cassure irrémédiable qui existe entre l'étiquette qu'il appose à son texte et sa nature concrète. Tout au long des didascalies, on nous dit entre autres que « [l]es acteurs vieilliront » (Bouchard, 2014, p. 11), mais on ne suggère aucun procédé technique ou scénique pour montrer leur vieillissement – que ce soit du maquillage, des effets d'éclairage ou le remplacement des acteurs par d'autres acteurs plus âgés durant la pièce. Cela sous-entend qu'ils devront vieillir naturellement, opposant donc au temps fixe et restreint de la pièce de théâtre la durée – par définition beaucoup plus grande – du roman et de la vie réelle. On nous explique aussi que « [l]es orphelins de père numéro un, numéro deux, numéro trois, numéro quatre et numéro cinq peuvent être joués par un seul et même » acteur (Bouchard, 2014, p. 12). Cependant, celui-ci devra être capable de les jouer tous en même temps, puisqu'ils parlent parfois en chœur, ce qui renforce l'impossibilité de représenter cette pièce, exhibe l'antiréalisme

bouchardien et expose la fragilité de l'identité des orphelins en question. Dans le cas de l'épisodique Laurent Sauvé, il serait préférable, selon l'auteur, d'« engage[r] le fils d'un dieu » (p. 12), mais seulement si le théâtre en a les moyens financiers. La langue coupée du prêtre est censée être un personnage à part entière, ce qui soulève des questions d'ordre technique, puisque cette langue doit être détachée du corps auquel elle appartient et s'exprimer seule; « [l]es figurants du défilé initial sont une quarantaine environ [et] peuvent aller sans tête » (p. 12) de par la nature de leur rôle, et ainsi de suite².

Nous pouvons donc affirmer que le théâtre travesti de Bouchard est « un théâtre imaginaire parce qu'il n'existe et ne saurait exister que par le récit » (Camus, 2012, p. 140), ce qu'explicite d'ailleurs le romancier en insistant sur l'aspect artificiel de son drame lorsqu'il écrit : « La scène entière est crayonnée. La musique est crayonnée [...]. Les décors sont crayonnés » (Bouchard, 2013, p. 12). Naissant par conséquent de l'écriture et y étant enfermée de façon définitive, la pièce-roman fait du surplace et n'arrive à s'extirper ni de ses allures de théâtre ni de sa nature foncièrement narrative, générant du même coup une forme hybride qui à la fois déçoit par le non-respect des promesses qui découlent de son titre et surprend par la richesse des propositions rendues possibles par son appartenance oblique à différents genres littéraires. Personnages, dialogues, décors, tous les repères traditionnels qui nous permettent de nous situer dans le genre dramatique semblent être réduits à un état essentiellement linguistique guidé par le simple crayon de l'auteur et non plus par l'intrigue ou l'action théâtrale et, « [d]ans ce théâtre par écrit, même les didascalies sont emportées dans le flot du langage » (Canty, 2007, p. 70).

² Dans un court article sur les œuvres plus récentes de Bouchard, dont *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, Louis-Daniel Godin définit ces incongruités comme des « défis scénaristiques » et montre que ces derniers sont devenus une sorte d'obsession chez l'auteur saguenéen (p. 45).

Les récits du centre n'échappent pas non plus à cette confusion générique, puisque certains d'entre eux prennent en réalité la forme de lettres ou de dialogues. Effectivement, le deuxième récit est explicitement présenté comme « une lettre [à ses fils] où elle [la veuve Manchée] parle des morts et de son dégoût des fleurs » (Bouchard, 2014, p. 95) et respecte parfaitement les codes du genre épistolaire, dont l'adresse initiale (« Chiens » [p. 95]) suivie de la virgule et le recours à la deuxième personne afin d'ancrer le texte dans un dialogue entre destinataire et destinataires. Le troisième récit, lui aussi épistolaire, se présente cette fois-ci comme « une lettre qu'ils [les orphelins de père] font à la mère Manchée » (Bouchard, 2014, p. 107) et, encore une fois, les codes du genre sont respectés, mais cette partie n'est elle non plus manifestement pas un récit à proprement parler. Le quatrième récit s'ouvre sur une sorte de prière prononcée par deux des fils qui, épuisés de vivre avec leurs tantes, expriment leur désir de quitter le nid familial, prière où les « missionnaires saisonniers », « les crucifiés », les « cieux » et la « [m]arde » (Bouchard, 2014, p. 119-120) se mêlent en une sorte de chant apocalyptique et où les frères semblent se poser tour à tour comme des damnés et des martyrs; s'ensuit un échange éclaté entre des personnages dont les noms ne renvoient à aucun des personnages croisés jusqu'à maintenant. Finalement, le sixième récit est une liste des pères imaginaires dont se réclame l'orphelin de père numéro six après son suicide, liste poétique qui semble plutôt se rapprocher de l'élégie que du récit, ce genre lyrique ancien étant bien entendu rendu de manière tout aussi ironique que le théâtre déthéâtralisé du drame que nous donne à lire l'écrivain.

Comme le dit Pierre Schoentjes, « il arrivait à Picasso de jouer sur le rapport [ironisant] entre le titre d'une toile et son sujet » (2001, p. 224) et un problème semblable de distanciation ou de rupture entre le signifiant et le signifié est établi par Bouchard dès la page couverture de *Parents et amis*, puisque le drame entrecoupé de récits qu'il annonce dans le

sous-titre de son livre est très vite désamorcé par le biais du renversement des codes dramatiques et romanesques conventionnels. Cette trahison ludique du lecteur permet de « dynamiser la production du sens, [d']en empêcher la fixation » (Audet, 2013, p. 32) en forçant le lecteur à se questionner sur la nature des différents genres littéraires, tout autant que sur les voies qu'ouvre le métissage des dits genres. Les typologies génériques se posant comme des vérités rigides qui accueillent difficilement les genres hybrides qui se dressent contre les formes convenues, l'ironie de la forme permet de s'y attaquer par le biais d'une déconstruction des conventions et l'inscription volontairement problématique d'une œuvre complexe dans un genre précis qui ne saurait accommoder toutes ses particularités.

Le Christ, le père et la mère : neutralisation des discours fédérateurs

Tout comme la réflexion sur les genres littéraires et les discours réducteurs qui en découlent, les discours sociaux n'échappent pas à l'ironie bouchardienne. Cependant, les discours religieux et familial ne sont pas réellement déconstruits par l'auteur; ils subsistent sur scène, dès le début du texte, comme des réminiscences *déjà* déconstruites d'un monde révolu et n'offrent aucune réponse aux questions des personnages par rapport à leur avenir ou aux choix qu'ils doivent faire, si ce n'est qu'ils mettent au jour la faillibilité et l'imperfection de l'homme de poussière qui, inévitablement, devra vivre dans la boue et y retourner.

Le discours ecclésiastique est montré, dès le premier tableau, dans toute son impuissance par le biais du personnage du prêtre. En effet, ce dernier nous est présenté comme un être mutilé dont la langue coupée ne cesse de gigoter et de répéter les mêmes paroles, qui n'ont aucun impact – négatif ou positif – sur les autres personnages. Alors que cette langue littéralement désarticulée tente de réunir les proches du défunt autour de la parole religieuse, aucun d'entre eux ne répond à son « Dijons une çapelet » (Bouchard, 2014,

p. 18, 20, 24 et 33). Cette parole fragile et vide, c'est donc celle d'une religion qui n'est plus perçue comme une force rassembleuse et réconfortante qui permettrait de réunir dans une même communion tous les membres de la famille à la suite d'un événement marquant – en l'occurrence, la mort du père –, mais plutôt comme une répétition mécanique et impotente d'un refrain qui a perdu tout son sens et qui, par le fait même, est prononcé en zozotant silencieusement. Plus loin dans le récit, c'est d'ailleurs la phrase « Manhez-en tous » (Bouchard, 2014, p. 171), tout aussi courte et insignifiante, qui remplacera la première, ce qui n'aura pas plus d'influence sur les autres personnages et leurs actions. À la force du discours religieux et à l'importance des curés dans la société québécoise d'antan s'est donc substitué un déchet discursif qui ne fait que flotter et s'écouter parler, totalement inconscient de sa déchéance et pourtant sur le point de disparaître, ses bégaiements se rapprochant de plus en plus d'un simple silence.

Quant à lui, l'alpiniste reconnu pour être prêtre se présente comme une alternative quelque peu déjantée mais aussi plus connectée au réel que ce premier prêtre charcuté. Effectivement, dans son discours, il semble avoir pris conscience des changements qui ont eu lieu dans la société à laquelle il s'adresse. Cependant, qui dit changement dit parfois trahison, puisque ces idées s'opposent souvent à celles que prône l'Église. Par exemple, au cours du troisième tableau, il explique que Jésus était autant le défenseur des femmes adultères, que nous admirons pour sa vertu, sa générosité et son empathie (Bouchard, 2014, p. 192), que le larron qui fit son entrée à Jérusalem « sur un âne volé » (p. 191), qui se mit en colère contre un figuier quand ce dernier ne lui donna pas de fruit (p. 193) et qui exigea de se faire oindre d'albâtre malgré le fait que cette substance dispendieuse aurait permis, si on l'avait vendue, de soulager les pauvres (p. 197-198). Il nomme d'ailleurs Jésus « notre Seigneur le grand J » (p. 189), « grand J » ou encore simplement « J » (p. 191-192) ce qui, déjà, rompt avec la

glorification traditionnelle de la figure christique et rapproche les préoccupations du Christ de celles des petites gens dont il est question dans *Parents et amis*. Ce renversement de la figure du Christ de l'axe transcendantal, c'est-à-dire de son statut de fils direct de Dieu et d'exemple de piété et de charité, à l'axe de l'immanence, soit celui des simples mortels, recontextualise le discours religieux en le nuancant. L'alpiniste « valorise [donc] le doute, assume la contingence du sens sans jamais accepter l'imposition d'une Vérité "fondamentale" ou "essentielle" » (Adriaensen, 2004, p. 98), ce qui neutralise le grand discours ecclésiastique, ou plutôt le minorise en y faisant entrer une part de doute et de sincérité contraire à la notion obsolète d'idolâtrie aveugle.

L'alpiniste conclut la partie de son allocution portant sur Jésus avec une déclaration beaucoup plus explicite de cette idée d'un Christ imparfait et éloigné de la construction unidimensionnelle qu'en donne l'Église :

Chaque fois, mais c'est toujours la même fois, chaque version de l'histoire montre que notre J se met au-dessus des pauvres d'une manière qui choque notre idée d'un dont l'humilité est gage de grandeur. Tombons sur le cul, oui. Par cette conduite, il semble se ranger dans la lignée des prêcheurs d'aujourd'hui, qui commandent le dépouillement et l'humilité cependant qu'ils vont en limousine grâce aux dons qu'on leur fait. (Bouchard, 2014, p. 197-198)

Ici, Jésus est directement comparé aux *preachers*, ce qui ramène la religion chrétienne à son caractère originellement sectaire et déforme l'image immaculée du fils de Dieu en le rendant plus humain que bien d'autres hommes simples qui « répandent la joie et la vie pour rien » (p. 198) dans un anonymat et un refus du culte de leur personne par autrui. Jésus entrant à Jérusalem sous les applaudissements avec son âne volé – l'équivalent de l'époque selon le texte d'une limousine payée à même les dons de ses fidèles – serait donc un coup de marketing comparable aux émissions de télévision américaines mettant en vedette des révérends exubérants aux opinions tranchées. Cette observation pousse finalement l'alpiniste à sommer ceux qui sont réunis autour de lui de « tomber sur le cul », sorte d'appel à une

communion corrompue qui remplacerait les mains jointes de la prière et l'agenouillement catholique.

Ces renversements carnavalesques sont très nombreux dans l'œuvre de Bouchard. Par exemple, les noms de paroisse inventés de toutes pièces comme « Saint-Flatulon-du-Derrière-Coulant » (p. 185), dans lequel les flatulences et le bas corporel sont littéralement mis en relation avec la sainteté, ou encore « Hosties-de-Saints-Tombant-de-Haut », où la chute des saints du haut de leur tour d'ivoire est littéralisée, montrent à quel point l'écrivain souhaite rompre avec la religion monolithique qu'est le christianisme en ébranlant et en travestissant les croyances rigidifiées et sclérosées qui la régissent. Jésus, auquel l'alpiniste s'attaque sans relâche, comme nous venons de le voir, est d'ailleurs réduit à ce même état de bassesse morale, puisque l'alpiniste explique « que celui que nous mangeons symboliquement depuis deux mille ans était un hostie déjà de son vivant » (Bouchard, 2014, p. 198). Cela a un effet double : premièrement, le rapprochement du juron québécois « hostie » et de l'hostie comme représentation du corps du Christ et, ensuite, d'introduire cette hostie désacralisée dans le système digestif, causant donc une permutation de la symbolique eucharistique, selon laquelle le corps de Jésus pénétrerait celui des fidèles afin que les valeurs de bonté et de charité du Christ les pénétrèrent tout autant, vers une conception totalement corporelle de l'ingestion d'une hostie dépouillée de sa charge métaphorique qui passerait par la bouche pour finir par être digérée et expulsée du corps comme tout autre aliment. L'alpiniste dit aussi du suicidé qu'il « partit, pua, revint » (p. 199), énumération dans laquelle François Ouellet voit une autre inversion du haut et du bas : « Cette formule en trois temps oppose une vision carnavalesque de l'humanité à celle, héroïque, de Jules César : "*veni, vidi, vici*" (je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu) » (p. 209), preuve que la force ironique du carnavalesque contamine toute forme de

discours qui cherche à créer une scission irrémédiable entre le divin ou le grandiose, d'une part, et de l'autre, l'humain ou le petit.

Autre pilier traditionnel de la société chrétienne – et, dans le cas de *Parents et amis*, québécoise –, la famille et les valeurs de cohésion qui y sont normalement associées sont aussi mises à mal par Bouchard. Or, tout comme le livre s'ouvre sur la langue déjà coupée et le discours désamorcé du prêtre, la mort du père se présente comme un événement antérieur au temps de l'action théâtrale, puisque nous assistons dès le premier tableau à ses funérailles. La figure du père, que l'orphelin de père numéro six tentera de retrouver parmi tous les hommes qu'il a croisés durant sa vie dans le dernier des six récits du centre, est donc absente et inopérante, voire spectrale, puisqu'elle hante le texte mais comme une réalité disparue à tout jamais et non une réalité tangible et accessible aux orphelins et à la veuve. « [L]a mort que trouve Hamlet à la fin de la pièce [de William Shakespeare], elle est d'entrée de jeu le lot des fils de *Parents et amis* » (Ouellet, 2010, p. 206), ce qui signifie que cette tragédie initiale de la perte du père ne mènera pas les orphelins vers une réelle quête de sens; le voyage initiatique est plutôt remplacé par une mort symbolique immédiate des orphelins, ces derniers étant condamnés à leur état d'animalité et ne pouvant jamais plus franchir la ligne qui sépare l'enfance farouche de l'âge adulte.

D'ailleurs, le voyage qu'entreprennent deux d'entre eux vers l'Ontario afin de se trouver un emploi et d'échapper à leurs tantes les amène à faire face à leur développement interrompu par le départ du père – encore une fois une figure empreinte de connotations religieuses fortes. En effet, l'un des deux orphelins voyageurs écrit qu'on leur a expliqué, alors qu'ils se cherchaient un emploi, que « chauffeur de tracteur c'est moins dur et c'est plus difficile et t'es moins un homme à la fin » (Bouchard, 2014, p. 131), ce qui explicite l'objectif de

cette échappée hors du foyer familial : devenir un homme³, malgré l'absence du père qui était censé mener, par l'exemple, à ce processus social attendu qu'est le passage de l'enfance à l'âge adulte. Néanmoins, leur quête n'aboutit à rien, puisqu'ils écrivent plus tard : « assis nos pieds ne touchent pas le sol. C'est dire combien ne sommes alors pas des hommes » (Bouchard, 2014, p. 133). Leur tentative d'entrer dans un bar se soldera aussi par un échec, car le portier leur dira de vieillir s'ils veulent boire, mais il leur refusera toujours l'entrée – cette fois violemment – quand ils reviendront plus tard : « Nous vieillissons, c'est long, puis nous entrons. Long Tarien en christ, sachant pas boire, pète son dentier en me boxant. Partons courant » (Bouchard, 2014, p. 129-130). Les orphelins sont non seulement incapables de devenir des hommes à part entière de par l'absence d'un guide paternel pour les mener à cet état de maturité, mais aussi d'accéder au langage de l'adulte, puisqu'ils prennent au pied de la lettre la demande du portier et sortent du bar pour un moment afin de vieillir. Comme l'enfant qui prend la montagne entre ses doigts au loin en fermant un œil et croit par le fait même cette montagne toute petite, les orphelins n'ont aucune maîtrise des échelles de grandeur et des systèmes qui permettent d'organiser notre compréhension du monde, dont fait bien entendu partie le temps. Alors que le portier leur dit évidemment de revenir lorsqu'ils auront atteint l'âge légal pour consommer des boissons alcoolisées, ils comprennent plutôt qu'il leur suffit d'aller vieillir de quelques minutes ou de quelques heures avant de revenir, leur rapport à la langue étant par conséquent celui de l'*in-fans*, c'est-à-dire de celui dont la langue n'a pas encore été *réglée* et assagie par la société, et il semble que la mort de leur père les prive de cette accession à une langue commune qui leur permette de s'ancrer efficacement et

³ La vision de la masculinité dont il est question ici reste très traditionnelle : un homme doit à la fois être un pourvoyeur (« chauffeur de tracteur, ça rapporte moins, cinq dollars de moins par jour ») et travailler fort physiquement (« Ce n'est pas qu'il soit difficile de conduire un tracteur »). Être chauffeur de tracteur est donc à la fois plus difficile parce qu'il faut parler anglais et être prudent afin de ne pas causer d'accident, et plus facile parce que cela ne requiert aucun talent manuel particulier; le métier d'« accrocheur de bâtons » est par conséquent préférable, car cela est plus payant et plus exigeant physiquement, ce qui représente les deux piliers de la masculinité telle qu'elle apparaît aux orphelins.

adéquatement dans la société qui les entoure. Comme le suggère David Beaudin-Gagné à propos du père Beaumont, « son absence entraîne la régression de[s] [...] orphelin[s] vers une étape antérieure de l'enfance, limitée aux besoins les plus primaires (“j’ai faim, je vais vomir, je vais mouiller mon pantalon”) » (p. 64), régression physique et psychique à laquelle répond une certaine stagnation langagière.

La relation de la veuve Manchée avec ses fils est tout aussi problématique que celle qu’entretiennent les fils avec leur père disparu⁴. Dans la lettre qu’elle leur adresse dans le deuxième récit du centre, par exemple, elle les apostrophe, comme nous l’avons vu précédemment, en les appelant « Chiens », et la quatrième de couverture du roman nous indique qu’elle « s’adresse [...] à ses fils les chiens à tête de veau » (Bouchard, 2014, quatrième de couverture), ce qui démontre la haine qu’elle a pour ces éternels enfants au caractère bestial et indomptable. Ce dégoût, elle l’avait aussi pour son premier enfant, qu’elle et son mari le père Beaumont « [se] sent[irent] contraints de [...] jeter en syndrome de mort né jeune afin d’échapper à ce mal si mal dit par le prêtre » sans langue (p. 98), sorte de prophétie d’un enfant qui « ferait ce qu’il veut de sa queue, c’est-à-dire nettoyer des culs », qui laisse planer l’idée d’une homosexualité – ou d’une déviance – annoncée du premier rejeton en quelque sorte tué dans l’œuf. Nous pouvons donc affirmer que, au-delà de la relation conflictuelle qu’elle entretient avec sa progéniture, la veuve Manchée a une relation difficile avec l’idée même de maternité. En effet, alors qu’elle raconte la mort de l’un de ses cousins à ses fils, elle dit s’être rendue « rue Pourrissons, rue Nourrisson, [...] rue Morisson » (Bouchard, 2014, p. 100), suite où l’on entend tour à tour résonner la pourriture, l’enfant sans défense de la

⁴ La mort du père – tout comme la famille dysfonctionnelle de façon plus large – est une thématique littéraire que l’on retrouve dans des œuvres aussi éloignées que le *Hamlet* de Shakespeare et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. Cependant, la mère anti-maternelle est une figure encore assez taboue et peut être considérée comme contre-nature (pensons à *L’obéissance* de Suzanne Jacob). La Veuve manchée n’est donc pas la première mère du genre dans la littérature québécoise, mais ses paroles et son attitude n’en restent pas moins choquantes.

période néonatale et la mort. Or cette peur de la reproduction provient d'une peur plus profonde de la mort ou, plus précisément, de la non pérennité de la vie; c'est effectivement le fait de savoir que, dans un univers sans Dieu où la langue du christianisme pend mollement dans le vide et que les repères qui nous avaient jusqu'à maintenant permis de nous situer dans le monde n'ont plus aucune autorité, « être *sauvé*, c'est apprendre sa mort, que nous sommes mortels, que nous sommes tous sans père » (Ouellet, 2010, p. 213) au sens religieux comme familial, et cette connaissance de l'insignifiance d'une vie menant imparablement à une mort toute physique et profondément *charnelle* rend d'autant plus difficile de voir la naissance d'un nouvel être humain comme un événement à célébrer. « Ma haine, c'est un jeu, c'est une offrande que je vous fais en vous disant de manger de la merde. Je suis au centre et j'y suis sans douleur [...]. Vous êtes les fruits de mes entrailles » (Bouchard, 2014, p. 210), nous dit la veuve Manchée dans le troisième tableau, ce qui montre que sa méchanceté n'est qu'une échappatoire à la tristesse et à la douleur profondes qui naîtraient inévitablement d'une acceptation totale de la médiocrité de la vie et de la mort. Selon Laurance Ouellet Tremblay, « la veuve ouvre [...] la bouche non pour prédire ce que le futur réserve aux siens, mais bien pour rappeler ses fils à leur propre histoire et à la nécessité de définir le rôle de leur vie » (p. 83), rapprochant donc le discours de la veuve de l'invective. Nous y voyons plutôt un exemple du complexe de la mère morte, c'est-à-dire que « [p]résente et vivante, dévorée par une dépression sévère (liée à un deuil [...]), cette mère est subitement trop triste pour s'intéresser de façon vivante à son enfant » (Estellon, 2013, en ligne), ce qui expliquerait la nature de ses échanges avec les orphelins. Barrière entre elle et la violence du monde et de son propre cercle social, l'inimitié de la veuve serait en réalité un mécanisme de défense.

Le langage malmené, ou quand la langue ne veut plus rien dire

Bien que le traitement ironique – et par conséquent critique – d'enjeux sociaux et artistiques soit au cœur de l'œuvre de Bouchard, il est important de noter que cet ébranlement des (fausses) vérités sécurisantes qui donnent à l'être humain la chance de se construire une identité en apparence cohérente et immuable s'incarne aussi directement dans la langue bouchardienne. Le détournement poétique et coloré de la langue standard se présente comme une attaque à l'un des principaux bastions de notre civilisation, puisque la langue elle-même n'est souvent pas considérée comme une instance de contrôle artificielle. En effet, alors que le discours religieux a perdu de sa dorure et que les sociétés occidentales semblent se détourner de plus en plus de celui-ci, le langage est souvent vu comme un simple véhicule, mais Bouchard nous en donne une version détraquée qui le fait surgir dans ses soubassements sauvages et déformants.

L'auteur multiplie entre autres les effets et les inventions de langue : les jeux de mots (« Papa mort, il y a deux ans, fut emporté par le cancer du récipient » [Bouchard, 2014, p. 211]), les pléonasmes steiniens (« Tous les morts qu'il connaît sont morts et il les connaît » [p. 36]), les échos phonétiques (« Quel sommeil de corps [...] / Quel sommeil découdre / Quel décor soumettre / Quel sommeil découdre » [p. 205]) et les barbarismes (« Sacrons pour légènder *l'hurlurlement* de nous qui sommes orphelins » [p. 33, je souligne], l'Ontario qui devient l'« Onratorion » [p. 129]) défigent les sens et font entrer dans la langue normalisée un souffle nouveau, que l'on pourrait qualifier de souffle de folie⁵. Quant à elle, la versification (« Je sais pas / Mais je suis triste, ouais / Je voudrais aller là où je suis pas allée / Rester là et /

⁵ Cette langue correspond assez bien à celle que décrit Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*, c'est-à-dire à « un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte » (p. 15). La langue poétique de Bouchard, à l'instar de celle d'auteurs assez proches tels que Réjean Ducharme, *déborde* sans arrêt et c'est dans ses débordements, ses excès et ses logorrhées, entre autres, que se lisent les conflits sociaux et familiaux qui habitent l'œuvre.

temporels auxquels le lecteur a normalement accès en régime narratif sont vidés, du moins partiellement, de leur signification⁷, ce qui fait flotter le récit dans un vortex détaché du monde. Il est ainsi impossible de savoir à quelle époque a lieu le récit que construit Bouchard ou de déterminer l'âge des personnages. Par exemple, Rogère, la sœur de la veuve Manchée, dit être « née en mil six cent quelque cent quelque dix et quelque six » (Bouchard, 2014, p. 68), année déconstruite qui n'a plus aucun sens. De plus, le temps ne semble pas se dérouler normalement, mais bien de façon aléatoire. Lorsque la mère Manchée parle de son petit dernier, elle dit : « Je l'entends prendre des centimètres, faut faire vite, il va parler, il sera trop tard » (Bouchard, 2014, p. 58). Ce passage démontre premièrement la peur qui habite la mère de voir son plus jeune parler, comme si le langage grossier et animal des cinq autres enfants de la famille représentait un état langagier inacceptable et honteux, mais il montre aussi que le temps tel que nous le connaissons, c'est-à-dire en tant que réalité mesurable et ordonnée, n'a plus cours; il a été remplacé par un temps douteux qui accélère et décélère librement selon l'importance de la place qu'occupe l'action en question dans la trame narrative, ce qui empêche le lecteur de se situer clairement dans l'espace-temps. De drôles de déductions naissent aussi de ce rapport aliénant au temps objectif. Dans sa lettre à ses fils, la veuve Manchée explique par exemple que, pour savoir quel âge elle avait lors de l'enterrement de ses cousins, elle doit connaître l'âge du cousin décédé : « j'avais huit ans, j'avais six ans, ça dépend de l'âge du mort » (Bouchard, 2014, p. 103), ce qui expose le rapport complexe et totalement relatif qu'elle entretient avec la temporalité. L'importance des chiffres dans l'univers de Bouchard est explicitée dès la première réplique du roman théâtral : « Sans les

⁷ Stéphane Inkel met en relation le travestissement de la religion et la mise à mal des repères temporels : « ce qui à première vue semble un accroissement du nihilisme s'avère au contraire une toute nouvelle manière, rigoureusement conséquente, de mettre en question le *temps de l'histoire* suite au dépérissement de l'autorité affectant la tradition (catholique) » (2009, p. 128). Cette lecture nous semble particulièrement pertinente, puisqu'elle illustre bien comment l'ironie postmoderne permet de remettre en doute toute notion de certitude, le temps et la tradition devenant par le fait même malléables.

nombres, on ne sait rien » (p. 13) et, en effet, la déconstruction des nombres significatifs, qui passe d'un côté par leur suppression et de l'autre par leur réduction à un état dégradé qui les rend irrécupérables, défige la signification du texte et donne l'impression d'un récit qui « est sans début ni fin » (Canty, 2007, p. 78).

« [L]'ironie propose une interrogation et s'efforce de mettre les vérités en question » (Schoentjes, 2001, p. 219), et cette remise en question de réalités que l'on croyait objectives et, par le fait même, inattaquables, se présente en définitive comme une force équilibrante qui ramène tous les discours à un même niveau sans en privilégier un en particulier, mais aussi déstabilisante, puisqu'elle donne l'impression que nous ne pouvons plus nous accrocher aux béquilles discursives qui gouvernaient auparavant notre façon de penser et qui façonnaient notre rapport au monde extérieur. Tout comme le concept de temps, et donc de temporalité, est bouleversé par l'écriture bouchardienne, le lieu où se déroule l'histoire de *Parents et amis* n'est jamais donné précisément. Alors que certains repères permettent de nous situer dans la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean – les deux orphelins en fugue vers l'Ontario tentent en premier lieu de trouver du travail au Centre d'emploi de Jonquière (Bouchard, 2014, p. 115) –, nous sommes tenus dans une curieuse incertitude quant à la position géographique précise de la maison des Beaumont. La ville de Chicoutimi, autre indication géographique d'importance dans le récit, est tour à tour appelée « Chicoute » (Bouchard, 2014, p. 124), « Chicouti », « Chicon » et « Chicoutimou-Norne » (p. 125-126) et la malléabilité de son nom s'accompagne d'un doute sur le lieu réel auquel chacune de ses appellations se rapporte et sur la vraisemblance de l'histoire qui nous est contée. Le récit a-t-il vraiment lieu près de Chicoutimi, ou a-t-il lieu dans un lieu qui rappelle simplement cette ville, mais dont la cartographie serait reconfigurée par l'acte créatif et linguistique auquel s'adonne l'auteur?

Est-ce vraiment la ville que nous connaissons, ou une sorte de double « crayonné » qui n'existe que dans, par et pour la fiction⁸?

Ces questions nous mènent au problème récurrent de la nomination dans le roman de Bouchard. Dès le début du texte, l'écrivain nous présente des orphelins qui n'ont pas de noms propres et qui, par conséquent, sont simplement nommés selon l'ordre dans lequel ils sont nés : leur identité est donc basée sur le fait qu'ils sont orphelins de père, ce qui est peu révélateur en ce qui a trait à leur caractère, et leur position respective dans l'arbre généalogique. De plus, leur mère est appelée, à différents moments du récit, « la veuve Manchée », « la mère Manchée », « Laïnée » et « Laïnalinée », ce qui rend difficile la fixation de son identité dans ce qu'elle a de plus fondamentale, soit son nom propre. Pour sa part, « l'épisodique Laurent Sauvé » devient simplement « Laurent Sauvé » lorsqu'il commence à occuper une plus grande place dans l'histoire, comme si l'adjectif décrivant son importance dans l'œuvre était d'une conséquence telle qu'il fallait l'apposer à son nom tant et aussi longtemps qu'il resterait littéralement épisodique. Les sœurs de la veuve Manchée ont quant à elles des noms propres, qui nous sont révélés sporadiquement durant le récit, mais l'auteur s'y réfère principalement en les appelant première sœur, deuxième sœur et ainsi de suite; leurs noms semblent donc n'être qu'accessoires, comme s'ils avaient été greffés artificiellement à ces personnages à la fois nommés et innommables, preuve supplémentaire de l'arbitraire du signe⁹.

⁸ Il est difficile de ne pas faire le lien ici avec le texte de Stéphane Mallarmé intitulé « Crayonné au théâtre » (dont le titre se retrouve, comme nous l'avons vu, dans l'idée de la scène crayonnée suggérée par Bouchard au début de son roman), où il est question d'« un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire » (p. 157). Selon les deux auteurs, l'écriture ou la parole donneraient naissance à un monde réel, quoique n'existant que par le texte ou la voix : « L'auteur ou son pareil, ce qu'ils voulaient faire, ils l'ont fait » (Mallarmé, 1897, p. 153-154), et l'on pourrait même dire qu'ils l'ont fait *advenir*.

⁹ Pour une analyse des mécanismes et des effets propres à la liste de figurants qui clôt l'œuvre, voir Ouellet Tremblay, 2016, p. 52.

Cette impuissance de la nomination à réellement faire sens pour les personnages et les lieux qui s'accumulent tout au long du roman rejoint l'allocution de l'alpiniste reconnu pour être prêtre, où ce dernier cite différents personnages bibliques nommés Lazare, qui semblent tous avoir eu la lèpre mais qui, malgré le nom et la maladie qu'ils ont en commun, ne sont pas la même personne. D'ailleurs, Lazare devient « Éléazar son nom en plus long » lorsque celui-ci est décrit comme « le célébré, l'aidé de Dieu », mais il devient au contraire « Elzéar son nom plus proche » quand il est plutôt « l'affreux [...], le mort pas mort » (Bouchard, 2014, p. 189). Le nom bouchardien, élastique et mobile, s'allonge donc ici pour signifier la grandeur et la sainteté tout comme il se ratatine pour signifier la monstruosité et la maladie. Comme nous le dit l'orphelin de père numéro deux, « [l]es noms sont des tares auxquelles il faut s'habituer sous peine de perdre sa place dans le défilé » (p. 177), c'est-à-dire que le fait d'avoir un nom est un couteau à double tranchant : d'un côté, avoir un nom propre avec lequel s'identifier fige la personne dans un moule – d'où l'appellation de « tare » – et, de l'autre, la liberté de n'avoir aucun nom est paralysante, car elle empêche de faire partie des rituels de la société à part entière et elle tend à freiner l'élan naturel de définition de soi, l'acte de se nommer étant à la base de l'édification d'une identité parfaitement formée. C'est ce qui fait des orphelins de père des coquilles vides où l'on ne lit que la détresse de l'adolescence informe et l'incapacité à se forger une identité pleine et mature, de par l'absence du père et du nom propre fédérateur. Les personnages de Bouchard sont ainsi « [e]ntièrement présents à la parole, ils sont sans intériorité autre que celle de la langue qui leur donne lieu » (Canty, 2007, p. 67), ce qui fait d'eux de simples pantins crayonnés par l'écrivain (Kemeid, 2007, p. 85) et, conséquemment, incapables de se détacher de la représentation mutilée et laconique qu'en donne ce dernier. Ce sont des « persons », comme le dit Bouchard, c'est-à-dire des personnes littéralement

tronquées à qui il manque quelques lettres, un nom ou certaines parties du corps pour être complètes.

L'œuvre de Bouchard, qui semble constamment sur le point de se délier en raison de son indécision et des flottements qui rendent impossible la formation de toute idée arrêtée et de toute action totalement accomplie, est maintenue ensemble par une ironie postmoderne, que l'on pourrait aussi nommer une ironie baroque, selon la définition qu'en donne Barthes : « Face à la pauvre ironie voltairienne, produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même, on peut imaginer une autre ironie, que, faute de mieux, l'on appellera *baroque* [...], parce qu'elle épanouit le langage au lieu de le rétrécir » (p. 76-77). Par conséquent, la contestation que fait l'auteur des notions de genre littéraire, de la toute-puissance des discours toujours déjà annihilés que sont la parole religieuse et les valeurs familiales traditionnelles et de la fixité de la langue comme moyen de communication transparent et inoffensif se présente comme une opposition à l'idée même de discours figé et de vérité. Selon Dominique Viart, « le discours lui-même, quel qu'il soit, ne peut plus être reçu comme vrai, [...] tout récit, légitimant ou non, a perdu de sa crédibilité en raison même d'une perte de crédibilité du langage » (p. 120), et la double représentation de la perte de légitimité des discours fédérateurs et de la faillite du langage est au cœur du projet bouchardien. Au lieu d'opposer – selon la méthode voltairienne – un ensemble clos de valeurs nouvelles à un ensemble tout aussi restreint et hermétique de valeurs qu'il considérerait désuètes ou injustifiées, l'ironiste postmoderne s'affaire plutôt à mettre au jour la dangerosité de générer et d'entretenir les discours contraignants qui tentent de répondre sans nuance aux problèmes et aux réalités pourtant mouvants et pluriels auxquels l'homme se heurte au quotidien. Aux typologies génériques monolithiques et archaïques se substitue une libération de la forme et un détournement ludique des attentes du lecteur; aux discours ecclésiastique et familial se

substitue une remise en question de ce qui guide maintenant l'humain dans sa quête de sens; et à la Belle langue se substitue le langage défiguré et désinstrumentalisé de la poésie, *Parents et amis* se refusant donc à la calcification du texte et de ses mécanismes.

Bibliographie

- ADRIAENSEN, Brigitte (2004), « L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur », *Texte*, no 35-36, p. 79-104.
- AUDET, René (2013), « Une poétique illusionniste. Ironie de la forme et récit détourné (Éric Chevillard, Nicolas Langelier) », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 17-32.
- BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil.
- BEAUDIN-GAGNE, David (2014), *Procès-verbal; suivi de Filiation(s) rompue(s) : mémoire en pièces et tissus de parole dans Parents et amis sont invités à y assister d'Hervé Bouchard*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- BOUCHARD, Hervé (2007), « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *Remue.net*, <http://remue.net/spip.php?article2323>.
- BOUCHARD, Hervé (2014 [2006]), *Parents et amis sont invités à y assister. Drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR ».
- CAMUS, Audrey (2012), « "Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée". La dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 137-147.
- CANTY, Daniel (2007), « Hervé Bouchard. Le livre de boue et la robe de bois », *Liberté*, vol. 49, n° 3, p. 63-78.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- ESTELLON, Vincent (2013), « Du complexe au syndrome de la "mère morte" », *Les Cahiers du D.E.P.S. Revue en ligne du diplôme d'État de psychologie scolaire de l'Université Paris Descartes*, <https://lescahiersdudeps.wordpress.com/2013/05/13/du-complexe-au-syndrome-de-la-mere-morte-vincent-estellon/>.
- GODIN, Louis-Daniel (2017), « Parler en décâchant. Hervé Bouchard poursuit son exploration de la douleur de la mère », *Liberté*, n° 315, p. 45-46.

- HUTCHEON, Linda (1986-1987), « The Politics of Postmodernism: Parody and History », *Cultural Critique*, n° 5, p. 179-207.
- INKEL, Stéphane (2008), *Le paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, Saguenay, La Peuplade.
- INKEL, Stéphane (2009), « Parler autour du Père mort. Les théâtres de paroles de Gérard Bessette et d'Hervé Bouchard », *@analyses*, vol. 4, n° 3, p. 119-140, <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/718/619>.
- KEMEID, Olivier (2007), « Lecteurs et amis sont invités à y assister », *Liberté*, vol. 49, n° 3, p. 79-88, <http://id.erudit.org/iderudit/34653ac>.
- MALLARME, Stéphane (1897), « Crayonné au théâtre », dans *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, p. 153-163.
- MICHAUD, Ginette (1985), « Récits postmodernes? », *Études littéraires*, vol. 21, no 3, p. 67-88, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1985-v21-n3-etudfr1632/036870ar.pdf>
- QUELLET, François (2010), « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard », dans Zuzana Malinovská (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Prešov (Slovaquie), Université de Prešov, coll. « Monographia », p. 201-217.
- QUELLET TREMBLAY, Laurance (2016), « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- SCHOENTJES, Pierre (1993), *Recherche de l'ironie et ironie de la recherche*, Gand, Rijksuniversiteit te Gent, Universa Press.
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil.
- VIART, Dominique (1999), « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris, Lettres modernes Minard, p. 115-139.
- WILDE, Alan (1981), *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Résumé

Parents et amis sont invités à y assister d'Hervé Bouchard brouille les limites entre les genres littéraires, nous confronte aux discours religieux et familial désarticulés que le xx^e siècle a déjà mis en pièces et charcute la langue normalisée. Cette contestation des typologies génériques, des discours fédérateurs et de la langue standard se présente comme différents mécanismes

d'une ironie postmoderne (Alan Wilde), c'est-à-dire une ironie qui ne vise plus à opposer à un discours supposément irrecevable un autre discours supérieur, mais bien à réfuter l'idée même de discours en mettant au jour la multiplicité de ce que l'on croyait stable.

Abstract

Parents et amis sont invités à y assister by Hervé Bouchard blurs the line between literary genres, confronts us with the disarticulated religious and familial discourses that the 20th century has already torn to pieces and hacks the normative language. Challenging the traditional genre typologies, our federative social discourses, as well as standard French partakes of what Alan Wilde calls postmodern irony, that is, a type of irony that does not pit one supposedly unacceptable discourse against another, superior one, but rather refutes the concept of discourse itself by showing the multiplicity of what we believed to be stable.

Les bases de données TEPOQAL : pour une diffusion tangible de la poésie québécoise traduite en espagnol¹

Madeleine Stratford (Université du Québec en Outaouais)

Elisa Calderón Contreras (Université du Québec en Outaouais)

et Marco Suárez (Université du Québec en Outaouais)

Depuis 1980, la poésie québécoise circule en Amérique latine, surtout au Mexique, en particulier depuis la participation du Québec à la Foire internationale du livre (FIL) de Guadalajara en 2003. En principe, il s'agit donc d'une littérature déjà diffusée en espagnol. Toutefois, les versions tendent à être difficiles d'accès : souvent tirées à peu d'exemplaires et épuisées, elles ne sont pas toujours répertoriées dans les catalogues de bibliothèques et dans ceux des maisons d'édition ou des distributeurs, et lorsqu'elles le sont, il n'est pas rare que les références soient incomplètes, voire erronées. En 2001, Graciela Martínez-Zalce déclare :

¹ Cette recherche a bénéficié du soutien du Fonds institutionnel de développement de la recherche de l'Université du Québec en Outaouais et du Fonds québécois de recherche en société et culture. Nous désirons aussi remercier Gabrielle-Émilie Audet pour sa contribution au projet à titre d'assistante de recherche.

« There is still no market in Mexico for Canadian literature: it has not been publicized enough² » (p. 70). Depuis, la situation ne semble pas avoir beaucoup évolué, car Luis Vicente de Aguinaga doute, en 2008, que sa traduction d'Hector de Saint-Denys Garneau reçoive beaucoup d'attention, le poète étant selon lui pratiquement inconnu au Mexique (cité dans Solis, 2008, par. 3). Ainsi, bien que la poésie québécoise soit de plus en plus traduite en espagnol et distribuée en Amérique latine, les versions jouissent souvent d'une diffusion mitigée (Stratford, 2013a et 2013b). Ce contraste n'est pas étonnant en soi, la poésie étant loin d'être un genre « vendeur ». Cela dit, il y a lieu de s'étonner que la circulation des traductions ait été si faible quand on considère le battage médiatique qu'elles ont suscité autour de la FIL de 2003 (Stratford, 2013a) ainsi que la couverture élogieuse des poètes québécois dans la presse écrite mexicaine au cours de la première décennie du XXI^e siècle (Stratford, 2013b).

Dans le but d'étudier le phénomène plus avant, nous avons entrepris en 2010, dans le cadre d'une recherche financée par le Fonds de recherche du Québec en Société et Culture (FRQ-SC), d'analyser les modes de traduction, de diffusion et de réception de la poésie québécoise dans les pays hispanophones d'Amérique latine, en particulier au Mexique et en Argentine. Cet objectif général se divisait en trois objectifs spécifiques :

1. Dresser un constat de la présence et du rayonnement des poètes québécois sur la scène littéraire hispano-américaine en établissant une bibliographie commentée des traductions publiées sous forme de recueils et d'anthologies;
2. Rendre ces résultats accessibles par la création et la mise en ligne d'une base de données pouvant servir à l'élaboration de projets de recherche et de traduction;
3. Cerner l'image de la culture et de la langue québécoises que véhiculent les traductions en étudiant les contextes de production, de diffusion et de réception, ainsi que le contenu d'anthologies représentatives des tendances observées.

Le présent article se concentrera sur le deuxième objectif, qui visait la création d'une base de données. En 2013, nous avons mis en ligne un moteur de recherche accessible gratuitement

² « Il n'y a toujours pas de marché au Mexique pour la littérature canadienne : on ne l'a pas encore assez publicisée ». (Nous traduisons).

qui répertorie de façon à la fois juste et exhaustive les traductions espagnoles de poésie québécoise de langue française parues en Amérique latine de 1961 à 2011³. En 2017, Laurent Aussant, candidat à la maîtrise en études langagières de l'Université du Québec en Outaouais (UQO), a procédé à une mise à jour exhaustive des données pour inclure les traductions parues de 2010 à 2015⁴. Les deux bases de données du site Web TEPOQAL ont été conçues au moyen de Tiki Wiki, un logiciel libre de gestion de contenu et de travail collaboratif. L'une contient une bibliographie exhaustive des anthologies collectives et recueils individuels traduits; l'autre, un répertoire des poèmes inclus dans les anthologies. Ces bases constituent de précieuses sources d'information pour traducteurs, traductologues et comparatistes et contribuent à la diffusion internationale de la poésie québécoise.

En 2014, Lane-Mercier déplore l'absence d'un « répertoire complet et à jour des œuvres littéraires canadiennes traduites dans les deux langues officielles » (2014b, p. 518). Au moment où nous avons créé ces bases de données, on était donc loin d'avoir accès à un répertoire qui recenserait les traductions d'œuvres canadiennes en *langues étrangères*. Il n'existait non plus aucun moteur de recherche accessible en ligne gratuitement qui répertoriait avec exactitude l'entièreté des traductions espagnoles de la poésie québécoise de langue française parues en Amérique latine⁵. Pour trouver les traductions, on devait passer au peigne fin beaucoup de bases de données et catalogues de bibliothèques, les pages Web de nombreuses maisons d'édition, voire les sites de librairies virtuelles. Or, comme nous le verrons plus tard, ce n'est pas parce qu'une référence apparaît dans un catalogue qu'elle est nécessairement fiable. Par ailleurs, le fait de trouver une référence ne signifie pas que l'on

³ On peut consulter le moteur de recherche à l'adresse suivante : <http://linguistech.ca/tepoqal>.

⁴ Nous le remercions d'ailleurs pour son apport à la révision du présent article.

⁵ Les professeurs Luise von Flotow, Marc Charron et Hugh Hazelton ont dirigé, entre-temps, un projet de recherche ayant mené à la création d'une base de données répertoriant des œuvres littéraires canadiennes (tous genres confondus), traduites en Amérique Latine : <http://artsites.uottawa.ca/canada-latin-america/fr/research-project/>. Cela dit, la base de données ne semble plus accessible sur le Web à l'heure actuelle.

trouve le livre lui-même, et il faut parfois l'avoir entre les mains pour confirmer les informations trouvées sur le Web. Notons qu'entre 2010 et 2013, où nous avons effectué les recherches bibliographiques ayant mené à la création des bases de données TEPOQAL, Gillian Lane-Mercier n'avait pas encore partagé les fruits de ses investigations bibliographiques sur la littérature anglo-québécoise en traduction française, qui ont posé le même genre de défis que ceux auxquels nous avons été confrontés (2014a et 2014b). Chose certaine, nous constaterons ci-dessous à quel point Lane-Mercier a raison de remarquer que « la non-fiabilité des banques de données à des fins de recherche n'est pas propre au champ canadien » (2014b, p. 519).

Nos recherches documentaires menant à la création d'une base de données s'inscrivent dans un courant qui prend de l'ampleur au Canada en traductologie, notamment depuis les recherches effectuées à l'Université de Sherbrooke dans le but de mettre en ligne une bibliographie exhaustive des écrits traductologiques au Canada (Grant et Mezei, 2007), laquelle n'est malheureusement plus accessible. Lane-Mercier insiste d'ailleurs toujours sur la nécessité de créer des bases de données bibliographiques à la fois ciblées et exhaustives, dans la veine de la *Bibliographie* que Philip Stratford avait fait paraître en 1972, qui

a eu un effet d'autant plus retentissant sur les recherches traductologiques alors en voie d'émergence au Canada anglais et au Québec qu'elle a rendu possibles des analyses quantitatives et qualitatives jusqu'alors inexistantes, faute d'accès autre que partiel à des données ainsi réunies (2014a, p. 534).

Non seulement nous sommes d'accord avec Lane-Mercier, mais nous croyons en outre essentiel de ne pas s'arrêter à la présentation des critères ayant mené à la constitution de telles bibliographies, mais d'inclure aussi, comme Grant et Mezei l'ont fait, une discussion liée à la *création* d'un outil électronique permettant à d'autres chercheurs d'accéder facilement et gratuitement aux données répertoriées.

Après avoir expliqué les critères d'inclusion des poètes et des publications dans notre corpus, nous présenterons la genèse du premier des deux outils, intitulé TEPOQAL I, un acronyme pour : Traductions Espagnoles de la POésie Québécoise en Amérique Latine. Nous traiterons des défis que nous avons relevés lors de la collecte de données et de la conception de la base de données et nous les comparerons à ceux rencontrés par les créateurs de la *Bibliographie d'études comparées des littératures canadienne, québécoise et étrangère*⁶, pionniers en diffusion électronique de contenu bibliographique (Grant et Mezei, 2007). Notre expérience révélera, d'une part, que les informations bibliographiques accessibles sur le Web sont à la fois surabondantes et insuffisantes et, d'autre part, qu'il est aujourd'hui possible pour des chercheurs formés en lettres et sciences humaines n'ayant pas de connaissances poussées en informatique de construire eux-mêmes leur propre outil de diffusion.

Critères d'inclusion de poètes et de titres

Selon Poupaud, Pym et Torrres Simón, les recherches bibliographiques sont régies par trois principes de base : 1) l'ubiquité des traductions; 2) les filtres des concepteurs des répertoires existants; 3) les filtres des chercheurs qui utilisent ces répertoires (p. 265-269). Ainsi, le fait qu'il y ait des traductions partout rend impossible une réelle exhaustivité de leur compilation : il faut donc procéder à des choix. L'accessibilité à l'information est déterminée, dans un premier temps, par les outils que les chercheurs ont à leur disposition, influencés par les filtres (ou critères d'inclusion) de leurs concepteurs, qui peuvent être objectifs ou non. À cet égard, Sapiro souligne que « la question n'est [donc] pas seulement "comment utiliser ces données?" mais "qui produit quoi et pour qui?" » (p. 46). Dans un deuxième temps, les

⁶ L'URL était autrefois <http://compcanlit.usherbrooke.ca/index.html>, mais le site n'est aujourd'hui malheureusement plus accessible.

chercheurs ont eux aussi leurs propres « filtres », qui peuvent ou non coïncider avec ceux des concepteurs des outils existants. Ultimement, Poupaud, Pym et Torres Simón conseillent aux chercheurs d’opter pour des filtres restreints et « pragmatiques » (p. 269), ce que nous avons fait en nous limitant à la poésie québécoise d’expression française traduite en espagnol, en Amérique latine, et publiée sous forme de livres (recueils et anthologies). Comme l’explique Lane-Mercier (2014b, p. 523), « les compilations de données empiriques ne sont jamais neutres », ce dont nous étions d’ailleurs conscients au moment d’entamer nos recherches. Depuis la « préhistoire » du projet en 2006, les critères d’inclusion des poètes et des titres dans la bibliographie ont été recadrés à trois reprises. En 2006, nous avons recensé 11 anthologies collectives de poésie traduites en espagnol, parues en Espagne ou en Amérique latine entre 1966 et 2006 ainsi que 52 recueils individuels traduits, parus entre 1980 et 2005 (Stratford, 2008). Ces recherches préliminaires avaient démontré que c’est surtout en Amérique latine que paraissent les traductions espagnoles de poésie québécoise et presque exclusivement au Mexique. En fait, la proportion des versions espagnoles parues dans la péninsule ibérique est infime. Peut-être en raison des relations politiques entre le Québec et la Catalogne (Córdoba Serrano, 2007, p. 777), la majorité des traductions publiées en Espagne ne sont pas vers l’espagnol (le castillan), mais vers le catalan.

Des recherches plus poussées ont révélé que la majorité des traductions de poésie québécoises en espagnol avaient été produites au Mexique à partir de l’an 2000, souvent en coédition entre les Écrits des Forges au Québec et Mantis Editores, et que la majorité était parue en lien avec la FIL de 2003, où le Québec était l’invité d’honneur (Stratford, 2013a et 2013b). En outre, les échanges éditoriaux semblaient le fruit de contacts personnels initiés dans les années 1980 par des poètes québécois et mexicains (Stratford, 2013b). Pour sa part, l’étude des anthologies avait permis de constater, entre autres, l’omniprésence de la notion de

nationalisme québécois et de l'affirmation d'une « latinité » commune entre le Québec et le Mexique (Stratford, 2013c et 2014). L'Argentine, loin derrière le Mexique, se démarquait comme deuxième pays de publication, mais de façon mineure. Ainsi, pour la poursuite des recherches, nous avons choisi de concentrer nos efforts sur les publications en sol latino-américain, en particulier au Mexique, pays hispanophone d'Amérique du Nord où est publiée la majorité des versions, et en Argentine, principal pôle de diffusion en Amérique du Sud.

Le choix de nous pencher sur la littérature québécoise spécifiquement, plutôt que canadienne, ou même franco-canadienne, est lié au fait que le Québec s'est doté assez tôt d'une « politique culturelle précisant la volonté du gouvernement d'affirmer l'identité culturelle québécoise par rapport aux autres cultures nationales et de soutenir les entreprises, les organismes et les artistes qui excellent dans leur domaine et veulent s'inscrire dans les grands courants internationaux⁷ », laquelle a encouragé la traduction d'œuvres québécoises. La poésie québécoise traduite en Amérique latine, en particulier sous la forme d'anthologies, semble avoir servi de vecteur pour diffuser une idéologie séparatiste (Stratford, 2013c et 2014). En 2006, nous avons retenu sous l'appellation « poètes québécois francophones » les Québécois d'origine ou d'adoption identifiés à ce genre sur les sites de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois (UNEQ) et de l'Infocentre littéraire des écrivains québécois (ÎLE). Nous avons aussi considéré les noms répertoriés dans les principaux ouvrages traitant de poésie québécoise, signés François Dumont (1999), Laurent Mailhot (1997) et Pierre Nepveu (1990), ainsi que François Ouellet et Hans-Jürgen Greif (2004). Il s'agissait à l'époque d'un bon point de départ, mais à l'heure d'approfondir les recherches en 2010, nous ressentions le besoin d'élargir les critères d'inclusion, tout en les systématisant. Pour ce faire, nous avons

⁷ Voir Ministère des affaires culturelles – Direction des communications (1992), *La politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir*, Québec, Gouvernement du Québec, p. 7, https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politiqueculturelle1992_complet_ROC.pdf.

emprunté une méthodologie semblable à celle adoptée par Maria Sierra Córdoba Serrano sur les traductions d'œuvres de fiction québécoises en Espagne. Dans le cadre de ses recherches, Córdoba Serrano disait avoir :

inclus non seulement les auteurs canadiens d'origine québécoise [...], mais aussi les auteurs d'origine non québécoise, pourvu que ces auteurs aient pris position dans le champ littéraire québécois, en publiant des articles dans des revues littéraires ou dans des journaux québécois, en assistant à des colloques littéraires au Québec, en étant membre de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois, etc. (p. 765).

Le concept de « prise de position dans le champ littéraire québécois » a été particulièrement utile pour traiter les cas d'exception. Ont ainsi été exclus de l'étude les poètes francophones qui publient au Québec, mais qui ne font pas partie de l'UNEQ ou qui ne sont pas répertoriés sur le site de l'ÎLE et qui ne se présentent pas comme des poètes québécois. Michel A. Thérien, par exemple, n'a pas été retenu. Certes, il a publié un recueil aux Écrits des Forges, mais la maison d'édition le présente comme un « Franco-ontarien [*sic*] de naissance⁸ », et il faisait partie en 2016 des poètes franco-ontariens primés par la bibliothèque publique de Toronto⁹. Il n'est pas non plus membre de l'UNEQ ni répertorié sur le site de l'ÎLE. Par contraste, Patrice Desbiens, né à Timmins en Ontario, habite Montréal depuis des années. Il est répertorié comme auteur québécois sur le site de l'ÎLE, où l'on dit qu'il est membre de l'UNEQ. Il déclare même en entrevue avec *Le Devoir* en 2015 : « Il y a du monde qui pense encore que je vis ce qui est dans *Sudbury*. Ce n'est plus mon monde, ça. [...] J'étais là dans le temps, faque j'écrivais ce que je voyais. Maintenant, je suis ici, faque j'écris ce que je vois ici. » (Tardif, 2015, en ligne) On peut donc conclure que tout en étant toujours un « poète franco-ontarien », il « a pris position dans le champ littéraire québécois ». C'est le cas également des écrivains migrants

⁸ Voir Écrits des Forges, Description de l'œuvre *Cuerpo Salvaje/Corps sauvage* de Michel A. Thérien, <http://www.ecritsdesforges.com/oeuvre.php?id=891>.

⁹ Voir Toronto Public Library (2016), « Les auteurs franco-ontariens à l'honneur : Michel A. Thérien », http://torontopubliclibrary.typepad.com/en_francais/2016/08/les-auteurs-franco-ontariens-%C3%A0-lhonneur-michel-a-.html.

comme Anthony Phelps, qui est lui aussi répertorié sur le site de l'ÎLE et a publié l'essentiel de son œuvre au Québec.

Dans l'immédiat, la recherche n'inclut pas les auteurs bilingues originaires ou résidents du Québec qui écrivent leur poésie ou s'autotraduisent aussi bien en français qu'en espagnol : leur œuvre est fort intéressante, mais difficile à traiter dans le cadre des présentes recherches, car il est ardu, dans de tels cas, de départager clairement les langues source et cible. À cet égard, le cas de Françoise Roy, poète et traductrice née au Québec qui vit au Mexique depuis 1992, est particulièrement digne de mention. Roy écrit, traduit et s'autotraduit en français comme en espagnol. Elle est active sur la scène littéraire québécoise comme mexicaine : entre autres, elle a remporté en 2007 le Prix National de Poésie Alonso Vidal au Mexique et, au Québec, elle a été finaliste en 2009 aux Prix littéraires de Radio-Canada dans la catégorie poésie. En fait, son cas est si exceptionnel qu'il mériterait, à lui seul, une étude à part entière. En effet, même après avoir communiqué avec elle, nous ne sommes toujours pas en mesure de savoir avec certitude lesquels de ses recueils ont d'abord été rédigés en français puis traduits en espagnol. Pour l'instant, nous n'avons pu intégrer qu'un de ses recueils à notre corpus, *Le voile premier/El velo uno* (Roy, 2003), car une note des Écrits des Forges précise qu'elle « en a elle-même fait la traduction en espagnol¹⁰ ».

Bien que nous n'excluons pas la possibilité d'élargir les paramètres de l'étude pour ajouter au corpus les poètes québécois anglophones et allophones, bilingues ou multilingues, en traduction ou en autotraduction espagnole, nous nous penchons exclusivement, pour l'instant, sur les traductions du français (langue de départ) en espagnol (langue d'arrivée) de poésie québécoise publiées ou distribuées en Amérique latine de 1980 à 2011. Le critère de lieu de distribution nous a permis d'inclure les ouvrages parus au Québec ou aux États-Unis

¹⁰ <http://www.ecritsdesforges.com/oeuvre.php?id=751>.

qui étaient destinés de façon explicite à un public latino-américain. C'est le cas, par exemple, de l'*Antología del Noroît* (Imbert, 1998) et des plaquettes de Pen Press (Audet, 2010 et Dorion, 2003), éditées respectivement à Montréal et à New York pour être distribuées principalement en Argentine.

Comme la liste de poètes à considérer, les formats de publication à inclure ont fait l'objet d'un recadrage en 2010. Quatre ans plus tôt, les premières recherches visaient à ratisser autant de traductions espagnoles que possible publiées sur support papier, en Amérique latine comme en Espagne, sous forme de recueils, d'anthologies et de sélections anthologiques parues dans des revues littéraires. L'idée maîtresse était de broser un panorama des traductions existantes. Or, ces recherches ont révélé qu'il était très difficile de trouver les sélections traduites parues dans des revues : il est ardu d'obtenir une liste complète et fiable de toutes les revues latino-américaines susceptibles d'avoir publié des traductions espagnoles de poésie québécoise et, même lorsque l'on possède une telle liste, il n'est souvent pas possible de consulter virtuellement le contenu des revues. Puisque la base de données projetée se voulait à la fois fiable et exhaustive, il a été décidé de privilégier les publications sous forme de livres : les recueils individuels et les anthologies collectives.

La collecte de données : le piège de la toile

Comme l'explique Lane-Mercier, un répertoire bibliographique « complet » se doit d'être « exhaustif », « systématique » et « sans erreur » (2014b, p. 518-519). Ces trois critères justifient, d'une part, la sélection d'un corpus restreint (Lane-Mercier 2014b, p. 527) et la consultation de plusieurs sources croisées (Sapiro, 2008, p. 56-57). Dans le cas de la poésie, qui implique souvent de petites maisons d'édition et des tirages limités, qui plus est de la culture québécoise, qui se situe en périphérie du polysystème canadien, un outil comme

l'Index Translationum de l'UNESCO n'aurait été d'aucune utilité. En effet, expliquent Poupaud, Pym et Torres Simón, *l'Index* ne convient pas à l'étude de livres à faible diffusion ni à des corpus spécifiques (p. 264), sans compter qu'il ne permet pas d'effectuer une recherche par genre. Le point de départ de la recherche a donc été la liste de poètes québécois déjà traduits vers l'espagnol en Amérique latine que nous avons élaborée en 2006, puis mise à jour en 2007, ainsi qu'une liste de poètes qui, à notre connaissance, ne l'avaient pas encore été. Chaque nom a fait l'objet d'une recherche exhaustive sur Internet au moyen de trois principaux outils : WorldCat¹¹, un métacatalogue réunissant le contenu de milliers de bibliothèques publiques et universitaires de partout dans le monde; L'infocentre littéraire des écrivains québécois (ÎLE)¹², un site Web contenant des renseignements biobibliographiques sur quelque 1000 écrivains québécois; et Google (recherche avancée¹³), un des plus populaires moteurs de recherche sur Internet. Nous avons aussi consulté les catalogues Amicus de Bibliothèque et Archives Canada¹⁴ et Iris de Bibliothèque et Archives nationales du Québec¹⁵ ainsi que les sites Web des maisons d'édition québécoises et latino-américaines le plus souvent impliquées dans des projets de traduction espagnole de poésie québécoise¹⁶. Nous évoquerons ici les avantages de ces différents outils, mais aussi les problèmes rencontrés qui, nous semble-t-il, sont propres à l'ère numérique et au contexte de mondialisation¹⁷ actuel.

¹¹ WorldCat, <http://www.worldcat.org/>.

¹² L'infocentre littéraire des écrivains québécois, <http://www.litterature.org/>.

¹³ Google (recherche avancée), http://www.google.ca/advanced_search.

¹⁴ Bibliothèque et Archives Canada, Amicus, catalogue national canadien, <http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb/aaloginf.htm>.

¹⁵ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, catalogue Iris, <http://iris.banq.qc.ca/iris.aspx>.

¹⁶ Entre autres, mentionnons Les Écrits des Forges (<http://www.ecritsdesforges.com/>) et les Éditions du Noroît (<http://www.lenoroit.com/>) du côté québécois, et, du côté mexicain, Aldus (<http://alduseditorial.tumblr.com/>), Litalia Editores (<http://litaliaeditores.info/>), Mantis Editores (<http://mantiseditores.com/>), Plan C Editores (<http://planceditores.com/>) et les presses de l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM) (<http://www.libros.unam.mx/>). Toutefois, la plupart de ces sites ne semblent plus actifs.

¹⁷ Nous utilisons le terme « mondialisation » au sens où l'entend Sapiro, soit « circulation mondiale des biens culturels » (p. 8).

Les recherches sur WorldCat

WorldCat est une base de données regroupant plus de 10 000 catalogues de bibliothèques d'ici et d'ailleurs. Elle nous a donné accès à des bibliothèques dont nous n'aurions pu connaître l'existence autrement, y compris en Amérique latine, ce qui représentait un grand avantage dans le cadre de notre recherche. Plusieurs fonctions de WorldCat nous ont été très utiles. Par exemple, la base de données repère la bibliothèque la plus proche disposant de la publication désirée, selon l'emplacement de l'utilisateur. Dans chaque fiche bibliographique figurent aussi les liens vers les catalogues d'origine.

Dans WorldCat, nous avons fait une recherche par nom d'auteur pour chaque poète de la liste de départ, en restreignant les résultats à ceux dont la langue était l'espagnol puis à ceux dont la langue était non déterminée. Ainsi, nous avons pu constater que plusieurs publications unilingues espagnoles ou bilingues (français-espagnol) étaient rangées à la fois dans la catégorie « espagnol » et dans « langue non déterminée ». Il nous arrivait donc de nous retrouver avec deux fiches pour un seul livre. De plus, les liens vers les catalogues d'origine étaient parfois invalides ou ne menaient pas à l'ouvrage désiré. Par exemple, il existe une fiche pour la traduction espagnole du recueil *Grand hôtel des étrangers* de Claude Beausoleil (2003). Or, le lien de Bibliothèque et Archives Canada mène vers la fiche du recueil original et non vers celle de la version espagnole, qui se trouve pourtant dans le catalogue.

Les recherches sur l'ÎLE

Après ces premières recherches dans WorldCat, nous avons consulté le site de l'ÎLE. Dans la page d'accueil, on précise que le site recense les publications d'auteurs québécois « dans toutes les langues et dans tous les pays », et qu'un partenariat avec Bibliothèque et Archives nationales du Québec « garantit l'exactitude des informations publiées ». Toutefois, il est

précisé que « seuls les livres à auteur unique sont recensés », ce qui exclut les ouvrages collectifs comme les anthologies. De plus, il appert que ce sont les auteurs eux-mêmes qui fournissent les renseignements au sujet de leurs œuvres traduites. Le site est donc apparu comme une source potentielle sinon d'anthologies traduites du moins de recueils individuels traduits.

Néanmoins, peut-être parce que les références bibliographiques des traductions sont fournies « grâce à la collaboration des auteurs », certaines sont incomplètes. Notons aussi qu'elles sont rarement présentées en ordre chronologique. Il arrive qu'un ou plusieurs titres traduits manquent à l'appel, comme *Les pyramides du cœur* de Bernard Pozier (2009). Enfin, il n'est pas rare que ce soit le titre français plutôt que l'espagnol qui identifie la référence, comme pour le recueil *Vertige de l'avant-scène* de Brossard (2000), si bien qu'il faut lire la description entière pour savoir qu'il s'agit en fait d'un recueil traduit. Cela dit, l'ÎLE nous a permis de trouver quelques perles, comme la version espagnole de *Songe que je bouge* de Gilles Cyr, signée Benjamín Valdivia (2001). En fait, la quantité d'informations au sujet des versions espagnoles sur le site de l'ÎLE semble dépendre de la connaissance que le poète a de l'existence des versions (et peut-être de sa maîtrise de la langue d'arrivée) et de son désir de contribuer à leur diffusion.

Les recherches sur Google

Même si l'information trouvée dans WorldCat et l'ÎLE était parfois incomplète, ces sites ont quand même constitué des sources utiles pour l'objet de notre étude : très conviviaux, ils présentent l'information de manière organisée; le tri et l'évaluation des données se sont donc faits rapidement et facilement, ce qui n'a pas été le cas pour l'information trouvée sur la grande toile. Au moyen de Google, nous avons fait une recherche avancée par nom d'auteur,

en restreignant la langue des résultats à l'espagnol. Nous nous sommes rapidement rendu compte qu'il fallait écarter une grande quantité de pages Web non pertinentes ou non fiables en raison de plusieurs facteurs, comme le fait qu'un même nom peut référer à diverses personnes. Par exemple, André Roy est un poète québécois qui partage son nom avec un joueur de hockey de la Ligue nationale. Ainsi, les résultats comptaient plus de 50 pages, dont seulement une minorité concernait l'auteur.

En outre, l'engouement pour les médias sociaux et la prolifération de pages personnelles font augmenter le nombre de renseignements à traiter. En effet, nous avons souvent trouvé des traductions de poèmes québécois publiées par des internautes sans mention du nom du traducteur; c'est le cas de textes d'André Roy¹⁸ et d'Émile Nelligan (Sabido Sánchez, 2012). Enfin, des renseignements bibliographiques publiés sur des pages personnelles nous ont mis sur de fausses pistes. Par exemple, nous avons cru à tort que le recueil *Orchidée nègre* d'Anthony Phelps avait été traduit. En effet, un internaute a écrit que ce livre, publié par la maison d'édition Plural, était le seul de l'auteur qui avait été traduit vers l'espagnol dans son intégralité¹⁹. Or, nos recherches ont révélé que *Plural* est en fait une revue mexicaine. Nous avons consulté la publication à la bibliothèque de l'Université d'Ottawa pour nous rendre compte qu'un seul poème traduit de Phelps y avait été publié.

Un autre phénomène lié à l'avènement des nouvelles technologies nous a paru problématique : en faisant une recherche sur Jean-Éric Riopel, nous avons trouvé un article espagnol de l'*Encyclopedia Encydia*²⁰ portant sur le prix Émile-Nelligan²¹. Selon cette page, Jean-Éric Riopel aurait été lauréat du prix pour un recueil intitulé *Mariposas rebeldes*. Nous connaissions l'existence d'une version espagnole du recueil *Papillons réfractaires* sous le titre

¹⁸ <http://holamellamokarla.tumblr.com/post/11157273809/circosdeintimidad-andre-roy>. La page n'existe plus aujourd'hui.

¹⁹ <http://www.elhabrador.com/blog/2010/01/17/laurel-machete-3/>. La page n'existe plus aujourd'hui.

²⁰ <http://es.encydia.com/index>. La page n'existe plus aujourd'hui.

²¹ http://es.encydia.com/fr/Precio_%C3%89mile-Nelligan. La page n'existe plus aujourd'hui.

Mariposas refractadas (Riopel, 2004), mais avons pensé qu'il y en avait peut-être une deuxième. Nous avons cependant remarqué bon nombre d'anomalies d'ordre linguistique sur la page : par exemple, le nom de la maison d'édition Écrits des Forges avait été traduit par *Escritos de las forjas* et le nom de la maison d'édition Les Intouchables avait été traduit par *Los Intouchables*. De plus, la structure de l'article de l'*Encyclopedia Encydia* correspondait en tous points à celle de l'article français de Wikipédia, et une note de bas de page explique dans un amalgame multilingue incompréhensible : « This Página is based in año artículo from Wikipedia [sic] ». Nous avons émis l'hypothèse que la page d'*Encydia* était probablement une traduction automatique de celle-ci. Nous avons trouvé une note au début de quelques pages d'*Encydia* qui confirme que l'encyclopédie contient effectivement des pages traduites de manière automatique : « El artículo necesita algunas mejoras de traducción. Puede ser una traducción automática o contener fragmentos sin traducir²² ». De plus, dans la page du site *pearltrees.com*²³ illustrant le réseau des encyclopédies Web, *Encydia* apparaît comme une branche de *Wikipédia*, au même titre que *Portail* et *Visual Dictionary*. Il reste cependant que le Web est, curieusement, avare de renseignements au sujet d'*Encydia* : on n'y trouve aucune information sur les concepteurs de l'encyclopédie, les sources des articles ni sur le type de logiciel de traduction automatique employé.

Pour l'instant, la possible traduction automatique de contenu de pages Web ne pose pas de graves problèmes au traductologue, puisque la qualité linguistique douteuse des informations bibliographiques incite à douter de leur fiabilité. Les chercheurs peuvent donc facilement arriver à faire la distinction entre la référence bibliographique d'un recueil traduit

²² La traduction de cet article nécessite une révision. Il peut être le fruit d'une traduction automatique ou contenir des fragments encore non traduits. (Nous traduisons). La mention se trouvait notamment sur les pages <http://es.encydia.com/ca/Cristianismo>; <http://es.encydia.com/ca/Hamburguesa> et <http://es.encydia.com/ca/Alquimia>, qui n'existent plus aujourd'hui.

²³ Pearltrees, http://www.pearltrees.com/#/N-f=1_2771478&N-fa=2771453&N-p=20231402&N-play=0&N-s=1_2771478&N-u=1_278063.

et la traduction automatique de la référence du recueil original. Cependant, avec les progrès constants dans le domaine des technologies langagières, il se pourrait qu'à moyen ou à long terme, la qualité de la traduction automatique des références s'améliore au point de brouiller les pistes, ce qui pourrait faire croire qu'un recueil a été traduit, alors que ce n'est pas le cas.

Les autres pistes de recherche

Au cours de nos recherches, nous avons aussi consulté les pages Web de maisons d'édition québécoises et mexicaines, qui contenaient parfois un catalogue de leurs publications. Ces derniers auraient pu constituer des sources au moins aussi fiables que les catalogues de bibliothèques. De manière surprenante, toutefois, certains de ces catalogues ont plutôt compliqué notre tâche. Par exemple, celui du site des Éditions des Forges, maison d'édition ayant publié une majorité des publications faisant partie de la base de données TEPOQAL, contient des informations qui contredisent parfois celles retrouvées dans les livres eux-mêmes. Par exemple, le recueil *Poésie Mexique-Québec Tome I* a été publié en 2008 (Beausoleil), mais figure dans le catalogue de 2010 sur le site des Écrits des Forges. De plus, lorsqu'il nous était impossible de consulter un livre, nous pensions facilement trouver la ville et le pays d'édition sur les sites d'éditeurs mexicains. Or, à quelques reprises, seule une adresse courriel était donnée, comme dans le cas des Ediciones Sin Nombre, si bien que nous avons dû chercher ces renseignements ailleurs. Confrontés dans certains cas à des renseignements bibliographiques lacunaires ou contradictoires, nous avons établi un critère : les renseignements bibliographiques devraient être appuyés par non pas une, mais deux sources que nous jugions fiables (par exemple les catalogues de bibliothèques et les bibliographies).

En dernière instance, malgré toute l'information que nous pouvions trouver en ligne, que ce soit sur les bases de données et les catalogues en ligne ou sur Google, le recours à Internet ne semblait pas suffisant pour parachever de façon adéquate la mise à jour de notre bibliographie. Dans les cas où nous n'arrivions pas à valider les informations au moyen de deux sources fiables, nous avons eu recours à d'autres modes de recherche : 1) la consultation directe de la publication lorsque c'était possible grâce au prêt entre bibliothèques ou à un achat en ligne, et 2) la communication avec les auteurs, les traducteurs ou les maisons d'édition. Par exemple, c'est grâce au prêt entre bibliothèques que nous avons pu avoir accès à l'anthologie *El teatro de las emociones*, livre rare réunissant des poèmes et des œuvres d'art visuel (Méndez, 2004). La plaquette de 23 pages est parue à Cuba en 2004 et n'a été tirée qu'à 20 exemplaires. La notice de Bibliothèque et Archives Canada (reproduite sur WorldCat) laissait entendre que le livre était une publication bilingue : « texte en espagnol et en français ». Lorsque nous avons pu consulter le livre, nous avons constaté qu'il est effectivement dans les deux langues, mais que les textes sélectionnés n'apparaissent qu'en langue originale : soit en espagnol (pour les auteurs cubains), soit en français (pour les auteurs québécois). L'anthologie ne contient donc aucun texte traduit, et elle a dû être retirée du corpus.

Évoquons aussi le cas d'une publication de France Théoret qui nous a semblé intrigant. Nous avons trouvé deux références à une version espagnole de *Bloody Mary* (1981), l'une dans une bibliographie publiée par Hélène Girard (1988) dans *Voix et Images*, l'autre dans la *Bibliographie d'ouvrages en études québécoises en langue espagnole*²⁴, mise en ligne par l'Association internationale des études québécoises, qui a toutefois été retirée lors de la récente refonte du site. Ces références laissaient entendre que des extraits du recueil avaient

²⁴<http://www.aieq.qc.ca/publications/bibliographie.espagnol.2006.pdf>. La page n'existe plus aujourd'hui.

été traduits en espagnol dans un livre intitulé *La bolsa y la vida ediciones*. Pourtant, nos recherches indiquaient que ce « titre » correspondait en fait au nom d'une maison d'édition et non au titre d'un ouvrage. Nous avons essayé en vain de communiquer par courriel avec les fondateurs des éditions *La bolsa y la vida*, puis avons communiqué avec France Théoret. Celle-ci a eu l'amabilité de nous envoyer une copie de la page contenant la traduction, qui aurait été publiée en 1981. Après réception du document, il était clair que celui-ci n'entrait pas dans notre corpus, puisqu'il ne s'agit pas d'un livre, mais de quelques extraits traduits, parus sur un genre de lithographie artistique. Cela dit, même avec cette « affiche » en mains, des doutes persistent encore sur la nature exacte de la publication : s'agit-il d'un extrait de revue, d'un extrait d'anthologie ou même d'une traduction intégrée à un genre de livre-objet? Selon une définition de Claudette Hould, le livre-objet est une œuvre dont la vocation est principalement plastique (Hould citée par Bernier, 1986, p. 528). L'hypothèse du livre-objet est plausible, car quelques titres que nous pensions originellement être des recueils de poèmes en espagnol font en fait partie d'œuvres d'art visuel et ne correspondent donc pas aux paramètres de notre corpus. Par exemple, les versions espagnoles de poèmes de Pierre Morency et de Claude Beausoleil ont été intégrées dans des œuvres de l'artiste visuel René Derouin²⁵.

Au cours de l'hiver 2017, nous avons également découvert un article de Françoise Roy paru le 13 janvier 2016 dans *Blanco Móvil*, où la traductrice dit avoir produit une version française du recueil *Ne calme pas les dragons* de Jean-Marc Desgent pour publication en coédition québécoise et mexicaine. Or, nous n'avons trouvé aucune autre trace de ce recueil : aucune référence, ni année de publication, ni ISBN. La page Facebook des Éditions de la Grenouillère le mentionne, mais leur lien renvoie à cette même page de *Blanco Móvil*. Nous avons donc contacté les Éditions de la Grenouillère, qui nous ont répondu qu'ils n'avaient

²⁵ Voir WorldCat, <http://www.worldcat.org/oclc/49123830>.

pour leur part que la version française du recueil. Ils nous ont recommandé de contacter l'éditeur mexicain, Literalia editores, lequel ne nous a jamais répondu. Nous en avons conclu que ce projet de traduction ne s'est jamais matérialisé.

D'après nous, le genre de recherche universitaire que nous avons effectuée sur le Web illustre très bien l'effet pervers de l'explosion de l'information mise à la disposition des internautes : la quantité des renseignements est certes impressionnante; le travail de tri et d'évaluation de la pertinence, de la fiabilité et de l'exactitude de l'information est, par contre, tout aussi colossal. En cette ère de surabondance de renseignements en tout genre publiés à diverses fins sur Internet, TEPOQAL est une base de données qui simplifie le travail des chercheurs : les fiches bibliographiques contiennent les renseignements les plus complets et les plus fiables possible, préalablement triés dans l'optique de la recherche scientifique.

La diffusion des données : genèse de TEPOQAL

Le principal objectif de cette dernière étape de notre projet de recherche consistait à créer une base de données bibliographiques en ligne exhaustive, fiable et librement accessible afin de permettre aux chercheurs, professeurs, traducteurs, écrivains, étudiants et au grand public de consulter l'information gratuitement. Même si nous disposions à l'époque d'une bibliographie statique de 100 titres²⁶, le passage des titres d'un fichier de traitement de texte à une base de données n'était pas chose facile. Pour une équipe de recherche en lettres, sans formation ni connaissances approfondies en informatique, il s'agissait d'un défi de taille que d'avoir à adapter un outil informatique pour répondre à des besoins bien définis, sans pour autant connaître cet outil.

²⁶ En date du 20 mars 2018, TEPOQAL I compte 119 titres.

Le site Web www.compcanlit.ca (CCL) de la *Bibliographie d'études comparées des littératures canadienne, québécoise et étrangères*, qui n'existe plus aujourd'hui, a été notre première référence. John Taylor-Johnston expliquait en 2004 que la tentative de mise en ligne initiale de la bibliographie CCL en 1995 n'avait pas abouti parce que « les chercheurs n'étaient pas prêts à composer avec la technologie requise », mais que le recours en 2002 à un « modèle de recherche à code source libre (Open Source Initiative) » avait pu remédier au problème (p. 177). Convaincus par ce modèle et dans la même logique de libre diffusion de l'information et du libre accès, nous savions que TEPOQAL devait être conçue à l'aide d'un logiciel ouvert. Dix ans après la création de CCL, la technologie ne s'est pas transformée de manière radicale, mais le cadre théorique a changé significativement, car la mondialisation a amené de nouveaux modes de diffusion de l'information. Nous présenterons ici les étapes de la création de notre base de données bibliographiques en ligne, depuis ses débuts jusqu'à son aboutissement.

La solution : Tiki Wiki

Pour notre équipe inexpérimentée dans les domaines des technologies de l'information et de la programmation, il n'a pas été facile de distinguer entre besoins, possibilités et désirs lors de la création de la base de données en ligne. Nous avons du mal à réfléchir en termes binaires et à prendre des décisions adéquates. Nous avons donc demandé conseil au Centre de recherche en technologies langagières (CRTL), alors logé à même les locaux de l'UQO²⁷, qui avait une expertise dans l'utilisation de la technologie dans le domaine des langues et de la traduction et menait déjà des projets interdisciplinaires multilingues. À notre grande surprise, le CRTL nous a suggéré de concevoir nous-mêmes la base de données et nous a offert de l'héberger sur

²⁷ Le CRTL est depuis devenu le Cilex : <https://cilex.ca/>.

Linguistech²⁸, « un site Web de référence pour les langagiers, conçu dans l'esprit du "tout sous une même adresse" et dans une visée de collaboration professionnelle et pédagogique » (Rivet, n. d., p. 7). Avec l'aide et la patience de l'équipe du CRTL, nous avons conçu TEPOQAL au moyen d'un outil wiki : Tiki Wiki, une application Web de gestion de contenu et de travail collaboratif²⁹.

Tiki Wiki offre de nombreux avantages par rapport à des bases de données conçues expressément pour un contenu bibliographique. Parce qu'il n'y a pas de droits d'auteur, nous ne payons aucune licence ni mise à jour et nous évitons l'éventuelle incompatibilité de la plateforme avec d'autres outils, ce qui se produit souvent avec les logiciels commerciaux. De plus, Tiki Wiki nous permet de réaliser d'importantes économies d'argent et de ressources humaines. Grâce à l'interface conviviale et intuitive de Tiki Wiki, chaque membre peut entrer des données et les mettre à jour avec un minimum de formation et de supervision. Tiki Wiki, comme tout autre wiki, permet à l'utilisateur d'accéder au contenu et de le modifier à tout moment, depuis n'importe quel endroit, du moment qu'il est muni d'un fureteur et d'une connexion Internet.

L'application Tiki Wiki était déjà installée sur le serveur du CRTL; ce puissant moteur wiki utilise le langage de programmation PHP, MySQL comme système de gestion de bases de données et Smarty comme générateur de modèles. Comparons les détails techniques de notre projet avec ceux de la base de données CCL :

Regroupé en un ensemble sur un serveur *Windows*, *EasyPHP* (www.EasyPHP.org) comprenait déjà tous les éléments *Open Source* essentiels : un serveur Web Apache; *MySQL*, une base de données en ligne; *PHP*, un script de langage qui produit des pages Web à partir de *MySQL*; et le plus important, *phpMyAdmin*, une interface en ligne à utilisateurs multiples pour *MySQL*, construite à l'aide de *PHP*. (Taylor-Johnston, 2004, p. 181).

²⁸ Voir <http://www.linguistech.ca/>.

²⁹ Pour plus d'informations, voir la page officielle du logiciel, <http://info.tiki.org/tiki-index.php>.

L'outil que nous avons conçu est essentiellement le même que celui pensé par l'équipe de la bibliographie CCL il y a dix ans. Tout compte fait, la technologie de base (PHP et MySQL) n'a pas changé de manière radicale depuis 2001. Toutefois, le nombre de logiciels ouverts, lui, a augmenté considérablement et leur usage s'est simplifié. La grande différence technique entre la bibliographie CCL et TEPOQAL réside dans l'interface : l'équipe de la bibliographie CCL a choisi l'application phpMyAdmin, alors que nous avons choisi Tiki Wiki. Comme il est précisé dans le *Guide Tiki Wiki* en ligne de Linguistech, « l'un des principaux avantages de l'application Tiki Wiki est de pouvoir revenir en arrière si une modification ne convient pas. Il est toujours possible de récupérer une version précédente d'une page éditée³⁰ ». Extrêmement conviviale, cette interface du site Web de Linguistech allait nous permettre de créer notre base de données sans avoir besoin d'acquérir des connaissances préalables en programmation HTML.

La conception

Une fois l'outil sélectionné, l'équipe de TEPOQAL a tenu sa première réunion avec un programmeur-conseil du CRTL, expert en Tiki Wiki. Comme il fallait s'y attendre, les défis liés à l'exécution du volet informatique d'un projet pensé par une équipe provenant du domaine des lettres ont été nombreux. Pendant que notre équipe s'attardait à la sélection et à la hiérarchisation des données à diffuser ainsi qu'aux subtilités lexicales du titre des champs, le programmeur-conseil tentait de nous ramener aux préoccupations d'ordre informatique, par exemple au caractère fonctionnel de l'outil, à sa structure et à la logique des processus informatiques, qui étaient invisibles à nos yeux, mais nécessaires à la création d'une base de données. Grâce à cet échange interdisciplinaire, nous avons appris que pour atteindre notre

³⁰ « Guide Tiki Wiki – Historique », <http://linguistech.ca/9x/Guide+Tiki+Wiki+-+Historique>. La page n'existe plus aujourd'hui.

objectif, l'outil de diffusion est tout aussi important que l'information à diffuser. Aussi, plus un outil à code ouvert est souple, moins il est précis et facile à personnaliser. Un logiciel à code ouvert est générique; son adaptation à chaque projet dépend de la capacité technique d'une équipe, mais aussi de sa créativité pour trouver différentes solutions pour répondre aux besoins du projet. Au bout du compte, ce n'est pas l'outil Tiki Wiki qui s'est adapté à nos besoins, mais bien nous qui avons dû nous adapter à lui.

Au cours de la première réunion, le programmeur-conseil nous a aidés à concevoir le squelette de TEPOQAL. Il a créé un formulaire (*tracker*) expressément pour notre base de données sur le serveur du CRTL. Il a créé les comptes, défini les paramètres d'accès et les autorisations pour chaque membre de l'équipe. Il a défini et établi avec nous l'ordre des colonnes du formulaire, et nous avons déterminé avec lui quels types de données y seraient entrés. Il nous a finalement enseigné comment créer, modifier et supprimer des fiches. Sa démonstration visait surtout à nous montrer qu'il ne fallait pas avoir peur de découvrir ni d'explorer les fonctions de Tiki Wiki. Après cette première formation, nous avons poursuivi le travail de façon autonome. Même si nous pouvions poser des questions ponctuelles au programmeur-conseil du CRTL, nos principales ressources ont été la méthode par essais et erreurs, les forums d'aide, la documentation de la communauté Tiki Wiki et la communication entre les membres de l'équipe.

La base de données TEPOQAL contient des fiches numérotées, qui correspondent chacune à un titre de la liste bibliographique. Les fiches sont créées au moyen d'un modèle contenant des champs, disposés selon un ordre préétabli et dont le type est déterminé par les données à entrer. Ci-après se trouvent les différents champs faisant partie d'une fiche, leurs caractéristiques ainsi que leur position. À des fins d'uniformisation, nous avons décidé de respecter dans la mesure du possible le protocole bibliographique MLA. Cela nous a d'ailleurs

obligés à ajouter à chaque fiche un champ texte réservé à la référence bibliographique, car la base de données Tiki Wiki ne génère pas automatiquement de références selon un protocole préétabli (contrairement à des logiciels conçus spécifiquement à cet effet, comme EndNote).

<i>Nom</i>	<i>Type</i>	<i>Options</i>
Titre espagnol	champ texte	
Titre français	champ texte	
Auteur	champ texte	
Directeur	champ texte	
Sexe de l'auteur ou du directeur	liste déroulante	Masculin/Féminin
Traducteur	champ texte	
Sexe du traducteur	liste déroulante	Masculin/Féminin
Type d'édition	liste déroulante	Recueil/Anthologie
Langue d'édition français/espagnol/espagnol	liste déroulante avec champ de texte autre	
Ville(s) d'édition	champ texte	
Pays d'édition	champ texte	
Maison(s) d'édition	zone de texte	
Année d'édition	champ texte	
ISBN	champ texte	
Remarques	zone de texte	
Page couverture	image	
Référence bibliographique	zone de texte HTML	

Au moment de concevoir la base de données, la bibliographie statique comprenait 100 titres (recueils individuels et anthologies) et pour chacun d'entre eux, il a fallu remplir une fiche. Pour cette étape, les titres à vérifier et à entrer dans la base de données ont été répartis parmi les membres de l'équipe. L'attribution de titres parmi les assistants a fait en sorte qu'ils étaient autonomes et responsables de leurs propres fiches. Chaque assistant disposait de son propre compte dans la base de données, auquel il était possible de se connecter n'importe quand depuis n'importe quel ordinateur du moment que celui-ci était muni d'un fureteur et d'une connexion Internet. La base de données constitue donc un espace virtuel commun où les assistants peuvent consulter et modifier les fiches créées par n'importe quel utilisateur.

L'évolution

Comme dans tout travail d'équipe, la coordination et la communication sont essentielles pour préserver l'unité et l'uniformité. L'équipe a donc décidé de créer un centre virtuel de référence et de communication pour la base de données. Conçu sur le site Wikispaces³¹, cet outil sert de carnet de bord, permet d'éviter les dédoublements des questions-réponses et vise à uniformiser l'entrée de données grâce à la contribution de tous les participants au projet. Grâce à Wikispaces, nous avons réussi à échanger régulièrement sur diverses questions et à prendre certaines décisions concernant l'uniformisation des données³². Le forum Wikispaces ne visait pas à remplacer la communication en personne, mais à la compléter puisqu'il permettait notamment la diffusion de guides, d'instructions et de protocoles établis lors de réunions de travail.

Au fur et à mesure que nous avons entré les données dans TEPOQAL, nous nous sommes familiarisés avec l'outil, et la structure originale du formulaire s'est transformée : de nouveaux champs ont été créés et d'autres ont été modifiés ou supprimés. L'exemple le plus représentatif de l'évolution est sans doute la subdivision de TEPOQAL en deux bases de données. Au début, nous avons pensé pouvoir entrer toutes les informations dans un seul outil. Cependant, en raison des difficultés techniques que représentaient la fusion et la gestion de divers types de données, nous avons décidé de créer deux outils distincts : TEPOQAL I contient les renseignements au sujet des recueils individuels et des anthologies collectives, alors que TEPOQAL II contient les données liées aux poèmes traduits contenus dans les

³¹ Notre forum privé se trouve au tepoqal.wikispaces.com.

³² À titre d'exemple, les sujets suivants ont fait l'objet de discussions : les ISBN multiples; la langue, l'ordre et la ponctuation des données liées aux villes et aux pays; les noms des maisons d'édition et leur ordre dans le cas des coéditions; la différence entre l'auteur et le directeur de publication dans un même champ d'entrée; les autres langues d'édition; l'insertion de champs supplémentaires pour un deuxième et un troisième traducteur; la taille, la résolution et le format des images de pages couvertures; l'insertion d'un champ supplémentaire pour une deuxième page couverture dans le cas des coéditions; le partage de sources fiables pour la vérification d'information; la découverte de nouveaux titres; les questions d'ordre technique sur l'utilisation du formulaire Tiki Wiki.

anthologies. Grâce à ce dédoublement, nous pouvons traiter chaque poème comme un élément distinct de l'anthologie où il figure. TEPOQAL II permet donc de faire une recherche non seulement par auteur, mais aussi par titre de poèmes (français ou espagnol) des anthologies de TEPOQAL I. À ce jour, nos recherches nous ont permis de créer dans TEPOQAL II plus de 700 fiches consultables et filtrables contenant le titre français du poème original, sa traduction espagnole, le nom du poète et de son ou ses traducteurs ainsi que les autres informations bibliographiques se rattachant à la publication. Notamment, cet outil permettra de savoir en un clic de souris quels poètes québécois sont le plus souvent inclus dans des anthologies traduites en espagnol en Amérique latine, et lesquels de leurs poèmes sont le plus souvent sélectionnés.

Quelques pistes d'avenir

Nos bases de données, dont la mise en ligne a été effectuée à l'été 2013, sont munies d'un moteur de recherche intégré. Dans TEPOQAL I, les usagers pourront effectuer des recherches par nom d'auteur et de traducteur en ordre alphabétique croissant et décroissant, par année de publication, par maison d'édition, par pays, par type de publication, etc. Une fois que le module d'extension de filtres dynamiques sera activé, les manières de filtrer les données offertes par Tiki Wiki seront multiples. Nous sommes actuellement en train d'explorer ces fonctionnalités avancées du formulaire, qui nous ont été présentées par le programmeur-conseil du CRTL lors d'une nouvelle formation-éclair au sujet des filtres dynamiques et de la conception du site Web qui hébergera les bases de données à même Linguistech.

À l'origine, l'interface de consultation de TEPOQAL devait être trilingue : en français et en espagnol puisqu'il s'agit de poésie québécoise traduite vers l'espagnol, et en anglais pour que les renseignements soient accessibles dans l'autre langue officielle du Canada. En théorie,

il est possible de rendre l'interface trilingue grâce à l'organisation du formulaire Tiki Wiki en colonnes, en tableaux et en étiquettes. Cependant, pour la première étape de familiarisation avec l'outil, nous avons décidé de travailler en français seulement. Éventuellement, si le temps ainsi que les ressources techniques et humaines le permettent, nous pourrions rendre l'interface trilingue.

Du point de vue technique, la mise à jour des bases de données est simple, car elles sont en format électronique. Nous avons prévu créer une section « Contribution » pour que les chercheurs, les auteurs, les éditeurs, les traducteurs et le grand public puissent communiquer à notre équipe de nouveaux renseignements sur les publications déjà répertoriées ou à ajouter. Selon Lane-Mercier, « à l'instar des historiens qui visent à sonder les silences de l'histoire, les traductologues ont tout à gagner à se pencher sur les silences (exclusions, omissions, lacunes, erreurs) des bases de données existantes, quelles qu'elles soient » (2014b, p. 523). L'objectif du projet TEPOQAL était précisément de combler les lacunes des répertoires existants en ce qui a trait aux traductions étrangères d'œuvres québécoises et de mettre au jour un phénomène jusqu'alors peu étudié : celui de la diffusion hispano-américaine de la culture québécoise au moyen de la traduction de sa poésie. Nos deux bases de données pourront, espérons-le, rester des sources d'information fiables, exhaustives et régulièrement actualisées au sujet des traductions espagnoles de la poésie québécoise de langue française qui circulent en Amérique latine, et donner lieu à d'autres recherches du même genre.

Bibliographie

AUDET, Martine (2010), *El amor de los objetos/L'amour des objets*, traduction de Mercedes Roffé, New York, Pen Press.

Base de données TEPOQAL, <http://linguistech.ca/tepoqal>.

- BEAUSOLEIL, Claude (2003), *Gran hotel de extranjeros/Grand hôtel des étrangers*, traduction de Bernardo Ruiz, Trois-Rivières et Cuauthémoc (Mexique), Les Écrits des Forges et Plan C Editores.
- BEAUSOLEIL, Claude (dir.) (2008), *Poesía México-Quebec Tomo I/Poésie Mexique-Québec Tome I*, traduction de María Muller et de Patricia Ireta, México et Trois-Rivières, UNAM et Les Écrits des Forges.
- BERNIER, Silvie (1986), « À la croisée des champs artistique et littéraire : le livre d'artiste au Québec, 1900-1980 », *Voix et Images*, vol. 11, n° 3, p. 528-536, <http://id.erudit.org/iderudit/200586ar>.
- Bibliothèque et Archives Canada, Amicus, catalogue national canadien, <http://amicus.collectionscanada.gc.ca/aaweb/aaloginf.htm>.
- Bibliothèque et Archives nationales du Québec, catalogue Iris, <http://www.banq.qc.ca/accueil/>.
- BROSSARD, Nicole (2000), *Vértigo del Proscenio/Vertige de l'avant-scène*, traduction de Monica Mansour, Trois-Rivières et México, Les Écrits des Forges et Ediciones El Tucán de Virginia.
- CORDOBA SERRANO, María Sierra (2007), « La fiction québécoise traduite en Espagne : une question de réseaux », *Meta*, vol. 52, n° 4, p. 763-792, <http://id.erudit.org/iderudit/017696ar>.
- CYR, Gilles (2001), *Songe que je bouge/Piensa que no estoy*, traduction de Benjamín Valdivia, Querétaro, Editorial Fuera de Comercio.
- Description du projet de recherche « Canada in Latin America », <http://artsites.uottawa.ca/canada-latin-america/fr/research-project/>.
- DORION, Hélène (2003), *Orígenes/Portraits de mer*, traduction de Carlos Duarte i Montserrat, New York, Pen Press.
- DUMONT, François (1999), *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express ».
- Éditions du Noroît, <http://test.lenoroit.com/wordpress/>.
- GIRARD, Hélène (1988), « Bibliographie de France Théoret », *Voix et Images*, vol. 14, n° 1, p. 57-69, <http://id.erudit.org/iderudit/200753ar>.
- GRANT, Pamela et Kathy MEZEI (2007), « Establishing an Online Bibliographic Database for Canadian Literary Translation Studies », dans Yves Gambier, Miriam Shlesinger et Radegundis Stolze (dir.), *Doubts and Directions in Translation Studies*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins, p. 73-83.
- IMBERT, Patrick (1998), *Antología del Noroît*, traduction de Sonia Yebara, Montréal, Le Noroît.
- LANE-MERCIER, Gillian (2014a), « La fiction anglo-québécoise en traduction française depuis 1990 : agents, agences et textes », *Recherches sociographiques*, vol. 55, n° 3, p. 531-558.

LANE-MERCIER, Gillian (2014b), « Les carences de la traduction littéraire au Canada : des bibliographies et des traditions », *Meta*, vol. 59, n° 3, p. 517–536.

Les Écrits des Forges, Description de l'œuvre *Cuerpo Salvaje/Corps sauvage* de Michel A. Thérien, <http://www.ecritsdesforges.com/oeuvre.php?id=891>.

L'infocentre littéraire des écrivains québécois, <http://www.litterature.org/>.

Linguistech, <http://linguistech.ca/>.

MAILHOT, Laurent (1997), *La littérature québécoise*, Montréal, TYPO.

MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU (1990), *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, TYPO.

MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela (2001), « Exporting Canadian Literature for Mexican Readers: the Vagaries of Translation in the Age of Globalization », *Topia*, n° 5, p. 61-74.

MÉNDEZ, Belkis (2004), *El teatro de las emociones: selección de poesía y plástica de Quebec y Cuba*, Holguín, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Ministère des affaires culturelles – Direction des communications (1992), *La politique culturelle du Québec: notre culture, notre avenir*, Québec, Gouvernement du Québec, https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/politiqueculturelle1992_complet_ROC.pdf.

OUELLET, François et Hans-Jürgen GREIF (2004), *La littérature québécoise 1960-2000*, Québec, L'instant même.

Pearltrees, https://www.pearltrees.com/#/N-f=1_2771478&N-fa=2771453&N-p=20231402&N-play=0&N-s=1_2771478&N-u=1_278063.

POUPOAUD, Sandra, Anthony PYM et Ester TORRES SIMÓN (2009), « Finding Translations. On the Use of Bibliographical Databases in Translation History », *Meta*, vol. 54, n° 2, p. 264–278, <http://id.erudit.org/iderudit/037680ar>.

POZIER, Bernard (2009), *Las pirámides del corazón/Les pyramides du coeur*, traduction de Gabriel Martin, Tlaquepaque (Mexique) et Trois-Rivières, Mantis Editores et Les Écrits des Forges.

RIOPEL, Jean-Éric (2004), *Mariposas refractadas/Papillons réfractaires*, traduction d'Isabel Jazmín Ángeles, Guadalajara et Trois-Rivières, Editorial Paraíso Perdido et Les Écrits des Forges.

Rivet, Mélanie (n.d.), « Linguistech : les technologies langagières au bout des doigts », <http://ticeducation.org/papers/download/243> (n'est plus en ligne).

ROY, Françoise (2003), *Le voile premier/El velo uno*, Tlaquepaque (Mexique) et Trois-Rivières, Mantis Editores et Écrits des Forges.

- ROY, Françoise (2016), « “No calmes los dragones”, otra obra maestra de Jean-Marc Desgent », *Blanco móvil*, <http://www.blancomovil.com.mx/index.php/contenidos/ensayos/125-no-calmes-los-dragones-otra-obra-maestra-de-jean-marc-desgent>.
- SABIDO SANCHEZ, Fernando (2012), « Poetas antología universal: más de 11 100 poetas de 180 países », <https://fernando-sabido-sanchez.blogspot.ca/2012/02/6129-emile-nelligan.html>.
- SAPIRO, Gisèle (dir.) (2008), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions.
- SOLIS, Ricardo (2008), « Publican en español la obra completa de Garneau », *La Jornada Jalisco*, <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2008/01/04/index.php?section=cultura&article=012n1cul> (n'est plus en ligne).
- STRATFORD, Madeleine (2008), « La identidad quebequense traducida al español: difusión de la poesía quebequense en el mundo hispánico », dans Ana María Granero de Goenaga (dir.), *La traducción: Hacia un encuentro de lenguas y culturas*, Córdoba, Editorial Comunicarte, p. 143-166.
- STRATFORD, Madeleine (2013a), « “¡Voilà Québec en México!” : Le rayonnement des poètes québécois dans la revue de presse de la Foire du livre de Guadalajara de 2003 », *Palabres*, vol. 12, nos 1-2, p. 253-269.
- STRATFORD, Madeleine (2013b), « Cuando Latinos del Norte migran hacia el Sur: la poesía de Quebec traducida en Hispanoamérica de 2000 al 2010 », *Sendebarr*, n° 24, p. 271-290, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebarr/article/view/652/1651>.
- STRATFORD, Madeleine (2013c), « Escritos de ferias y forjas: cuatro antologías de poesía de Quebec en México », *Hermeneus*, n° 15, p. 251-290.
- STRATFORD, Madeleine (2014), « La double vie d'une même anthologie : 15 poètes du Québec au Mexique et en Argentine », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. 48, n° 2, p. 146-168, <https://doi.org/10.3138/jcs.48.2.146>.
- TARDIF, Dominic (2015), « Patrice Desbiens : partout et nulle part », *Le Devoir*, 17 octobre, <http://www.ledevoir.com/lire/452696/poesie-patrice-desbiens-partout-et-nulle-part>.
- TAYLOR-JOHNSTON, John (2004), « Une bibliographie en ligne des Lettres : un modèle à code source libre. Le cas de www.CompCanLit.ca », *Documentation et bibliothèques*, vol. 50, n° 2, p. 177-188, <http://id.erudit.org/iderudit/1030082ar>.
- THEORET, France (1981), *Bloody Mary*, traduction de Lazlo Moussong, Sara Diazmunoz et Brigitte Morissette, México, La bolsa y la vida ediciones.
- Tiki Wiki CMS Groupware, <https://tiki.org/tiki-index.php>.
- Toronto Public Library (2016), « Les auteurs franco-ontariens à l'honneur : Michel A. Thérien », http://torontopubliclibrary.typepad.com/en_francais/2016/08/les-auteurs-franco-ontariens-%C3%A0-lhonneur-michel-a.html.

WorldCat, <http://www.worldcat.org/>.

Résumé

Depuis 1980, la poésie québécoise circule en Amérique latine, surtout au Mexique. Elle est donc en principe déjà « mondialisée ». Toutefois, les versions espagnoles sont souvent difficiles d'accès : soit elles ne sont pas répertoriées, soit les références sont incomplètes ou erronées. Pour remédier à ce manque d'accessibilité, nous avons conçu deux bases de données sur Tiki Wiki, un logiciel libre de gestion de contenu et de travail collaboratif. L'une contient une bibliographie exhaustive des anthologies et recueils traduits ; l'autre, un répertoire des poèmes inclus dans les anthologies. Ces bases constituent de précieuses sources d'information pour traducteurs, traductologues et comparatistes et contribuent à une diffusion internationale tangible de la poésie québécoise traduite en espagnol en Amérique latine. Nous présenterons ici la genèse des outils, de la collecte des données à la conception et à la mise en ligne imminente. Nous traiterons des défis que nous avons relevés durant le processus et les comparerons à ceux rencontrés par les créateurs de la *Bibliographie d'études comparées des littératures canadienne, québécoise et étrangère*, pionniers en diffusion électronique de contenu bibliographique.

Abstract

Since 1980, Quebec poetry has been circulating in Latin America, especially in Mexico. It can thus be viewed as already "globalized". However, the Spanish versions are often hard to find: either they are not listed, or the existing references are incomplete or erroneous. In order to remedy this lack of accessibility, we have developed two databases on Tiki Wiki, an open-source application for content management and online collaboration. The first contains an exhaustive bibliography of collective anthologies and individual poetry books in Spanish translation, and the second, a comprehensive list of poems included in the anthologies. These are precious resources for translators, translation scholars and researchers in comparative literature, and they contribute to a true globalized distribution of Quebec poetry in Latin-American Spanish translation. This article presents how the tools were developed, from collecting the necessary data to conceiving the databases soon to be online. The main challenges of the process will be treated and compared to those met by the creators of the *Bibliography of Comparative Studies in Canadian, Québec and Foreign Literatures, pioneers in electronic dissemination of bibliographical data*.