

N° 9 | 2019

Formes brèves et modernité

sous la direction de
Walter Zidarič

<http://atlantide.univ-nantes.fr>
Université de Nantes

Atlantide

Table des matières



• AVANT-PROPOS – WALTER ZIDARIČ	4
• PATRICIA EICHEL-LOJKINE	6
<i>Ce que les nouveaux dispositifs d'abréviation font aux textes patrimoniaux</i>	
• EDWIGE COMOY FUSARO	15
<i>How long is now. Street Art and Vanity</i>	
• PAULINE BOIVINEAU	33
<i>La confrontation de la performance artistique au monde contemporain : enjeux politiques de l'immédiateté et de la brièveté dans les performances de La Ribot</i>	
• BÉNÉDICTE TERRISSE	44
<i>Le bref ou l'écriture du juste dans Ein Ganzes Leben (2014) de Robert Seethaler</i>	
• LESLIE DE BONT	56
<i>"Freud, or Jung, or one of those johnnies, had a case exactly like my uncle's": Case Narratives, Pretheorisation and Formal Hybridity in May Sinclair's short fiction</i>	
• CHIARA LICATA	69
<i>Geography, memory and identity in Alice Munro's The View From Castle Rock</i>	
• SIGOLÈNE VIVIER	79
<i>La nouvelle américaine contemporaine face au bref. À propos de David Foster Wallace et William Gass</i>	
• EDWIGE CALLIOS	93
<i>La modernité des Proverbes Moraux de Sem Tob. Approche diachronique</i>	
• IRENA PROSENC	103
<i>La contemporanéité de la forme brève dans les récits de Valeria Parrella</i>	
• VESNA DEŽELJIN	114
<i>Language contacts and greetings: some Croatian examples</i>	

- CLAUDIO NOBILI 127
*Exploring the gestural meta-brevity by means of the Italian Gestibolario
entries analysis*

- CHRISTINE EVAIN & CHRIS DE MARCO 137
*From the ideal to the real: a pedagogical approach to managing tourist expectations
with the ‘myplace4u’ tool*

- NINON MAILLARD 152
*Enjeu de la forme, effet de la brièveté : le droit dans ses nouvelles expressions
(live-tweet, fiction cinématographique et websérie judiciaire)*

Avant-propos

Walter Zidarič

*Laboratoire L'Antique, le Moderne (L'AMo)
Université de Nantes*

Ce numéro d'Atlantide est consacré à une sélection des communications entendues lors du colloque international, « Formes brèves et modernité », organisé à l'Université de Nantes les 26 et 27 janvier 2017, en collaboration avec l'Université d'Angers et avec le soutien de l'Université Franco-Italienne (UFI), de L'AMo, du CRINI, du CERIEC et du CRILA. Le colloque s'est tenu à la MSH Ange-Guépin de Nantes, et il faisait suite à une série de trois workshops sur les formes brèves itinérante entre Nantes et Angers tout au long de l'année 2016, grâce au soutien du CPER, qui avait permis de poser des jalons, pour éviter tout effet de dispersion, chacun ayant un objectif spécifique.

Le premier, organisé à l'Université d'Angers les 29 et 30 septembre 2016, avait visé à poser les premiers éléments de définition et avait défini les grandes lignes de cadrage de la notion de forme brève, afin d'identifier les points de divergence et surtout de convergence entre les approches de différentes disciplines.

Le second, organisé le 3 novembre à l'Université de Nantes, s'était centré sur deux disciplines des Arts du spectacle : la chanson et le cinéma.

Le troisième, organisé les 24 et 25 novembre 2016 à l'Université d'Angers, avait été centré sur la question des relations entre formes brèves et nouvelles technologies.

Chaque workshop avait laissé une place importante au dialogue, grâce aussi à la tenue de tables rondes qui avaient permis à des spécialistes de confronter leurs idées avec le public.

Les langues parlées lors de ces workshops étaient le français et l'anglais et, lors des débats et des tables rondes, l'italien.

Les objectifs annoncés pour l'ensemble de ces workshops étaient de confronter les réflexions de chercheurs de disciplines et horizons divers à l'échelle régionale, nationale et internationale et de commencer à constituer un réseau de chercheurs intéressés par la notion de formes brèves.

Le colloque « Formes brèves et modernité » venait donc clore la phase préparatoire inaugurée par les workshops itinérants, en constituant une sorte de point d'orgue qui a confirmé et enrichi le réseau interdisciplinaire, international et multilingue de chercheurs autour de la question des formes brèves dans leur diversité.

Ainsi, ce numéro comprend des textes en français et en anglais qui témoignent d'un foisonnement d'approches différentes allant de la littérature espagnole du Moyen âge à la contemporanéité italienne du langage non verbal des gestes, en passant par la lecture sélective, ou comment lire autrement aujourd'hui, le Street Art, l'art de l'ici et de maintenant, qui porte en lui-même la périssabilité, la littérature autrichienne, anglaise, italienne, les formes de salutations en croate, le tourisme littéraire et les nouvelles technologies, et

l'univers juridique avec les live-tweets de procès, les séquences filmées et une websérie judiciaire.

La diversité des approches et des thèmes traités, dans cette perspective expressément interdisciplinaire qu'est la nôtre, a révélé, une fois de plus, l'importance de cette démarche qui ne cessera pas d'alimenter nos réflexions et celles des lecteurs.

Pour terminer, je tiens à remercier Mathilde Labbé pour son énorme travail dans la réalisation pratique de ce numéro, ainsi que mes collègues Cécile Meynard et Emmanuel Vernadakis de l'Université d'Angers, pour leur collaboration dès 2016.

CE QUE LES NOUVEAUX DISPOSITIFS D'ABRÉVIATION FONT AUX TEXTES PATRIMONIAUX

Patricia Eichel-Lojkiné

Laboratoire Langues, Littératures, Linguistique des universités
d'Angers et du Mans (3LAM) - Le Mans Université



Résumé : Lorsque Michel de Certeau écrivait dans les années 1980 que le lecteur « ne prend ni la place de l’auteur ni une place d’auteur », mais qu’il a tout de même un rôle actif en ce qu’« il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur “intention” », qu’« il les détache de leur origine (perdue ou accessoire) », qu’« il en combine les fragments », il ne pouvait avoir à l’esprit les dispositifs d’écriture collaborative, de réécriture sélective et de lecture hypertextuelle tels que les ont mis en œuvre certains cybertextes. Et cependant, ses intuitions ouvraient la voie aux analyses sur les différents régimes de lecture, sur les mutations du livre et de notre rapport au livre (Blair, Citton, Hayles, Bon, Vandendorpe, Saemmer, Belisle, Tréhondart...). Il est nécessaire de rappeler ces recherches sur les stratégies adoptées par l’activité liseuse avant de nous pencher sur des dispositifs de lecture numérique proposant, dans un contexte pédagogique, des fonctionnalités d’enrichissement des textes comme la sélection et l’archivage de citations.

Mots-clés : régimes de lectures, citation, cybertextualité, livre enrichi, versions abrégées.

Abstract: When Michel de Certeau wrote in the 1980's that the reader “does not take the author's place nor an author's place”, but that he plays an active part though, as he “imagines in the texts something else than what was their so-called intention”, “detaches them from their origin (which could be a lost or secondary one)”, “combines pieces of them”, Certeau could not have in mind the collaborative, selective writing modes nor the hypertextual reading uses such as those that have been implemented by some cybertexts. Yet his hunches paved the way for studies on the various modes of reading, on the current evolution of books and on our relationship to books (Blair, Citton, Hayles, Bon, Vandendorpe, Saemmer, Belisle, Tréhondart...). It is necessary to remind these insights on the strategies of the reading activity before we look at a specific devices currently tested in pedagogical contexts. These softwares offer interesting functionalities enabling the reader/pupil to select quotations, to keep and share them.

Keywords: modes of reading, cybertext, abridged versions, quotation, enriched text.

Selon la chercheuse Claire Bélisle (2011, p. 39), « les représentations dominantes [de la lecture] s'organisent autour de ce qu'on a pu appeler la "vraie" lecture, celle du lecteur complètement absorbé dans un texte, vivant l'expérience d'un ailleurs plus réel que "l'ici et maintenant". Aujourd'hui – poursuit-elle – cette référence correspond rarement à ce que cherchent et vivent les lecteurs lorsqu'ils lisent dans le cadre de leurs activités quotidiennes, domestiques, personnelles ou professionnelles. »

L'institution scolaire et académique a eu en effet tendance à sacraliser la lecture linéaire et intégrale, au détriment d'autres pratiques de lecture, qui font tout autant (sinon plus) partie de notre quotidien. Car c'est un fait qu'au cours d'une même journée, les grands lecteurs alternent les régimes de lecture. Nous sommes tous dans le cas d'Yves Citton (2011, p. 6-10) qui décrit ainsi sa relation aux livres : « devant la surabondance de livres à lire et la pénurie de nos heures de veille, mon accès aux ouvrages se module le long de la gamme allant de la lecture intégrale à la lecture secondaire (en passant par les lectures fragmentaires, oubliées, résurgentes. » Il faut donc prendre acte du fait que, d'une part, nos objets de lecture peuvent être des livres intégraux comme des comptes rendus, des résumés de ces mêmes livres ; et que d'autre part, nos pratiques de lectures se font à des rythmes variables, oscillant entre une lecture intégrale cursive qui soumet l'œil à la lettre du texte et une lecture rapide, celle du survol et du balayage, donnant un aperçu d'un texte long.

Pour rendre compte de ce second phénomène, la littérature critique parle métaphoriquement de variations de « distance » et de « focale » par rapport à un texte¹. Le préalable, pour saisir les mutations actuelles de la lecture et le développement de nouvelles littératies, est donc de sortir de la lecture littéraire savante comme référentiel intériorisé (Rosado, 2011, p. 90). C'est en mettant ce type de préjugés de côté qu'Yves Citton (2016) peut écrire que « pratiquer diverses formes de "lecture distante" (*distant reading*), loin d'être un symptôme de distraction, est bien plutôt un atout indispensable » quand il s'agit de « s'orienter face à cette constante surcharge informationnelle. » Nous nous intéresserons ici à ces opérations de condensation et de discrimination et à la lecture sélective en commençant par rendre compte des principaux apports théoriques sur la question pour présenter ensuite quelques usages innovants.

LES STRATÉGIES DE L'ACTIVITÉ LISEUSE FACE À LA « SURCHARGE INFORMATIONNELLE »

Le thème de la surabondance des livres, qui revient aujourd'hui en force avec le développement du web, n'est pas nouveau. L'historienne du livre Ann Blair montre comment des propos de cet ordre avaient envahi la République des Lettres aux XVI^e et

¹ Pour citer encore Yves Citton (2016, p. 22) : « Nous avons tous plusieurs régimes de lecture, qui nous situent à plus ou moins grande « distance » du texte. Au plus près de lui, l'exercice scolaire de l'explication de texte nous apprend à pratiquer une « lecture rapprochée » (*close reading*), dans lequel il faut se rendre sensible aux plus petites nuances de toutes les formulations qu'il contient, ce qui immobilise le flux de la lecture, nous fait revenir constamment en arrière, nous arrêter des heures sur une page [...]. La valorisation de la lecture rapprochée n'implique toutefois aucunement une dévalorisation d'autres formes de lecture, plus superficielles ou plus distantes. » Il s'agit de la préface à la traduction française du livre de N. K. Hayles, *Lire et penser en milieux numériques. Attention, récit, technogénèse* (*How We Think: A Digital Companion*, Chicago, University of Chicago Press, 2012).

XVII^e siècles (huit millions d'imprimés étaient disponibles au XVI^e siècle, c'est-à-dire plus que tous les manuscrits réalisés depuis le IV^e siècle – Manguel, 1996, p. 170), mais ils prenaient alors une signification sensiblement différente. La distribution des modes de lecture se faisait en fonction de la ligne de partage qui séparait livres sacrés (à lire « religieusement », sans sauter une ligne, de manière à les méditer intérieurement sur un mode réflexif) et livres profanes, considérés au contraire comme des textes qui ne s'accordent pas entre eux, sous lesquels il ne faut pas se laisser submerger, dont il convient d'extraire le noyau essentiel (voir Blair, 2010, p. 59).

Ce *topos* de l'inondation livresque fait retour au XVIII^e siècle – nous apprend Henri-Jean Martin – avec l'essor de la circulation d'écrits prévus pour une lecture frivole, pour une consommation rapide, pour une approche extensive (et non plus intensive). Cet essor va de pair avec un effort éditorial pour rendre les articulations du livre plus immédiatement perceptibles (au niveau de la table des matières, de la mise en page, de la présentation des gravures dans les éditions illustrées qui se multiplient alors), toutes choses qui permettent une accélération du rythme de lecture : « Ainsi s'imposent presque partout des formes de lecture extensive qui débouchent en fin de compte sur les théories modernes de la lecture rapide » (Martin, 1987, cité par Bélisle, 2011, p. 18).

Aujourd'hui, l'impression d'une surcharge de textes disponibles a pour corollaire un discours sur la dégradation du statut symbolique du texte : il est désacralisé, dévalué à mesure qu'il devient plus banal, accessible et reproductible, et que la distinction entre document et livre se brouille². Cette masse de documents accessibles représenterait aussi un défi pour nos facultés cognitives, d'où la recherche de techniques d'endiguement, de « stratégies intelligentes capables de susciter un oubli judicieux », selon les mots de Bertrand Gervais (2005, p. 63).

Un de ces procédés est la lecture rapide, à laquelle Michel de Certeau consacrait un éloge inattendu dès les années 1980 dans *L'Invention du quotidien* (publié posthume en 1990). La technique du balayage y était opposée à la lecture savante et le « braconnage » dans les textes était réhabilité. Avec cette image du « braconnage », l'historien cherchait à s'opposer à l'idée que le lecteur « devient semblable à ce qu'il reçoit, qu'il est *imprimé* par et comme le texte qui lui est imposé » (Certeau, 1990/2014, p. 241-242). Il cherchait à montrer combien la lecture est, bien au contraire, un processus d'appropriation ou de réappropriation. La lecture était ainsi présentée comme une « activité méconnue », à redécouvrir, à condition d'écarter d'emblée une hiérarchie qui s'était installée entre les deux activités de l'écriture et de la lecture, où l'une était affectée d'un signe positif (« Écrire, c'est produire le texte ») et l'autre négatif (lire, c'est prétendument, « le recevoir d'autrui sans y marquer sa place, sans le refaire ») (p. 244). C'est précisément ce que dénonçait l'historien : assimiler la lecture à une passivité, c'est ne pas voir que « lire, c'est

² « La distinction entre livre et document devient d'ailleurs beaucoup moins nette que dans la galaxie Gutenberg qui définissait des types de discours par rapport à des différences de support (lettre, journal, revue, livre, archive...). Dans le monde numérique, tous les textes, quels qu'ils soient, peuvent être donnés à lire sur le même support (l'écran), créant ainsi un *continuum* entre différents genres ou répertoires textuels qui apparaissent auparavant davantage distingués et hiérarchisés. » (Chartier, 2003, p. 22). C'est encore ce que soulignent plus récemment les éditeurs du colloque *L'Écrit à l'épreuve des médias* : l'opposition « entre des modalités de communication du fait littéraire, placé sous le signe de la permanence et de la patrimonialisation, et celles de l'information et de la documentation, vouées à la circulation et à l'effacement » est devenue artificielle (Komur-Thilloy & Réach-Ngo, 2012, p. 26).

pérégriner dans un système imposé » (p. 245), c'est construire son propre itinéraire de lecture, sa *lectio*, qui est la production propre au lecteur³. Dans l'organisation traditionnelle du rapport au livre, une certaine activité liseuse, centrée sur l'herméneutique, attentive à l'esthétique du texte, valorisant l'exercice de l'explication de textes (Rosado, 2011, p. 80-81), était réservée à une catégorie de clercs (les professionnels de la critique littéraire, les professeurs et autres interprètes autorisés par les institutions). Or la lecture ordinaire peut prendre d'autres aspects, difficiles à observer et à repérer, qui concernent l'ensemble de la consommation culturelle et où se manifestent les libertés du lecteur⁴.

Les analyses de Michel de Certeau cherchent ainsi à suivre « l'activité liseuse en ses détours » et notamment ces « enjambements d'espaces sur les surfaces militairement rangées de l'écrit » qui nous font gagner du temps. La lecture est vue comme une négociation, « un jeu d'implications et de ruses » entre le texte qui organise un espace lisible et met en place des attentes, d'une part, et la réponse de l'activité liseuse qui s'autorise « des avancées et des retraits, des tactiques et des jeux avec le texte », d'autre part (Certeau, 1990/2014, p. 247 et 253). Cette autonomie s'inscrit dans une évolution historique sur le temps long. Elle a été rendue possible par le passage d'une lecture à haute voix, incorporée par un lecteur-acteur qui rumine le texte mot à mot à la manière d'une prière, à une lecture silencieuse, qui n'engage plus que la mobilité de l'œil⁵. Les méthodes de lecture rapide apparaissent comme une étape supplémentaire dans un processus de libération de l'œil de sa servitude à la configuration spatiale du texte.

Dans la continuité de l'approche pionnière de Michel de Certeau, Christian Vandendorpe (2005, p. 39), plus près de nous, s'est intéressé aux différents modes de lecture, qu'il a répartis selon trois grandes polarités :

- le « broutage », la rumination, qui suggère une lecture cursive et continue, attachée à la linéarité et à la séquentialité du texte, qui progresse phrase à phrase sans rien omettre ;
- la « cueillette » qui écrème ou écrête le texte pour en saisir les éléments essentiels, qui prélève des fragments, qui procède donc de manière discontinue ; c'est la lecture-butinage à laquelle se livre volontiers Montaigne dans la « librairie » de son château : « Là je feuillette à cette heure un livre, à cette heure un autre, sans ordre et sans dessein, à pièces décousues⁶ » ;
- la « chasse », qui correspond également à une lecture discontinue et à un prélèvement, mais téléologique, aimantée par les intérêts propres du lecteur, orientée par la recherche d'indices, de termes-clés correspondant à ses intérêts.

³ « [Le lecteur] ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention". Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments » (Certeau, 1990/2014, p. 245), bref son attitude est rien moins que passive.

⁴ « Là [...] se racontent des errances et des inventivités qui jouent avec les expectations, les chicanes et les normativités de "l'œuvre lue", une œuvre qui ouvre sur des « espaces de jeux et de ruses » (Certeau (1990/2014), p. 246).

⁵ « Aujourd'hui le texte n'impose plus son rythme au sujet, il ne se manifeste plus par la voix du lecteur. Ce retrait du corps, condition de son autonomie, est une mise à distance du texte. » (Certeau (1990/2014), p. 253-254).

⁶ *Essais*, III, 3 (« De trois commerces »), Céard Jean *et al.* (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2001, p. 1294.

Tout texte est susceptible d'être lu selon l'un de ces trois modes (on peut lire un article savant à la fois sur le mode de la rumination lente, sur celui de la « cueillette » ou sur celui de la « chasse ») et la lecture sur support numérique n'est incompatible avec aucun de ces modes, mais des habitudes s'installent selon les époques, de sorte que des types de textes différents semblent avoir des affinités avec l'une ou l'autre de ces modalités : on a pris l'habitude d'associer le « broutage » à la lecture d'un roman (sur support papier), la « cueillette » à celle d'un journal et la « chasse » à la consultation d'une encyclopédie. Des pratiques se sont donc installées, des associations sont communément faites entre un genre littéraire dont le triomphe est historiquement daté (le roman), une pratique de lecture (continue et intégrale), un degré d'investissement de lecture (fort), une expérience psychologique (l'immersion). C'est pourquoi on trouvera plus normal, plus acceptable le geste de lire en diagonale un article de journal qu'un roman, car la structure de l'article en pyramide inversée (l'essentiel est donné d'abord, les détails ensuite) a d'emblée programmé et anticipé une lecture discontinue. Depuis le XIX^e siècle, *lire* est devenu par défaut *lire un roman*, expérimenter une immersion en apnée. Or, avec le reflux actuel du roman comme mode de lecture par défaut (pour reprendre les termes de Vandendorpe, 2011, p. 51-56), non seulement se développe une lecture sur écran plus sélective, mais aussi une lecture *ergative* (ou *ergodique*, du grec *erga*, le travail) qui consiste à se livrer à un travail de construction physique sur un texte littéraire⁷. C'est ce dont témoigne l'apparition d'applications s'appuyant sur une bibliothèque de textes numériques et favorisant la collecte de citations (pouvant déboucher sur la fabrication d'une version abrégée d'un livre) de la part d'un lecteur-scripteur isolé ou collaborant avec un groupe.

LECTURE ENRICHIE ET ABRÉVIATION

La présentation de deux exemples, visant tous deux à promouvoir la lecture dans des contextes pédagogiques, rendra le propos plus parlant. La plate-forme expérimentale Ezoombook, développée à Nantes (Ecole centrale, logiciel opensource) met à disposition un patron (« template ») permettant à un lecteur (un élève) de produire des livres numériques « augmentés » ou enrichis (c'est-à-dire non homothétiques) édités sous le standard ePub et comprenant des sous-couches « qui s'ouvrent depuis un point précis du texte initial »⁸. Ce type de textualité correspond au modèle du texte à déplier, pour reprendre l'image de Roger Chartier (2012, § 45) : « [...] dans l'espace numérique ce n'est pas l'objet écrit qui est plié, comme dans le cas de la feuille du livre manuscrit ou imprimé, mais le texte lui-même. La lecture consiste donc à "déplier" cette textualité mobile et infinie. »

Les sous-couches produites grâce à l'Ezoombook peuvent être des citations ou des versions abrégées de l'œuvre. Ainsi, pour commencer, un texte intégral d'une œuvre libre de droits, relevant de la prose narrative ou argumentative, en langue française ou en langue étrangère, est fourni à des élèves qui sont ainsi mis en contact direct avec un texte patrimonial. Ils sont invités à adopter une posture active, à procéder à une lecture *ergative* et à créer des sous-couches (*layers*) à partir de ce texte, en fonction d'objectifs déterminés. Le projet Ezoombook est né de la volonté de favoriser la création de versions abrégées d'une

⁷ La notion est empruntée à Aarseth (1997). Voir Bélisle (2011, p. 56 et 240).

⁸ L'expression est de François Bon (2011), qui appelle de ses vœux de telles innovations.

œuvre (en français ou en langue étrangère) par les lecteurs eux-mêmes. Ce premier objectif favorise une logique synthétique : il s'agit d'isoler des citations-clés, de créer des sous-couches « résumés-citations » à plusieurs degrés – conservant par exemple respectivement 80%, 40%, 10% du contenu – de manière à produire un texte « dépliant » permettant, au bout du compte, à tout lecteur de basculer (zoomer), à certains points précis du texte, de la version intégrale séquencée en chapitres vers des versions abrégées de ce chapitre – le trajet de lecture étant réversible grâce à des hyperliens bi-directionnels.

Les autres objectifs du projet intéressent moins directement le thème de l'abréviation, mais je les mentionnerai tout de même parce qu'ils ont suscité des expérimentations didactiques aussi bien dans le primaire (apprentissage de l'anglais, culture générale) que dans le secondaire (littérature française) récemment⁹. Ces applications variées montrent la plasticité d'un dispositif qui a été pensé au départ avec un objectif d'abréviation, mais qui a évolué pour épouser tout l'éventail des possibilités offertes par l'hypertextualité. Un deuxième usage possible de l'Ezoombook, favorisant une pensée analogique cette fois, sera de collecter des productions en rapport avec le texte, cette collecte se faisant selon trois grands modes de relation : une relation de filiation-dérivation¹⁰ ; une relation d'équivalence¹¹ ; une relation de dialogue¹². Un troisième usage possible sera de compléter le texte sous la forme savante du commentaire ou sous la forme créative d'une réécriture (en fonction de consignes telles que réécrire tel texte narratif à partir d'un point de vue différent, en le parodiant, en en faisant une continuation, etc.). Nous ne nous attarderons pas ici sur les bénéfices didactiques attendus liés à la manipulation du texte, à la création (individuelle ou collaborative) de sous-couches de la part de lecteurs-scripteurs travaillant sur un texte français ou anglais (p. ex.)¹³, car cela nous éloignerait de notre propos, d'autant plus que le logiciel en question est toujours à l'état expérimental.

Dans le même esprit, on trouve le site internet et l'application mobile (gratuite et téléchargeable) « Glose », qui se présente comme une « application de lecture pour l'école¹⁴ ». « Glose » propose, pour commencer, une librairie numérique de contenus textuels. C'est surtout une interface de lecture qui invite les jeunes à partager leurs lectures et qui propose des fonctionnalités d'enrichissement des textes, que ce soit par des annotations personnelles, ou par des surlignements de citations qui sont archivées et se retrouvent sous la forme d'un relevé d'extraits, dans le profil de l'utilisateur. Le lecteur crée en quelque sorte son cahier de lieux communs 2.0, qu'il peut partager avec d'autres s'il le souhaite et qui peut tenir lieu de version abrégée de l'œuvre.

⁹ Cf. <http://enfance-jeunesse.fr>

¹⁰ On construit des hyperliens qui renvoient vers des extraits correspondant à des hypotextes (textes sources) et des hypertextes (textes dérivés).

¹¹ Des hyperliens permettent d'accéder à des versions du même texte en langues étrangères.

¹² On peut insérer ainsi, à côté du texte de base, des contre-textes (par ex. un discours accompagné de la réponse polémique qu'il a suscitée) ; des textes parallèles (par ex. un conte accompagné des versions parallèles du « même » conte) ; des transpositions d'art, pour des textes ayant suscité des adaptations musicale, picturale, filmique... (insertion de ressources multimédia).

¹³ On pourra se rapporter à ce sujet aux publications d'Evain Christine rassemblées sur le site : <https://www.researchgate.net>

¹⁴ <http://www.ac-grenoble.fr>

Ces deux projets prennent acte du fait que l'unité de lecture diminue dans le monde contemporain, ce qui ne vaut pas seulement pour le livre¹⁵. Les dispositifs de lecture « augmentée » partagent des caractéristiques de base avec les e-books¹⁶, mais on notera surtout que l'ajout de fonctionnalités comme la collecte de citations suppose à tout moment un processus de lecture consciente d'elle-même, *medium-aware* (Saemmer, 2015, p. 106). Ces nouveaux « livres » qui peuvent prendre la forme de recueils de citations sont des livres combinant des formes brèves, des livres à la textualité atomisée, où la contrainte de la linéarité est transformée en propriété accidentelle (Gervais, 2005, p. 62) ; ce sont des livres supports d'écriture, des « *read/write books* » ou « textes inscriptibles »¹⁷ ; des livres lus/écrits/résumés à plusieurs mains, dans un contexte de partage collaboratif ; enfin, des livres personnalisables en fonction des objectifs finaux de chacun.

La possibilité de recombinaison du texte en relevé de citations ne l'empêche pas nécessairement – dans le cas d'un récit fictionnel – de fonctionner « comme monde » (Saemmer, 2011, p. 257)¹⁸ plutôt que « comme jeu » ; mais si immersion il y a, celle-ci va de pair avec une conscience du contexte technologique et de l'environnement sensoriel (on parle alors d'une *medium-aware immersion*¹⁹). Dans le cas où l'immersion n'est pas recherchée (lecture d'un texte argumentatif, par ex.), les hyperliens vers des couches de « citations-résumés » pourront satisfaire les besoins d'un lecteur pressé, voulant traverser rapidement telle portion de texte sans se voir privé pour autant de la connaissance d'un contenu utile pour la compréhension de la suite du texte, ce lecteur pouvant être aussi un lecteur bilingue, basculant du texte en langue étrangère au texte français (p. ex. un lecteur voulant lire intégralement le deuxième livre du *Capital* de Marx après avoir pris connaissance rapidement du contenu du premier livre, et circulant à son gré entre version allemande originale et version française). On le voit, lecture rapide (façon « cueillette » ou façon « chasse ») et lecture superficielle ne se confondent pas nécessairement dans notre modernité.

¹⁵ « Dans la lecture, l'unité de compte n'est-elle pas appelée à changer ? Dans le monde de la musique par exemple, on ne raisonne plus en album, mais de plus en plus en morceau, en chanson. Voire peut-être en refrain ou séquences de quelques secondes comme la durée d'une sonnerie de téléphone portable. Est-ce qu'il ne va pas en être de même dans la pratique de la lecture ? » (Donnat Olivier, Entretien avec Guillaud Hubert (mené le 14 novembre 2008), dans Dacos, 2009, p. 47).

¹⁶ L'e-book est, selon Tréhondart (2014, p. 27), un livre-page, sans épaisseur matérielle, qui rend moins immédiatement perceptible le volume du texte qui reste à lire que la brique du codex imprimé ; un livre où la page écrite cache un autre type d'écriture, invisible (les algorithmes du code) ; un livre dont la configuration peut changer selon que le texte est regardé sur un support numérique ou un autre (écran d'ordinateur, tablette type iPad, liseuse type Kindle, smartphone) ; un livre qui, généralement, cherche à reconduire des codes de présentation graphique comme le chapitrage et dont l'ergonomie respecte le geste du feuilletage.

¹⁷ Voir Dacos (2009). Dans l'Ezoombook, des scripteurs-lecteurs ajoutent eux-mêmes des ancres pour fabriquer des liens hypertextuels vers des pages qu'ils créent. Par « ancre », « on désigne [...] l'élément matériel (une suite de caractères, une image etc.) du lien hypertexte qui se trouve sur le document de départ et que l'on active pour passer au document "cible". Certains vont ainsi jusqu'à affirmer que l'on "écrit" un hypertexte avec des ancres tout comme l'on rédige avec de l'encre un document manuscrit. » (Ghitalla *et al.* 2003, p. 263).

¹⁸ Le risque de désorientation cognitive des lecteurs est évoqué par les éditeurs pour expliquer leurs réticences face aux livres numériques « augmentés ». Voir aussi à ce sujet Tréhondart (2014).

¹⁹ Saemmer (2011, p. 275) : expression empruntée à Marie-Laure Ryan.

Références

- AARSETH Espen J. (1997), *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- ORIGGI Gloria et ARIKHA Noga (dir.) (2003), *Text-e. Le texte à l'heure de l'internet*, Paris, BPI-Centre Pompidou, coll. « Études et recherche ».
- BÉLISLE Claire (dir.) (2011), *Lire dans un monde numérique*, Lyon, Presses de l'Enssib.
- BLAIR Ann (2010), *Too Much To Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*, New Haven, Yale University Press.
- BON François (2011), « Google exacerbe Borges », dans *Le Tiers Livre, Web et littérature* (blog), En ligne <http://www.tierslivre.net>
- CERTEAU Michel de (1990/2014), *L'Invention du quotidien, 1.arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- CHARTIER Roger (2003), « Lecteurs et lecture à l'âge de la textualité électronique » (Chapitre I), dans Origi Gloria et Arikha Noga (dir.), *Text-e. Le texte à l'heure de l'internet*, Paris, BPI-Centre Pompidou, coll. « Études et recherche ».
- CHARTIER Roger (2012), « Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des Lumières et réalités numériques », *Le français aujourd'hui*, 2012/3 (n°178), p. 11-26, § 45, En ligne <https://www.cairn.info>
- CITTON Yves (2011), « Métamorphoses du cerveau lecteur en esprit d'interprétation », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 5, p. 6-10, En ligne <http://bbf.enssib.fr>
- CITTON (2016), « Humanités numériques et études de media comparés » (préface), Grenoble, ELLUG, En ligne <http://www.yvescitton.net>
- DACOS Marin (dir.) (2009), *Read/Write Book. Le livre inscriptible*, Marseille, Cléo.
- GERVAIS Bertrand (2005), dans Salaün Jean-Michel et Vandendorpe Christian (dir.), *Les Défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, Lyon, Presses de l'Enssib, Chapitre III.
- GHITALLA Franck et al. (dir.) (2003), *L'Outre-lecture. Manipuler, [s']approprier, interpréter le Web*, Paris, BPI.
- KOMUR-THILLOY Gerta et RÉACH-NGO Anne (dir.) (2012), *L'Écrit à l'épreuve des médias*, Paris, Garnier.
- HAYLES Nathalie Katherine (2012/2016), *How We Think: A Digital Companion*, Chicago, University of Chicago Press/*Lire et penser en milieux numériques. Attention, récit, technogénèse*, traduction française par Christophe Degoutin, Grenoble, ELLUG.
- MANGUEL Alberto (1996/1998), *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Boeuf, Arles/Paris, Actes Sud.
- MARTIN Henri-Jean (1987), s.v. « Lecture », *Encyclopaedia Universalis*.
- ROSADO Eliana (2011), « Qu'est-ce que lire ? », dans Bélisle Claire (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Lyon, Presses de l'Enssib, Chapitre II.
- SAEMMER Alexandra (2011), « Lectures immersives du texte numérique – un paradoxe ? », dans Bélisle Claire (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Lyon, Presses de l'Enssib, Chapitre VII.
- SAEMMER Alexandra (2015), *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Lyon, Presses de l'Enssib.
- TRÉHONDART Nolween (2014), « Le livre numérique “augmenté” au regard du livre imprimé : positions d'acteurs et modélisations des pratiques », dans GRESEC (Université de Grenoble), *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 15/2, p. 23-37, En ligne <https://www.cairn.info>

- VANDENDORPE Christian (2005), dans Salaün Jean-Michel et Vandendorpe Christian (dir.), *Les Défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, Lyon, Presses de l'Enssib, Chapitre II.
- VANDENDORPE Christian (2011), dans Bélisle Claire (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Lyon, Presses de l'Enssib, Chapitre I.

HOW LONG IS NOW. STREET ART AND VANITY

Edwige Comoy Fusaro

Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures Et Sociétés (LIRCES)
Université Côte d'Azur



Résumé : Le Street Art est ici défini comme mouvement majeur de l'art contemporain caractérisé par une pratique auto-autorisée dans l'espace public, dont les œuvres, adressées à un large public, sont vivantes, exposées à la détérioration, naturelle ou intentionnelle, et donc souvent éphémères. Le Street Art est un art de l'*hic et nunc* et non un art de conservation : la défiguration et la mort des œuvres fait partie de leur réalité d'art vivant, de leur beauté et de leur intérêt. Il renouvelle ainsi le genre des Vanités, car les œuvres ne se contentent pas de représenter la fuite du temps mais portent la périssabilité dans leur forme même. Art spéculaire des sociétés riches des vingt dernières années, il est par ailleurs la meilleure expression artistique du paradigme contemporain.

Mots-clés : art contemporain, street art, graffiti, urban art, art *in situ*, présentisme, vanités.

Abstract: In this paper, Street Art is defined as a major movement of contemporary art characterized by a self-authorized practice in the public space. It consists of works addressed to a large audience, exposed to natural decay or intentional deterioration: the works are living, therefore often short-lived. Street Art is an art of the *hic et nunc*, not intended to be preserved and stored: erasure is a intrinsic part of the works' reality, beauty and interest. Street artworks are new vanities, which not only represent the passage of time, but also express it in their forms themselves. They are also products and reflections of the current time's wealthy societies.

Keywords: contemporary art, street art, graffiti, urban art, site-specific art, presentism, vanities.

INTRODUCTION

WHAT EXACTLY ARE WE TALKING ABOUT?

There is still no consensus about what Street Art is or is not. Schematically yet, two points of view have emerged. According to the first one, Street Art is an umbrella term that includes various types or genres of art, especially:

1) Graffiti (or Writing, Graffiti Writing, Style Writing Graffiti), whose specificities are –including but not limited to–: the artist's signature as main part of the piece, the execution on various media (walls, trains, all kinds of street furniture), the location in the public space, usually in derelict sites of the cities and outskirts or in transit zones (like stairs or tunnels), the absence of formal authorization, the style of the writing (unlike graffiti made without aesthetic purpose), the encryption of letters, providing tribal nature to the communication, therefore, the limited audience (writers themselves);

2) Urban Art, which is part of Public Art: it is composed of commissioned artworks for the public space, which can be intended for either a temporary exhibition (as in Paris the M.U.R. in rue Oberkampf, France, or the Wynwood Walls in Miami, USA) or a permanent one (like in open-air galleries such as the Blue Wall in Lisbon, Portugal, or in cities with regular festivals like Stavanger, Norway);

3) Contemporary Urban Art, in which, unlike the other two types, the artworks are not situated outdoor and freely available to the public. Instead, they are transportable and intended to galleries for sale, or to museums for exhibition and conservation. Artists come from the Graffiti or Urban Art scene, though, and may keep working in the streets.

According to the opposite point of view, Street Art is a *specific* type or genre of art. The various criteria to define it are not necessarily seen as a collective requirement even though they are not individually relevant: the pieces are situated in the public space; they are often site-specific (i.e. designed for a specific location that gives them their meaning, at least partly), as in *Les expulsés* (1977-1978) by Ernest Pignon-Ernest, for instance, where the location on a wall of a demolished building tells the story of the two figures drawn on the piece: that of being evicted from their flat for political decision. In this context, they are also self-authorized (Blanché, 2015), executed for free, and intended to a wide audience, unlike Graffiti. Street Art includes a great variety of media (walls, furniture, doors, sidewalks...), tools and techniques (spray paint, stencil, sticker, carving, yarn bombing, adhesive tape...), and intentions. It often carries out a political claim but, unlike what we could call street creativity or street communication (for instance graffiti, political statements or private advertisements), Street Art also meets artistic requirements for it is ambiguous, poetic and/or playful. Of course, *art is in the eyes of the beholder* and it is impossible to decide where art starts or ends, particularly since Marcel Duchamp's art revolution. This is why the border between Street Art and Street Creativity is always questionable, and this is why still today, after some years of academic research on a not so young phenomenon anymore, there is no consensus about what Street Art is or is not: « term Street Art cannot be defined conclusively since what it encompasses is constantly being negotiated » (Bengtson, 2014).

Yet in this paper I will consider the specific point of view excluding Graffiti, Urban Art, Contemporary Urban Art, and Street Creativity. In view of the topic of this journal issue on short forms and modernity, I will try to answer two questions. First, is Street Art

short-lived, and, if so, does Street Art need to be so? Secondly, does this characteristic make it part of contemporariness?

IS STREET ART SHORT-LIVED?

Mostly yes. Many pieces are tightly bound to a specific context, either political or cultural. When the context changes, so does the meaning and function of the Street Art piece. Most people still remember the terrorist attack in *Charlie hebdo*'s editorial office in Paris, on January 2015 the 7th, about ten years after the French satirical newspaper decided, in the name of freedom of the press, to publish some controversial caricatures of Mahomet that had been published three months before in the Danish *Jyllands-Posten*. Therefore, even today, most people can still relate the artworks produced to their original context of the aftermath of the bloody attack. However, the ability for future generations to understand all the visual and textual references seems quite unlikely. In the following example (fig. 1), the drawing of two V-shaped pen-fingers relates to the draughtsmen targeted by the killers and the conviction that freedom of speech will win despite opposite attempts to gag it. The writing relates to two references: one is the slogan «*Touche pas à mon pote*» (don't touch my pal), SOS Racisme's motto, meaning solidarity with immigrants and fight against racism; the other one is the «*liberté d'expression*», one of the fundamental human rights expressed in the 1789 *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (although the literal expression was officially born in the Article 10 of the 1950 European Convention on Human Rights).

Figure 1 – Obsolescence



Touche pas à mon expression !!!
paper glued on wall, 21x30, Nice (France), 2015¹

¹ All photographs were taken by the author.

Apart from the contextual meaning of many pieces, Street Art is also a transient form of art because the works usually do not last long. This is due to the vulnerability of their media, materials, techniques, and to the fact that they are not protected by the four walls of the White Cube but exposed to the corrosion of bad weather and sun (fig. 2).

Figure 2 – Natural decay



Untitled, paper glued on wall, ca 50x40, Marseille (France), 2014

Many artists deliberately use very fragile tools such as chalk (like Philippe Baudelocque or David Zinn) or newsprint (like Ernest Pignon-Ernest). This choice is intrinsically poetic: the artwork changes with time, like all living things. The Italian artist Nemo's uses paint for bones and newsprint for skin and flesh: when the fragile paper has gone, the skeleton appears.

Another cause of fast deterioration is the location. Some pieces are executed on transitory sites, like buildings to be demolished or rehabilitated. Some are situated at foot level, so that they get damaged and gradually erased, like this Levalet's work (fig. 3 and 3 bis) that, within one year, was partially torn out.

Figure 3 – Involuntary erasure (Before)



Untitled, paper on wall, ca 130x80, Paris (France), December 2013

Figure 3 bis – Involuntary erasure (After)



Untitled, paper on wall, ca 130x80, Paris (France), April 2014

Figure 4 – Voluntary erasure (Before)



Real eyes Realise Real lies, spray on door, ca 90x120, Nice (France), February 2014

Some are “cleaned up” because situated on sensitive props, such as the entrance door of a University, symbol of the institution itself (fig. 4 and 4 bis).

Figure 4 bis – Voluntary erasure (After)



Nice (France), October 2014

There are other ways in which Street Art is a transient form, particularly regarding the evolution of the work. Since it is located in the public space, a Street Art work is open, «shared» (Bertini, 2015), participative, constantly in progress, dialogic and multiplied (Bertho, 2015): it is the object of a «conversation» (Hansen & Flynn, 2015, p. 27) amid artists and people with peaceful and dialogic intentions (fig. 5 and 7) or not (fig. 6, 8 and 8 bis).

Figure 5 – Peaceful conversation amid artists



Untitled by Jérôme Mesnager & Julien Seth Malland, stencil and spray on wall, ca 200x150, Paris (France), 2013

Figure 6 – Non-peaceful conversation amid artists



Untitled, stickers on traffic light, ca 20x20, New York (USA), 2015

Figure 7 – Peaceful conversation with the public



Untitled, stickers on traffic light, ca 10x15, New York (USA), 2015

Figure 8 – *Non-peaceful conversation with the public (Before)*



Pasolini 40 ans après by Ernest Pignon-Ernest, paper on wall, ca 170x150, Rome (Italy), 2015

Figure 8 bis – *Non-peaceful Conversation with the public (After)*



Pasolini 40 ans après by Ernest Pignon-Ernest, paper on wall, ca 170x150, Rome (Italy), 2015, detail

Furthermore, as a result of the artification (Heinich & Shapiro, 2012) of a significant part of Graffiti and Street Art, several pieces have become pieces of Urban Art, when protected by a plastic sheet in the street (like that of Miss Van, fig. 9), or Contemporary Urban Art, when removed from their natural site and exhibited in a museum or any art institution (like Banksy's *Radar Rat* in Bologna exhibition in 2016, fig. 10).

Figure 9 – Street Art transferred to Urban Art



Untitled, paint on wall and plexiglass, ca 110x90, Rome (Italy), 2014

Figure 10 – Street Art transferred to Contemporary Urban Art



Radar Rat, stencil on wall, 45.5x38x3.5, Exhibition Street Art Banksy & co.
L'art allo stato urbano, Bologna (Italy) 2016

Last but surely not least, an incalculable number of works have mainly turned into various images of themselves, «Internet Art» (Glaser, 2015), through specialized and not specialized websites and social networks.

DOES STREET ART NEED TO BE SHORT-LIVED?

In the opinion of many artists and scholars, Street Art works need to be preserved: their «ephemeral nature» implies their «abandonment in the streets» (Garcia Gayo, 2015,

p. 99). The artists usually take a photograph of their work as soon as it is finished to keep an image of it before it starts decaying and eventually disappears. Nevertheless, is the image of the work still Street Art? If defined as I did before, it isn't. When a work has been removed from its original location and status as an ephemeral, shared piece of art in the public space, it is no more Street Art: it may become Urban Art, contemporary art, Internet art, or any other labels still to be created (especially for these pieces which were transferred from one genre to another). A preserved, lasting piece of art that used to be Street Art is no more but a trace or reminder of a Street Art piece. The latter existed at some point but is no more. It has become something else.

There are at least four reasons why a Street Art piece should stay in its original context, therefore exposed to an ephemeral lifespan.

First, capturing a Street Art piece either by taking a photograph of it or by extracting it from its environment and transport it into a place of exhibition, for instance, denies its nature of a living artwork. Life is movement, constant change. Additionally, taking a photograph implies selecting a specific state of the work, at a particular moment in time. Significantly, many different photographs of a same piece co-exist and are spread on the Internet: which one is the piece of art? Shouldn't a transient shape of the work captured by a photograph be considered as one transitory image of the work in its living process, and not the work itself?

Second, taking a picture of a Street Art work or removing it from the public space to make it transportable and perhaps marketable, even virtually, implies choosing a point of view from which the piece is supposed to be seen, denying by default all others. It also implies a framing: but where does a Street Art work end? As a site-specific artwork, a Street Art work certainly does not end with the limits of its edges. A sticker has clear edges, so do paste-ups or stencils, especially when they are reproduced in number and spread over the city with apparently no care for the location. But what if these pieces are *in situ* and their context contribute to their meaning? The curators of the exhibition *Street Art Banksy & co. L'arte allo stato urbano* in Bologna (Italy) in 2016 had to tackle this insoluble issue for the pieces removed from their original public location and labelled as «street piece[s]». The «solution» they came up with varied: sometimes they included part of the original environment as it was—or was supposed to be—when the work was removed, sometimes they didn't. Banksy's stencil titled *Anarchy rat* (fig. 11) shows the stencil of a rat and, upon it, two other productions very likely not to be Banksy's: a circled A written with a red marker pen, symbol of anarchists, and a sticker representing the figure of Moore and Lloyd's Vendetta and the words «Regime Change». Another Banksy's «street piece», though, the *Radar rat* (fig. 10), includes nothing but the stencil.

Third, the size and the location of the work usually have a significant part in the meaning-making process, especially in those of small dimensions, such as Slinkachu's installations. The real dimensions and location of a work often does not appear on a framed image, like a shot. If Borondo chose to put the work reproduced below close to the sidewalk (fig. 12 and 12 bis), this is not random: this monochrome scratched painting takes part of its poetry –i.e. its ability to trigger thoughts or emotions in the viewer– and its meaning –of vulnerability and melancholy– from such a location, additionally to its small size and fragile matter.

Figure 11 – Framed Street Art



*Anarchy Rat, spray on metal, 166x27.5, Exhibition Street Art Banksy & co.
L'art allo stato urbano, Bologna (Italy), 2016*

Figure 12 – Size and location (piece)



Untitled, paint on wall, ca 20x30, Rome (Italy), 2014

Figure 12 bis – Size and location (context)



Untitled, paint on wall, ca 20x30, Rome (Italy), 2014

Finally, what is the matter of Street Art? Ernest Pignon-Ernest is often said that the drawing is one third of the piece of art, because his works are «des oeuvres *de* situation» more than «des oeuvres *en* situation»² –works of the site/situation more than works *in* the site/situation³. The wall, the medium, the environment itself with its social characteristics, the location with its memories and narratives, and even the reception by the viewers are the main parts of the piece. Street Art is not Internet Art, neither a photographic art, nor any kind of a framable piece of art. It is an ephemeral art whose proper matter and material (painting, wall, bench...) is nothing but a singled-out part. Genetically intended to interact with passersby, therefore sentenced to change fast and disappear, its lifespan is uncertain, and after its material disappearance its memory survives through representations, either material (photos, books) or immaterial (words, narratives, emotions). As Teresa Lousa puts it, «the anonimity, ephemeral, and transitory element» is a «key feature of [Street Art's] artistic creation» (Lousa, 2015). It is a key feature of the viewer's experience too. A Street Art work is a process rather than a piece, it is part of the real life of a given neighbourhood. Encountering a Street Art work is receiving an unexpected gift, which is unique at that given time, in that given area, in that random moment of one's life. Its power comes from intruding on your daily life, but it is also due to its being alive and promised to death.

² See for instance Comoy Fusaro et Gaillard (2019) or the film by Patrick Chaput & Laurence Drummond, *Parcours* (2009). The artist paraphrases Guy Debord : « La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue » –The new beauty will be SITUATION-BEAUTY, that is temporary and experienced– (Potlatch, n. 5, 1954).

³ I underline. All translations from French are mine.

STREET ART IS AN ART OF THE CURRENT TIME

When photographer Wang Wenlan was asked «What is your philosophy in taking photographs? What makes a photograph an exceptional one?», he answered:

Every picture should be unique. [...] We first should not copycat or imitate, but look for differences. I like things that pass away immediately, or things that are changing. Something that is not yet born, or undergoing changes, such as a child. I also like something about to vanish. In a nutshell, the moment of change. (Briel, 2016)

There are at least five (and probably more) reasons why Street Art as an ephemeral art mirrors the rich western societies in which it was born and blossomed during the last twenty years.

First, these societies are those of transience, fast-food, fashion, planned obsolescence, consumption, speed, change, consumerism: now, consumerism is both stigmatized and stimulated by Street Art because of its ephemeral nature. Thus, it fits with a general trend to an «escalade de l'éphémère» -escalating of the ephemeral- (Lipovetsky & Serroy, 2013) and an «accélération du temps» -speeding up of time- (Rosa, 2010). It expresses a type of «présentisme» -presentism- (Hartog, 2003; Laïdi, 2000) understood as the «*ethos* du moment contemporain» -the *ethos* of the present time- (Taguieff, 2000, p. 10), not only because like many works of contemporary art such as installations, happenings, performances or participative art, it is fleeting, but also because of the «raccourcissement des réseaux temporels entre le moment de la création et le moment de sa mise dans l'espace public» -the short time between the creation of the artwork and its availability to the public- (Heinich, 2014, p. 316-319).

Secondly, Street Art participates in another tendency of the present time, that of preserving and including into collective heritage material or immaterial items which were seen as not worth it in the past. In 2003, a Unesco Convention created the concept of «intangible cultural heritage», reaching a further step in the process started in 1972 with the seventeenth General Conference. The extension of museums is «un phénomène majeur de notre temps» -a main phenomenon of our time- (Tobele, 2005, p. 15) and the migration of Street Art towards Urban Art, Contemporary Urban Art, and Internet Art was easily predictable. We cannot accept that something changes and gets lost, we cannot accept aging and death, and we would better save a biased, partial, artificial image of a street artwork than let it be what it is: living, then dying.

A third characteristic of our time -within a longer period of time- is the breakdown of traditional hierarchies between media and the explosion of the borders between humanities and sciences, between art and non-art (Heinich & Shapiro, 2012), and between arts and applied arts (Talon-Hugon, 2017), in short transdisciplinarity and transmediality (Eder, 2015). Street Art, which includes a variety of media and mixes cultural references, from pop culture to high culture, is clearly part of such phenomena.

Street Art also echoes a significant phenomenon of the so-called Generations Y and Z, who had access to the Internet from an early age, in the wake of the DIY movement (Matson, 2008). These generations are those of hackers and makers, whose values are seemingly similar to those of Street Artists, like sharing, the pursuit of pleasure (rather than prof-

it), horizontal organization (instead of hierarchy), agile working methods, autonomy, freedom (Lallement 2016), and so is the way they experience the city as «une plate-forme de situations ouvertes» –a platform of open situations– (La Rocca, 2013, p. 195).

Eventually, after the age of the «exagération du deuil» –excessive mourning– with its «culte moderne des tombeaux et des cimetières» –modern cult of tombs and cemeteries– and its fear of the other's death (Ariès, 1975, p. 58) that characterized the nineteenth century, here is the age of a renewed consciousness of one's death, which looks like a denial of one's death, though⁴. Since Damien Hirst exhibited *For the Love of God* at the White Cube gallery of London in 2007, skulls have become invasive, either in everyday consumer products or in art. With or without skulls, contemporary vanities might express the fear of oblivion, like in Ben's artwork: *J'ai peur qu'on m'oublie*.

They might also use more allusive tools, following classical vanities, referring to the transience of life, the mystery of death or the transition to a new form of life:

Contrairement à la représentation, soumise aux principes du récit et de l'illustration dans la temporalité, la formule allégorique possède une souplesse permettant de sortir de l'univoque. La conscience du temps, la fragilité de l'existence et des biens comme énoncés, s'incarnent dans la visibilité, mais la forme énigmatique que prend la composition introduit l'essentiel, c'est-à-dire le sens de l'invisible. (Tapié, 2010, p. 10)⁵

Contemporary vanities are numerous in Urban Art, in Alexis Diaz's paintings (fig. 13), for instance, as well as in Street Art (fig. 14).

The writing «HOW LONG IS NOW», written in gigantic black letters upon YZ's artwork on the blind wall of the Kunsthaus Tacheles, in Berlin, is one of them⁶. The writing has no question mark, as if the answer was obvious. More than a question, this may be an invitation to be aware of the flight of time, and therefore to seize the day. «Now» is by nature elusive. These words might also refer to the precarious state of the community of artists and squatters who used to occupy the abandoned building until the police pushed them out in 2012. Everything ends at some point; hence we'd better enjoy the present moment. Among the various objects of classical vanities, those echoed by the Tacheles writing suggest the inevitable coming end (such as hourglasses, candelers or cut flowers) rather than transition and possible rebirth (such as butterflies).

⁴ The emphasis of painful representations of death in the 19th century seems to be opposite to the recent multiplication of skulls, but from many points of view, romantic legacy of our current time is blatant. In particular, the current trend of short forms dates back to mid-19th century: «La poésie est marquée, au XIX^e siècle, par le déclin des formes longues –celles du premier romantisme– au profit des genres brefs, tels qu'ils sont pratiqués, par exemple, par un Baudelaire. Cette évolution est généralement rattachée à la nouvelle vision du monde, éclatée et atomisée, qui est justement celle de la modernité, et à la poétique de la *brevitas*, voire du fragment, qui lui est corrélée» (Vaillant, 2005, p. 9).

⁵ Unlike representation, complied with the principles of narrative and illustration in temporality, allegory has a flexibility that allows it to get out of the univocal. The awareness of time, the vulnerability of existence are embodied in visible objects, but the enigmatic form of the composition introduces the essential part, that is to say the sense of the invisible (my translation).

⁶ According to the webpage <http://filoart.org>, the piece is part of the *Globalodromia* project.

Figure 13 – Vanity in Urban Art



Untitled, paint on wall, ca 300x280, London (UK), 2014

Figure 14 – Vanity in Street Art



Untitled, paint on wall, ca 1000x500, Berlin (Germany), 2014

Moreover, Street Art works often represent self-portraits, which fight against death and oblivion: «Se peindre, c'est affirmer une présence *hic et nunc* [...]. Présent pour être reconnu toujours par la postérité. *Hic et nunc et semper*» –painting oneself is stating a presence *hic et nunc*, here, now, and forever- (Bonafoux, 2004, p. 24, 28). Graffiti Writing and Street Art are full of self-portraits, either with tags (that are signatures), hoodies (alter egos of Graffiti and Street Artists, like on fig. 15), or assertions of presence like the famous «Kilroy was here» and its countless imitators.

Figure 15 – Self-portrait



Untitled, stencil on wall, ca 150x40, New York (USA), 2015

CONCLUSION: «THE UPRISING OF THE UNEXPECTED» (VITRANI, 2016, p. 30)

Street Art is a living art, in sync with contemporariness or hypermodernity, as Lipovetsky put it (Lipovetsky, 2004, p. 60-61). The evolution, decay, and erasure of Street Art pieces are normal stages of their process. They play a part in their beauty and their meaning because, regardless of their subject matter, the piece is a vanity per se. In that respect, they solve the paradox of classical vanities, which represented the transient with non-transient artworks. Finally, Street Art lies maybe less in the material piece produced by the artist (with uncertain edges) than in all the material and, above all, immaterial things and processes around it: the artist's gesture, the viewers' reactions, talks, narratives, emotions, thoughts, and opinions. It might even lie in a new, curious, playful, participative, surprising way of experiencing the city.

Transforming the city into a huge playground [...]. Urban hackers want to break the dehumanizing way we experience big cities, where routine and visual saturation lead to see nothing, to desert one's own life. They demand a collective awakening, a recapture of reality. Their utopia is reachable by anyone. Their subversion is joyful: it merges with the freedom of reinventing the world at every step. (Pujas, 2015, p. 7)

As Swoon puts it, for the artist Street Art is about «this feeling of just wanting to create the surprise, this kind of openness, this beautiful moment that people are not expecting to find » (Bürger & Cantu, 2009). For the public, it is about opening one's eyes, looking for surprise and being surprised. Finding unexpectedly a beautiful artwork like the small stencil reproduced below (fig. 16 and 16 bis) while walking through the streets is receiving a gift on an ordinary day, feeling connected to the unknown artist and grateful for it, and being aware of the present moment and place. It is sharing, enjoying, and feeling alive. Maybe Street Art gives art its previous «aura» (Benjamin, 2007, p. 21 & 13) and *hic et nunc*-back, or maybe Street Art gives aura to the here and now.

Figure 16 – Re-enchanting the experience of the city (context)



Untitled, stencil on sticker, ca 20x12, Stavanger (Norway), 2015

Figure 16 bis – Re-enchanting the experience of the city (piece)



Untitled, stencil on sticker, ca 20x12, Stavanger (Norway), 2015

Références

- ARIÈS Philippe (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil.
- BENGTSSEN Peter (2014), *The Street Art World*, Lund, Almqvist & Wiksell Press.
- BENJAMIN Walter (2007), *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard.
- BERTHO Alain (2015), « Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques », *Cahiers de Narratologie. Street Art. Contours & Détours*, n. 29, En ligne <http://narratologie.revues.org>
- BERTINI Marie-Joseph (2015), « Figures de l'anonymat. De quoi Banksy est-il le non ? Une économie politique du visible », *Cahiers de Narratologie. Street Art. Contours & Détours*, n. 29, En ligne <http://narratologie.revues.org>
- BLANCHÉ Ulrich (2016), *Banksy. Urban Art in a Material World*, Merburg, Tectum.
- BLANCHÉ Ulrich (2015), « Qu'est-ce que le Street art ? Essai et discussion des définitions », *Cahiers de Narratologie. Street Art. Contours & Détours*, n. 29, En ligne <http://narratologie.revues.org>
- BONAFOUX Pascal (2004), « Or tout paraît. Essai de définition d'un genre, l'autoportrait », dans *Moi ! Autoportraits au XX^e siècle*, catalogue de l'exposition du Musée du Luxembourg de Paris, Milano, Skira.
- BRIEL Holger (2016), « "Every picture should be unique." A Conversation with Wang Wenlan », *The IAFOR Journal of Cultural Studies*, vol. 1, issue 1, En ligne <http://iafor.org>
- BÜRGER Anne et CANTU Benjamin (2009), *Street Art. The Ephemeral Rebellion*, En ligne <https://youtu.be>, consulté le 17/03/2017.
- COMOY FUSARO Edwige et GAILLARD Hélène (éds.) (2019), *Street art, récit et poésie*, Dijon, EUD, coll. « Sociétés ».
- EDER Jens (2015), « Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms, and Strategies », dans HASSLER-FOREST Dan et NICKLAS Pascal (éds.), *The Politics of Adaptation. Media Convergence and Ideology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- GARCÍA GAYO Elena (2015), « Street art conservation: The drift of abandonment », in *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research*, vol. 1/ n.1, p. 99-100.
- GLASER Katja (2015), « The Place to Be for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet », *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal. Places and non Places*, vol. 1 / n. 2, p. 6-13.
- HANSEN Susan et FLYNN Danny (2015), « Longitudinal photo-documentation: Recording living walls », *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research*, vol. 1 / n. 1, p. 26-31.
- HARTOG François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil.
- HEINICH Nathalie (2014), *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard.
- HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (éds.) (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.
- LA ROCCA Fabio (2013), *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS éditions.
- LAÏDI Zaki (2000), *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion.
- LALLEMENT Michel (2016), *L'âge du faire*, conférence tenue à l'Université populaire, UOH, En ligne <http://www.canal-u.tv>
- LIPOVETSKY Gilles (1987), *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard.
- LIPOVETSKY Gilles et CHARLES Sébastien (2004), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

- LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean (2013), *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artistique*, Paris, Gallimard.
- LOUSA Teresa (2015), « Street Artist: Urban flânerie », *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal. Places and non Places*, vol. 1/ n. 2, p. 70-71.
- MALPAS Simon (2015), *The postmodern*, London-New York, Routledge.
- MATSTON Matt (2008), *The Pirate's Dilemma*, London, Allen Lane.
- PUJAS Sophie (2015), *Street Art. Poésie urbaine*, Paris, Tana.
- ROSA Hartmut (2010), *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte.
- TALON-HUGON Carole (2017), « Introduction », communication présentée au colloque *Ergon et Parergon. Arts décoratifs, arts appliqués, arts industriels : les beaux-arts et les autres*, Université Nice Sophia Antipolis (France).
- TAPIÉ Alain (éd.) (2010), *Vanité. Mort, que me veux-tu ?*, Paris, Éditions de La Martinière.
- TOBELEM Jean-Michel (2005), *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin.
- VAILLANT Alain (2005), *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG.
- VITRANI Hugo (2016), « Lasco Project, the Feeling of Being Outlawed », dans *Palais. Arts Urbains, Urban Arts*, n. 24.

LA CONFRONTATION DE LA PERFORMANCE ARTISTIQUE
AU MONDE CONTEMPORAIN : ENJEUX POLITIQUES DE L'IMMÉDIATETÉ ET DE
LA BRIÈVETÉ DANS LES PERFORMANCES DE LA RIBOT

Pauline Boivineau

Équipe Langages, Interactions Culturelles, Identités et Apprentissages (LICIA)
Université Catholique de l'Ouest



Résumé : La forme performative investit massivement le champ artistique dans les années 1970, puisant dans un terreau politique et esthétique de contestation. Apparue pour bousculer le marché de l'art, cherchant à s'émanciper du capitalisme, elle prend son essor en même temps que les mouvements féministes, prenant au premier degré l'expression de « corps politique ». L'urgence et la parole revendicatrice s'expriment par le medium le plus immédiat qu'est le corps poreux aux crises du monde. Loin d'assigner à l'art une traduction ou un reflet militant, il s'agit de comprendre comment l'art est un langage en mesure de problématiser les grandes questions sociétales. Nous verrons comment la nudité participe du changement de paradigme de la danse contemporaine et recompose non seulement la proposition artistique mais aussi la relation qui s'ensuit avec le public, avant de poursuivre par l'analyse du dispositif particulier des *Pièces distinguées* proposées par la Ribot, caractérisé par sa brièveté répétitive et une pensée féministe.

Mots-clés : danse contemporaine, performance, féminisme, solo, nudité, La Ribot.

Abstract: The performative form massively invests the artistic field in the 70's, drawing from a political and esthetical fertile ground of contest. Appeared to challenge the art market, seeking to free herself from capitalism, the performative art takes off in the same time as feminist movement, taking at face value the expression of "political body". The urgency and the protesting Word express themselves by the most direct medium which is the world crisis' porous body. Far from earmark a translation or a militant reflect to art, it matters to understand how art can be a language able to problematize major social issues. We will discuss how nudity contributes in the paradigm shift of contemporary dance and redials not only the artistic proposition but also the ensuing relation with the audience. Then, we will continue the analyses of the Ribot's *Pièces distinguées*' specific contrivance, which is characterized by his recurring shortness and a feminist thought.

Keywords: contemporary dance, performance, feminism, solo, nudity, La Ribot.

La forme performative investit massivement le champ artistique dans les années 1970, puisant dans un terreau politique et esthétique de contestation comme a pu l'affirmer Roselee Goldberg (2001), bien qu'en soulignant l'antériorité. Apparue pour bousculer le marché de l'art, cherchant à s'émanciper du capitalisme, elle prend son essor en même temps que les mouvements féministes, prenant au premier degré l'expression de « corps politique ». S'il est pertinent d'analyser la performance à l'aune de sa situation contextuelle, il nous appartient de reformuler la pertinence de sa dimension transgressive à partir des années 1990 comme le propose Sylvie Coëllier (2016). En effet, le regain performatif s'affirme à la croisée des arts, alors que Nicolas Bourriaud (1998) conceptualise l'esthétique relationnelle de l'art actuel, et que la danse contemporaine connaît une réelle mutation avec une ouverture performative due à un renouveau conceptuel de la danse contemporaine ; la nudité y devient une modalité artistique que nous mettrons en perspective au sein de l'art chorégraphique.

Julie Perrin (2013, p. 5-6) souligne que « le nu dans la performance vient sans cesse interroger le spectateur sur les lignes de déviances que l'artiste instaure par rapport aux normes. S'il soulève massivement la question de la distribution de l'érotisme et de la sexualité dans l'espace public, il pose également de front la question du plaisir du spectateur. [...] Le spectateur est souvent tiraillé entre malaise, désir, dégoût ». Un espace relationnel particulier s'ouvre dans un espace-temps précis qu'il s'agit d'habiter (Lazzarotti & al., 2017). L'intérêt se développe pour ce que la danse fait au lieu qu'elle investit, la spatialité qu'elle construit et en retour, ce que le lieu fait à la danse. L'espace choisi pour de la forme brève est rarement la scène et plusieurs facteurs concourent à ce choix, à commencer par l'économie du spectacle puisqu'une forme brève ne pourrait se suffire à elle-même si elle ne s'inscrit pas dans un dispositif sériel. L'espace muséal devient alors propice à ces petites formes¹. Cependant, jusqu'en 2000, les pièces de La Ribot² sont surtout présentées dans des théâtres. À partir de la série de *Still Distinguished* (2000), elles vont l'être le plus souvent dans des espaces non théâtraux, musées ou galeries d'art, où le spectacle vivant est en pleine expansion.

Habiter un espace en solo, trouver une proximité autre, informer et sont informés par les désirs des artistes dont les travaux s'inscrivent dans l'*in situ* ou simplement ne cherchent qu'une adaptabilité au lieu et non à ce que la proposition s'origine de celui-ci. La forme brève est-elle plus à même de créer ce lien sans contraindre le spectateur par la durée ? En quoi cette brièveté est-elle au service du propos de l'artiste ? Permet-elle à l'œuvre de se démarquer, de trouver sa cohérence ? Comment s'inscrit-elle au sein d'un champ chorégraphique plus vaste et est-elle pertinente ? Sa forme peut-elle se suffire à elle-même ? Comment s'insère-t-elle dans un réseau de diffusion ? Il s'agira de dégager des caractéristiques et des stratégies de la forme brève hors de l'espace traditionnel de la scène.

¹ Outre une pratique de plus en plus développée à mesure que les dispositifs de médiation culturelle et de programmation se développent, Boris Charmatz en fait le projet du CCN de Rennes lors de sa direction : <http://www.museedeladanse.org>

² Performeuse, danseuse, chorégraphe suisse-espagnole née en 1962. Formée en danse classique, elle fonde avec Blanca Calvo le groupe Bocanada Danza avant de poursuivre sa route avec le solo fondateur *Socorro! Gloria!* en 1990.

Il s'agit d'analyser l'articulation entre la forme choisie et sa portée politique voulue et/ou perçue. L'urgence et la parole revendicatrice s'expriment par le médium le plus immédiat qu'est le corps et signent plus que jamais les décennies suivantes la porosité aux crises du monde. Loin d'assigner à l'art une traduction ou un reflet militant, il s'agit de comprendre comment l'art est un langage en mesure de problématiser les grandes questions sociétales. La forme est alors ce qui va véhiculer en temps réel les positionnements des artistes.

Nous verrons comment la nudité participe du changement de paradigme de la danse contemporaine et recompose non seulement la proposition artistique mais aussi la relation qui s'ensuit avec le public, avant de poursuivre par l'analyse du dispositif particulier proposé par la Ribot, caractérisé par sa brièveté répétitive et une pensée féministe.

DE LA NUDITÉ EN PARTAGE

Durant les années 1990, lors de la première décennie de croissance performative, force est de constater que de nombreux points communs concourent à confirmer l'ancrage social de la danse et un besoin de penser autrement les pratiques dans un contexte de circulation aussi bien des idées que des personnes et des moyens médiumniques. Jérôme Bel (Bel & Charmatz, 2013, p.74-75) a remarqué des « proximités fulgurantes » telles que la nudité comme modalité d'expression corporelle par des artistes qui ne se connaissent pas ou à peine et qui ne travaillent pas ensemble, ce qui peut être traduit par la recherche d'un sens à cette étrange coïncidence. Les artistes ont une attitude critique face à la création et à son médium corporel. Outre une pluridisciplinarité de plus en plus présente, le travail de l'identité et la nécessité d'en passer par le corps, et plus encore le corps nu, contribuent à la mutation du champ chorégraphique. La perplexité, l'incompréhension, l'accusation d'intellectualisme se mêlent à une presse à la pointe de la recherche conceptuelle³. La danse contemporaine ne laisse pas indifférent et exprime sa quête de sens⁴. Ce tournant esthétique n'est pas un hasard au début des années 1990, durant lesquelles le sida fait un effet détonateur (Mayen, 2013). Le corps glorieux perd de son sens. Qu'est-ce que ce corps qui danse et pourquoi danse-t-il ? Parallèlement à cette objectivation du médium corps, un regain d'intérêt pour l'identité du danseur : son genre, sa sexualité met en scène ce qui pourrait sembler paradoxal : une incarnation et une distanciation du moi. Il y a un vrai désir de travailler à la fois sur et avec le groupe, l'identité collective et d'autre part l'identité personnelle. L'artiste est alors à la fois sujet, objet et médium de sa création. La démarche de recherche identitaire interroge sa non-fixité et tente de comprendre les mécanismes régissant les assignations, en particulier de genre.

L'œuvre n'est plus nécessairement un produit esthétique fini. Le corps peut faire œuvre, fragmenté, sans cesse dé-re-construit. Il s'agit d'un renouveau des codes plutôt que d'une rupture ou d'une révolution pour percevoir autrement l'art et ce qu'il véhicule. Parmi les codes, notons le refus des artifices du spectacle traditionnel et du concept de mimesis. Il y a intrinsèquement un questionnement du temps, un refus de l'intemporalité de l'œuvre. La réalité peut être prise comme champ d'expérimentation et le monde de-

³ *Mouvement, Art Press...*

⁴ La quête de sens et les conditions d'exercice de l'art sont exprimées notamment par le manifeste des signataires du 20 Août. Cf. <http://www.mouvement.net>

vient un événement à investir, éphémère et évolutif. On assiste à un décloisonnement des genres artistiques, mutants, hybrides. L'art chorégraphique s'ouvre à une transdisciplinarité esthétique, artistique qui se nourrit de philosophie et de sciences sociales bien plus que du désir de croisements disciplinaires qui n'auraient d'autres fin qu'une hybridation volontaire.

La performance, émergeant comme contre-pouvoir et critique d'un système, infiltre les lieux publics. Les artistes « habitent » l'espace public et l'espace intime du corps comme des lieux de porosité entre la pratique et la théorie, entre les ressources esthétiques et intellectuelles. Construite autour d'un projet, comment la performance peut-elle être à la fois un outil et une production qui permettent de transgresser, d'ouvrir les possibles ? Comment cultiver un espace d'expression toujours plus libre et singulier ? Bien qu'initée dans un contexte de résistance – politique de la danse, rapport corps-consommation, virtualité croissante – est-elle nécessairement un espace de résistance ?

La nudité, certes partagée en danse, ne saurait être subversive en elle-même. Et pourtant, elle peut encore au XXI^e siècle susciter de véritables polémiques comme celle déclenchée par le FN voulant interdire *Tragédie* d'Olivier Dubois⁵. Agnès Izrine (2002, p. 163) souligne qu'elle « ne peut plus passer pour de la subversion morale. S'agit-il de faire voir les corps dans leur plus simple appareil ? Ou de montrer la dépouille d'un corps enfin privé d'une apparence aussi brillante que trompeuse ? Ou encore de faire signe vers un corps démuné et fragilisé, très viscéral, soit l'inverse du « surhomme » ? » La nudité questionne le corps-signe, le corps-matière, quand ce dernier devient objet de recherche. La modalité n'a rien de nouveau mais le contexte de crise identitaire s'accompagne d'une quête de soi que les décennies précédentes avaient vécue comme une nécessité de libération collective. Après l'utopie, voici l'émergence de son refus, ou plutôt de nouvelles quêtes qui usent aussi bien du costume que de l'extravagance *queer*, manipulant force objets symboliques tels que les talons aiguilles, jusqu'au « degré 0 du costume »⁶ : la nudité comprise elle-même dans ses différentes strates organiques – la peau, la chair, le muscle.

De nombreux artistes conceptuels posent la question du corps comme un ultimatum. Pour l'artiste la nudité n'a pas cette valeur transgressive immédiate, le corps est un outil désacralisé. La nudité récurrente sur scène est dans un premier temps loin du propos féministe, la vigilance étant ailleurs. Le paradoxe est grand lorsqu'il s'agit de parler d'une nudité qui évacuerait le genre et la sexuation dans la pensée à l'œuvre, largement nourrie des lectures et des concepts de Gilles Deleuze⁷, Michel Foucault (Huesca, 2004) ou Roland Barthes. La dimension sexuelle n'est pas première. Jérôme Bel, emblématique de la rupture conceptuelle du début des années 1990, cherche une alternative à la nudité qui ne soit pas sexuelle. Le corps est matière et non idéal esthétique. Roland Huesca a analysé ce regain d'attrait pour la nudité comme un moyen « d'échapper au figuratif, à la narration, aux formes directement lisibles, car prévisibles, pour mieux promouvoir les formes iconoclastes maintenues en puissance dans le visible. Au-delà des cadres de l'usuel et des clôtures où nichent les images idéales et univoques de la corporéité, ces peaux exhibées font l'éloge du multiple, de l'instable et du mouvant » (Huesca, 2011, p. 36). Au-delà de ce qui est donné à voir, il y a bien un être-soi en questionnement, jamais figé. Il est possible d'y voir une quête essentialiste où le jeu des apparences et l'audace de la monstra-

⁵ <http://www.paris-art.com>, consulté le 26/02/2014.

⁶ En référence à Barthes, Cf. VAÏS Michel (1984).

⁷ Cf. Concept de rhizome.

tion n'est pas contradictoire avec un propos engagé. La nudité cristallise deux principes *a priori* opposés : celui du masquage du sexe et sa centration sur le sujet, quand bien même le désir de faire exploser les catégories est présent. Geneviève Fraisse (2014, p. 14) a historicisé ces contradictions où « le genre se rend lui-même invisible, illisible ». Le moteur créatif n'est pas féministe mais participe à un questionnement de l'instabilité identitaire susceptible d'ouvrir un dialogue féministe aussi bien que de reproduire un système de domination hétérosexiste sous couvert de modernité. Il serait restrictif de ne parler de nudité qu'au singulier, car ce sont bien des nudités qui sont données à voir, parmi lesquelles des nudités que nous pouvons qualifier de féministes car le corps des femmes en particulier cristallise un certain nombre d'enjeux : impératif de beauté, sexualisation, érotisme, prostitution, etc. C'est le cas des *Pièces Distinguées* de La Ribot dont la particularité est également de questionner le marché de l'art par la forme brève dans cet « espace intermédiaire » qu'est le musée.

LA FORME BRÈVE POUR PENSER LA MARCHANDISATION DU CORPS ET DE L'ART : SUCCÈS DES *PIÈCES DISTINGUÉES* DE LA RIBOT

Initiée en 1993 et poursuivie jusqu'en 2000, il s'agit d'une série de 34 courtes pièces que l'artiste qualifie ainsi : « une œuvre d'art vivante chorégraphiée par La Ribot et interprétée par elle-même et d'autres interprètes, d'une durée d'environ 30 secondes à 7 minutes. Valorisée comme œuvre d'art et mise à la vente dans le marché des arts visuels »⁸. Elle fait partie des pionnières à avoir travaillé la nudité devenue courante aujourd'hui. Le regard de femme qu'elle pose sur le sujet permet une lecture singulière que l'on peut postuler différente de celle de ses confrères. Peut-on parler d'une danse féministe, d'un « espace de la cause des femmes » (Bereni, 2012, p. 27) qu'elle ouvre à l'heure d'un regain féministe des années 1990 ? Par leur dimension performative, les *Pièces Distinguées* confirment ce que Julie Perrin (2013, p. 1) désigne comme « le potentiel de mettre en acte un trouble des frontières de tout ordre – social, politique, moral, esthétique, etc. – que le nu à la fois signale et amplifie ».

La nudité en art est nourrie de la performance des années 1960 et plus encore 1970, époque à laquelle les mouvements féministes s'affirment y compris de manière radicale. Si la nudité dans le spectacle vivant et dans un espace public de représentation est néanmoins plus simple quelques décennies plus tard, est-ce pour autant que l'ordre moral ait fondamentalement changé ? Ce regain féministe en art n'a rien d'anachronique d'autant plus qu'art et féminisme ont peiné à se rencontrer dans les années 1970 (Boivineau, 2015), le questionnement ne se posant clairement en danse qu'à partir des années 1990, lorsque le féminisme a retrouvé une visibilité, ne serait-ce qu'à partir des recherches de mise en œuvre de la parité à partir du politique. Cela n'évacue pas le sujet récurrent de la libre disposition de son corps et de la prostitution, qui divise les militantes entre choix assumés et exploitation du corps, essentiellement celui des femmes. Le corps à vendre est en jeu et glisse avec La Ribot du marché du corps à celui de l'art... à moins que cela ne soit l'inverse avec un concept sériel en solo.

⁸ Citée dans <http://mediation.centrepompidou.fr>

Avec des pièces vivantes et éphémères, dans un temps et un espace précis, elle tente de déplacer les codes du marché traditionnel de l'art. Vendre son corps, vendre une œuvre éphémère : les deux questions se rejoignent dans une série de formes brèves explorant largement la nudité dans des espaces de proximité avec le spectateur permettant de développer la hapticit  ⁹ du dispositif. Elle détourne autant qu'elle accentue la forme brève par sa sérialité comme autant de chapitres autonomes d'une même histoire qu'elle pourra « mettre en vente ».

Elle nourrit ainsi ces interrogations : Qu'est-ce que vendre une pièce vivante ? Quelle différence de valeur entre le vivant et l'objet en termes de mesures, de jugements et d'attachements (Heinich, 2017, p. 26) ? Que signifie posséder quelque chose et en particulier une œuvre et, au-delà de cette question, que cherche-t-on réellement à posséder ? La Ribot vend en réalité le concept de la pièce bien qu'elle soit déclarée comme chorégraphie selon le code de la propriété intellectuelle et l'acheteur devient un « propriétaire distingué » (Izrine, 2000), invité à chaque représentation. Son nom est annoncé à chaque représentation et figure dans les programmes et autres publications comme il en va des collectionneurs lors d'une exposition. Au-delà de cette mise en scène de la marchandisation il y a donc bien une relation de l'ordre de l'informel qui s'établit avec l'artiste et tisse un lien qui peut s'apparenter à une certaine intimité construite sollicitant la mémoire subjective des spectateurs. Elle vend ainsi le dispositif qui n'existe que par sa réactivation, et l'ampleur du dispositif sur de nombreuses années avec de nombreux épisodes et variations fait exister les *Pièces distinguées* au-delà de leur exécution. Celles-ci deviennent un concept qui s'insère à la fois dans le « marché » de la danse contemporaine et dans son histoire. La médiatisation participe de ce succès.

Une des photographies les plus connues des soli montre La Ribot dans *Mas distinguidas*, n  14 (1996). Elle est nue, assise à cheval sur une chaise pliante, cambr  e, tête renversée en arrière avec un écriteau autour du cou : « se vende ». Dans la pièce *Mas distinguidas*, la chaise est un élément de torture. L'artiste est « enfilée » dans une chaise pliante. Brusquement, elle l'ouvre et la ferme sur son corps. Le claquement de la chaise se poursuit pendant plusieurs minutes, jusqu'à ce que son corps tombe à terre. La question de la prostitution est implicite. La transgression est flagrante, récupérée par les médias et devient un « produit d'appel » reproduit dans *Art Press*¹⁰ et *Mouvement*¹¹, revues bien plus engagées que *Danser* dans la réflexion sur l'art contemporain. *Danser*¹² n'ose pas réellement la provocation. Son positionnement grand public l'oblige à être plus consensuel.

La lecture de l'œuvre peut être subversive, elle peut aussi s'inscrire dans une certaine tradition puisqu'elle donne à voir une femme-objet à vendre, conforme à une « esthétique avant-gardiste masculine » (Marqui  , 2002, p. 63). Cet exemple nous montre l'ambiguïté récurrente du travail des st  r  types et de la condition féminine. Son positionnement face à une démarche féministe est également ambigu. Elle n'affirme d'ailleurs pas faire une œuvre féministe. Pour la chercheuse Hélène Marqui   (2002, p. 18), spécialiste des questions de genre et de féminisme en danse, l'exemple est symptomatique et « s'inscrit

⁹ L'hapticit   est entendue comme le toucher dans ses dimensions motrice, sensorielle et émotionnelle (tactilité et empathie) dans Anne Volvey, « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », *L'Information géographique*, 2014/1 Vol. 78, p. 92-117.

¹⁰ *Danser*, né 270, novembre 2007.

¹¹ *Danser*, né 10, mars 1984 et né 16, octobre 1984.

¹² *Danser*, né 180, septembre 1999, p. 7.

dans une parfaite conformité avec les stéréotypes concernant les femmes, leurs corps, et la subversion : pour affirmer leurs désirs de subversion, les artistes hommes instrumentalisent et exhibent le corps des femmes » or cette lecture sans appel ne semble laisser de place qu'à un féminisme radical.

APPROFONDISSEMENT : UNE TEMPORALITÉ SITUÉE, RELATIONNELLE ET SUBVERSIVE ?

Pour l'artiste : « Il ne s'agissait pas de placer la danse dans un autre contexte, mais dans un format différent, de fragmenter, d'horizontaliser, au lieu de tout inscrire sur un point vertical qui s'ancre dans la profondeur. Le dispositif est simple : une pièce pour une idée pouvant être répétée ou déclinée, permettant ainsi une vraie lisibilité. Et l'artiste de poursuivre à propos de la première pièce : « ce strip-tease n'avait rien d'érotique, j'enlevais quarante couches, des robes que j'avais à la maison. J'arrachais. » (Vernay, 2003). Cela se passe dans *Socorro ! Gloria !* (1991), sorte de prologue aux pièces distinguées. Le déshabillage y est une métaphore du désarmement, alors que son corps est vulnérable, exposé à l'Autre. Elle repousse ici toute connotation érotique du striptease, mais annule-t-elle pour autant la possibilité d'être objet de désir ? La liberté d'interprétation laissée au spectateur, l'absence de didactisme peut rendre les créations ambiguës.

Toutes les pièces, sont des sortes de micro-histoires nées en un instant. L'artiste mène une réflexion sur la temporalité qui se manifeste par un réel désir de brièveté, un moyen pour aller à l'essentiel. Dans cette confrontation directe, tel un dialogue avec le spectateur, elle emploie le ton de l'immédiateté comme si l'important ne pouvait qu'être direct. Le goût pour la brièveté est aussi d'un ordre esthétique et tient à l'intérêt pour les arts dits populaires tels que le sketch et même le spot publicitaire. Tragique et trivial se côtoient sans être antinomiques. Ses pièces sont un condensé ou simplement un fragment de significations où l'interprétation du spectateur¹³ reste ouverte. La Ribot affirme d'ailleurs voir « les artistes comme des “contributeurs”, c'est-à-dire que leur rôle est d'amener des idées, des propositions qui sont susceptibles de modifier la vie de chacun »¹⁴.

La répétition dans la durée n'est pas un gage de succès mais y participe largement. Il y a alors une notion de performance dans la durée ou le déploiement de l'œuvre, d'autant plus viable qu'il est ancré dans un contexte social, politique, culturel. C'est aussi le cas de Nadia Vadori-Gauthier avec « Une minute de danse par jour » qui propose « un acte de résistance poétique, initié le 14 janvier 2015 »¹⁵ comme un projet « de micro-politique de proximité »¹⁶ en réaction à l'attentat de Charlie-Hebdo. La nécessaire prise en compte du monde et d'autrui ainsi formulée – « Chaque jour, je ne sais pas quelle danse je vais bien pouvoir faire, mais je pense qu'il faut plus que jamais être ensemble sur des modes sensibles et bienveillants qui accueillent nos diversités »¹⁷ – engage un terrain politique relativement différent de celui de La Ribot mais dont le succès et la visibilité sont dus à la ré-

¹³ Les émotions, la quête de sens, y compris lorsque la perplexité domine, mobilise le spectateur, bouscule une position de passivité. Cela fait partie de la trajectoire du spectateur telle que la définit Christian Ruby (2012) dans *La figure du spectateur*.

¹⁴ <http://www.maculture.fr>

¹⁵ Dossier de présentation du projet dans <http://www.uneminutededanseparjour.com>

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

pétition d'un dispositif bref. Il est ici offert aux passants et aux humeurs de la journée, utilisant les médias de son époque, à savoir une diffusion immédiate sur Vimeo. C'est par cette médiatisation que l'artiste-chercheuse reçoit des soutiens et poursuit son travail s'inscrivant ainsi dans la précaire économie du spectacle vivant. Les performances sont *in situ*, plus ou moins inattendues sans qu'il soit question de transgression, il s'agit d'une pépite de vitalité donnée aux yeux du monde. Tout autre est donc la démarche de La Ribot qui s'inscrit dans une diffusion dans des circuits officiels de l'art tout en le contestant.

Si l'artiste travaille le nu, le dépouillement de soi, et de manière relativement frontale la question de la marchandisation du corps féminin, elle ne renonce pas aux objets avec une prédilection pour la chaise, sans scénographie sophistiquée. À terre, accumulés, ils construisent l'espace et attendent de faire sens : manipulés, jetés, ils sont laissés pour compte, symboles d'une société où le zapping, l'oubli sont choses communes. Les objets font partie intégrante de l'expérience vivante, artistique, sortes de témoins qui n'existent plus hors de ce moment : recyclés, détruits, volés, les lieux qu'elle construit comme les choses peuvent être considérés comme remplaçables et tout semble mis sur le même plan, le vivant comme l'objet, ce qui déplace l'idée de hiérarchisation permanente et de processus de domination. Rien ni personne n'est irremplaçable — ou bien est-il question de *reenactment*¹⁸ au sens d'inscription dans le présent et de performativité ? *Anna y las Más distinguidas* (2002) est une reprise par Anna Williams de *Más distinguidas*, n°26 (1996). Les gestes existent par une autre et montrent qu'il n'est pas que les objets qui soient remplaçables. La Ribot hors de la création, il demeure la chorégraphie et l'idée, mais aussi le public, l'essentiel donc. Sans le public les pièces n'existent pas. En effet, elles sont des observatoires de spectateurs, exposées à leurs interventions. Par leur brièveté, elles donnent l'impression de ne pas s'imposer ou seulement quelques minutes pour la construction d'un paysage éphémère à la fois unique et reconductible.

Reste à savoir si ces explorations peuvent être perçues comme subversives, si elles déplacent les valeurs et les habitus sociaux. La réponse, aussi floue soit-elle, est à chercher du côté de la trajectoire du spectateur, de ce qu'Emmanuel Wallon nomme « la mobilité du spectateur »¹⁹ au-delà de la représentation. L'enjeu est bien là, dans l'espace « entre » : entre l'individuel et le collectif, le danseur et le spectateur, la norme et ses échappées, l'espace assigné et l'espace conquis, l'acteur et le spectateur, l'englobant (environnement) et l'englobé néanmoins acteur. L'interaction est en mesure de modifier la composition suivant qu'il s'agit d'un jeu de regard ou d'un contact direct, changeant ainsi la « frange du cadre » (Goffman, 1991, p. 91) de l'activité. Des « espaces intermédiaires »²⁰ se construisent par l'interaction entre actant humain et non humain à l'heure où la transformation des usages économiques, sociaux, corporels concourt à de nouvelles sociabilités.

L'*in situ* est un potentiel de création de soi tant pour les artistes que pour les spectateurs. Cela met directement en situation ce que Claude Dubar (2000) distingue comme deux composantes indissociables de l'identité sociale : l'« identité pour soi » qui renvoie à l'image que l'on se construit de soi-même et l'« identité pour autrui » qui est une cons-

¹⁸ <https://entre-temps.net>

¹⁹ Interview dans *La scène*, n° 68, mars-mai 2013, p. 14-19.

²⁰ Laurence Roulleau-Berger (1999) distingue quatre formes d'engagement dans les *espaces intermédiaires* : un *engagement fusionnel*, caractérisé par un surinvestissement de l'individu dans l'espace de création, un *engagement distancié*, où la présence est irrégulière, un *engagement perlé* fonction des enjeux ressentis par l'individu à un moment donné et un *engagement minimal*, à l'écart du groupe.

truction de l'image que l'on veut renvoyer aux autres et qui s'élabore dans l'altérité. Dans le désir affirmé d'altérité, le processus de création prend une place importante. Le principe même du *process* comme point focal des nouveaux chorégraphes confirme que le projet n'est pas d'habiter un personnage dans une nouvelle spatialité mais d'habiter le monde et de s'habiter soi-même (Frelat-Kahn & Lazzarotti, 2012). Le défi peut être déplacé dans l'espace public, sans contrainte de la limite du lieu dédié traditionnel, rassurant, connu. L'artiste performeur, danseur, chorégraphe propose un dispositif où l'altérité à soi et aux autres participe à l'incarnation d'une réalité sociale à un instant T. Il ouvre des questionnements spatiaux, temporels, physiques, esthétiques, politiques participant à un même projet : créer un espace de relations et de libre expression de soi et donc de re-déconstruction identitaire mais aussi de construction de l'espace par leur présence. Les étapes et degrés d'interactions sont multiples, et le fait est aussi valable dans l'espace urbain que pour des performances telles que celles de La Ribot dans une salle du Centre Pompidou ou de Catherine Contour, investissant l'espace d'une chambre à la recherche de la relation avec le spectateur²¹. Si ce qui se joue ici et maintenant est essentiel, la trace laissée l'est tout autant, visible parfois et bien plus souvent dans les mémoires et la mise au travail réflexive.

Il ne s'agit pas d'un déplacement du privé vers le public mais bien souvent du surgissement de l'intime et du singulier, de l'amenuisement de la distance à soi avant même l'appréhension de la distance avec l'environnement. Se mouvoir dans des espaces publics nourrit d'autres formes de sociabilité et favorise l'individuation et le développement de l'altérité. Le projet peut-il alors être purement esthétique, scénographique, à partir du moment où il entre dans un espace de relation avec le public ? N'est-il pas intrinsèquement social ? La performance peut s'envisager comme un terrain d'exploration éphémère et unique où les frontières tendent à disparaître. La performance est l'art du déplacement : des regards, de l'espace de confort et de l'espace au sens propre du terme. Avec le déplacement de la représentation hors d'un théâtre, l'espace de relation se recompose. Loin d'être nouveau, il ne cesse cependant de repousser ce qui est considéré comme une zone de passivité du public. Or Jacques Rancière a bien montré qu'un spectateur ne reste pas inactif mais compare, relie, critique et « compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui »²².

Chez La Ribot, la forme brève est une sorte de plaidoyer pour les possibles. Elle est un moyen d'établir un rapport direct avec le spectateur et de multiplier les propos. L'artiste s'approprie la performance de manière atypique, tend à lui donner une identité personnelle et récurrente au service de sa démarche artistique et politique. La forme brève tend ici à décaler la représentation traditionnelle du spectacle vivant pour lui donner un impact particulier avec concision et humour comme une juxtaposition d'actions parfois coup de poing qui marquent l'esprit du spectateur. Les formes de la performance sont indéfinissables tant elles sont multiples et tendent à décloisonner les frontières. L'importance du concept traverse les époques et les esthétiques qui trouvent en la brièveté et en la répétition des outils au service de leur propos tout comme la proximité et la dimension participative du public renforcent l'expérience. L'investissement politique de la forme est cependant loin d'être évident. La Ribot n'affirme d'ailleurs pas explicitement

²¹ <http://www.maisoncontour.org>

²² Cité dans <http://www.lemonde.fr>

un art féministe. Il est même révélateur de voir la chorégraphe se défendre de faire une œuvre féministe quinze ans après ses premières *Pièces Distinguées* :

Avant *Gustavia* [2008], nous étions déjà féministes ; les pièces de Mathilde [Monnier] et les miennes peuvent être présentées de la sorte. Cela étant dit, si l'on se place d'un point de vue purement « médiatique », deux femmes dans une tonalité burlesque font forcément une pièce féministe. Nous, les humaines, nous avons encore beaucoup de travail pour parvenir à vivre nos sexualités et nos genres multiples dans des sociétés tolérantes. Je suis féministe comme *Gustavia*, qui porte en elle toutes les femmes mais aussi tous les hommes²³.

Si la pièce a le mérite de mettre en œuvre chez le spectateur une réflexion sur la place des femmes, elle l'entraîne dans un dédale de stéréotypes. Il n'est pas sûr que la chose soit suffisante au XXI^e siècle si l'on en croit Gérard Mayen : « Mathilde Monnier nous avait laissés sur un goût assez irritant de miel et de cendre. Une tentative cahotante d'approche d'un burlesque "tendance" frôlait dangereusement les limites du statut de l'artiste dans l'actuel contexte (tout en voulant les révéler) »²⁴. Il soulève l'écueil majeur qui sera reproché à la danse contemporaine conceptuelle. À trop jouer les clichés, les bouscule-t-on vraiment ou bien n'y a-t-il pas une certaine reconduction de leurs effets, aidés par le ton humoristique de leur utilisation ? De la forme brève à la pièce jouée dans l'espace scénique, les enjeux féministes sont bien reconduits. La forme apparaît alors comme le moyen propice, à un moment donné, de développer une thématique qui se recompose de multiple façon, déplaçant et précisant le propos.

Références

- BEL Jérôme & CHARMATZ Boris (2013), *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du Réel.
- BERENI Laure, « Penser la transversalité des mobilisations féministes : l'espace de la cause des femmes » (2012), in Christine Bard (dir.), *Les féministes de la 2ème vague*, Presses universitaires de Rennes, p. 27-41.
- BOIVINEAU Pauline (2015), *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, thèse d'histoire contemporaine.
- BOURRIAUD Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel.
- COELLIER Sylvie (2016), *La performance, encore*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- DUBAR Claude (2000), *La crise des identités*, Paris, PUF, coll. « Le lien social ».
- FRAISSE Geneviève (2014), *Les excès du genre. Concept, image, nudité*, Paris, Lignes.
- FRELAT-KAHN Brigitte & LAZZAROTTI Olivier (2012), *Habiter, vers un nouveau concept ?*, Paris, Armand Colin.
- GOFFMAN Erving (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les éditions de Minuit.
- GOLDBERG Roselee (2001), *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thomas & Hudson, « coll. « L'univers de l'art ».
- HEINICH Nathalie (2017), *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard.
- HUESCA Roland (2004), « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique*, n° 13-14, En ligne <https://journals.openedition.org>

²³ Cf. Interview de La Ribot, <http://www.theatre-contemporain.net>, consultée le 1/07/2014.

²⁴ MAYEN Gérard, <http://www.artishoc.com>

- HUESCA Roland (2011), « Nudité, corps et “figure”, l'exemple chorégraphique », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2011/2, n° 8.
- IZRINE Agnès (2000), « La Ribot, Pièce de collection », *Danser*, n° 184.
- IZRINE Agnès (2002), *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche.
- LAZZAROTTI Olivier, MERCIER Guy & PAQUET Suzanne (dir.) (2017), *La part artistique de l'habiter. Perspectives contemporaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et cultures ».
- MARQUIÉ Hélène (2002), *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs*, dans l'ouvrage collectif, FERULG, Université de Liège, en ligne <http://www.ferulg.ulg.ac.be>
- MAYEN Gérard (2013), « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », Service Recherche et Répertoires chorégraphiques.
- PERRIN Julie (2013), « Le nu féminin en mouvement », dans Christian Biet & Sylvie Roques (dir.), *Communications. Performance. Le corps exposé*, Paris, Seuil, n° 92, En ligne <https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr>
- ROULLEAU-BERGER Laurence (1999), *Le travail en friches. Les mondes de la "petite" production urbaine*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.
- RUBY Christian (2012), *La figure du spectateur*, Paris, Armand Colin.
- VAÏS Michel (1984), « Le degré zéro du costume : la nudité », *Jeu, revue de théâtre*, n° 32, p. 30-39.
- VERNAY Marie-Christine (2003), « La Ribot à nu », *Libération*, 15 octobre.

Bibliographie complémentaire

- HUESCA Roland (2004), « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique*, n° 45.
- MARQUIÉ Hélène (2009), « Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes », in McCollum Feeley Francis, *Le Patriarcat et les institutions américaines - Études comparées*, Presses Universitaires de Savoie, p. 261-280.
- MARQUIÉ Hélène (2006), « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », dans MARQUIÉ Hélène et BURCH Noël (dir.), *Emancipation sexuelles ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « bibliothèque du féminisme », 2006, p. 47-68.
- MOULIN Raymonde (2003), *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion.
- ORTEL Philippe (dir.) (2008), *Discours, image, dispositif, Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan.
- ROUSIER Claire (dir.) (2002), *La Danse en solo - Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND.
- ROUX Céline (2007), *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan.

LE BREF OU L'ÉCRITURE JUSTE
DANS *EIN GANZES LEBEN* (2014) DE ROBERT SEETHALER

Bénédicte Terrisse

Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité (CRINI)
Université de Nantes



Résumé : Le présent article propose une lecture du récit *Ein ganzes Leben* (2014) de l'Autrichien Robert Seethaler à la lumière de l'essai de Gérard Dessons *La Voix juste. Essai sur le bref* (2015). Le bref doit s'entendre ici au sens de la correspondance entre « le mode de dire » et « le dit », qui fait se rejoindre une vie à laquelle il ne faudrait rien retrancher ni ajouter et une écriture juste, qui s'accorde avec le contenu, où il n'y a rien de trop ni de trop peu. La poétique du bref de Seethaler se situe à la jointure de la vie et de l'écriture dans une coïncidence entre forme et éthique. En convoquant les références à l'histoire « Unverhofftes Wiedersehen » de Johann Peter Hebel (1811) et à l'essai « Le Conteur » de Walter Benjamin qui parcourent le récit de Seethaler, mais aussi la notion de « vies » comprise comme genre littéraire et la théorie ricoeurienne de l'identité narrative, l'article s'efforce de cerner les différentes modalités d'articulations du bref avec l'expérience humaine qui fondent la spécificité de la poétique du récit *Ein ganzes Leben*.

Mots-clés : littérature germanophone contemporaine, Gérard Dessons, Johann Peter Hebel, Walter Benjamin, vie, éthique.

Abstract: This article reads the narrative *Ein ganzes Leben* (2014) by Austrian Robert Seethaler in the light of Gérard Dessons' essay *La Voix juste. Essai sur le bref* (2015). The brief is to be understood here in the sense of the correspondence between "the way of saying" and "what is said", which brings together a life to which nothing should be subtracted or added and a correct writing, which accords with the content, where there is nothing too much or too little. The poetics of Seethaler's brief is situated at the juncture of life and writing in a coincidence between form and ethics. By referring to the story "Unverhofftes Wiedersehen" by Johann Peter Hebel (1811) and the essay "Le Conteur" by Walter Benjamin, which run through Seethaler's narrative, but also the notion of "Lives" as a literary genre and the Ricoeurian theory of narrative identity, the article attempts to identify the different ways in which the brief is articulated with human experience, which underlie the specificity of the poetics of the narrative *Ein ganzes Leben*.

Keywords: contemporary German literature, Gérard Dessons, Johann Peter Hebel, Walter Benjamin, life, ethics.

Quand le journaliste et critique littéraire Holger Heimann constate « *Une Vie entière* est un livre mince. » et lui demande « Combien de pages avez-vous supprimées ? », Robert Seethaler répond : « Aucune. J'écris peu dès le début. [...] Il faut prendre des décisions, se demander ce qui est important dans cette scène, quelle est l'essence de cet homme ? Quelle est l'essence de l'existence ? »¹ (Heimann, 2016, notre traduction) Par un glissement presque imperceptible, le bref renvoie aussi bien à la qualité de l'écriture que celle de la vie.

Parler de forme brève pour un livre de 148 pages portant la mention « roman » et dont le titre connote la plénitude peut paraître à première vue paradoxal. Pourtant, c'est bien la brièveté du livre de l'Autrichien Robert Seethaler, paru en allemand en 2014 sous le titre *Ein ganzes Leben* et traduit en français en 2015 par Élisabeth Landes par *Une vie entière*, qui frappe la plupart des critiques (Seethaler, 2014/2015).

Bien que le personnage principal soit inventé, *Ein ganzes Leben* ressortit à la fois au genre de la « vita » ou des « vies » et du récit historique. Le texte raconte l'histoire de la vie d'Andreas Egger, de sa naissance en 1898 à sa mort en 1977. Il met en scène la manière dont la grande histoire rencontre l'histoire singulière d'un homme simple. Sans jamais quitter sa région d'origine, située quelque part dans les alpes autrichiennes, Egger va en effet connaître, quoique avec un décalage temporel et de manière atténuée, les grands événements du XX^e siècle : il évite de peu l'enrôlement en 1914, entend à la radio les discours d'Hitler en 1938 et y apprend le début de la guerre en 1939. Exempté dans un premier temps, il sera finalement recruté à l'hiver 1942-1943 et envoyé en janvier 1943 dans le Caucase où il est rapidement fait prisonnier et passe huit ans dans un camp russe. Libéré en 1951, il retrouve son village d'origine transformé et modernisé. La grande histoire est aussi celle du XX^e siècle perçue sous l'angle du progrès et de la modernité technique. Le roman examine les effets de l'invention des sports d'hiver et du tourisme de masse, l'arrivée du téléphérique et de l'électricité, de la radio, de la télévision et de la voiture sur la vie d'un homme de peu, solitaire et taciturne.

En mettant en relation la question du bref comme forme d'écriture et la question de la forme de la vie, c'est-à-dire en élargissant la problématique strictement stylistique de la forme brève à un problème éthique, le roman touche à un aspect essentiel du bref. La notion de bref ne peut dès lors plus être repliée sur le seul critère de la dimension, du court. Elle doit être abordée par le côté de la perception subjective de l'exacte ou de la juste correspondance entre « le mode de dire » et « le dit », pour reprendre une formule de Gérard Dessons (2015, p. 91). Si *Ein ganzes Leben* donne le sentiment du bref, c'est bien en raison de la rencontre entre une forme courte et l'histoire d'une vie pleine. Le « court » est ici relatif ou subjectif, c'est-à-dire court relativement à la plénitude d'un contenu : celui d'une vie menée sans regret, une vie à laquelle il ne manque rien, la vie réduite à l'essentiel d'un homme qui a connu les expériences fondamentales de la condition hu-

¹ Interview menée à l'occasion de la nomination de Robert Seethaler en 2016 pour le Man Booker International Prize. « Herr Seethaler, *Ein ganzes Leben* ist ein schmales Buch. Wie viele Manuskriptseiten haben Sie am Ende gestrichen? » « Nichts. Ich schreibe von vornherein nicht viel. [...] Man muss sich entscheiden: Was ist wirklich wichtig an dieser Szene? Was ist die Essenz dieses Mannes? Was ist die Essenz des Daseins? » (Heimann, 2016)

maine, de l'amour à la mort, de la guerre à l'emprisonnement². À cette vie à laquelle il ne faudrait rien retrancher ni ajouter correspond une écriture juste, au sens où elle s'accorde avec le contenu, où il n'y a rien de trop ni de trop peu.

C'est donc à une lecture du texte *Ein ganzes Leben* à la lumière de l'essai de Gérard Dessons *La voix juste. Essai sur le bref*, publié en 2015 que la présente contribution souhaite s'atteler. Il s'agira de montrer dans quelle mesure il est pertinent de proposer une lecture de *Ein ganzes Leben* sous l'égide du bref compris comme écriture juste. Nous procéderons en quatre temps, analysant tout d'abord l'ouvrage de Seethaler à la lumière de la poétique du bref de Gérard Dessons, avant de mettre en relation la notion de bref avec le genre de la « vita ». Nous nous pencherons ensuite sur la dimension éthique propre à la poétique du bref, en nous appuyant sur les thèses de Paul Ricoeur sur la « vie bonne » et de Walter Benjamin sur le « conteur » comme figure du juste. Pour finir, nous interrogerons le rapport de la poétique du bref de Seethaler à la modernité.

DE LA FORME BRÈVE À LA POÉTIQUE DU BRIEF : LIRE SEETHALER AVEC DESSONS

Le bref selon Gérard Dessons

L'ouvrage de Gérard Dessons entreprend de remettre sur le métier la question du bref en prêtant attention à tout ce qu'une approche par « la forme brève » qu'il juge formaliste – car formant une catégorie stylistique et générique – a écarté. Son essai progresse de manière à la fois historique et thématique. Si pour lui le bref a bien partie liée avec la modernité, c'est une modernité qui ne renie pas son héritage antique et ne se limite pas à l'aspect de la dimension, c'est-à-dire du court. Préférant le terme « bref » à celui de « brièveté », il montre comment « la brièveté moderne doit son succès à l'assimilation du bref au court » (Dessons, 2015, p. 25). Tandis que la *brevitas* latine renvoyait à ce qui était concis et à la figure de la litote opposée à celle de l'ampleur (*copia*), la « confusion » entre bref et court fait partie du « mouvement » de l'histoire du bref vers la modernité (p. 48). En passant de la *brevitas* à la forme brève, on passe du concis (catégorie de l'énonciation) au petit (catégorie de la dimension).

Abordant la poésie moderne sous l'angle de l'histoire du bref, notamment à partir de l'exemple du « minor poem » d'Edgar Poe, Dessons explique que c'est la valeur critique par rapport aux genres dominants comme le poème épique ou historique qui fonde le « bref » du poème moderne d'Edgar Poe. Le comparatif de supériorité indique le caractère à la fois relatif, et donc subjectif et critique, de ce « plus petit poème ». Dans cette même logique, la vitesse que la modernité associe au bref, par exemple dans les « fusées » baudelairiennes, réinterprète l'idée d'efficacité intellectuelle présente dans la *brevitas* en lui conférant une dimension offensive et critique. Pour Dessons, la question de la vitesse, c'est-à-dire du rapport physique entre dimension et temporalité (p. 79), si essentielle au moment moderne de l'histoire du bref, est occultée par la notion de « forme » brève.

² Voir l'interview de Robert Seethaler avec Ruth Renée Reif du *Standard* « Pour moi, la vie d'Andreas Egger est une vie à laquelle il ne manque rien. Et c'est ce qui m'importe » (« Für mich ist das Leben des Andreas Egger eines, dem nichts fehlt. Und darum geht es mir ») (Reif, 2014).

L'importance de la vitesse pour le bref correspond pour Dessons à « l'impression de parfaite coïncidence entre production d'une pensée et son expression » (p. 79). Il qualifie la vitesse d'« effet sensible du bref », ne relevant plus « du signe et de sa logique universalisante » (p. 92). Ceci lui permet peu à peu d'élaborer cette définition du bref en terme d'économie interne, c'est-à-dire de « rapport de ce qui est dit et du comment c'est dit » (p. 91). Est bref ce qui répond à une nécessité interne où chaque élément est à sa place. Le bref désigne alors « ce qu'il faut » au sens de faillir et falloir (ce qui est nécessaire et ce qui manquerait si on l'enlevait) » (p. 120), ce qui est juste. Dessons développe ainsi sa définition du bref en « *ce qu'il faut* pour qu'un discours soit [...] "une œuvre d'art" » (p. 123). Il fait du bref un terme proche de la notion de « littérarité » de Jakobson ou de « poéticité », pensée cependant en-dehors de la logique des genres existants. Pour résumer : le bref, est indissociable d'un point de vue subjectif, relatif et critique. Il n'est pas du côté du code, du signe ou du style, ni des genres littéraires. Il est une relation entre ce qui est dit et la manière dont c'est dit, il peut être synonyme de voix juste, d'essentialité et de poéticité.

Seethaler à la lumière de la poétique du bref

C'est avant tout dans sa construction rigoureuse que réside la poéticité du récit de Seethaler. C'est par là qu'il met en œuvre l'efficacité et la logique de la nécessité interne de l'œuvre, définitionnels du bref selon Dessons. L'histoire du chevrier mourant, Jean Kalischka, dit aussi Jean des Cornes, livre le ressort majeur de la composition du texte.

Cette histoire fournit le cadre du récit. Le livre s'ouvre ainsi sur un moment de février 1933, Andreas Egger a 35 ans, il a trouvé le chevrier allongé dans sa hutte, presque mort devant son poêle éteint, et le prend sur son dos pour l'emmener au village où on lui délivrera les derniers soins. Au cours de sa difficile route vers le village, le chevrier soudain ressuscité prend la fuite. Andreas Egger ne le retrouve pas mais est persuadé qu'il est mort. Quarante ans plus tard et près de cent trente pages plus loin, Egger, âgé de plus de 70 ans, rencontre des touristes portant sur leurs skis le chevrier Jean Kalischka dont le corps a été retrouvé presque intact dans un glacier, il ne lui manque qu'une jambe. Ce motif de la rencontre inattendue avec un être que l'on pensait emporté par la mort mais que la nature a conservé presque intact est sans doute emprunté à la célèbre histoire d'almanach de Johann Peter Hebel « Unverhofftes Wiedersehen » (« rencontre inespérée ») (Hebel, 1811/1983). L'expression « unerwartete Begegnung » (« rencontre inattendue ») (Seethaler, 2014, p. 136) peut se lire comme une référence à peine voilée au titre de Hebel. L'histoire du chevrier Jean Kalischka place le texte d'emblée sous le signe de l'attente de la mort qui plane au-dessus du texte. Elle fait se superposer les frontières de la vie et celles du livre, matérialisant ce qu'est une « vie entière » : un contenu entre deux bornes. Le dispositif suggère aussi que le texte est ce glacier qui conserve une vie destinée à mourir. L'histoire extraordinaire qui encadre le roman contient en même temps toutes celles que recèle le texte. Le terme « contient » est ici à entendre en plusieurs sens :

D'une part, l'histoire du chevrier livre les mots-clés des événements marquants qui vont suivre. Par exemple, les paroles échangées entre le chevrier et Egger au sujet de la mort que Jean des Cornes décrit comme « eine Kälte, die einem die Knochen zerfrisst. Und die Seele. » (« un froid qui te bouffe les os. Et l'âme. ») (Seethaler, 2014/2015, p. 10/10) et qu'il semble allégoriser sous la figure de « die kalte Frau » (« la Femme

froide ») (p. 11/11), sont reprises presque textuellement dans le second dialogue sur la mort que mènera Egger avec son collègue Mattl. Egger cite le chevrier, mais son collègue le corrige : dans la mort, il n'y a pas d'âme et il n'y a pas de dieu (Seethaler, 2014, p. 56). Pour décrire la mort d'Egger à la fin du roman, le narrateur a de nouveau recours à l'allégorie de la femme froide (p. 142).

D'autre part, l'histoire du chevrier réapparu congelé par le temps constitue le modèle d'un récit qui avance en spirale, combinant structure chronologique et récit d'instantanés mémorables liés par une logique associative. Ces instants mémorables – tels que la sensation du chemisier de Marie effleurant le bras d'Egger lors de leur première rencontre, ou la brève déclaration d'amour en lettres de feu « Für Dich, Marie » (« Pour toi, Marie ») allumée au sommet d'une montagne, un soir à la nuit tombée, par un petit groupe parmi les collègues d'A.E. travaillant avec lui à la construction du téléphérique – se lisent comme la quintessence de la vie. Le caractère ramassé de ces micro-récits, précisément, transpose dans l'écriture l'idée de cette vie cristallisée à l'essentiel.

Mais surtout, l'histoire du chevrier conservé dans un glacier, et son modèle qu'est l'histoire d'almanach de Hebel, contiennent d'autres histoires qui fonctionnent selon le même scénario, en fournissant pour ainsi dire des variantes. *Ein ganzes Leben* de Seethaler s'écrit sous le régime de la condensation de récits enchâssés qui varient un scénario commun originel. Peu de temps après son mariage et sans doute enceinte, Marie, la femme d'Andreas Egger, meurt pendant son sommeil, ensevelie par une avalanche à laquelle Egger réchappe de justesse. On reconnaît une fois encore le modèle du récit de Hebel. Réinvesti à travers un jeu de contraste entre l'intensité des instants de bonheur et le caractère implacable de la mort, la proximité de la vie et de la mort, le modèle de Hebel renforce l'impression que le bref, au sens de l'écriture au plus près de l'essence de la vie, régit le récit. « Unverhofftes Wiedersehen », le récit de Hebel, relate en effet la mort d'un jeune mineur dans une mine de falun en Suède quelques jours avant son mariage. Le corps du jeune homme réapparaît cinquante ans plus tard, conservé dans toute sa jeunesse par un bain de vitriol. Sa fiancée, devenue une toute vieille femme, lui est restée fidèle par-delà les années. À la différence du jeune mineur, cependant, le corps de Marie est retrouvé et enterré aussitôt. L'avalanche, la chute dans un glacier et la disparition dans une mine se lisent comme autant de variations du *topos* de l'engloutissement dans les profondeurs de la terre.

La répétition-variation du même schéma confère au texte une forme identifiable et identifiante, configurante, pour reprendre la terminologie de Ricoeur (1983 et 1984), qui se lit avec Dessons comme une manifestation possible de la poétique du bref.

Ce schéma fondamental du roman de Seethaler s'accompagne de motifs récurrents. L'un d'entre eux est celui du corps démembré. Andreas Egger est rendu boiteux par les coups de son tuteur ; le chevrier Jean des Cornes est retrouvé avec une jambe manquante ; Grollerer, l'un des camarades de travail d'Egger, perd un bras pendant l'une de leurs manœuvres ; lors de l'enterrement de la mère de la paysanne chez qui Egger grandit, le cheval de la charrette qui porte le cercueil se cabre et le cercueil qui n'était que sommairement cloué laisse voir un bras de la morte pendre au dehors (Seethaler, 2014, p. 26). La perte du bras de Grollerer donne lieu à une discussion de style socratique entre Egger et Mattl au sujet du rapport entre identité, humanité et intégrité corporelle : Grollerer avec un seul bras est-il encore Grollerer ? Et sans ses bras ni ses jambes, avec seulement la moitié de la tête, l'est-il encore ? (p. 54) Egger pense que oui sans en être certain.

Abordé sous l'angle de son contraire – la globalité –, le motif du démembrement met imperceptiblement l'accent sur une autre facette du bref à travers son lien au global. Ainsi, il permet de problématiser le rapport entre le bref et la notion d'entièrete contenue dans le titre du roman *Ein ganzes Leben* (*Une vie entière*).

LE BREF COMME ÉCRITURE D'UNE VIE ENTIÈRE

Lorsqu'il définit le bref comme « ce qu'il faut », Dessons ajoute un peu plus loin l'assertion suivante, qui peut paraître paradoxale : « le bref est davantage du côté du global que du court ». Cette affirmation se fonde sur la distinction opérée entre le global et le total. S'appuyant sur les réflexions de Saussure, Dessons définit le global comme un système dans lequel chaque unité se définit comme ce qui n'est pas les autres. La totalité quant à elle est « pensée comme une somme de réalités positives » (Dessons, 2015, p. 127). Par son économie interne, le roman de Seethaler relève bien du bref pensé comme global.

En renouant ainsi le fil qui pouvait sembler lointain entre le bref et le titre du roman, une « vie entière » nous apparaît comme une vie globale, à laquelle il ne faut rien retirer ni rien ajouter, une vie essentielle, qui revêt par-là la qualité du bref.

Dans l'introduction à son anthologie sur les vies imaginaires, Alexandre Gefen (2014, p. 12) donne une définition de ce qu'on appelle les « vies brèves » qui semble décrire précisément le roman de Seethaler : « récits denses et compacts dont le caractère resserré rend particulièrement visible la manière dont la fiction biographique met en scène la double question de la singularité et de la finitude ». Si *Une vie entière* ressortit au genre de la vie brève, il faut peut-être moins entendre dans son titre l'opposé de la vie brève qu'une forme d'équivalence implicite : la vie entière d'Andreas Egger est une forme emblématique de vie brève. Tout le dispositif d'écriture du récit de vie que Gefen nomme une « forme anthropomorphique de la narration » (p. 18) est orienté vers la recherche d'une manière adéquate de représenter le temps d'une vie à laquelle il ne manque rien. « Fast ein ganzes Leben lag zwischen dem Verschwinden des Hörnherhannes und seinem erneuten Auftauchen. » (« Presque une vie entière séparait la disparition de Jean des Cornes de sa subite réapparition ») (Seethaler, 2014/2015, p. 136/138), note le narrateur de Seethaler. Ainsi, la disparition puis la réapparition du chevrier conservé dans les glaces permet précisément de saisir par l'écriture la mesure de toute une vie et de donner ce qu'Alexandre Gefen (2014, p. 17) définit comme l'une des propriétés des « vies » (au sens du genre littéraire des *vita*), « l'émotion temporelle de la durée ». Le dispositif fonctionne comme un réceptacle permettant de retenir le temps écoulé sous les auspices d'une vie. Il est redoublé à l'intérieur du roman par des images matérialisant le temps, comme celles des cicatrices ou des traces : « Narben sind wie Jahre, meinte er, da kommt eines zum anderen und alles zusammen macht erst einen Menschen aus. » (« Les cicatrices sont comme les années, se disait-il, elles s'accumulent petit à petit, et tout ça finit par faire un être humain. ») (Seethaler, 2014/2015, p. 36/36) Conformément au genre des « Vies », le roman se caractérise par « une attention inquiète à la temporalité humaine » (Gefen, 2014, p. 11). Pour rendre perceptible la vieillesse, c'est-à-dire la forme anthropomorphique du temps qui passe, le récit s'arrête sur les mains du travailleur décrites comme un vieux cuir (Seethaler, 2014, p. 110). Puis c'est tout le corps d'Egger qui apparaît marqué par la vie et

le travail : « Das Leben und die Arbeit am Berg hatten ihre Spuren hinterlassen. Alles an ihm war krumm und schief » (« La vie et le travail en montagne l'avaient marqué. Il était tordu et bancal de partout ») (Seethaler, 2014/2015, p. 137/139), écrit Seethaler.

Le résumé accéléré constitue une autre manière de rendre perceptible le temps humain par une forme de condensation. L'un des modèles du genre se trouve précisément dans un passage de « Unverhofftes Wiedersehen » (Hebel, 1811/1983, p. 47), resté célèbre grâce aux commentaires que Walter Benjamin en a livré (1926a/2007, p. 24, 1926b/2007, p. 28). Si le récit de Hebel ne cesse ainsi de prouver sa fonction nucléaire pour le roman de Seethaler, il semble probable que les textes que Walter Benjamin a consacrés à cet auteur jouent le rôle de médiation³. Le résumé accéléré permet d'effectuer en à peine plus d'une page le bilan rétrospectif des événements de la vie du personnage (Seethaler, 2014/2015, p. 146-147/148-149). Le style énumératif rend précisément le sentiment d'une vie pleine. Il ne hiérarchise ni ne sépare événements de l'histoire singulière, de l'histoire collective et de l'histoire naturelle, comme le suggère la phrase suivante : « Er hatte seine Kindheit, einen Krieg und eine Lawine überlebt » (« Il avait survécu à son enfance, [à une guerre et à une avalanche] ») (p. 146/148 – traduction modifiée par nous). D'un point de vue narratologique, cette technique met en jeu le plus grand écart possible entre le temps raconté (toute une vie) et le temps pris pour raconter (une page). Dans le langage de Dessons, c'est le choc de la rencontre entre ces deux extensions contraires que sont la temporalité (le temps long d'une vie) et la dimension (l'espace restreint de la page) qui confère l'impression de vitesse, caractéristique du bref.

LE BREF COMME ÉCRITURE D'UNE VIE BONNE

Lire Seethaler avec Ricoeur

À la question de l'écriture du temps humain dont se saisit le texte en ayant recours à différents procédés de la brièveté s'adjoint une connotation éthique. Une vie entière n'est pas seulement du temps contenu entre deux bornes, c'est aussi ici une vie vécue sans regret, « ohne Bedauern », comme le suggère la phrase qui vient clore le résumé accéléré « Doch auf die Zeit dazwischen, auf sein Leben, konnte er ohne Bedauern zurückblicken » (« Mais, à cet entre-temps qu'était sa vie, il repensait sans regret ») (Seethaler, 2014/2015, p. 147/149) » Ainsi, cette vie sur laquelle, au seuil de la mort, on peut se retourner sans regret traduit au plan éthique la définition du bref comme « ce qu'il faut », définition d'une vie juste.

À la fin de ce bilan, Egger décrit sa vie comme le temps entre deux inconnues, la naissance et la mort : « Er konnte sich nicht erinnern, wo er hergekommen war, und letztendlich wusste er nicht, wohin er gehen würde. » (« Il ne pouvait pas se rappeler d'où il venait, et en fin de compte ne savait pas où il irait. ») (p. 147/149). Or, cette remarque rappelle un moment crucial de l'argumentation de Paul Ricoeur (1990) sur l'identité narrative dans la sixième étude de son ouvrage *Soi-même comme un autre*. Ricoeur commente la thèse d'Alasdair MacIntyre qui dans *After Virtue* fait, selon lui, de « l'unité narrative de la

³ Seethaler ne mentionne ni Hebel ni Benjamin dans ses interviews. Il met au contraire l'accent sur le fait qu'il vient d'une famille d'ouvriers, éloignée du monde savant, et qu'il a quitté l'école à l'âge de quinze ans, avant de rattraper le baccalauréat peu avant ses quarante ans. (Cf. Standke, 2018)

vie [...] une condition de la projection de la “vie bonne” » [...] « Si ma vie ne peut être saisie comme une totalité singulière », écrit Ricœur paraphrasant MacIntyre, « je ne pourrai jamais souhaiter qu'elle soit réussie, accomplie. Or, rien dans la vie réelle n'a valeur de commencement narratif ; la mémoire se perd dans les brumes de la petite enfance ; ma naissance et, à plus forte raison, l'acte par lequel j'ai été conçu appartiennent plus à l'histoire des autres, en l'occurrence celle de mes parents, qu'à moi-même. Quant à ma mort, elle ne sera racontée que dans le récit de ceux qui me survivront ; je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative. » (Ricœur, 1990, p. 190) Après avoir formulé dans un premier temps cette objection contre l'application à la vie des modèles fictionnels, Ricœur la réfute finalement en montrant comment « [l]a littérature nous aide en quelque sorte à fixer le contour de ces fins provisoires. » (p. 192), à configurer nos vies. Ce point de discussion avec MacIntyre nous plonge au cœur des enjeux du recours aux théories de Ricœur pour le problème du rapport entre vie et écriture du bref qui parcourt tout le texte de Seethaler. C'est la littérature, c'est-à-dire le récit de Seethaler, qui, par son organisation, suscite le sentiment du bref à la lecture de la vie d'Egger et donc le sentiment d'une vie bonne, car configurable et heureusement configurée, une vie où il n'y a rien de trop et où il ne manque rien. Vie et écriture sont inextricablement enchevêtrées, comme le suggérerait la métonymie « vie », mot désignant à la fois le genre du récit et son contenu. Cette confusion entre le contenant et le contenu, le dit et la manière de dire, dénote la présence du bref. Reprenant le vocabulaire de Ricœur, Dessons (2015, p. 121) notait ainsi que « le bref ne peut se dire que par une mise en intrigue ».

L'expérience de la mort comme critère d'un récit juste (Benjamin)

Il semble que l'un des éléments constitutifs d'une vie bonne réside dans le fait qu'elle soit menée dans la conscience de la finitude humaine. Les différents cadavres qui scandent le texte de Seethaler dès son ouverture placent d'emblée le personnage en situation d'apprentissage de la mort. Comme dans « Unverhofftes Wiedersehen » de Johann Peter Hebel, la mort apparaît comme un phénomène de destruction faisant partie intégrante de l'histoire naturelle, pour reprendre le commentaire qu'en fait Walter Benjamin (1936/2000, p. 114) dans « Der Erzähler ». Ainsi, la notion de « survie », sous l'égide de laquelle se place rétrospectivement toute la destinée d'Andreas Egger, implique un rapport constant à la mort : présent dès ses premières années d'enfant battu, il se poursuit dans la guerre, entreprise de destruction des vies humaines organisée par les sociétés, avant de prendre la forme du mouvement naturel et destructeur qu'est l'avalanche. L'apprentissage de la mort trouve son point d'acmé dans le camp russe où Egger tire la leçon philosophique selon laquelle « Der Tod gehörte zum Leben wie der Schimmel zum Brot » (« La mort faisait partie de la vie comme les moisissures faisaient partie du pain ») (Seethaler, 2014/2015, p. 92/93).

La mort est un thème central de l'essai de 1936 que Benjamin consacre au « raconteur »⁴. Il y esquisse une histoire mélancolique des genres narratifs dans laquelle le roman

⁴ Le choix du mot « narrateur » que l'on trouve dans la version française du texte par Benjamin (1991) lui-même pour traduire « Erzähler » est assez malheureux en raison de sa proximité fallacieuse avec le terme issu de la narratologie. La traduction révisée de 2000 utilise le mot « conteur », guère plus satisfaisant, tant la

remplace peu à peu l'art du récit, dont il fait de Hebel et de son texte « Unverhofftes Wiedersehen » l'un des représentants les plus emblématiques. L'essai se lit comme une ode au « récit » (« Erzählung ») en train de disparaître sous l'effet de la modernité et de l'événement historique majeur que représente la Première Guerre mondiale. L'un des critères distinctifs du récit est son rapport omniprésent à la mort. C'est sur la « sanction » de la mort (Benjamin, 1936/2000, p. 114) que repose « la morale de l'histoire » au fondement du récit. Car contrairement au romancier pour qui l'interrogation sur le « sens de la vie » ne serait que l'expression du désarroi dans lequel il laisse son lecteur (p. 119), le « raconteur » prodigue conseils pratiques et instructions concrètes (p. 106). Il transmet une « expérience partageable par une communauté, que le mot allemand de "Erfahrung" recouvre. » (Rabaté, 2010, p. 35) Cette « expérience collective », dont la mort fait partie intégrante, le roman, héritier de la société de l'information et genre de l'individu solitaire des sociétés modernes, est incapable de la communiquer. Le « raconteur », au contraire, est un descendant des artisans, paysans et marins transmettant à la communauté, le soir à la veillée, leur expérience de la vie et de la mort.

On retrouve un écho des réflexions benjaminiennes dans la page récapitulative de la vie d'Egger. Aux mondes de la terre et de la mer évoqués par Benjamin, Seethaler semble ajouter celui de la montagne. Le métier de guide s'inscrit en effet dans la lignée des « raconteurs » paysans et marins collectant l'expérience humaine : « in seinen letzten Jahren als Fremdenführer hatte er mehr über die Menschen erfahren, als er begreifen konnte. » (« en ses dernières années de guide de montagne, il en avait plus appris sur les gens qu'il ne pouvait comprendre ») (Seethaler, 2014/2015, p. 147/149). Le bilan de la vie d'Egger intègre des considérations morales pouvant correspondre à certains récits archaisants, dans des expressions comme « er war den Verlockungen der Welt, der Sauferei, der Hurerei und der Völlerei, nie verfallen. » (« il n'avait jamais succombé aux tentations de ce monde : les saouleries, les coucheries et les goinfries ») (p. 147/149).

L'essai de Benjamin (1936/2000, p. 128) se termine sur l'évocation du « raconteur » comme figure dans lequel le « juste » (« der Gerechte ») se rencontre. L'expression se lit comme une réponse à l'adjectif « rechtschaffen » (« honnête ») présent dans le constat énoncé à la première page de l'essai : « Immer seltener wird die Begegnung mit Leuten, welche rechtschaffen etwas erzählen können. » (« Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens qui savent raconter [honnêtement] une histoire ») (Seethaler, 1936/2000, p. 103/115, citation modifiée par nous) L'hypotexte benjaminien déplace ainsi le lien entre récit et éthique du personnage à l'instance de l'auteur ou du narrateur du récit. Enfin, il est probable que Seethaler ait emprunté le titre de son livre au dernier paragraphe de l'essai de Benjamin. Après avoir décrit le « raconteur » comme un artisan dont le matériau est la vie humaine, puis comme un sage et un enseignant, Benjamin ajoute :

Car il lui a été donné de remonter tout le cours d'une vie (Une vie d'ailleurs qui n'inclut pas seulement son expérience propre, mais pour une bonne part aussi celle d'autrui. Ce qu'il sait par ouï-dire, le conteur l'assimile à sa propre substance.) Son talent est de raconter sa vie, sa dignité est de la raconter *tout entière*. Le conteur, c'est l'homme qui pourrait laisser

référence au seul genre narratif du conte est réductrice. Le terme de « raconteur » proposé par Mathilde Lévêque (2010) nous semble la plus pertinente.

la mèche de sa vie se consumer entièrement à la douce flamme de ses récits⁵. (Benjamin, 2000, p. 150)

Une application directe de ce passage au texte de Seethaler semble compromise en raison de la confusion qu'elle impliquerait entre le personnage – Egger –, le narrateur, et l'auteur – Seethaler. En effet, le « raconteur » semble s'incarner chez Benjamin dans une voix archaïque qui se situerait en deçà de la différence entre auteur et narrateur (Lévêque, 2010). Dans le contexte de notre analyse, la situation est paradoxale puisque Egger porte certains traits caractéristiques du « raconteur » de Benjamin, tout en étant doté d'un caractère extrêmement taciturne. Quoique le récit semble adopter son point de vue, ce n'est pas lui qui le raconte. Néanmoins, ce paragraphe de Benjamin livre des indications précieuses pour comprendre le titre de Seethaler. Le « ganz » qui renvoie à la globalité de la vie s'explique par le fait que cette dernière intègre la mort. La vie d'Egger est une vie entière, en ce que sa mort préside à la construction du récit : elle est annoncée, préparée, travaillée par toutes les morts du texte. C'est une vie nourrie de l'expérience des autres morts. La fin du paragraphe suggère toutefois une autre interprétation, complémentaire de la première : à la différence de celle du romancier, la vie du « raconteur » est une vie entière, au sens où la vie, l'œuvre et l'art du conteur ne font qu'un, si bien que le « raconteur » devrait pratiquement faire l'expérience de la mort au moment où il la raconte ou bien raconter sa propre mort. Ainsi, il échapperait au hiatus entre la littérature et la vie commenté par Ricoeur. La correspondance entre « le mode de dire » et le « dit », définitoire du bref selon Dessons, serait à son comble. C'est à ce titre que le conteur serait « juste ».

Cette proximité avec l'essai de Benjamin incite à lire *Ein ganzes Leben* en opposition avec le genre du roman et à le classer résolument du côté de l'art du récit.

MODERNITÉ ET USAGE CRITIQUE DE LA POÉTIQUE DU BREF

Placé ainsi du côté du récit benjaminien, plutôt que du roman, le texte de Seethaler se lit dès lors comme un énoncé implicite sur la modernité. En effet, d'après Benjamin, le genre du récit, auquel ressortit *Ein ganzes Leben*, est un genre rendu caduc par la modernité qu'incarne la Première Guerre mondiale, ainsi que le développement du capitalisme et de ses corollaires que sont la presse et le genre de l'information. Le récit présenterait des affinités avec une forme d'archaïsme, tandis que le roman, en phase avec la bourgeoisie capitaliste, est vu comme le genre de la modernité (Benjamin, 1936/2000, p. 108). La poétique du bref à l'œuvre dans le texte de Seethaler correspond à la *brevitas* latine, renvoyant au concis et à la figure de la litote, selon Dessons, plutôt qu'au court ou au petit, caractéristique de la brièveté moderne. Dès lors, on pourrait se demander si la portée de

⁵ « Denn es ist ihm gegeben, auf ein ganzes Leben zurückzugreifen. (Ein Leben übrigens, das nicht nur die eigene Erfahrung, sondern nicht wenig von fremder in sich schließt. Dem Erzähler fügt sich auch das, was er vom Hörensagen vernommen hat, seinem Eigensten bei.) Seine Begabung ist : sein Leben, seine Würde : sein ganzes Leben erzählen zu können. Der Erzähler – das ist der Mann, der den Docht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen » (Benjamin, 1936, p. 128) Les italiques sont dans le texte original.

l'énoncé sur la modernité qui se dégage du bref de Seethaler n'est donc pas d'abord critique.

Les thèmes et motifs du récit de Seethaler renforcent cette impression d'incompatibilité avec la modernité. La conscience de la précarité de l'existence traverse le roman à la manière d'un fil rouge. Les motifs du temps qui passe et de la finitude de la condition humaine, la supériorité des éléments naturels sur les éléments humains, rapprochent le récit de certaines philosophies morales de l'antiquité (on songe notamment à Sénèque et à sa *Vie brève*), de la poésie baroque ou de la littérature édifiante des Lumières d'un Hebel (1760-1826), davantage que de la modernité à proprement dite.

Bien qu'elle pénètre et modifie la vie d'Egger, la modernité technique et sociétale, présente dans le texte à travers l'électricité, l'automobile, la radio ou la télévision, ainsi que le développement du tourisme de masse et des pistes de ski, fonctionne avant tout comme un signe de l'évolution de la société qui fait contraste avec le personnage. Sédentaire et solitaire dans une vallée reculée, celui-ci vit au rythme des saisons dans un grand dénuement. Même si le progrès est présenté de manière nuancée, – la télévision vaudra à Egger de connaître vers la fin de sa vie quelques grandes émois lorsqu'il aperçoit Grace Kelly sur l'écran ou observe les premiers pas d'Armstrong sur la lune (Seethaler, 2014/2015, p. 106-107) – la perception reste globalement critique : il est fort probable que l'avalanche qui a causé la mort de Marie soit une conséquence des explosions de pans rocheux nécessaires à la construction du téléphérique. La destruction des forêts est menée au nom du progrès. Le chef de l'entreprise qui construit les téléphériques est un patriote qui engage son entreprise aux côtés des nazis et convertira ses chantiers en fabrique d'armes. À son retour de Russie, Egger constate : « es [gäbe] für einen wie ihn bedauerlicherweise keinen Platz mehr in der Welt der modernen Verkehrstechnik » (« il n'y avait malheureusement plus de place pour lui et ses semblables dans la technologie des transports modernes. ») (p. 110/111).

S'il n'y a pas à proprement parler de « sociologie du bref » chez Seethaler pour reprendre une expression de Dessons (2015, p. 110) qui associerait la manière brève à une époque particulière, on peut se demander si Seethaler n'aurait pas écrit une sorte de contre-monde, d'antidote à notre contemporanéité moderne. Il souligne lui-même le décalage entre son livre et le monde d'aujourd'hui : « Heute dringt das Weltgeschehen in jede Ecke unseres Wohnzimmers. In der Vergangenheit geschah dies mit großer Zeitverzögerung, zumal in abgelegenen Tälern. » (« Aujourd'hui les événements du monde pénètrent dans chaque coin de notre salle à manger. Par le passé, cela se produisait avec un grand décalage dans le temps, surtout dans les vallées reculées. ») (Reif, 2014, notre traduction).

Le bref qui configure et rend les vies éthiques dans *Ein ganzes Leben* s'opposerait alors non seulement au roman, mais aussi peut-être implicitement aux formes brèves de la modernité actuelle, qui ne racontent pas, mais désarticulent et fragmentent. Ces dernières seraient bien du côté de la modernité, tandis que le bref qui résulte d'un art du récit à la Benjamin se tiendrait du côté de l'universel, mais aussi sans doute d'un rapport consciemment archaïque et mélancolique à l'expérience humaine.

Références

- BENJAMIN Walter (1926a/2007), *Johann Peter Hebel (1). Zu seinem 100. Todestage*, dans *Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, réunis par Alexander Honold, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 22-25.
- BENJAMIN Walter (1926b/2007), *Johann Peter Hebel (2). Ein Bilderrätsel zum 100. Todestage des Dichters*, dans *Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, réunis par Alexander Honold, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 26-28.
- BENJAMIN Walter (1936/2000), *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, dans *Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, réunis par Alexander Honold, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 103-128, Traduction française de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.
- BENJAMIN Walter (1936/1991), *Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, dans *Écrits français*, Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, p. 249-298.
- DESSONS Gérard (2015), *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Éditions Manucius.
- GEFEN Alexandre (2014), « Préface », dans *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon*, textes choisis et présentés par Alexandre GEFEN, Paris, Gallimard, p. 7-23.
- HEBEL Johann Peter (1811), *Unverhofftes Wiedersehen*, dans *Aus dem Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*, Stuttgart, Reclam, 1983, p. 46-48.
- HEIMANN Holger (2016, 16 mai), « Interview mit dem Autor Robert Seethaler. "Ich muss die Sätze eher zusammenzimmern" », *Stuttgarter Nachrichten*, En ligne <http://www.stuttgarter-nachrichten.de>, consulté le 30 juin 2017.
- LÉVÊQUE Mathilde (2010), « Voyage en « Stimmland » : les textes radiophoniques pour la jeunesse de Walter Benjamin », *Strenæ* 1 | 2010, En ligne <http://strenae.revues.org>, doi : 10.4000/strenae.86
- RABATÉ Dominique (2010), *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, Corti.
- REIF Ruth Renée (2014, 24 août), « "Aus dem Herzen geschnitzt". Interview », *Der Standard*, En ligne <http://derstandard.at>, consulté le 30 juin 2017.
- RICŒUR Paul (1983), *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
- RICŒUR Paul (1984), *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SEETHALER Robert (2014), *Ein ganzes Leben, Roman*, Berlin, Hanser, Traduction française par Élisabeth LANDES : *Une vie entière*, Paris, Sabine Wespieser, 2015.
- STANDKE Jan, *Der Trafikant*, Stuttgart, Reclam, Lektüreschlüssel XL, 2018.

« FREUD, OR JUNG, OR ONE OF THOSE JOHNNIES, HAD A CASE EXACTLY LIKE
MY UNCLE'S »: CASE NARRATIVES, PRETHEORISATION AND FORMAL HYBRIDITY
IN MAY SINCLAIR'S SHORT FICTION

Leslie de Bont

Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité (CRINI)
Université de Nantes



Résumé : La forme brève est pour la romancière moderniste britannique May Sinclair (1863-1946), un double laboratoire lui permettant de prolonger ses recherches scientifiques et de tester de nouvelles expérimentations esthétiques. Sinclair est en effet une des premières artistes modernistes à s'intéresser aux récits de cas freudiens, qui en exposant l'indissoluble spécificité de situations personnelles, montrent les limites et les silences des discours théoriques généraux et ont ainsi permis la fondation de la nouvelle discipline psychanalytique. En intégrant dans sa fiction brève cette forme inédite, Sinclair fait, elle aussi, œuvre de préthéorisation tout en créant un nouveau contrat de lecture : elle explore avant tout discours et représentation fictionnelle sur le sujet, un questionnement nouveau sur l'attachement dans « The Intercessor » (1911), ou la lâcheté supposée du soldat envoyé au front lors de la Première Guerre mondiale dans *The Romantic* (1920). Nous proposons ainsi de montrer comment la fiction brève sinclairienne se nourrit de l'investigation scientifique sans pour autant apporter d'énoncés stabilisés ni se faire fiction d'idées, mais plutôt en construisant un nouveau type d'hybridité générique, se distinguant des pratiques communément associées aux expérimentations du modernisme.

Mots-clés : May Sinclair, récits de cas, nouvelles, modernisme, théorie de l'attachement.

Abstract: Short fiction enables British novelist May Sinclair (1863-1946) to both prolong her scientific research and test her aesthetics experimentations. Sinclair is one of the first artists from the modernist era who have made use of Freud's case narratives, which show the irreducible specificity of personal situations while exposing the limits or the silences of general theoretical discourses. In integrating Freud's case-based research, which was determining for the creation of psychoanalysis, Sinclair also pretheorises, i.e. in exploring the attachment between a mother and her daughter in "The Intercessor" (1911) and the supposed cowardice of a soldier in *The Romantic* (1920), she anticipates the seminal research of Freud and Bowlby, while suggesting a new form of reading pact. This paper thus aims to show how Sinclairian short fiction engages in a specific dialogue with contemporary scientific research and builds a new type of formal hybridity that clearly differs from the well-known practices of canonical modernism.

Keywords: May Sinclair, case narratives, short stories, modernism, attachment theory.

May Sinclair's (1863-1946) seminal use of the psychological concept of the stream of consciousness in literary criticism should not overshadow the innovative way she used psychoanalytical theory in her fiction. As her biographers have shown, Sinclair was a bestselling novelist, who was engaged in the Suffrage Movement in the early 1910s (Raitt, 2000, p. 77; Boll, 1973, p. 61-73), but she was also a psychology scholar. She contributed to the foundation of the short-lived, yet ground-breaking Medico-Psychological Clinic in London in 1913, along with Jessie Murray, with whom she developed pioneering psychoanalytical research. Sinclair's writing career also includes a wide range of non-fiction: besides her feminist pamphlets and her psychology papers, she published two major philosophy essays, and was a "cautious [and] sceptical" (yet active) member of the Society for Psychical Research (Sinclair, 1917a, p. 60). She also wrote several newspaper articles based on her experience in Belgium during the Great War, and was a keen critic of the Brontë sisters and the Imagist movement. A woman of her century, she was a friend and collaborator of many of the greatest modernist figures, including Ezra Pound, T. S. Eliot, H. D., and Ford Madox Ford, to name but a few.

Interestingly, quite a few studies refer to Sinclair's complex relation with modernism and modernity. Titles such as Raitt's 2000 biography *May Sinclair: A Modern Victorian*, Andrew Kunka and Michelle Troy's 2006 collection of essays *May Sinclair: Moving Towards the Modern* or George Johnson's 2004 "May Sinclair: From Psychological Analyst to Anachronistic Modernist", among others, all directly point at Sinclair's ambivalence towards her Victorian background and the specific issues highlighted by her modernist contemporaries. Sinclair's modernity is indeed singularly different from most of her modernist counterparts, prompting Katherine Mansfield (1959, p. 42) to underline the peculiarity of Sinclair's writings: "Is this, we wonder [...], to be the novel of the future? And if so, whence has it sprung? Who are its ancestors, its parents, its relations, its distant connections even? [...] It appears to us as a very orphan".

Sinclair, as it turns out, gives a rich and personal answer to Mansfield's questions, emphasising her interest for the specific heritage and complexity of modern aesthetics:

The modern poet requires a greater freedom of form and movements [...] because he has a larger heritage of emotions and ideas. It is not true that the stock of emotions or ideas can be exhausted; every age adds to it something of its own; and so far as these modern states of mind are subtler and more complex, they call for a subtler and more complex medium of expression. (Sinclair, 1921, p. 11)

Throughout her writing career, Sinclair aimed to explore the modern "emotions and ideas" that she discusses in the above extract in relation to F. S. Flint's poetry; she also constantly sought to develop the subsequent "more complex" medium of expression. What she produced, I would like to argue, is a new, hybrid, and personal formal experiment that is directly inspired by her reading of the psychoanalytical research of her time. More precisely, Sinclair's attempt at representing the specificities of her time owed a lot more to the case-based psychoanalytical research and reasoning of her time than to its longer, and more traditional research papers.

Lauren Berlant defines cases and case narratives as follows:

The case represents a problem or event that has animated some kind of judgment. Any enigma could do – a symptom, a situation, [...] or any irritating obstacle to clarity. What matters is the idiom of the judgment, [...] each domain with its vernacular and rule-based conventions for folding the singular into the general. Psychoanalysis mobilized the case-study genre to worry at questions of obscured causality, intention, and consent. (Berlant, 2007, p. 1)

Berlant's definition echoes several key modernist experimentations. Obscurity, perplexity, uncertainty, doubt, and "meta-literary or meta-disciplinary (...) commentary" have indeed been marked as central features of the modernist project (Highmore, 2009, p. 82; Eysteinsson, 1992, p. 135). However, Sinclair engages with this aesthetics of uncertainty often highlighted in modernist texts, she submits it to a double prism: that of the open-ended case-based reasoning inspired by early psychoanalysis and that of her feminist reflections, which for instance relentlessly point at the lack of female representation in public discourses. As such, as Claire Drewery (2017, p. 229) suggests: "her stories resonate with the pertinent contemporary intellectual discourses of her era [...] and illustrate the value of her contribution to the radical contemporary shift in literary representations of the textual, corporeal and conscious forms of the modernist subject".

Indeed, Sinclair's modernism focuses on portraying the psychological singularity and "misfit femininity" (Wilson, 2000, p. 49) of her heroines, showing their maladaptation to public discourses, available research, or social groups and norms. Her fiction systematically conveys neglected feminine issues that actually challenged several of Freud's central theories, just as Freud's cases challenged the psychological and medical discourses of his time. In her long and short fiction, Sinclair's stylistic explorations (such as the shifts in pronouns or the emphasis on her characters' names as a means to show their irreducible individual singularity), her subject matters (such as the lesser-known questions of femininity, ranging from the sensuality of breastfeeding to the specificities of ageing in female characters), and her methodology (through the direct references to psychoanalysis, the constant questioning of the stabilised textual references or the systematic appeal to the reader's psychoanalytical skills) have indeed a lot in common with psychoanalytical case-based research. Sinclair's technical aesthetics of perplexity shows the complexity of the epistemological questions raised by modernism.

Case narratives and modernist short stories interestingly share quite a few determining characteristics. First, like case narratives, the short story as a genre might resist universal definition. Case narratives have also been equated to stated problems by Berlant as well as Jacques Revel and Jean-Claude Passeron (Berlant, 2007, p. 1 and Revel & Passeron, 2005, p. 2), while Drewery convincingly refers to modernist short stories as "elusive interface[s]" (Drewery, 2011, p. 4). In addition, we should note that both forms were actually renewed at the same time, in the late 1880s, i.e. shortly before the birth of modernism, as Dominic Head (1992, p.1) reminds us. Such rebirth may signal a need for this new form of investigation and expression that Sinclair had underlined and which "involved recent techniques, methods, or ideas", thereby following the definition of "modernity" edited by several dictionaries¹. Like case narratives, "the traditional concern of the short story has been the portrayal of the experience of misfits, marginal figures of some kind" (Clare Hanson,

¹ See for instance <https://www.merriam-webster.com>

1990, p. 300), suggesting a focus on protagonists who do not quite fit in with traditional or established public discourses.

In order to explore Sinclair's experimentation with social and scientific modernity through the influence of both the form and the content of case narratives, this chapter will first focus on the importance of deixis in the 1917 story "Portrait of My Uncle". This will lead us to discuss Sinclair's pretheorisation of the attachment theory in "The Intercessor". Last, we will provide a study of Sinclair's experiments with a hybrid form, half-case half-story, in her 1920 novella, *The Romantic*, which addresses the issues of gender in depicting the problematic expression of masculinity and virility of her protagonist.

As we shall see, these three texts point at the specificity and diversity of Sinclair's modernist experimentations with short fiction and pose the question of the generic definition of short fiction, illustrating Marielle Macé's analysis of the "generic relation", i.e., the ways in which a text belongs to a generic category along with the evolution of the genre itself (Macé, 2004, p. 33 and p. 42).

ON THE ACT OF DEIXIS (« PORTRAIT OF MY UNCLE », 1917)

Ian Reid (1977, p. 38) underlined several essential qualities of the short story: from the obvious (and relative) brevity, to the unity of impression, and the single effect. But, Sinclair's stories, because of the influence of case-based reasoning, have another, very specific quality, which we can name "the act of deixis" after Jacques Revel and Jean-Claude Passeron (2005, p. 3).

As such, "the act of deixis" is a distinct feature of case narratives that helps showing the irreducibility of the singularity of a particular case in calling for further analysis. This is precisely what is at stake in the 1917 "Portrait of my Uncle", which draws a parallel between psychoanalytical cases and the visual arts. The uncle from the title suddenly (and very mysteriously) becomes blind and the text suggests a possible psychological explanation to his medical condition:

Dr Filson explained it all scientifically on some theory of the Subconscious. It seems that Freud, or Jung, or one of those johnnies, had a case exactly like my uncle's. He said my uncle could not see, and did not see, because he did not want to see. His blindness was the expression of a strong subconscious wish never to see his wife again, a wish which, of course, his conscious self had very properly suppressed. On the one side it was a laudable effort at self-preservation on the part of my uncle's psyche; on the other side, of course, it was just a morbid obsession. (Sinclair, 1930, p. 38)

The narration is of course ironical; yet, the point is clearly to link the uncle's eye troubles with his refusal to see the world (and more particularly his wife, with whom he has a rather strained relationship). The narrator also mentions that "[they] had a case exactly like my uncle's" (Sinclair, 1930, p. 37). But if there are only two isolated cases, no generic discourse can yet describe the questions raised by Simpson's puzzling series of symptoms, which is precisely how Revel and Passeron consider particular cases:

Le cas survient, et il pose en tant que tel des questions. Ce qui a toujours constitué la difficulté logique des descriptions de cas, en tant qu'aiguillons des débats scientifiques, c'est

qu'ils opposaient d'emblée à la tentative pour les circonscrire par une description définie une liste ouverte de propriétés descriptibles, toutes hypothétiquement pertinentes pour rendre compte de leur agencement particulier dans une situation, (...) En ce sens, un cas n'est pas seulement un fait exceptionnel : il fait problème : il appelle une solution, c'est-à-dire l'instauration d'un cadre nouveau du raisonnement. Le cas doit être, sinon défini par rapport aux règles établies auxquelles il déroge, du moins mis en relation avec d'autres cas, réels ou fictifs, susceptibles de redéfinir avec lui une autre formulation de la normalité et de ses exceptions. (Revel & Passeron, 2005, p. 2)²

Interestingly, and following almost to the letter Revel and Passeron's analysis, uncle Simpson dies exactly a year after his wife, bringing yet another "property" to the open-ended list of his specific and particular symptoms. Simpson's death, the text says, was caused by "some obscure heart trouble brought on by fretting" (Sinclair, 1930, p. 40). Such fretting is absolutely unexpected: is it remorse? A broken heart? Or could it be Sinclair's intuitive representation of a repressive instance that would be akin to Freud's super-ego (a concept he developed later, in *The Ego and the Id* in 1923)? Literary interpretation takes over with questionings. The portrait of the title actually refers to a painting that represents Uncle Simpson and his wife: "this is a composite portrait – it's my uncle *and* my aunt. You could not separate their two faces" (Sinclair, 1930, p. 29). Right from the start, the portrait also announces the importance of the visual. The first features that the narrator describes in the portrait are the eyes, eyebrows and glare of his uncle. As such, the painting already contains most of the enigmas of the Simpson case, and it shows how the text relies on medical, but also on psychological and aesthetic analyses to shed new light on old dichotomies, such as the eye vs I.

Such concentration associated with the constant call for analysis brought by the deixis technique, is, I would argue, one of Sinclair's main ideas of what a modern text should be. Sinclair's fiction thus engages in a specific dialogue with contemporary scientific investigation but does not produce any stabilised formula. Quite on the contrary, Sinclair's stories, just like case-based reasoning, seem to rely on a form of "heuristic tension that one can never fully escape" (Carroy, 2005, p. 228 – my translation). In exposing the singularity and triggering perplexity, Sinclair's stories explore an aesthetics of scientific perplexity that calls for further aesthetic and scientific investigation.

SCIENTIFIC MODERNITY AND PRETHEORISATION ("THE INTERCESSOR", 1911)

Sinclair's stories often intuitively precede psychological research as her case-based approach to short fiction also enabled her to really "pretheorise" (Bayard, 2004, p. 143) key psychological notions, i.e. to generate a new discourse on uncharted issues, especially concerning women and motherhood. As I have argued elsewhere (Bont, 2018), feminism

² Cases arise and, as such, they raise questions. The persisting problem induced by case descriptions is that, as initiators of scientific debates, they do not attempt to delimit, fix or define these debates. Instead, they provide an open-ended list of describable properties that are all hypothetically relevant to account for their specific occurrences in a given situation (...). That is why a case is not only an exception : a case poses a problem and calls for a solution, i.e., for the creation of a new framework for reasoning. When not defined against the rules that it challenges, the case should be compared and contrasted with other cases, real or fictitious, that can contribute to an alternative formulation of norms and exceptions. (Revel & Passeron, 2005, p. 2 – my translation)

and feminine clinical psychology are actually two of the main structuring dynamics of her 1911 ghost story, “The Intercessor” that tells the tale of Garvin, a historian, who encounters a child ghost that returns to his bedroom several nights in a row. The ghost, named Effy Falshaw, was his lodgers’ first born, and she had drowned three years before his arrival. Effy gradually becomes a “spectre”, à la Jacques Derrida (2002, p. 121), full of signs, symbols, and symptoms, which sets Garvin on a psychoanalytical quest. With Garvin, we realise that Effy’s haunting is caused by the difficult relation with her neglecting mother (named Sarah Falshaw) and works as a peculiar re-enactment of the mother-daughter failed link, as the ghost revisits several of the key places of her difficult relationship with her mother, who is actually pregnant again.

Despite a few notable exceptions, pregnancy is often a complex, and somehow empowering experience for Sinclair’s maternal figures (Philips, 1996, p. 123-134; Bont, 2014, p. 10). By contrast, Sarah’s pregnancy seems a rather debilitating, if not threatening perspective, as she is also, figuratively, haunted by the possible death of her foetus – a terrifying event that eventually happens as “she was delivered of a dead child” (Sinclair, 1932, p. 191). If the passive voice tells a bit more than childbirth, the stillborn baby seems to induce extreme maternal behaviour in Sarah: she refuses to let it be buried and stays in bed with the corpse (the text says “it”, while interestingly Sarah refers to the new baby as “Effy”, Sinclair, 1932, p. 194).

Suzanne Raitt (2017, p. 27) and Luke Thurston (2017, p. 123) have shown that “The Intercessor” reworks Freud’s theories in exploring traumas “that engage with something outside and beyond signification and subjectivity”. The combination of Sarah’s reactions and Effy’s haunting could indeed be read as a pretheorisation of Cathy Caruth’s trauma theory: “In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (Caruth, 1996, 11).

Given the focus on the mother-daughter relation in the story, I would like to argue that Sinclair’s text also anticipates on John Bowlby’s attachment theory, which he developed in the 1950s. While Sigmund Freud does refer to the “tender current” of the sexual drive (which might have opened the way for Bowlby’s investigations), neither psychoanalysis nor Victorian and pre-Freudian psychologies mention attachment at all. Victorian psychologies do not study attachment, as Jenny Bourne Taylor and Sally Shuttleworth’s *Embodied Selves: An Anthology of Psychological Texts (1830-1890)* suggests. Similarly, Bowlby (1982, p. 228) notes that “both Sigmund and Anna Freud employ the term ‘attachment’”, but that their understanding of the term is deeply influenced by their psychoanalytical approach and thus refers to a different concept. If Bowlby’s formulation, as he himself explains, is clearly indebted to Freud, his approach is innovative in that it does not refer to psychoanalytical concepts:

My object appeared a limited one, namely, to discuss the theoretical implications of some observations of how young children respond to temporary loss of mother [...]. My furrows had been started from a corner diametrically opposite to the one at which Freud had entered. (Bowlby, 1982, p. xxvi)

Rather, Bowlby’s work paved the way for the elaboration of developmental psychology as an independent sub-discipline that focuses on the earliest stages of individual life. Indeed,

Bowlby defines attachment as a crucial and formative bond that serves biological and evolutionary purposes:

The child's tie to his mother [can be] discussed without any reference to sexual or any other sort of social behaviour. Instead, attachment is presented as a system of behaviour having its own form of internal organisation and serving its own function. (Bowlby, 1982, p. 230)

Bowlby adds that attachment is characterized by specific behaviours, such as the child's seeking proximity with the attachment figures when upset or threatened. He also shows that attachment behaviour in adults towards the child includes responding sensitively and appropriately to the child's needs. In the story, the emphasis on the mother-daughter complex link, through the recurring use of adjectives such as "cruel" qualifying the mother's neglect of her child (Sinclair, 1932, p. 178-9) clearly suggests that this is where we should search for the reasons for Effy's haunting. Effy is indeed first seen crying in front of her mother's closed bedroom door as Garvin observes that "her suffering was somehow connected with the closing of Mrs Falshaw's door" (p. 147). Effy's haunting is represented as a form of longing for maternal proximity – and then, true to Bowlby's later theories, for any form of proximity (with other caretaking figures, first Rhoda, the servant, and then Garvin).

What is interesting is that this haunting for contact is presented from the young child's point of view:

It [Effy] advanced, solicitous, adventurous. It put out its hand and, with a touch that must have fallen light as thistle-down, it stroked its mother's face. Mrs Falshaw shrank slightly and put up her hands to ward it off, and the child slid back again. Garvin cried out. 'Don't send her away – don't, for God's sake, send her away!' (Sinclair, 1932, p. 190)

The adjective "solicitous" as well as the threatening hand that also evokes the hand of a killer are actually used to introduce her need for cuddling and stroking (indeed not for being cuddled or stroked, but for actively engaging in the contact, as if she were simultaneously the reassuring mother and the child needing reassurance, suggesting some forty years before Bowlby, the importance and the complexity of mother-and-child interactions. Here, Effy is no longer haunted by her mother's neglect and the following paragraph lifts the ambiguity:

Garvin saw the child approach again fearlessly. It smiled, as with an unearthly pity and comprehension [...]. The look was superhuman. Urged by the persistence of its passion, the child hovered for a moment, divinely coercing, divinely caressing; its touch fell on its mother's hair, now on her cheeks, now on her lips, and lingered there. And then the woman writhed and flung herself backwards in her chair away from it. Her face was convulsed with a hideous agony of fear. [...] That night Mrs Falshaw was delivered of a dead child. (Sinclair, 1932, p. 190-1)

Effy's vengeful presence (made perceptible through her gestures and through the term "coercing" for instance), her power ("superhuman"), and, more importantly, her effects on her mother ("writhed, convulsed with agony" etc.) and on the possible death of her sibling are rather horrific.

Like most of the psychologists and psychoanalysts of her time, May Sinclair hardly ever uses the term attachment. However, she published rather extensively on C. G. Jung's theory of individuation through one's appropriation of the symbolic forces at stake in the fantasy of a return to the mother (See for instance Sinclair's "The Way of Sublimation" (1915), "Clinical Lecture on Symbolism and Sublimation I and II" (1916) and "Psychological Types" (1923)). In her psychoanalytical papers, Sinclair describes the conflict between child and mother that arises from the child's need to construct an independent relation to his mother; and in 1915, she claims that "the child must win this conflict or remain forever immature" (Sinclair, 1915, p. 39). The story offers an interesting variation as Effy, the forever immature child must return from the tank she drowned in so as to confront her mother and reach (post-mortem) individuation, i.e. to find peace and disappear. Because many of the dynamics of the attachment process are sketched in "The Intercessor", Sinclair appears not a science-fiction writer, but, as Laurel Forster argues, as a psychic-fiction novelist³ who anticipated and prolonged the psychological research of her time through supernatural scenarios based on her own projections. Effy's return to the mother also suggests something of the specificity of the mother-daughter relation that also echoes another of C. G. Jung's theory, first described in his 1912 *Psychology of the Unconscious* – the Elektra complex, a female version of Oedipus and a secondary concept in Sinclair's time as well as ours (Jung, 1915, p. 69-70, Jung, 1916, p. 240 and Freud, 1991, p. 375).

The haunting return of the little girl looking for her mother is a typically feminine situation, informed by Sinclair's intuitive (and feminist) approach to psychology. Such form of social and scientific modernity is at stake in most of Sinclair's stories. George Johnson argues that she is the first to represent sessions of bibliotherapy in her 1901 story "Superseded", fifteen years before the term was even coined and the practice theorised (Johnson, 2004, p. 4; Beatty, 1962, p. 106-117). "Superseded" also represents several specific issues related to ageing in old women, while its companion piece, "The Cosmopolitan" is built on the question of the independence of young girls.

EXPERIMENTS IN FORMAL HYBRIDITY (*THE ROMANTIC*, 1920)

But it is not femininity nor the female condition that the 1920 novella *The Romantic* explores, rather, it is the expectations linked to masculinity. As Philippa Martindale (2004, p. 181) suggests, *The Romantic* possibly draws from a case that is described by Alfred Adler in 1907, but the plot also shares puzzling common points with several other cases investigated in the Medico-Psychological Clinic in London, of which Sinclair was a founding member.

Unlike her longer war novels, the story depicts, or rather deconstructs the unfair, yet commonly accepted relation between shell-shock and cowardice. The two very enthusiastic protagonists, Charlotte and John, join, like Sinclair in 1915, an ambulance team on the Belgian front. Yet John is described as a "savage" in both the story and in Sinclair's workbook: "The war had brought out his latent savagery and brutality. His frustrated sex

³ Laurel Forster (2000, p. 186) uses the expressions "psychic fiction" and "science fiction of the mind" to explain Sinclair's exploratory interest into psychical research.

avenges itself in cruelty to (Charlotte). To himself, he blames her for his own break-down. (He) tries to draw courage from the other girls as he drew it from [Charlotte]"⁴.

War works as a catalyst for John's savagery, which is acted out as cruelty towards Charlotte (with aggressive language, deliberate manipulation, and hypocrisy): John lies and abandons her in a war zone, and constantly criticizes her lack of courage, while he turns out to be the one who suffers from cowardice. The story actually ends on Charlotte's conversation with Dr McClane, who elaborates a diagnosis about John, whose "savage" behaviour is described as a result of his imbalanced masculinity:

John jumped at everything that helped him to get compensation, to get power. He jumped at your feeling for him because it gave him power. He jumped at the war because the thrill he got out of it gave him the sense of power. He sucked manhood out of you. He sucked it out of everything – out of blood and wounds ... He'd have been faithful to you forever, Charlotte, if you hadn't found him out. *That* upset all his delicate adjustments. The war upset him. I think the sight of blood and wounds whipped up the naked savage in him. (Sinclair, 1920, p. 142-3)

The "jumped" and "sucked" anaphors first point at John's opportunism, who would seize every occasion to compensate and gain "a sense of power" but they also suggest his vampirical need to "suck manhood out of Charlotte". Various reviews have hinted at John's repressed homosexuality, but he may also be Sinclair's illustration of a case, studied by Alfred Adler, that Sinclair alludes to in her 1915 essay *The Way of Sublimation*:

Dr Alfred Adler of Vienna finds the source of the Neuroses in the "feeling of insufficiency" (*Gefühl der Minderwertigkeit* or Janet's *sentiment de l'incomplétude*). This feeling arises from a real organic insufficiency which may even have begun before birth. [...] Sensations of organic insufficiency become for the individual a permanent impelling in the development of his psyche. [...] According to Adler, the neuroses are the heroic efforts of the humiliated ego to assert himself, to redress the balance of his insufficiency. Compensation is the end towards which the neurotic blindly and not altogether impotently strives. (Sinclair, 1915, p. 37-8)

We should compare Sinclair's reading of Adler with her depiction of John's afflictions:

John Conway was an out and out degenerate. He couldn't help *that*. He suffered from some physical disability. It went through everything. It made him so that he couldn't live a man's life. He was afraid to enter a profession. He was afraid of women. (Sinclair, 1920, p. 142)

The constant alternation between actions and speech on the one hand, and analyses, diagnoses and the profusion of technical terms on the other creates this hybrid form that many contemporary reviewers commented upon. Among others, Frederic Cooper (1915, p. 556), in "Some Novelist of the Month" described Sinclair's short story "The Flaw in the Crystal" (1911) as "not wholly allegory and not wholly a study in insanity, but an un-

⁴ *Workbook: The Romantic*, Rare Book and Manuscript Library, University of Pennsylvania, Box 39, Workbook 4, 80. We should note that this extract is also partially quoted in Andrew Kunka's "Gender, Cowardice and Shell Shock in *The Romantic* and *Anne Severn*" (Kunka, 2006, p. 248).

comfortable blending of both” while Raymond Mortimer (1922, p. 531) refers to Sinclair’s 1922 short novel *Life and Death of Harriet Freaan* as “a study of the psycho-pathology of Peter Pan”. Accordingly, Sinclair’s texts are often more of a “modulation” or “restructuring” than an “exemplification” of short fiction (Macé, 2004, p. 34 – my translation) as they simultaneously challenge and highlight generic boundaries.

Added to their insistence on the scientific characteristics of Sinclair’s short prose, several new concepts also play a central role in her text, echoing the epistemology of early psychoanalytical research. John’s aggressive language might indeed evoke Freud’s later “reaction formation”, which refers to one’s way of putting on socially acceptable acts in order to mask an underlying and antithetic neurosis (Freud, 1896, p. 157-185). Similarly, we can note that John becomes “a savage”, as the text has it, whenever he feels that Charlotte is aware of his overwhelming fear. Such situation might be read as an early illustration of Freud’s comment on resistance and homeostasis, according to which an interpretation that comes too soon (which is what Charlotte does) is often perceived by a patient as words that threaten the psychic balance he constructed with reaction formation. Sinclair strikes us as one of the first writers to have represented and confronted, with an assumed realism, the wrongly-named cowardice of shell-shocked soldiers: through constant references to psychoanalysis, she deconstructs a contemporary myth and sets out to suggest instead that there might be a pathological dimension (as illustrated by John’s savagery), to the expected war-behaviour in men.

In doing so, Sinclair actually also deconstructs what social psychology calls today the prescribed gender role expectations, which she also does for femininity in her other stories. Just like here, where this is John speaking, or rather pretending to be attracted to war-like violence: “It’s not the peace of it I want, Charlotte. It’s the fight. Fighting with things that would kill you if you didn’t. Wounding the earth. Ploughing, Charlotte. Feeling the thrust and the drive through. Seeing the steel blade shine, and the long wounds coming in rows, hundreds of wounds, wet and shining” (Sinclair, 1920, p. 26).

This very early scene takes place in June 1914, i.e. just a few weeks before Britain enters the First World War. However here, John already associates the stereotypical English countryside to a violent battle. John’s language perverts, if not sexualizes (especially through the [s-] and [sh-] alliterations as well as through the eerie repetition in the last sentence) a setting, that would constitute a “paradise lost” for the readers in 1920.

Similarly, John’s body is a contradiction in terms, as Charlotte later notices that: “his eyes were feverish behind a glaze of water, and red-rimmed [...]. She thought: it’s awful for him” (p. 65). There lies yet another gap in John: the discrepancy between his mind and his body, which is already suffering. And it shows how John’s body circumvents social censorship and expresses itself through tears, a supposedly female attribute. The importance of body language in Sinclair is all the more central to her approach since it prolongs her reading and analysis of Spinoza but also of her contemporary colleague, pioneer psychologist William McDougall (Sinclair, 1917b, p. 116) as well as of Pierre Janet’s work on dissociation.

Claire Drewery (2011, p. 7) described Sinclair’s stories as “experimental, cryptic, and characteristically modernist”. Sinclair’s short stories show indeed the large scope of the aesthetic experimentations conducted in the early modernist era. In many ways, we might argue that Sinclair’s stories already contain the answer to one of her later interrogations raised in her first major philosophical essay: “I want to know what, if anything, lies be-

hind or at the bottom of multiplicity and change” (Sinclair, 1917b, p. 344). Precisely, Sinclair’s stories focus on change and multiplicity, which enables her to constantly integrate her innovative approach to contemporary research to her explorative short fiction writing. True to the modernist project, Sinclairian short prose is thus used as a sort of pre-test that challenges, like several other experimentations with generic definitions, the “internal lines as well as the external boundaries of literature” (Macé, 2004, p. 46). In this paper, I have indeed tried to show how Sinclair uses her short fiction to represent contemporary research questions that are investigated in contemporary settings. But Sinclair’s scientific modernity also includes the uncharted territory of gender and lesser-known feminine issues. When Ian Reid (1977, p. 38) talks of the short story tradition as “mixed mode”, I would like to argue that Sinclair uses this generic label a new approach that synthesizes case-based research and aesthetic explorations. As a result, her short texts display a sort of technical aesthetic of perplexity that stands out among modernist writings and that will actually be the cornerstone of both her transdisciplinary research and of her later *Bildungsromane*.

Références

- ADLER Alfred (1907; 1917), *Study of Organ Inferiority and Its Physical Compensation*, New York: The Nervous and Mental Disease Publishing Company.
- BAYARD Pierre (2004), *Peut-on adapter la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- BEATTY William (1962), « A Historical Review of Bibliotherapy », *Library Trends* 11, Chicago, University of Illinois at Urbana Champaign, p. 106-117.
- BERLANT Lauren (2007), « On the Case », *Critical Inquiry* 33, p. 663-672.
- BONT (de) Leslie (2014), « ‘I was the only one who wasn’t quite sane’: Être femme, épouse, mère et artiste dans *The Creators* de May Sinclair », *Cahiers victoriens et édouardiens* 79, En ligne, <https://journals.openedition.org>
- BONT (de) Leslie (2016), « Portrait of the Female Character as a Psychoanalytical Case: The Ambiguous Influence of Freud on May Sinclair’s Novels », dans Rebecca Bowler and Claire Drewery (eds), *May Sinclair: Re-Thinking Bodies and Minds*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 59-79.
- BONT (de) Leslie (2018), « ‘Effy’s Passion for the Mother Who Had Not Loved her was the Supernatural Thing’: Haunting as an expression of attachment in May Sinclair’s “The Intercessor” », dans Gérard Préher (ed), *Journal of the Short Story in English* 70, Presses Universitaires de Rennes, p. 57-72.
- BOURNE Taylor & Shuttlesworth Sally (1998), *Embodied Selves: An Anthology of Psychological Texts 1830-1890*, Oxford, Clarendon Press.
- BOWLBY John (1969; 1982), *Attachment and Loss Vol. 1: Attachment*, New York, Basic Books.
- CARROY Jacqueline (2005), « L’étude de cas psychologique et psychanalytique XIXe siècle-début du XXe siècle », dans Jean-Claude Passeron & Jacques Revel (eds), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l’EHESS, p. 201-228.
- CARUTH Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- COOPER Frederic (1915), « Some Novelists of the Month », *The Bookman* 40, p. 556.
- DERRIDA Jacques (2002), « Spectrographies », *Echographies of Television: Filmed Interviews*, (trans. Jennifer Bajorek), Cambridge, UK Polity, p. 113-34.

- DREWERY Claire (2011), *Modernist Short Fiction by Women: The Liminal in Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair, and Virginia Woolf*, Farnham, Ashgate.
- DREWERY Claire (2017), « Transgressing Boundaries; transcending Bodies: Sublimation and the Abject Corpus in *Uncanny Stories* and *Tales Told by Simpson* », dans Rebecca Bowler and Claire Drewery (eds), *May Sinclair: Re-Thinking Bodies and Minds*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 213-232.
- EYSTEINSSON Astradur (1992), *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press.
- FORSTER Laurel (2000), « The Life of the Mind: Psychic explorations in the work of May Sinclair », these de doctorat, Université du Sussex.
- FREUD Sigmund (1896; 1954), *Further Remarks on the Neuro-psychoses of Defence*, (trad James Strachey) Standard Edition Volume 3, Londres, The Hogarth Press.
- FREUD Sigmund (1923; 1961), *The Ego and the Id and Other Works*, (trad James Strachey), Standard Edition Volume 19, Londres, The Hogarth Press.
- FREUD Sigmund (1931; 1991), *On Sexuality* (trad. James Strachey), Londres, Penguin.
- JANET Pierre (1893-4 ; 1911), *L'État mental des hystériques*, Paris, Félix Alcan.
- JOHNSON George (2004), « May Sinclair: From Psychological Analyst to Anachronistic Modernist? », *Journal of Evolutionary Psychology* 25, p. 1-8.
- JUNG Carl Gustav (1912; 1916), *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*, New York, Moffat Yard and Company.
- JUNG Carl Gustav (1915), *The Theory of Psychoanalysis*, New York: Nervous and Mental Disease Publishing.
- HANSON Clare (1990), « Katherine Mansfield », dans Bonnie Kime Scott (ed), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, p. 288-305.
- HEAD Dominic (1992), *The Modernist Short Story*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KUNKA Andrew (2006), « 'He Isn't Quite an Ordinary Coward': Gender, Cowardice, and Shell Shock in *The Romantic* and *Anne Severn and the Fieldings* » dans Andrew Kunka & Michelle Troy (eds), *May Sinclair: Moving Towards the Modern*, Aldershot, Ashgate, p. 237-253.
- HIGHMORE Ben (2009), « Disdained Everyday Fields », dans Stephen Ross (ed), *Modernism and Theory : A Critical Debate*, Routledge, New York, p. 80-85.
- MACÉ Marielle (2004), *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion.
- MANSFIELD Katherine (1959), « The New Infancy: Review of May Sinclair's *Mary Olivier* », *Novels and Novelists*, Boston, Beacon Press, p. 42.
- MARTINDALE Philippa (2004), « 'Against All Hushing And Stamping Down': The Medico-Psychological Clinic of London and The Novelist May Sinclair », *Psychoanalytical History* 62, p. 177-200.
- MORTIMER Raymond (1922), « Miss Sinclair Again – *The Life and Death of Harriett Frean* by May Sinclair ». *The Dial* 72.5, p.531-534.
- PASSERON Jean-Claude & Revel Jacques (2005), « Penser par cas : raisonner à partir de singularités » dans Jean-Claude Passeron & Jacques Revel, *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 9-44.
- PHILIPS Terry (1996), « Battling with the Angels: May Sinclair's Powerful Mothers » in Sarah SCEATS (ed), *Image and Power: Women in Fiction in the Twentieth Century*, London, Longman, p. 129-34.
- RAITT Suzanne (2000), *May Sinclair: A Modern Victorian*. Oxford, Oxford University Press.
- REID Ian (1977), *The Short Story*, Londres, Methuen.
- RAITT Suzanne (2017), « Remembering and Forgetting May Sinclair », in Rebecca Bowler and Claire Drewery (eds), *May Sinclair: Re-Thinking Bodies and Minds*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 21-38.
- SINCLAIR May, *Two Sides of a Question* (1901), Whitewing, Kessinger Publishing, 2009.

- SINCLAIR May (1932), « The Intercessor » (1911), in *The Intercessor and Other Stories*, New York: The Macmillan Company, p. 113-98.
- SINCLAIR May (c 1915), « The Way of Sublimation », Document non publié, Kislak Center, Rare Book and Manuscript Library, University of Pennsylvania, Box 23.
- SINCLAIR May (1916), « Clinical Lecture on Symbolism and Sublimation – I », *The Medical Press and Circular* 153, p. 118-122.
- SINCLAIR May (1916b), « Clinical Lecture on Symbolism and Sublimation – II », *The Medical Press and Circular* 153, p. 142-145.
- SINCLAIR May (1917a), « The Spirits, Some Simpletons, and Dr. Charles Mercier », *The Medical Press*, p. 60-62.
- SINCLAIR May (1917b), *A Defence of Idealism*, Londres, Macmillan, 1917.
- SINCLAIR May (1920), *The Romantic* (1920), Charleston: Bibliobazaar, 2006.
- SINCLAIR May (1921), « The Poems of F. S. Flint », *The English Review* 32, p. 6-18.
- SINCLAIR May (1923), « Psychological Types », *The English Review* 36, p. 436-39.
- SINCLAIR May (1930), *Tales Told by Simpson*, Londres, Hutchinson.
- THURSTON Luke (2012), *Literary Ghosts from the Victorians to Modernism: The Haunting Interval*, New York: Routledge.
- WILSON Leigh (2000), « 'It was as if she had said....': May Sinclair and Reading Narratives of Cure », thèse de doctorat, Université de Westminster.

GEOGRAPHY, MEMORY AND IDENTITY IN ALICE MUNRO'S
THE VIEW FROM CASTLE ROCK

Chiara Licata
Université de Sienne (Italie)



Résumé : Le but de cet article est d'analyser les relations entre la forme brève, la mémoire et la construction de l'identité dans le recueil de nouvelles d'Alice Munro *The View from Castle Rock*. Alice Munro enquête sur les origines de ses ancêtres qui s'étaient installés au Canada de l'Écosse dans la première moitié du XIX^e siècle : son écriture dessine avec précision les endroits où ils se sont installés, les paysages dans lesquels elle a grandi, l'imaginaire sauvage de son enfance. Le passé, recréé sous son aspect historique et géographique, est une trace vivante de la mémoire. De cette façon, je vais illustrer la manière dont l'art du récit bref de Munro permet la construction de la subjectivité à travers la récupération du passé et l'élaboration d'un type de nouvelle « heterodoxe ».

Mots-clés : brièveté, mémoire, identité, nouvelle, Alice Munro, *The View From Castle Rock*.

Abstract: In this article I will discuss the way Munro deals with the short form along with the question of the redefinition of the self through memory in the short story collection *The View from Castle Rock*. Munro investigates the origins of her ancestors who had settled down in Canada from Scotland in the first half of the nineteenth century: her storytelling maps with accurate precision the places where they landed, the landscapes of the country she grew up in, the wild imaginary of her childhood. The past, recreated in its historical and geographical guise, looks like the stamp of identity and the living trace of memory: this way I will illustrate how Munro's art of short story enables the construction of the self through the rescue of memory as the leading faculty to shield subjectivity and through the elaboration of a "heterodox" type of short story.

Keywords: brevity, memory, identity, short-story, Alice Munro, *The View From Castle Rock*.

In an interview which appeared right after the publication of the collection *The Love of a Good Woman*, Alice Munro, speaking about the creative potential of the short form compared to the long prose, says:

I seem to turn out stories that violate the discipline of the short story form and don't obey the rules of progression for novels. I don't think about a particular form, I think more about fiction, let's say a chunk of fiction. What do I want to do? I want to tell a story, in the old-fashioned way -what happens to somebody- but I want that 'what happens' to be delivered with quite a bit of interruption, turnarounds, and strangeness. I want the reader to feel something is astonishing -not the 'what happens' but the way everything happens. These long short story fictions do that best, for me. (Munro, 1999 on line www.randomhouse.com)

The passage summarizes the patterns she uses in constructing her stories: the extraneousness from the rigidity of the categories (neither novel nor short story, but a kind of oxymoronic form «long short story»), the refusal to restrict writing to a simple recognition of phenomenal data, the desire to investigate the way in which the complexity of reality is modulated. This sort of poetic declaration is even more valuable if we consider that we have very few theoretical writings by Munro: we can find her reflections upon literature only in the interviews or hidden between the lines of her stories.

The stories of Alice Munro seem in effect to systematically violate the structural norms of a literary genre which has always been difficult to define theoretically. The break with the hegemonic model of short story (if one exists) is expressed by the violation of brevity's dogma recommended by E. A. Poe (1846): Alice's Munro stories, as the author herself often states, are long-short story where what it matters is « not the "what happens" but the way everything happens». Munro's stories thus turn out to be much more than reports of a *tranche de vie* or anecdotes: they are not meant to be just the revelation of a «moment of being», but in their torrential discontinuity, they become the place designated for the construction of the characters', the reader's and the author's identities. It is not just the usual asynchrony between the time of the story and time of the discourse, but a real device through which the private fate of the characters is realized: it is through the temporal overlap that the existence of individuals can be accomplished both in narrative fiction and in reality. This shift on the axis of space and time defines the core of Munro's work: memory as the central element for the construction of subjectivity. Within the folds of the ordinary life (Munro's characters are ordinary people, have got ordinary jobs, live almost "normally"), the writer inserts fragments of the past activated by the complex interplay of mnemonic references (often metanarrative or intertextual). These fragments define the characters' stories, since these cannot be accomplished just in the present, but can be explained (and still, in any case, uniquely or permanently) only through the shadow of the past which is often delivered through a detail, an image that comes back. The reactivation of the memory's plots operates on several levels: from a stylistic point of view it outlines the structure of the story, from a thematic point of view it becomes the place of the construction of identity of the characters.

Over her prolific career Munro has explored the potential of the short form, gradually unravelling the boundaries between genres, decomposing their perspectives and their possible outcomes both in the direction of the modernist novella (very much used, for instance, by Katherine Mansfield and Eudora Welty), and in creating cycles of stories or series of interconnected stories. Curiously, when it comes to Alice Munro, a master of the contemporary short story, we can talk about a real challenge to the short form. And it is a formal challenge because it is constantly heterodox from the presumed norm, and a thematic one because it transforms the short story into a meaningful microcosm: her stories are as dense as novels¹. Between the time *continuum* and the fragmentation of episodes, there is a hybrid book, *The View from Castle Rock*, published by McClelland and Stewart in 2006.

The View from Castle Rock, Munro's most autobiographical book, is divided into two complementary sections: the first, entitled *No Advantages*, is made up of five «historical» stories in which the author traces the routes sailed by her ancestors, the Laidlaw (the paternal branch of Scottish descent) in the journey from Scotland to Canada made at the beginning of the nineteenth century; the second part, *Home*, contains six more strictly autobiographical stories that tell personal stories of the writer (or its textual simulacrum) drawn from her private life and reinterpreted. The two hogbacks of the collection –and this geo-morphological reference is not accidental– are delimited by a *Preface* and an *Epilogue*. In addition to the unusual construction of the collection (the division into two parts, the genealogical investigation, the explicitly autobiographical story), the two innovations of the book seem to be the inclusion of the *Preface* and the reshaping of historical sources. *The View from Castle Rock*, on the one side, reshapes categories challenging brevity, because Munro works on the heterogeneity of genres to the point that sometimes we have the impression of having come across a long memoir or a detailed log book; on the other side, she builds the structure of her stories through the alternation of silence and discourse, through the montage of textual segments.

The first aspect, the hybrid nature of the writing, overrunning the boundaries of the traditional narratives and slipping in the autobiographical field, is revealed in the *Foreword*. Let's see it.

About ten or twelve years ago I began to take more than a random interest in the history of one side of my family, whose name was Laidlaw. There was a good deal of information lying around about them – really an usual amount, considering that they were obscure and not prosperous, and living in the Ettrick Valley [...] And I was lucky, in that every generation of our family seemed to produce somebody who went in for writing long, outspoken, sometimes outrageous letters, and detailed recollections. [...] I didn't stop there. I put all this material together over the years, and almost without my noticing what was happening, it began to shape itself, here and there, into something like stories. Some of the characters gave themselves to me in their own words, other rose out of their situations. Their words and my words, a curious re-creation of lives, in a given setting that was a truthful as our notion of the past can ever be. During these years I was also writing a special set of stories. These stories were not included in the books of fiction I put together, as regular intervals. Why not? I felt they didn't belong. They were not memoirs but they were closer to my own life than the others stories I had written, even in the first person. In other first-person sto-

¹ “Racconti densi come romanzi”. Expression, originally in italian, coined by Citati (2008, p. 456).

ries I had drawn on personal material, but then I did anything I wanted to do with this material. Because the chief thing I was doing was making a story. In the stories I hadn't collected I was not doing exactly that. I was doing something closer to what a memoir does – exploring a life, my own life, but not in an austere or rigorously factual way. I put myself in the centre and wrote about that self, as searchingly as I could. But the figures around this self took on their own life and colour and did things they had not done in reality. [...] In fact, some of these characters have moved so far from their beginnings that I cannot remember who they were to start with. These are *stories*. You could say that such stories pay more attention to the truth of life than fiction usually does. But not enough to swear on. And the part of this book that may be called family history has expanded into fiction, but always within the outlines of a true narrative. With these developments the two streams came close enough together that they seemed to me meant to flow in one channel, as they do in this book. (Munro, 2006, *Foreword*)

The element of the *Foreword* constitutes a unique example in Munro's production, since her collections are not so often preceded by any declaration of authorial intent (except for the one written on the occasion of the publication of the *Selected Stories* volume and the other in her second collection, *Lives of Girls and Women*²). The second new element is given by the heterogeneity of sources that the writer uses: not merely anecdotes and stories, or memories and personal experiences, but real documents drawn from archives, maps, works composed by her ancestors whose genealogy she tries to trace, recording the steps of their pioneering journey from Scotland to Upper Canada, until her father's birth. It is precisely in the introduction that Munro explains that she got interested in that branch of the family when, during a trip to Scotland, she became aware of the existence of one of her ancestor, the writer James Hogg, author of the *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, thanks to whom she was able to read up his ancestors and discover that for each generation, there was a writer who had recorded the main events of the family, until the crossing to Canada, in 1818 and, from decade to decade, the birth of her father Robert. The *Foreword* shows an interesting insight upon literary genres and the relationship between fiction and non-fiction, narrative and history, as it illustrates the way the writer selects the narrative material, making an ethical choice between what is appropriate for fictional stories and what to the world of fiction does not properly belong (« [...] These stories were not included in the books of fiction I put together, as regular intervals. Why not? I felt they did not belong »). The author's reflection therefore focusses on two aspects: the principle of separation between the subjective, private experience and the literary construction, and the overall role that memory and writing play within this system made of delicate checks and balances; if our identity is preserved in the memory of the past, the approach of the «Truth of Life» will only be realized in its recovery.

First, as it is made evident by what Munro says in the *Foreword*, the pursuit of the attempt of separation between fiction and non-fiction is often disregarded, even when there is no explicit intention of the author; in the text, the hybrid nature of her writing becomes evident as it is modulated mainly in two directions: on the one hand the biographical material flows into fictional narratives («They were not memoirs but they were closer to my own life than the others stories I had written, even in the first person. In other first-

² At the beginning of her second collection, *Lives of Girls and Women*, Munro (1971) writes: «This novel in autobiographical in form but not in fact. My family, neighbours and friends did not serve as models. »

person stories I had drawn on personal material», Munro, 2006, *Foreword*), on the other hand the autobiographical plots gradually dissolve by incorporating elements of invention, and becoming something other than their biographical origin («some of these characters have moved so far from their beginnings that I cannot remember who they were to start with», Munro, 2006, *Foreword*), thus creating a double movement, both centripetal, and centrifugal. In fact, the writer constructs her stories drawing on her experience and then indulges in a new, further transformation: the story, moulded by writing, becomes something else, often unrelated, indistinguishable. Munro searches for the «Truth of Life» starting with a survey around herself («I put myself in the centre and wrote about that self, as searchingly as I could») and from the reconstruction of her past in a way which is always problematic, alienating, discontinuous, surprising. This happens because this is how Munro sees reality, in a problematic, alienating, discontinuous and surprising way: writing, even when it draws from biography, is not the mere summary of phenomenal data; on the contrary, the distortion of time continuum, the destruction of its segments which thus are offered to the reader in a chaotic, discontinuous, sometimes epiphanic way.

In *The View from Castle Rock* all the personal material, which in the previous collections was arranged in a wide range of variations, is now organized according to a principle of order, structured upon two parallel and complementary levels: a historical and genealogical one and a geo-morphological one. Historical and genealogical, as in the first part of the book Alice Munro explores the origins of her family thanks to the testimonies produced by her ancestors; geo-morphological, because through the story of the routes followed by her pioneer ancestors is outlined, with cartographic precision, the landscape of Huron County, Ontario. The past, in its historic and territorial guise here reorganized and put in succession, is not sacralised but becomes the living trace of memory and the necessary condition for the future to exist. And it is Munro herself who, several times over her collections, reaffirms the need, which is the natural tendency of every human being, to poke around the past, following its tracks, discarding its red herrings, in the belief that only the connection with life can be perpetuated by establishing a bond with it:

We can't resist this rifling around in the past, sifting the untrustworthy evidence, linking stray names and questionable dates and anecdotes together, hanging on to threads on being joined to dead people and therefore to life. (Munro, 2006, p. 306)

From a structural point of view *The View from Castle Rock* is perhaps the best example of how Alice Munro's stories work both in their individual dimension and within the narrative framework of the collection. The peculiarity of Munro seems to be the successful short circuit between linearity of prose and fragmentation of the narrative body: the text reaches towards a non-linear formal and semantic axis, where the structural and graphic discontinuity corresponds to a similar movement of dispersion (a movement characterizing the episodic and enigmatic structure of stories Munro tells). How does Munro recover these fragments and place them into a comprehensive system? Munro's undertaking is even more difficult because she accounts for her personal and familiar past not only through the gradual surfacing of unrelated memories but through the contextualization of these memories and the building of a meaningful narrative microcosm, resulting from the convergence between «moment of being» and narrative *continuum*. These stylistic and thematic patterns are rather common in Munro's *œuvre*, taken as a whole. The

specificity of this collection lies in the recovery of these moments sewn up by the testimonies of her ancestors: her perspective extends to a whole range of writings, memorial journey, letters, the fruit of archival research done by the author herself, as an investigator, a historian and a geographer.

The order of the events is a highly significant factor in the analysis of Munro's stories: far from being merely formal devices, these forms of time dissonances reproduce on the page the intricate paths of memory triggered by the re-emergence of the past, which is always uncertain, problematic and painful. The montage of these parts thus appears to be substantially regulated by the frequent use of two formal devices that, literally, carve the body of the text: the digressions and the graphic white space.

These frictions between fragments, which inevitably suggest a twist of space or time, are very often reported on the page and separated from the rest by white spaces, sudden gaps that indicate to the reader an unexpected leap back, or a change of scene, or a silence, a pause. The *montage* is for this reason the decisive mechanism of this collection both in the macro-structure as in the single story: although the progressive chronological order is quite evident (from the early stories, the ones about her ancestors, Munro reviews some important episodes of her childhood, adolescence and adulthood) the author insists on the spacing between a story and the other, between a segment of text and another. From a structural point of view, the construction of the single narrative proceeds by ruptures, by clean cuts describing an elliptical, metonymic tendency. The montage returns the image of time, not by juxtaposing narrative blocks, but proceeding as stated by Deleuze:

Il faut que le montage procède par alternances, conflits, résolutions, résonances, bref toute une activité de sélection et de coordination, pour donner au temps sa véritable dimension, comme au tout sa consistance [...]. Précisément parce qu'il sélectionne et coordonne les "moments significatifs", le montage a la propriété de "rendre le présent passé", d'accomplir le temps. (Deleuze, 1985, p. 51)

The reader has always to face these fluctuations, in which the temporal fragmentation overlaps the spatial discontinuity: Munro's writing does not reproduce the world and the relationships between individuals in a linear and comforting way; on the contrary, it breaks them up into a plurality of perspectives, it shatters the surface into a myriad of images, of distant echoes and ghosts, in a continuous game of references and reflections. Writing is a perpetual running through this structural tension: the engraving of the text with its twists, its metonymic cuts, its ellipses, is itself the figure of time passing and crystallising.

The *View from Castle Rock* is a book about thresholds: thresholds between genres, between the parts in which the text is graphically divided. And the more evanescent and slippery are these thresholds (trespassing the short story's closed universe towards a structural system that echoes the epic rhythm), the more geographically defined appear those that highlight the space of the journey to the New World, but also the Canadian soil. This convergence between writing, geography, identity and memory is built from the dialectic between three nuclei of images: the landscape, the house and the cemetery. I will focus on the landscape, the crux of the collection and an issue of crucial importance

throughout Canadian literature, as highlighted by the Canadian critic Northrop Frye (1971) in his well-known remarkable book *The Bush Garden*.

It is in fact from the description of geographical space that all the stories of the collection develop: the title itself, *The View from Castle Rock*, evokes a geographical hill and James Laidlaw's point of view from the fortress of Edinburgh Castle. As he was showing his son Andrew the horizon beyond which the misty cliffs of Fife could be glimpsed, he perceived them as the coasts of America, figure of the unknown, of an elsewhere imagined and desired. Not without a touch of irony: for James Laidlaw, an indefatigable drinker, these were truly the coasts of America. Only a few years later, his son will become aware of the misunderstanding:

Even when he was ten years old he had known that the men with his father were drunk. If he did not understand that his father was drunk due to his father sure-footedness and sense of purpose, his commanding behaviour he did certainly understand that something was not as it should be. He knew I was not looking America, though it was some years before he was well enough acquainted with maps to know he had been looking at Fife. (Munro, 2006, p. 31)

The route taken by the ancestors of Munro takes shape as the landscape goes by: the legendary lands of Scotland populated by evil spirits and mysterious creatures that excited the imagination of Will O'Phaup, a tireless adventurer and founder of the family; the barren landscape of Illinois and then Canada's immense and wild spaces. Forests, fields, rivers, mountains, lakes: overseas the landscape is seen no longer as nature in itself, but as an anthropomorphic space, an economic opportunity.

There was no more wild country in Huron County then than there is now. Perhaps there was less. The farms had been cleared in the period between 1830 and 1860, when the Huron Tract was being opened up, and they were cleared thoroughly. Many creeks had been dredged – the progressive thing to do was to straighten them out and make them run like tame canals between the field. The early farmers hated the very sight of a tree and admired the look of open land. And the masculine approach to the land was managerial, dictatorial. Only women were allowed to care about landscape and not to think always of its subjugation and productivity. (Munro, 2006, p. 130)

Landscape is seen as a resource to be exploited: the landscape is nature worked by man, far from the romantic sentimentalism in which only women could indulge (in the belief of the first pioneer to be settled there). In *The View From Castle Rock* more than in any other collection, nature displays the features of what has been called cultural landscape (Groth, Wilson, 2003): the stratigraphy of the forms produced in the present, of those produced in the past but no longer detectable in the present, and finally the traces of the past which still lives in the present.

The story that probably makes more explicit this juncture between nature and history, between writing and epistemological survey is *What Do You Want To Know For?* the last of the collection. After so many years away from its place of origin, South Western Ontario, the author returns to live there together with her second husband, the geographer Gerald Fremlin. In the text, two investigations run in parallel: on the one hand the search for a crypt that she undertakes with her husband, a geographer, during a trip to the country-

side; on the other, the discovery of a lump in the breast of the protagonist and the following clinical exams. In the structure of the story, these two enquiries —one geo-archaeological, the other medical— continually intersect, and almost overlap. At the beginning of the story, Alice is precisely mapping the landscape she sees in front of her: with her husband, she is looking for a crypt seen once by chance during a walk in the countryside.

The landscape here is a record of ancient events. It was formed by the advancing, stationary, and retreating ice. The ice has staged its conquest and retreats here several times, withdrawing for the last time about fifteen thousand years ago. Quite recently, you might say. Quite recently now that I got used to a certain way of reckoning history. [...] So you have to keep checking, taking in the changes, seeing things while they last. [...] I didn't learn any of this at school. [...] I learned it when I came to live here with my second husband, a geographer. When I came back to where I never expected to be, in the countryside where I grown up. [...] I get a naive and particular pleasure from matching what I see on the map with what I can see through the car window. [...] It is exciting to me to spot the boundaries [...], but there is always more than just the keen pleasure of identification. [...] There is the fact of these little countries lying snug and unsuspected, like and unlike as siblings can be, in a landscape that's usually disregarded, or dismissed as a drab agricultural counterpane. It's the fact you cherish. (Munro, 2006, p. 281-284)

After this description in which the writing is meticulous, thorough, rigorous, sometimes harsh and edgy as the territory it describes, a printing white space delimits another narrative segment and a jump in the other story, the medical one: the protagonist has just booked a biopsy scheduled for two weeks later and is reflecting upon the possibility that the disease would possibly be fatal. Then another blank on the page announces to the reader another gap of space and time: we are back in the open air, in search of the crypt.

The biopsy was set for a date two weeks ahead [...] I said two weeks seemed like quite a while to wait. At this stage of the game, the doctor said, two weeks was immaterial. That was not what I had been led to believe. But I did not complain- not after a look at some of the people in the waiting room. I am over sixty. My death would not be a disaster. Not in comparison with the death of a young mother, a family wage-earner, a child. It would not be apparent as a disaster. It bothered us that we could not find the crypt. We extended our search... (Munro, 2006, p. 222-223)

As Héliane Ventura (2011, p. 93) has pointed out, in *What Do You Want to Know For?* Munro's search is no longer a cartographic one, but becomes a real adventure, physically undertaken. The geographical areas that progressively take different forms seem to converge gradually with the author's persona: at the beginning they are the legendary lands of Scotland, the elsewhere, the figure of the new world; then, areas to be exploited in order to survive or, as in young Alice's perceptions, the contemplated nature of poetic speculation; in the last story landscape is, as we have seen, the geographical entity, with its glaciers and the faults of its mountains, which reveals history in its gaps. Finally, it is the projection of the body of the author herself: the scan of the past, which is always an historical, genealogical and morphological anamnesis, is fulfilled in the materiality of bodies, in the traces that they contain, in the scars that they hide, in the lumps that could mutilate them. These three dimensions, the familiar-genealogical one, the morphological-

territorial one and the corporal one, are intertwined in this persistent and winding *quête*, they race parallel to the progressive discovery of the identity which in those spaces and in that history is finally found again (is not by chance that she returns home, and *Home* is the title she chooses for the second part of the collection, as it seals the return, a deep sense of belonging).

As we said *The View from Castle Rock* is a book about thresholds. The last threshold, the one that acts as the connection between inside and outside, private and public, geographical space and historical dimension is the cemetery. The collection opens and closes in a place of burial: at the beginning Munro's researches lead her to the Church of Ettrick Cemetery where Will O'Phaup was buried, and at the end, we are in the cemetery of Blyth, where the author finds the tombs of the early Laidlaw arrived in Canada from Scotland. Paradigmatic are the final lines of the book, contained in the epilogue, *Messenger*:

Now all these names I have been recording are joined to the living people in my mind, and to the lost kitchens, the polish nickel trim on the commodious presiding black stoves, the sour wooden drain boards that never quite dried, the yellow light of the coal-oil lamp. The cream cans on the porch, the apples in the cellar, the stovepipes going up through the holes on the ceiling, the stable warmed in winter by the bodies and breath of the cows – those cows whom we still spoke to in words common in the days of Troy. *So bos. So bos.* The cold waxed parlour where the coffin was put when people died. And in one of these houses – I can't remember whose – a magic doorstep, a big mother-of-pearl seashell that I recognized as a messenger from near and far, because I could hold it to my ear – when nobody was there to stop me – and discover the tremendous pounding of my own blood, and of the sea. (Munro, 2006, p. 348-349)

This way, the circle is closed, the junction between past and present, history and territory is accomplished: the great history of the pioneers and the detail retained by memory, the shell-shaped doorstep, an allegory of the amalgam of past and present, from which it can be heard the sound of the sea.

Références

- CITATI Pietro (2008), *La malattia dell'infinito*, Milano, Mondadori.
- DELEUZE Gilles (1985), *L'image-temps*, Paris, Minuit.
- FRYE Northrop (1971), *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Concord, House of Anansi Press.
- GROTH Paul, Wilson Chris (2003), *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*, Berkeley, University of California Press.
- MUNRO Alice (1971), *Lives of Girls and Women*, New York, Vintage.
- MUNRO Alice (2006), *The View from Castle Rock*, New York, Vintage.
- MUNRO Alice, *A Conversation with Alice Munro*, New York, Random House, Interview en ligne www.randomhouse.com
- POE Edgar Allan (1846), «The Philosophy of Composition», dans Charles E. May (1994), *The New Short Stories Theories*, Athens Ohio, Ohio University Press.
- VENTURA Héliane (2001) «Genealogy and Geology: Of Metanarratives of Origins», *Tectonic Shifts-The Global and the Local, Commonwealth and Studies*, Vol. 34, N°2.

LA NOUVELLE AMÉRICAINNE CONTEMPORAINE FACE AU BREF.
À PROPOS DE DAVID FOSTER WALLACE ET WILLIAM GASS

Sigolène Vivier

Voix Anglophones Littérature et Esthétique (VALE)
Sorbonne Université



Résumé : La nouvelle, lit-on souvent, dirait le rapport qu'entretiennent nos sociétés contemporaines à la temporalité – un rapport marqué par la fugacité, la rapidité et l'évanescence. Si la volonté de lier nouvelle et rationalisation du temps ne semble en rien propre à notre époque, il nous faut considérer une pratique nouvellistique qui, aux antipodes de la microfiction, joue toutefois à mettre en crise la tension caractéristique du genre entre concision et profusion, au profit de cette dernière. À partir de quelques lectures de William Gass et David Foster Wallace, nous inspecterons les propriétés rhétoriques et stylistiques d'écritures qui choisissent de décliner les modalités de l'excès et du temps long. Nous verrons comment cet autre art du bref bâtit une véritable logique littéraire de la productivité interprétative, qui corrèle le temps passé à « travailler » à la lecture d'un texte au plaisir que l'on peut retirer d'avoir relevé ce défi herméneutique. Leurs nouvelles, souvent touffues, réticentes à expliciter et à conclure, invalident ainsi toute approche consumériste de la brièveté textuelle – une indiscipline tant philosophique qu'épistémologique qui exploite pleinement la labilité de la forme.

Mots-clés : nouvelle américaine, brièveté, excès, liste, David Foster Wallace, William Gass.

Abstract: The short story has often been said to reflect how modernity—and more specifically our contemporary societies—interact with temporality, within contexts frequently described as marked by evanescence, transience and rapidity. While this coupling between a rationalized temporality and the short story genre might in fact be decades old, this paper chooses to inspect a certain brand of short fiction that resolutely goes against the grain of brevity (as typified today by flash fiction for example) in order to renegotiate the balance between economy and profusion, to the advantage of the latter. With a particular focus on the modalities of excess and length in selected passages from the shorter works of David Foster Wallace and William Gass, the present essay will try to show how interpretative productivity is being correlated in their texts with the amount of time spent on naturalising their demanding styles. Often prone to indeterminacy and convolution, their prose therefore dismisses any consumerist approach to brevity—a stance which appears both subversive and exploratory of the form itself.

Keywords: American short story, brevity, excess, lists, David Foster Wallace, William Gass.

Il est intéressant de noter que la prospérité de la nouvelle a souvent été expliquée par sa supposée adéquation avec l'air du temps. Dans le champ littéraire, la nouvelle ferait ainsi écho au rapport qu'entretiennent nos sociétés à la temporalité : celui-ci serait intimement marqué par la rapidité, l'intermittence et l'évanescence de stimuli et de sentiments qui s'amoiendrieraient au profit d'un rythme socio-économique toujours plus effréné. Le morcellement moderne de l'écriture, à l'œuvre depuis la poétique romantique du fragment jusqu'à la mise à l'honneur de l'éclatement du texte par les modernismes du XX^e siècle, aurait ainsi pour prolongement contemporain l'amenuisement toujours plus avancé de la forme-nouvelle, comme peut l'illustrer aujourd'hui le dynamisme de la *flash-fiction*¹. On peut citer en guise de préambule l'écrivaine sud-africaine Nadine Gordimer, qui abordait en 1968 dans *The Kenyon Review* la question de l'adéquation entre modernité et nouvelle de la sorte :

The short story is a fragmented and restless form, a matter of hit and miss, and it is perhaps for this reason that it suits modern consciousness—which seems best expressed as flashes of insight alternating with near-hypnotic states of indifference. (Gordimer, 1968, p. 460)

Cette description, qui place en définitive de façon assez conventionnelle la force épiphanique au cœur du projet novellistique, dialogue admirablement avec les propos que G.K Chesterton tenait à propos du genre dès 1906, dans son ouvrage sur Dickens :

Our modern attraction to the short story is not an accident of form; it is a sign of a real sense of fleetingness and fragility; [...] We have no instinct of anything ultimate and enduring beyond the episode. (cité dans Shaw, 1983, p. 17)

À l'aube du tournant moderniste, Chesterton suggère ainsi que la nouvelle figure la fugacité et l'instabilité de l'époque par l'évanescence de son propos comme de son effet. Cette osmose entre forme brève et modernité ferait alors aujourd'hui de la nouvelle, dans le contexte de circulation des flux qui est le nôtre, l'une des formes littéraires les plus adaptées à notre économie de marché, et ce dès la fin du XIX^e siècle² – de la production en série à la consommation de masse, en passant par la reproductibilité de l'œuvre évoquée par Benjamin et la mécanisation de la société, jusqu'à la déstabilisation des cadres référentiels et le décroissement des frontières de notre monde globalisé. Ces diverses facettes de notre modernité contribueraient dès lors à faire de la nouvelle ce genre pres-

¹ On entend généralement par *flash fiction* des proses brèves comptant moins de cinq cents mots environ ; voir à ce sujet les productions promues par la revue *Flash*, hébergée par l'université de Chester ; en français, on pense également aux *Microfictions* de Régis Jauffret, ouvrage paradoxalement monumental puisque constitué d'à peu près mille pages de fictions qui n'excèdent pas une à deux pages pour la plupart. Pour une vue d'ensemble sur la question du très bref en langue anglaise, voir Charles Holdefer, « How Short Is Short? », *Journal of the Short Story in English*, 62, printemps 2014, 149-161.

² À noter que les concepts de circulation et de flux sont fondamentalement constitutifs de notre modernité pour nombre de penseurs actuels ; voir par exemple Arjun Appadurai, *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

sé³, en symbiose avec une société dont tous les rythmes se seraient accélérés, et qui privilégierait la condensation du sens comme de la forme. C'est du moins ce qui transparaît des propos de certains éditeurs français, tels que les rapportait Catherine Grall dans son étude sur nouvelle et brièveté : la nouvelle entrerait effectivement en résonance avec notre monde empressé et productiviste – preuve en est, nous disent-ils, qu'une nouvelle peut être lue le temps d'un trajet de métro⁴. La nouvelle serait alors *de facto* ce genre du transit et du transitoire : on pense ici notamment aux « distributeurs d'histoires courtes » installés depuis 2015 dans les villes de Grenoble et Paris par la start-up française Short Edition afin de distraire les citoyens de l'attente dans les transports en commun et les lieux publics (le lecteur peut généralement choisir le temps de sa lecture grâce à trois boutons : une, trois ou cinq minutes. Il obtient ensuite gratuitement une bandelette de papier semblable à un ticket de caisse où est imprimée une histoire d'une longueur correspondant à la durée choisie). Outre le caractère savamment promotionnel du dispositif, on voit ici que la nouvelle est appropriée par l'économie culturelle comme une modalité de l'interstitiel et du prosaïque : on comble le temps, devenu trop précieux pour être perdu, avec la lecture d'une forme brève entre deux trains quotidiens.

En somme, et pour le dire un peu vite, la nouvelle s'inscrirait avec aisance dans la rationalisation capitaliste du temps, si l'on suit la logique des discours esquissés jusqu'ici. Pour les écrivains eux-mêmes d'ailleurs, le choix de la nouvelle peut se révéler être celui de cette rentabilité temporelle face à l'exigence de nos responsabilités diverses ; des nouvelles aussi révérents que Raymond Carver ou Alice Munro ont à plusieurs reprises déclaré avoir choisi la nouvelle tout simplement par manque de temps. La nouvelliste canadienne se confiait ainsi à *The Atlantic* en 2013 :

So why do I like to write short stories? Well, I certainly didn't intend to. I was going to write a novel. And still! I still come up with ideas for novels. And I even start novels. But something happens to them. They break up. I look at what I really want to do with the material, and it never turns out to be a novel. But when I was younger, it was simply a matter of expediency. I had small children, I didn't have any help. Some of this was before the days of automatic washing machines, if you can actually believe it. There was no way I could get that kind of time. I couldn't look ahead and say, this is going to take me a year, because I thought every moment something might happen that would take all time away from me. So I wrote in bits and pieces with a limited time expectation. Perhaps I got used to thinking of my material in terms of things that worked that way. And then when I got a little more time, I started writing these odder stories, which branch out a lot. But I still didn't write a novel, in spite of good intentions. (Munro, 2013)

Carver avançait quant à lui en 1982 des raisons similaires :

During [the] ferocious years of parenting, I usually didn't have the time, or the heart, to think about working on anything very lengthy. The circumstances of my life, "the grip and slog" of it, in D.H. Lawrence's phrase, did not permit it. The circumstances of my life with

³ La formule est empruntée à Pierre Tibi : « Pressée, la nouvelle cherche l'essentiel, le significatif dans la friction des extrêmes » (Tibi, 1988, p. 27) ; Liliane Louvel avait déjà choisi d'intégrer cette élégante expression au titre de l'un de ses articles : « Figurer la nouvelle : notes pour un genre pressé ».

⁴ Voir le premier chapitre de l'ouvrage de Catherine Grall, *Le Sens de la brièveté : à propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Honoré Champion, 2003.

these children dictated something else. If I wanted to write anything, and finish it, and if ever I wanted to take satisfaction out of finished work, I was going to have to stick to stories and poems. The short things I could sit down and, with any luck, write quickly and have done with. (Carver, 2009 [1982], p. 740)

Ainsi, la nouvelle aurait partie liée avec la notion de rapidité, volontiers intégrée à l'imaginaire culturel postmoderne, mais également avec la notion de contrainte. Car si, dans le contexte novellistique, la contrainte peut donc être temporelle, rappelons qu'elle est avant tout éditoriale, ce qui est proprement constitutif du genre d'après Bruno Monfort (1992, p. 158) : la nouvelle ne peut faire livre, et elle est donc la plupart du temps soumise au régime polytextuel de sorte que son sort est très concrètement indexé à l'évolution des modes de publication. L'excellente santé de la nouvelle européenne et américaine au XIX^e siècle est par exemple le corollaire du développement de la presse, tout comme l'incroyable hybridité actuelle des formes et la diversité des longueurs textuelles sont aujourd'hui permises par la révolution numérique. Le débit et l'instantanéité des informations qu'Internet charrie ont pour conséquence une flexibilité des formats et des appellations génériques : il n'y a pas simplement un amenuisement du textuel, mais plutôt une élasticité générale des bornes éditoriales sous l'effet de la numérisation du monde. Ainsi, dans l'espace textuel numérique, la *flash fiction* cohabite aujourd'hui confortablement avec le *long read*, et l'essor concomitant de ces deux formes procède en partie de la distension de leurs limites et de leur essence. À l'heure d'un remodelage fondamental des circuits de transmission et de circulation du sens, le texte n'a ainsi plus lieu de la même façon, ce qui infléchit nécessairement la nature et la durée de nos lectures.

Il semble donc, depuis *Le Décaméron* et au gré des évolutions technologiques, que l'on ne cesse de redire la modernité de la nouvelle. Dans le même mouvement, la brièveté a elle aussi été vue à bien des reprises comme le reflet d'un certain *Zeitgeist*, forcément porteur de modernité. Adrian Hunter fait notamment état de ceci à propos de la période moderniste :

In the classic accounts of the short story—by Bowen, H.E Bates, and Frank O'Connor—one repeatedly encounters the idea that the short story is somehow 'up to speed' with the realities of modern life. Bates, for example, citing Bowen, claims that the form is 'a child of this century' in the same way that cinema is. [...] In this respect it is the literary form readily adaptable to the experience of modernity and the accelerated pace of life [...]. It is for this reason too that Bates thinks the short story has played so prominent a part in the literature of America in an age where people are 'talking faster, moving faster, and apparently, thinking faster'. (Hunter, 2007, p. 3)

La rapidité comme attribut de la modernité fait partie des *topoi* culturels du tournant du XX^e siècle, dans le sillage de la révolution industrielle ; ceci expliquerait pourquoi la forme brève est conçue dans cette citation comme une sorte d'émancipation de la pensée littéraire. Il est intéressant de noter qu'à l'inverse, la révolution numérique est aujourd'hui considérée par d'aucuns comme responsable de l'étiollement de nos capacités de concentration et de notre temps disponible, notamment pour de longues plages de lecture. Dans une interview accordée à *The Paris Review* en 2001, la novelliste américaine Lorrie Moore prenait justement le contre-pied de cette conception qui nous inviterait à corrélér trop à la hâte la longueur d'un texte, le temps de lecture qu'il requiert et par con-

séquent la complexité qu'il serait censé receler. D'après Moore au contraire, nous ne prenons plus le temps de lire des nouvelles, précisément car ces dernières nécessitent l'attention et la concentration indivises qu'Edgar Allan Poe appelait déjà de ses vœux dans son célèbre article « The Philosophy of Composition » face au texte bref. Moore explique ainsi :

There's a lot of yak about how short stories are perfect for the declining public attention span. But we know that's not true. Stories require concentration and seriousness. The busier people get, the less time they have to read a story. (Though they may have a narcotizing paperback novel in their purse. This is not their fault.) Shockingly, people often don't have a straight half hour of time to read at all. But they have fifteen minutes. And that is often how novels are read, fifteen minutes at a time. You can't read stories that way. (Moore, 2001)

C'est en gardant à l'esprit ces remarques d'ordre général, et plus particulièrement celles de Lorrie Moore, que l'on souhaite évoquer succinctement la pratique novellistique de deux écrivains américains contemporains, David Foster Wallace et William H. Gass⁵. Leurs nouvelles généreuses et protéiformes semblent en effet frappées du sceau de l'aporie générique : se distinguant par des écritures foisonnantes, saturées, débordantes mais non pas moins enserrées dans les bornes physiques de la nouvelle, leur pratique novellistique se heurte à la conception canonique d'un genre que l'on peine à définir autrement que par la brièveté qui le régit censément en tous points – tout aussi relative que puisse être cette notion par ailleurs.

Ainsi, chez Wallace, le style est logorrhéique et souvent jargonnant, s'embourbant volontairement dans des boucles réflexives qui viennent dire les inspections tortueuses du soi. Ces dernières rappellent à leur tour les méandres de la voix chez Gass, dont le traitement est comparable aux discours narratifs modernistes ; l'équilibre déjà précaire entre description et narration en finit phagocyté au profit de constructions métaphoriques qui privilégient la progression variationnelle, plutôt que téléologique, du texte. Par ailleurs, chez Gass, on observe de fréquents morcellements des nouvelles (en sections et chapitres, parfois coiffés d'un titre ou bien numérotés) ainsi qu'un recours récurrent à la syntaxe de la liste, le tout dans une prose poétique soigneusement stylisée. Ces divers dispositifs tissent chez nos auteurs une trame du ressassement, qui aspire à l'infini textuel, et dont le pendant narratologique est l'impossibilité de tout sentiment de complétude narrative. Le corps de leurs nouvelles instaure de la sorte une poétique de l'interrogation et de la réticence du texte à se clore et à circonscrire ses significations, au profit d'une écriture placée sous le signe de la variabilité, de la dilution et de l'ouverture.

Les deux auteurs sollicitent ainsi plusieurs outils qui visent véritablement à ralentir tant la diégèse que le travail herméneutique du lecteur, parmi lesquels le déploiement d'une rhétorique de l'obstruction, en l'occurrence par la liste ou le jargon. Car le cisèle-

⁵ Pour davantage de détails que ne pourra en fournir cet article sur l'esthétique générale des deux auteurs, on pourra consulter les quelques références suivantes : pour Wallace, les travaux de Clare Hayes-Brady (*The Unspeakable Failures of David Foster Wallace: Language, Identity, and Resistance*, 2016), Stephen Burn et Marshall Boswell (notamment *Understanding David Foster Wallace*, 2003, et *A Companion to David Foster Wallace Studies*, 2013) et David Hering (*David Foster Wallace: Fiction and Form*, 2016) ; pour Gass, ceux de H.L. Hix (*Understanding William Gass*, 2002), Arthur Saltzman (*The Fiction of William Gass: The Consolation of Language*, 1986), Watson Holloway (*William Gass*, 1990) et Claire Maniez (*William Gass : l'ordre de la voix*, 1996).

ment du dispositif descriptif dont fait invariablement montre leur prose menace souvent de dégénérer, saturant le texte en une pulsion graphomane qui pourra opprimer le lecteur. Prenons en guise d'illustration le cas de « Mister Squishy », la nouvelle qui ouvre le recueil de Wallace intitulé *Oblivion*, paru en 2004. Véritable immersion dans le monde hypocrite et déshumanisé d'un grand groupe industriel (The Mister Squishy Company), la nouvelle met en scène un analyste marketing qui conduit une étude de marché auprès d'un panel-test de consommateurs, en vue de la commercialisation d'un nouvel en-cas chocolaté appelé « Felony ! ». Le petit gâteau est ainsi décrit :

A domed cylinder of flourless maltitol-flavored sponge cake covered entirely in 2.4mm of a high-lecithin chocolate frosting manufactured with trace amounts of butter, cocoa butter, baker's chocolate, chocolate liquor, vanilla extract, dextrose, and sorbitol (a relatively high-cost frosting, and one whose butter-redundancies alone required heroic innovations in production systems and engineering—an entire production line had had to be remachined and the lineworkers retrained and production and quality-assurance quotas recalculated more or less from scratch), which high-end frosting was then also injected by high-pressure confectionery needle into the 26×13mm hollow ellipse in each *Felony*'s center (a center which in for example Hostess Inc.'s products was packed with what amounted to a sucrotic whipped lard), resulting in double doses of an ultrarich and near-restaurant-grade frosting whose central pocket—given that the thin coat of outer frosting's exposure to the air caused it to assume traditional icing's hard-yet-deliquestant marzipan character—seemed even richer, denser, sweeter, and more felonious than the exterior icing, icing that in most rivals' Field tests' IRPs and GRDS was declared consumers' favorite part. (Wallace, 2008, [2004], p. 6)

(Un cylindre de génoise sans farine et édulcorée au maltitol, bombé et intégralement recouvert de 2,4 mm d'un glaçage au chocolat riche en lécithine contenant traces de beurre, beurre de cacao, chocolat pâtissier, pâte de cacao, extrait de vanille, dextrose et sorbitol (un glaçage relativement coûteux, et dont les redondances en beurre avaient nécessité à elles seules des innovations héroïques au plan des systèmes et techniques de production – il avait fallu rééquiper toute une chaîne de fabrication et reformer les ouvriers et recalculer les quotas de production et d'assurance qualité à partir de zéro ou presque), lequel glaçage haut de gamme était aussi injecté dans l'ellipse creuse de 26 x 13 mm au centre de chaque *Petit Délit* à l'aide d'une aiguille pâtissière à haute pression (un centre qui dans les produits Hostess Inc., par exemple, était bourré de l'équivalent sucré d'une crème de saindoux), avec pour résultat une double dose de glaçage ultrariche qualité quasi-restaurant dont la poche centrale – puisque l'air donnait à la fine couche extérieure l'aspect pâte d'amandes dure mais décadente des glaçages traditionnels – semblait par contraste encore plus riche, plus dense, plus sucrée, et plus délectable que le glaçage extérieur, glaçage qui à en croire les QPI et les RDRG des Tests de terrain de la concurrence était la partie favorite du consommateur.)⁶

Ce passage, presque aussi indigeste que semble l'être le gâteau, est caractéristique de la prose wallacienne : sa syntaxe, dénuée de verbe principal, est serpentine et volontiers pompeuse ; il exhibe nombre de polysyllabiques et de mots composés, de termes jargonneux à la précision qui semble superflue (« high-pressure confectionery needle into the

⁶ Traduction de Charles Recoursé. Wallace David Foster, (2004/2016), « Mister Squishy », *L'Oubli [Oblivion]*, Paris, L'Olivier, p. 13.

26×13mm hollow ellipse in each Felony ») ou même de néologismes (« sucrotic⁷ »). Ici, le processus descriptif semble spécifiquement indiquer au lecteur son incompétence sémantique et scientifique dès l'abord. La liste qui ouvre l'extrait fait bien évidemment écho à celle des ingrédients sur l'emballage d'un produit industriel, mais il est nécessaire d'obtenir davantage de précisions de la part du narrateur pour que ces mentions deviennent proprement significatives : tous ces ingrédients forment de fait un glaçage de qualité assez coûteux à produire, finit-on par nous expliquer (« a relatively high-cost frosting »), ce qui constitue l'information la plus productive pour notre compréhension – difficile en effet de supposer que la communauté de lecteurs possède nécessairement les compétences spécialisées lui permettant de comprendre que la présence de sorbitol implique celle d'un glaçage appétissant et onéreux, ou bien qu'il puisse se remémorer instantanément le goût du maltitol. À force de précision au service de ce réalisme intransigeant, les éléments descriptifs deviennent obturateurs du sens. En somme, la description ne cherche pas tant à se consacrer entièrement à la caractérisation du gâteau qu'à dessiner un certain rapport à la connaissance – et l'on touche ici à un phénomène tout à fait récurrent chez Wallace : celui de la mise en œuvre autotélétique d'un savoir et du lexique qui s'y rapporte. À ce propos, Philippe Hamon (1993, p. 13) spécifie que « décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques [...] ». D'où l'hypothèse suivante du chercheur :

Toute description est peut-être, sous une forme ou sous une autre, une sorte d'appareil métalinguistique interne amené fatalement à parler des mots au lieu de parler des choses, et cela du fait de l'importance donnée d'une part au lexique du travail (lexique d'autres savoir-faire technologiques), d'autre part au travail sur le lexique (savoir-faire de l'écrivain). (Hamon, 1993, p. 78)

Ce rapport au « travail », nous explique Hamon, place *de facto* le lecteur dans la position du spécialiste et pose dès lors la question de la lisibilité. Le texte peut en effet choisir de se mettre en scène herméneutiquement afin de faciliter la compréhension de ce lexique du travail (en glosant, en explicitant, en proposant des équivalences) afin de re-sémantiser par rétroaction les termes illisibles pour le lecteur. Mais lorsque le texte choisit de ne pas ou de peu faire ce travail de facilitation, la description polarise alors la situation d'énonciation, et le lecteur peut se sentir rejeté par le texte. La description saturée devient ainsi chez Wallace un véritable instrument du scriptible d'une part, mais également de l'ironie d'autre part, en proposant en creux une satire des discours spécialisés de notre culture occidentale. Ce rapport au savoir comme au lecteur participe indéniablement d'une poétique de l'excès qui vient redessiner les contours de la nouvelle, devenue elle aussi le réceptacle générique d'une certaine forme d'immodération contemporaine, que l'on aurait pu penser plus à son aise dans le genre romanesque (et en particulier dans le

⁷ L'adjectif « sucrotic » n'est pas référencé par l'O.E.D, et son usage est quasi inexistant outre quelques contextes très spécialisés (généralement pharmaceutiques), d'où notre choix de le qualifier ici de néologisme. L'adjectif est dérivé de « sucrose » (le saccharose en français), ici préféré à « sweet » ou à « sugary » donc. À noter que Wallace récidive puisque *Infinite Jest*, roman phare (et roman-monde/monstre) de Wallace, contenait déjà la variante adverbiale du mot : « Mrs. Clarke gets to put on her floppy white chef's hat and just go sucrotically mad, out in West House's gleaming kitchen. » (Wallace, 1997 [1996], p. 380).

roman-monde tel que théorisé par Tiphaine Samoyault – celui de Joyce ou de Pynchon par exemple).

Il faut dès lors interroger la portée transgressive de cette écriture de l'excès qui se soumet pourtant à un régime générique physiquement restreint : symptôme d'une pratique nouvellistique hétérodoxe⁸, celle-ci détourne les exigences de clarté et de concision qui garantiraient supposément l'efficacité du discours, *a fortiori* nouvellistique. Afin de résoudre ce paradoxe apparent, il faut admettre, à la suite de Bruno Monfort (1992, p.156), que la brièveté *matérielle* de la nouvelle (la contrainte physique de son format de publication polytextuel) et sa brièveté *stylistique* (son degré relatif de concision langagière) ne procèdent pas l'une de l'autre : en somme, la nouvelle n'est pas brève parce que sa langue est minimaliste, et inversement. Nous opérons néanmoins fréquemment ce raccourci en français, du fait de notre tendance à recouper de façon synonymique le court et le bref, comme le rappelle utilement Gérard Dessons (1991, p.3) : l'adjectif « court » ne possédant pas de substantif, on a tôt fait de convoquer celui de « brièveté » pour y remédier. Ce court-circuit sémantique peut être d'autant plus malencontreux dans le contexte des lettres américaines si l'on prend en considération l'œuvre nouvellistique des figures tutélaires du XX^e siècle que furent Hemingway et Carver, célèbres plumes de l'écriture « blanche » pour reprendre l'expression de Barthes : il est en effet tentant pour le critique d'homogénéiser le récit bref américain d'après-guerre et d'en faire à la suite de ces auteurs un art de la perte et de l'économie, ce qui rend de fait problématique l'appréhension de nos auteurs au sein du canon nouvellistique américain.

En ce sens, la description wallacienne se révèle être un véritable instrument de subversion par le style, qui fait par ailleurs écho chez Gass à une pratique d'une même ambivalence générique, celle de la liste lexicale. Prenons pour exemple un extrait de « Soliloquy for a Chair » (parue dans *Eyes*, recueil publié en 2015), dont le récit se déroule dans un salon de coiffure tenu par plusieurs coiffeurs-barbiers, parmi lesquels un dénommé Walter. La narration est toutefois prise en charge par l'un des sièges pliants du salon, qui y raconte sa vie de chaise en métal et rapporte les services que propose le coiffeur par le menu aux clients qui franchissent le seuil de la boutique, à l'instar du passage suivant :

Hey honey bunch . . . hey handsome little guy . . . welcome to Walter's, home of all your desires. You want a part, a perm, ringlets, or a razor cut . . . an Afro? How about I give you a texture treatment? Hey, you want bangs, do you dearie, a beehive, or a blowout?—oh man, oh madam, right here—bob or bowl or buzz cut — you'll find their picture on row five—along with a bouffant doodoo...how about we do it up in a bun, then? So many choices, like chocolates, boxed by the letter B; maybe a Caesar, a comb-over, what say? You're getting a little thin on top—no?—like a pond in a woods—no? —all right, no pond, no woods, maybe a few cornrows, a crew cut? We can just flat-out crop it off, straightaway give it a Croydon facelift (you know, that's a topknot); how about trying the curtained style, devil and dreadlocks, ducktails ass or a ducktails flail? It's just hair, my darling, how can you get so fussy? Okay honey, okay handsome, did you ever consider a Dutch braid, the false hawk, or the feathered look? All the rage; let's give you a finger wave then, a fishtail, a flattop, flipflop, French twist, fringe cut. . .or how about half a ponytail, half an updo? No? So you're that sort, a Hime cut, what say, okay? . . . Hi-top with a fade . . . (Gass, 2015, p. 182)

⁸ Nous reprenons ici à notre compte l'expression utilisée par Chiara Licata lors de sa conférence sur les « long short stories » d'Alice Munro dans le cadre du colloque « Formes brèves et modernité » qui s'est tenu à Nantes en janvier 2017.

Salut mon chou... Salut mon beau p'tit gars... Bienvenue chez Walter où tous tes désirs sont des ordres. Tu veux une raie, une permanente, des accroche-cœur, une coupe au rasoir...une afro peut-être ? Et si je te faisais un traitement de texture ? Alors, mon chéri, dis-moi c'est bouclés que tu les veux, en bataille, en brushing ? – oh oui, m'sieur, oui, madame, vous êtes au bon endroit, en balayage, au bol, boule à zéro – tu peux regarder sur l'image, rangée numéro 5 – avec des bouffants terribles... et si je te les remontais en banane, hein ? Tellement de choix, comme les chocolats, avec un B en guise de boîte ; peut-être bien un truc à la César alors, ou bien à la Calvitus, quelque chose qui couvre, qu'est-ce t'en dis ? T'en as plus guère sur le caillou là-haut, pas vrai ? – genre étang dans les bois – non ? Bon d'accord, pas d'étang, pas de bois, des cornes plaquées peut-être, une coiffé-décoiffé, un crêpage ? On pourrait aussi juste nous moissonner tout ça, faire tout de suite dans le lifting de banlieue (tu sais, le bouton de soupière...) ; et si on essayait le court classique, les cornes du diable, le carré effilé, le col de canard ou le catogan ? C'est que des cheveux mon chéri, pourquoi t'es difficile comme ça ? D'accord mon chou, d'accord mon joli, t'as pas déjà songé à une frange hollandaise, une fantaisie ou une froissée ? Super tendance ; laisse-moi te modeler des crêtes, ou te faire une guerrillière pour forces spéciales, une garçonnière, un gonflage, un grunge, une gypsy... et si on disait une pompadour, ou une demi-queue ? Non ? C'est pas ton genre ? Ben, une queue de rat, alors, un saut du lit, qu'est-ce que t'en dis ?... et un plateau plaqué, en dégradé...⁹

Le principe ordonnateur de cette liste s'affiche aisément puisque le paragraphe est organisé selon le principe du répertoire, comme le suggère la phrase : « So many choices, like chocolates, boxed by the letter B ». Notons dans ce segment que la typographie en romaines, et non en italiques comme le reste du passage, indique vraisemblablement un changement d'interlocuteur (la parole passant ici très vraisemblablement de Walter au client, assailli par la kyrielle de propositions du coiffeur qui semble occupé à commenter un catalogue de photographies). L'ordination poétique du passage s'impose avec d'autant plus de netteté que la phrase nous invite à inspecter les motifs graphématiques de la mise en liste : outre les premiers termes mentionnés, qui mélangent allitérativement le /p/ et le /r/ tout en sollicitant le graphème <a> (« a part, a perm, ringlets, or a razor cut . . . an Afro? »), s'ensuivent effectivement des noms de coiffures réunis par le phonème /b/ (« you want bangs, do you dearie, a beehive, or a blowout? [...] bob or bowl or buzz cut [...] along with a bouffant doodoo. . . how about we do it up in a bun, then »). Le reste de la liste se met alors malicieusement en branle au fil de l'alphabet¹⁰, et ces déclinaisons alphabétiques montrent que le plaisir de la liste chez Gass est bien celui du lexicographe, qui collectionne les mots avec avidité, si ce n'est avec boulimie. Mais ce plaisir est également celui de la gymnas-

⁹ Traduction de Marc Chénétier. Gass William (2017/2015), « Soliloque pour siège pliant », *Regards [Eyes]*, Paris, Cherche midi, coll. Lot 49, p. 238.

¹⁰ Suivent en effet des termes agencés autour de la lettre <c> et de sa transcription en /s/ ou /k/ (« a Caesar, a comb-over » ; « maybe a few cornrows, a crew cut? We can just flat-out crop it off, straightaway give it a Croydon facelift » ; « curtained style ») ; s'y greffent ensuite des termes dominés par le phonème /d/ (« devil and dreadlocks, ducktails ass or a ducktails flail? » ; « a Dutch braid »). La liste se clôt sur le phonème /f/ (« the false hawk, or the feathered look? [...] let's give you a finger wave then, a fishtail, a flattop, flipflop, French twist, fringe cut ») puis /h/ (« a Hime cut, what say, okay?... Hi-top with a fade »). Les termes du champ lexical de la coiffure sollicitant le <e> et le <g> et/ou leurs transcriptions phonétiques ne sont apparemment pas suffisamment nombreux – du moins, l'auteur ne semble pas avoir voulu se frotter à cette difficulté.

tique vocale (et plus généralement corporelle) du lecteur qui choisirait de lire la liste à voix haute. Comme le dit Gass lui-même :

Lists are finally for those who love language, the vowel-swollen cheek, the lilting, dancing tongue, because lists are fields full of words, and roving bands of and. Life itself can only be compiled and thereby captured on a list, if it can be laid out anywhere at all, especially if you are a nominalist. (Gass, 1985, p. 120)

Au-delà de son acception philosophique¹¹, le terme de nominalisme semble recouvrir plus simplement ici une inclination pour les substantifs, et notamment pour le plaisir physique qu'ils procurent, celui de la sensation des mots en bouche lors de l'articulation. La mise en liste s'apparente ainsi souvent chez Gass à une invitation à faire résonner les mots, entre autres afin de les soulager de leur devoir de représentation abstraite – à contester en somme le silence de l'écrit. C'est le plaisir associatif de l'allitération et de l'assonance qui préside donc à ces listes ; ce plaisir crée la jouissance de l'énumération, et la liste devient alors un jeu acoustique plus que référentiel.

On peut dire ainsi de cette liste qu'elle possède une certaine puissance d'objectivation du signifiant, qui instaure en son cœur un véritable effet déréalisant. Cette déréalisation est la marque de l'intransitivité de la liste, qui dissocie dire et objet et vient dès lors accentuer la musicalité du verbe, ce que Genette (1969, p. 151) nomme la « dégrammaticalisation » de la langue, fondamentalement constitutive de la poésie selon lui. L'outil-liste érode ainsi la référentialité du signe par son abondance même ; en ce sens, il nous semble lui aussi incarner la concaténation paradoxale entre brièveté et longueur de ces formes novellistiques « courtes-longues » : la liste est tant une manifestation de la *copia* que celle d'un contre-style, d'un désir de dire par la parataxe et le fragment, venant s'ajouter aux procédés instigateurs de cette subversion générique comme de cette submersion sapientielle. La volonté qu'arbore la liste de cataloguer l'abondance du réel peut dès lors se doubler d'une angoisse qui serait particulièrement propre à notre modernité : celle que la liste, dans son expression du nombre quasi infini d'objets qui nous entourent, finisse par nous engloutir. Bernard Sève défend notamment cet argument : le moteur inavoué de la liste serait aujourd'hui celui d'un certain conservatisme mémoriel, nostalgique d'une époque où le catalogage du monde semblait bien plus réalisable, quand bien même il demeurerait tout aussi impossible – c'est aussi ce dont témoignent les grammaires de la liste chez Gass :

La liste contemporaine n'est pas seulement narcissique, elle est aussi nostalgique. À certains égards, elle satisfait un désir d'encyclopédie devenu impossible à combler. Diderot pouvait encore, au milieu du XVIII^e siècle, diriger seul l'Encyclopédie, la contrôler de bout en bout [...]. De telles entreprises ne sont plus possibles aujourd'hui [...]. La liste culturelle contemporaine, dans ses formes littéraires et non littéraires [...], est potentiellement chargée d'une valeur inattendue : la préservation d'un monde qui s'émiette – le paradoxe étant que la liste est, dans son concept, émiettement et discontinuité. La liste contemporaine est une tentative pour ressaisir non pas tant l'unité du monde et du savoir que le sens de cette uni-

¹¹ Le *TLFi* propose entre autres : « 1) (Philo. Classique) Doctrine d'après laquelle les idées générales ou les concepts n'ont d'existence que dans les mots servant à les exprimer. 2) (Philo. Moderne) Doctrine d'après laquelle la science a pour objet, non les choses elles-mêmes, mais les énoncés relatifs aux choses, les mots au moyen desquels nous les désignons. » (<http://www.cnrtl.fr/lexicographie>, consulté le 24/06/2017)

té. La liste, dans sa souplesse, peut être à la fois critique ludique de l'encyclopédie et succédané nostalgique de l'encyclopédie. (Sève, 2010, p. 216-217)¹²

Si cette manifestation de l'encyclopédisme semble chez Gass servir le plaisir de l'oralité et de la sensualité, elle semble plutôt nourrir chez Wallace le bonheur de l'acrobatie syntaxique et érudite, davantage tourné vers la cognition ; en tout état de cause, on assiste néanmoins dans les deux cas à une nécessaire modulation de la lecture : il nous faut naviguer à vue dans ces textes qui choisissent de ne pas offrir de linéarité réglée et mesurée mais exigent une (re)lecture intensive afin d'en percevoir les principes esthétiques. Ces phénomènes de saturation peuvent par ailleurs rappeler l'acception photographique de ce terme, où l'on accentue au maximum le chromatisme d'une teinte pour rendre la couleur plus présente, plus vive. Outre les stimulants plaisirs de ces lectures ardues, ces phénomènes traduisent une attitude singulière au langage, dessinant une sorte de pulsion de monstration face à l'altération supposée des signes : comme si la linéarité de l'écriture ne pouvait pleinement communiquer la force du signifié, il faut alors noircir la page autant que possible afin que le propos s'impose à notre esprit, s'y imprègne, qu'il persiste sur notre rétine en un mécanisme rappelant parfois davantage l'iconographique que le linguistique. Ce dernier serait condamné pour sa part à aligner les uns après les autres des signifiants que certains chantres de la pensée postmoderniste ont pu estimer, si ce n'est vides de sens, du moins menacés d'épuisement, et qu'il faudrait donc réactiver afin qu'ils puissent efficacement éveiller l'imagination du lecteur.

Toujours est-il que la pratique du récit bref chez Gass et Wallace exploite pleinement l'ambivalence entre les pôles de la profusion et de la concision que la brièveté textuelle met fondamentalement en tension, comme le notait Pierre Testud :

[La brièveté] représente toujours une tension entre la formulation lapidaire douée de toutes les puissances du « court-circuit » et l'amplification oratoire ou lyrique ; entre le danger de l'obscurité et celui de la redondance ; entre le désir de dire toute une vie en une phrase et celui de ne dire qu'un instant dans tout un discours. (Testud, 1991, p. IV)

C'est en cela que la nouvelle « courte-longue » équivaut à une disposition singulière de la pensée : en abritant des univers fictifs qui ne sont pas gouvernés *stricto sensu* par le bref, elle entretient un certain rapport au temps qui vient interroger la règle, le langage et la temporalité de l'écrit et des genres. Aussi nos deux auteurs nous invitent-ils à nous délecter de la précision qu'offre une observation lente et attentive des textures de la représentation, tout en renvoyant à l'intransitivité du médium littéraire par leur exhortation à la finesse des discours et des détails. Si l'instauration de ce temps long rend bien justice à l'essence formelle du texte, on peut effectivement considérer que cette attention soutenue exigée du lecteur participe d'un propos métadiscursif plus général sur la réception artistique : le portrait de Lecteur Modèle¹³ (Eco, 2003, p. 295) qui ressort en creux de ces nouvelles nous apparaît façonné dans le rejet de toute consommation passive, impatiente et superficielle de la matière littéraire. L'attention et le temps long offrent plutôt au lec-

¹² Cette impression que le savoir nous engloutit, que nous sommes limités dans nos aptitudes mémorielles par l'abondance livresque du monde, a néanmoins toujours existé d'après Ann Blair, qui nous le rappelle dans *Too Much to Know, Managing Scholarly Information before the Modern Age* (Yale University Press, 2010).

¹³ Nous reprenons ici l'une des catégories employées par Umberto Eco dans *De la littérature*.

teur la possibilité de refamiliariser des fictions hautement défamiliarisantes, et d'accéder ainsi à l'effet artistique dans toute sa puissance. C'est dans une veine tout à fait similaire que Gass corrèle du moins l'éclosion de l'épiphanie esthétique à ce nécessaire ralentissement du rythme de la fiction, et surtout de la lecture :

You gotta wait, you know, and wait, and wait, and wait, and we just don't do that sort of thing—the world turns—who has time to wait between two syllables for just a little literary revelation? A lot of modern writers, I remember saying, are writing for the fast mind that speeds over the text like those noisy bastards in motorboats. (Gass, 1977)

Cette incitation à la lenteur et à la patience est rendue explicite par l'intense travail herméneutique que sollicitent les textes. Indispensables pour que les nouvelles cèdent leurs plaisirs, les efforts soutenus du lecteur visent à écoper un style souvent excessif afin que le quantitatif se mue en qualitatif. Les auteurs bâtissent ainsi une véritable éthique lectorale, où travail herméneutique et plaisir esthétique deviennent fortement proportionnels. Ce rapport de proportionnalité entre plaisir et labeur est fréquemment de mise dans le discours critique de Wallace par exemple – à l'occasion d'une interview avec Larry McCaffery, ce dernier déclarait ainsi :

[...] « serious » art is more apt to make you uncomfortable, or to force you to work hard to access its pleasures, the same way that in real life true pleasure is usually a by-product of hard work and discomfort. (Wallace, 1993, p. 128)

Bien d'autres dispositifs nous invitent à devenir des lecteurs besogneux labourant sciemment les textes, à l'instar des structures narratives que l'on pourrait dire asymptotiques. Si cet autre aspect nécessiterait tout un développement à part entière, mentionnons tout de même ici que nombre de récits chez Gass et Wallace proposent en effet plusieurs lignes diégétiques qui feignent de se rejoindre mais ne le font jamais, au profit d'une insistance perpétuelle sur le déroulement des processus. Pour reprendre l'exemple de « Mister Squishy », Wallace décrit ainsi de façon alternative l'ascension d'un gratte-ciel par un inconnu en chaussures ventousées alors que des industriels vantent à l'intérieur dudit bâtiment les bienfaits du snack chocolaté « Felony ! » au panel de consommateurs, sans jamais que les deux fils narratifs ne confluent. Un troisième enjeu se dessine également au fil de la lecture : l'analyste-marketing projette visiblement d'empoisonner les gâteaux destinés au groupe-témoin à l'aide de doses indétectables de ricine ou de toxine botulique. Ces motivations funestes figurent une pulsion haineuse et destructrice qui, ironiquement, ne scelle pas plus que les autres fils diégétiques le sort de la narration – le trope morbide surgit ainsi de façon menaçante sans pour autant se déployer pleinement alors que les digressions incessantes du texte confirment ce même refus de clôture. En plus de leurs stratégies de saturation, les nouvelles mettent ainsi souvent en œuvre leur propre échec conclusif, en prônant une grammaire du différé et de l'incomplétude par-tout présente.

Difficile donc de ne pas voir dans ces poétiques de la saturation comme dans ces impossibles dénouements une invitation métatextuelle à lire lentement, afin de laisser éclore l'impression artistique au fil de détails tout aussi minutieux qu'ils peuvent parfois sembler superflus. Le traitement descriptif et temporel des nouvelles nourrit alors subtilement l'exigence de ce que nous avons appelé leur éthique lectorale : les textes jouent sans

cesse sur les effets de ralentissement ou de stase, cognitifs comme narratifs, dans le but d'accroître leur réticence, refusant de se livrer dans toute leur lisibilité. En jouant avec notre horizon d'attente de lecteurs de nouvelles, volontiers régulé par l'épiphanique et le synthétique, cet autre art du bref peut se lire en creux comme une satire de l'ubiquité et de l'accessibilité de nos modes de communication et de transmission du sens. Se déploie par conséquent une esthétique à contre-courant, qui place au cœur de son projet l'attention et le temps long par le biais d'une renégociation du temps de lecture. Il est vrai que l'on pourrait considérer cette tendance comme quelque peu conservatrice, si ce n'est réactionnaire, face à une modernité exaltant aujourd'hui la brièveté comme libératrice – une inclination qui ne semble pas forcément être celle de Wallace lorsqu'il acquiesce par exemple aux propos de l'écrivain Richard Powers, à l'occasion de cet échange avec John O'Brien :

O'Brien: What pleasure do you derive from writing?

Powers: For me it's connection—the pleasure of an expansive, long-ranging dinner conversation, [...] the pleasure of being able to live in a frame of time that the rest of life conspires to annihilate.

O'Brien: So it's the time that you're writing?

Powers: Ideally, and on the very best days, it's no time at all, it's simply breaking the constraints of time and physical constraint.

Wallace: That's a beautiful way to put it. My experience of it is just that the good days are when you look up and it's just way later than you thought it could be. (Burn & Wallace, 2012, p. 119)

La forme « courte-longue », dans son rapport de disproportion et de déstabilisation, désamorce ainsi toute tentation narcotique chez le lecteur. Avec une véritable conscience de la forme, nos auteurs bâtissent une logique littéraire de la productivité interprétative, qui corréle le temps passé à « travailler » à la lecture d'un texte au plaisir que l'on peut retirer d'avoir relevé ce défi herméneutique. En ce sens, leurs nouvelles, souvent touffues, réticentes à expliciter et à conclure, invalident toute approche consumériste de la brièveté textuelle. Cette réserve devient alors le contre-pied d'une attention dégénérative et de la passivité spectatorielle, en mettant le lecteur face au défi de l'art de façon réflexive et réfléchie.

Références

- BURN Stephen (éd.) (2012), *Conversations with David Foster Wallace*, Jackson, University Press of Mississippi.
- CARVER Raymond (2009 [1982]), « Fires », *Collected Stories*, New York, The Library of America, p. 734-745.
- DESSONS Gérard (1991), « La Notion de brièveté », *Brièveté et écriture*, Poitiers, Université de Poitiers.
- ECO Umberto (2003), *De la littérature*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- GASS William (1985), « And », dans Allen Wier et Don Hendrie Jr, *Voicelust: eight contemporary fiction writers on style*, Lincoln, University of Nebraska Press, p. 101-125.
- GASS William (2015), *Eyes: Novellas and Stories*, New York, Alfred A. Knopf.

- GASS William, LeClair Thomas (1977), « William Gass, The Art of Fiction n°65 » *The Paris Review*, n°70.
- GENETTE Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- GORDIMER Nadine (1968), « The International Symposium on the short story », *The Kenyon Review*, n°4, vol. 30, p. 457-463.
- GRALL Catherine (2003), *Le Sens de la brièveté : à propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Honoré Champion.
- HAMON Philippe (1993), *Du Descriptif*, Paris, Hachette supérieur.
- HUNTER Adrian (2007), *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, New York, Cambridge University Press.
- MONFORT Bruno (1992), « La Nouvelle et son mode de publication. Le Cas américain. », *Poétique*, n°90, p. 153-171.
- MOORE Lorrie, Elizabeth Gaffney (2001), « Lorrie Moore, The Art of Fiction n°167 », *The Paris Review*, n°158.
- MUNRO Alice, Feeney Nolan (2013, octobre), « Why Alice Munro Is a Short-Story Writer, Not a Novelist », *The Atlantic*.
- SÈVE Bernard (2010), *De Haut en bas: philosophie des listes*, Paris, Seuil.
- SHAW Valerie (1983), *The Short Story: A Critical Introduction*, Londres, Longman.
- TESTUD Pierre (1991), « Avant-propos », *Brièveté et écriture*, Poitiers, Université de Poitiers.
- TIBI Pierre (1988), « La Nouvelle : Essai de compréhension d'un genre », *Aspects de la nouvelle*, Cahiers de l'Université de Perpignan, n°4.
- WALLACE David Foster (1993), « An Interview with Larry McCaffery », *The Review of Contemporary Fiction*, n°13 (2), p. 127-50.
- WALLACE David Foster (1997 [1996]), *Infinite Jest*, Londres, Abacus.
- WALLACE David Foster (2008 [2004]), *Oblivion*, Londres, Abacus.

LA MODERNITÉ DES *PROVERBES MORAUX* DE SEM TOB.
APPROCHE DIACHRONIQUE

Edwige Callios

Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité (CRINI)
Université de Nantes



Résumé : Formulé au XIV^e siècle dans un contexte de crises, le contenu sapientiel des *Proverbes Moraux* de Sem Tob ne s'exprime pas par hasard -ni par effet de mode- sous les espèces de la brièveté. Si au XIV^e siècle en Espagne, la concision est bien « dans l'air du temps », son choix répond à une double exigence d'efficacité et de clarté. La poésie sentencieuse de Sem Tob se conçoit, en effet, comme un chemin d'accès à la connaissance - une « méthode » - qui place au cœur de son dispositif, la sentence. En relevant la part du corps et des modalités sensorielles dans la transmission et dans la conservation du contenu sapientiel, l'approche diachronique que nous avons privilégiée, d'abord destinée à faire ressortir la modernité du vers semtobien, nous révèle aussi et de façon plus générale peut-être, un rapport de connexité entre brièveté, corporéité et modernité.

Mots-clés : modernité, brièveté, poésie sentencieuse, formulisme, rejeux, corporéité.

Abstract: It is no coincidence, nor the effect of a vogue, if the sapiential contents of the Moral Proverbs, written by Sem Tom in a context of crisis during the 14th century, take a brief form. Concision was in the air in 14th century Spain, but its choice by Sem Tob stems for a demand both of efficiency and clarity. His sententious poetry indeed aims at tracing a path towards knowledge—a method—, which relies at its core on the use of aphoristic expressions. Pointing at the presence of the body and of the senses in the transmission and preservation of the sapiential contents, our diachronical focus, underlining the modernity of Semtob's verses, also reveals, in a more general way, the connexion between brevity, corporality and modernity.

Keywords: modernity, brevity, sententious poetry, formulism, replays, corporality.

LA MODERNITÉ DES *PROVERBES MORAUX* DE SEM TOB. APPROCHE DIACHRONIQUE

Sem Tob est un érudit du XIV^e siècle qui vécut à Carrión de los Condes, une ville située au nord-est de Palencia, en Castille. Les *Proverbes Moraux* sont la seule œuvre sûre qu'on lui connaisse, même si d'autres poèmes lui sont parfois attribués. Rabbín de formation, il s'inscrit dans la tradition des penseurs juifs ibériques, celle d'Avicbron l'auteur de *Fons Vitae*, de Bahya Ibn Paquda, de Yehuda Ha Levi et de Maïmonide, l'auteur du *Guide des Perplexes*. Considéré comme l'un des plus grands poètes et philosophes de Castille, il serait à l'origine des principaux courants idéologiques de l'Espagne du XIV^e siècle. Dans le cadre d'une réflexion sur la modernité des formes brèves, nous avons pensé à ce poème. Il nous semble en effet que par, son histoire, celle de sa création mais aussi celle de sa conservation et de sa transmission – à travers les multiples rejeux¹ vocaux, scripturaux et gestuels dont elle a fait l'objet – la poésie sentencieuse de Sem Tob renseigne aux plans rhétorique, mental et pratique sur les mécanismes en jeu dans l'usage et le déploiement des formes brèves. La thématique du dossier invitant à un regard croisé brièveté d'hier/brièveté d'aujourd'hui ainsi qu'à un questionnement sur la précellence de la forme brève dans certains contextes où elle fait figure d'émancipation, nous avons fait le choix d'une approche diachronique. Cette approche destinée à faire ressortir la modernité du vers semtobien, en relevant la part du corps et des modalités sensorielles dans la transmission et dans la conservation du contenu sapientiel, révèle aussi un rapport de connexité entre brièveté, corporéité et modernité. Notre étude se déroulera en trois temps. Nous verrons dans un premier temps et après une brève présentation du contexte d'origine, que le contenu sapientiel des *Proverbes Moraux* ne s'exprime pas par hasard sous les espèces de la brièveté, puis, dans un deuxième et dans un troisième temps, nous essaierons de déterminer quelle place la forme brève occupe dans le dispositif semtobien et quelle part elle prend à la modernité de son contenu.

Contexte et choix de la forme

Le contenu sapientiel des *Proverbes Moraux* fut formulé au XIV^e siècle, dans un contexte de crises. Les historiens situent sa formulation entre 1355 et 1360. À cette époque, les communautés juives de Castille étaient sous protection du roi Pierre Ier de Castille dit Pierre le Cruel ou Pierre le Justicier (1350-1369). Or, la déstabilisation du pouvoir royal et l'insécurité générale causées par les révoltes nobiliaires du début du siècle, les guerres civiles, la peste noire de 1348 et les guerres livrées à l'extérieur (contre l'Aragon, notamment ou encore, la Guerre de Cent ans), avaient déjà rendu le sort de ces communautés incertain. C'est donc dans un contexte sociopolitique troublé et lourd de menaces pour les communautés juives de Castille que furent formulés les *Proverbes Moraux*.

¹ Nous employons le terme de « rejeux » au sens jousien du terme. Pour Marcel Jousse (2008), l'homme est un « rythmo-mimeur » né. Il intègre le jeu interactionnel universel et le rejoue : « c'est à partir du moment où l'anthropos a joué en lui le geste interactionnel qu'il a pu se dire le microcosme qui réverbère le macrocosme [...] Nous savons ce qui, en interactionnant, s'est imprimé en nous et cela s'exprime » (p. 58-63). Dans notre approche, le récepteur-lecteur-auditeur intègre la poésie semtobienne, l'assimile et la rejoue à sa manière.

Présenté dès les premiers vers, comme un « Sermon communément rimé de gloses et moralement tiré de philosophie » ce poème sapientiel est dédié au roi. C'est d'ailleurs sous le titre de « Conseils et documents au roi Dom Pedro » qu'il apparaît dans le codex de l'Escurial. La collection de sentences qui le composent se destine néanmoins à un public plus large et s'il s'agit d'abord de conseiller le roi, les puissants et le peuple ne sont pas en reste. Sensible aux signes de son temps, l'auteur des *Proverbes Moraux* exhorte ses contemporains à se contenter de leur sort, à ne pas rechercher les honneurs et la gloire mais à se satisfaire, plutôt, de la position que le Ciel leur a assignée : « celui qui n'essaie pas de s'élever est le plus heureux des hommes » laisse-t-il entendre au chapitre 12. Parce que tout est instable dans le fait de vivre, la sécurité tant recherchée à travers les honneurs, l'enrichissement ou le pouvoir ne peut s'instaurer en vérité que dans le moi et à la condition que celui-ci soit basé sur le divin. Le désir de vivre et d'apprendre davantage seraient les vrais moteurs d'une vie réussie. Son sermon témoigne d'une vision du monde où tout n'est que mouvement, où rien n'est stable ni absolu et qui par conséquent n'offre de refuge qu'en Dieu, dans le bien agir et dans la méditation des Livres

Cependant, le contenu sapientiel des *Proverbes Moraux* ne s'exprime pas par hasard – ni par effet de mode – sous les espèces de la brièveté. Si au XIV^e siècle en Castille, la concision est bien dans l'air du temps, son choix répond à une double exigence d'efficacité et de clarté. Des exigences affirmées dès le prologue, aux strophes 67-69 et 105-150 : « *razón muy granada se diz en pocos versos*/ un discours complet peut être dit en quelques vers (notre traduction) » écrit-il, strophe 67.

L'éloge de la concision, nourri d'images, de sentences et de proverbes populaires, ne laisse aucun doute sur la fonction de la brièveté dans le projet semtobien. La poésie sentencieuse de Sem Tob se conçoit en effet, comme un chemin d'accès à la connaissance – comme une « méthode » au sens que l'étymologie <*met-hodos*> donne à ce terme. Or ce chemin d'accès à la connaissance, cette méthode, place au cœur de son dispositif la sentence et accorde de ce fait aux sens un rôle à jouer dans la construction du savoir. Issu du mot latin : « *sententia* : opinion, jugement », et du latin « *sentire* : percevoir par les sens », la sentence est une phrase courte de portée générale, un condensé de sens aux effets de vérité et d'universalité.

Si les sentences incorporées au poème gnomique de Sem Tob procèdent de différentes sources – certaines furent empruntées à la tradition sapientielle, d'autres sont des lieux communs formulés de manière sentencieuse ou des proverbes tirés de la tradition orale populaire –, toutes ont en commun l'oralité. D'un côté, les sentences issues de la littérature médiévale² et celles issues de la tradition philosophique³ ont valeur de citation et fonctionnent dans le poème comme les proverbes et les lieux communs populaires. D'un autre côté, le formulisme des sentences issues des textes fondamentaux de la tradition juéo-chrétienne et du judaïsme rabbinique : *Le livre des Proverbes*, *la Genèse*, *les Psaumes*, *Le Cantique des Cantiques*, *le Livre de Job*, *Ezéchiel*, *l'Ecclésiaste*, d'une part, *le Talmud*, *le Traité Mishnaïque* et *le Pirké Avot*, d'autre part, découle de leur régime d'oralité originel. C'est donc sous une forme modelée par leur fonction orale originelle ou par les circonstances de leur conservation et de leur transmission, « de bouches en bouches » et « par le bouche à oreille » pourrait-on dire, que les sentences incorporées au texte sont livrées au lecteur.

² Du *Guide des Perplexes* de Maimonide, par exemple, mais les sources sont multiples.

³ Du *Libro de los dichos filosóficos* et de *Bocados de Oro*, par exemple.

Or le formulisme de ces sentences, d'abord destiné à marquer les esprits et à faciliter le travail de mémorisation et de répétition mobilise des mécanismes humains universels, notamment des mécanismes de pensée et des mécanismes verbomoteurs sous l'action conjuguée desquels l'être humain exprime sa connaissance du monde. La tendance humaine à la stéréotypie des gestes que fonctionnalise le formulisme se manifeste ainsi aux différents plans rythmique, phonique et morphosyntaxique à travers des jeux de répétition, d'association et d'opposition qui accordent une place privilégiée au corps et sont également le signe d'une approche physique du monde et de la connaissance, d'une approche qui privilégie la voie sensorielle.

Énoncés formulaires, textes vocalisés, les sentences qui ponctuent le sermon de Sem Tob conservent et perpétuent leur fonction orale originelle, à savoir d'être entendues, écoutées, assimilées, méditées, mémorisées et retransmises. Le contenu des *Proverbes Moraux* a d'ailleurs fait l'objet d'usages paraliturgiques au sein des communautés juives médiévales et plus tard, au sein des communautés sépharades d'Orient. Il s'inscrit dans la tradition de la poésie rabbinique médiévale dont certains textes servaient à enrichir la prière rituelle et d'autres à enrichir la prière domestique, une tradition que la littérature sépharade a maintenu vivante jusqu'à nos jours à travers un genre poétique dénommé « *coplas* », une poésie savante puisant aux sources de la Bible et du Midrash et destinée à être chantée lors des fêtes juives familiales.

Ces rejeux paraliturgiques où se conjuguent geste vocal, geste corporel et geste graphique — les chants ayant fait l'objet d'une double transmission orale et manuscrite — relèvent en outre la capacité expressive de la sentence voire le potentiel mystique du proverbe dont le Marquis de Santillane a préféré le nom, pour qualifier ces formes qui nous parviennent par son entremise sous le titre de *Proverbes Moraux*. Selon la *Real Academia*, « *el proverbio*/ proverbe » est certes une sentence, un adage ou un dicton mais c'est aussi un augure consistant à croire que certaines formules entendues par hasard certaines nuits de l'année sont des oracles d'où le titre de *Proverbes* donné dans la Bible au livre des sentences de Salomon⁴. Qu'on l'appelle « sentence » ou « proverbe », cette forme brève, à la fois support et vecteur de médiation, joint à ses caractéristiques médiumniques une fonction métaphorique en vertu de laquelle l'énoncé de la sentence porte l'esprit du lecteur/auditeur au-delà de son univers de référence. Support de médiation entre deux subjectivités, deux visions et deux expériences du monde, la sentence entendue, lue, méditée, retenue et répétée recèle une dynamique d'extrapolation qui en fait un excellent vecteur de médiation entre deux connaissances du monde, un vecteur privilégiant la voie intuitive. Or, dans la gnoseologie semtobienne, la connaissance du monde ne peut être que partielle, provisoire et mobile puisque tout ce qui « est » est fondamentalement en mouvement. L'intuition, saisie immédiate de son objet, devient alors nécessaire. La fonctionnalisation de la sentence dans le dispositif semtobien — soit le recours à la sentence et à l'aphorisme plutôt qu'au syllogisme et à l'énoncé dogmatique — relèverait donc d'un parti pris gnoseologique et traduirait de fait une précellence de l'intuition sur la déduction et le raisonnement. Au service du relativisme semtobien, la sentence constituerait un outil privilégié de communication en direction d'abord d'un public insécure, le public contempo-

⁴ Ilia Galán (2007) relève cette étymologie dans son ouvrage sur Sem Tob. Ses recherches sur le contexte historique et la démarche de l'auteur éclairent le choix du titre proposé plus tard par le Marquis de Santillane.

rain de Sem Tob (le roi, les communautés chrétiennes de Castille, les puissants et le peuple), un public replié sur des convictions déterminées par le contexte historique défavorable et par l'identité religieuse ; en direction ensuite, d'un public distant dans le temps et dans l'espace, afféré sans doute à d'autres convictions ontologiques, éthiques et sotériologiques. Expression d'une pensée complète et autonome, la sentence reste l'expression minimale d'un absolu que libère seulement la méditation de celui qui se l'approprie, la confronte avec ses propres convictions et se laisse ou non transformer par elle. Aussi la sentence se prête-t-elle à la méditation, à l'exercice spirituel silencieux, auxquels le sermon tout entier engage. Dans le contexte sociopolitique du XIV^e siècle dominé par la peur du lendemain, l'instabilité des situations, l'urgence de survivre physiquement aussi bien que socialement, il semble que la brièveté de la sentence ait constitué un atout au service d'une communication plus efficace que le discours syllogistique, une communication capable de s'instaurer directement avec le destinataire, par-delà ses préjugés.

Forme brève et modernité

Or cette fonction de la sentence dans le projet semtobien, soit ouvrir un chemin d'accès à la connaissance privilégiant la voie intuitive, semble découler et participer de la modernité des *Proverbes Moraux*, une « modernité avant la lettre » pourrait-on dire afin d'éviter tout anachronisme. C'est en effet dans les extensions sémantiques du substantif « modernité », qui recèle une plus grande complexité de sens que le substantif latin « *modernitas* » dont il est le calque, que réside, selon nous, la « modernité », des *Proverbes moraux* de Sem Tob. Le mot latin « *modernitas* »⁵ recèle en effet une double visée chronologique et axiologique puisqu'il procède du latin « *modernus* » issu de « *modus* : mesure » et « *modo* : tout récemment » mais dans ses usages médiévaux, il active surtout le sens de « qui est contemporain », « qui est actuel » : « *modernitas nostra* : notre époque ». Le mot français « modernité » renvoie aussi et d'abord à « ce qui est actuel » par opposition à « ce qui appartient au passé » et réactive ce faisant le sens de son usage médiéval mais dans les développements dont le concept a fait l'objet depuis la fin du XIX^e siècle, la visée axiologique a pris de l'ampleur. Dans notre approche contemporaine de la « modernité », la dimension interactive de l'ancien et du nouveau, du passé et du présent est coexistente à la visée critique. L'opposition « temps présent » / « époques passées » ne se résout donc pas dans le divorce définitif entre l'ancien et le nouveau pas plus que dans la démolition de l'ancien, mais recèle plutôt une intention dialectique visant au dépassement de l'ancien via son actualisation. Si en tant que « phase de l'Histoire », la Modernité exclut le poème de ses limites, en tant que « sensibilité », « manière d'agir à l'égard de l'actualité » voire « culture de la crise », elle autorise certains rapprochements. Aussi la « modernité » des *Proverbes Moraux* se laisse-t-elle appréhender à différents niveaux : à travers le dialogue que l'auteur engage avec son temps, mais aussi à travers le dépassement de l'ancien dans la tradition duquel il s'inscrit et qu'il dépasse en le renouvelant, ou encore à travers les rapprochements que l'on peut faire aujourd'hui entre sa démarche et celle de philosophes nés de ladite « modernité », notamment Nietzsche, Schelling, Hegel ou Fichte.

La poésie gnomique de Sem Tob n'est pas en effet une œuvre isolée ni détachée de toute tradition. Elle s'inscrit d'abord dans la tradition de la littérature hébraïque à visée

⁵ Nous nous appuyons ici sur les travaux d'Alexis Nouss (1998), p. 7-17.

didactique et morale. Elle s'inscrit ensuite dans la tradition des premiers philosophes grecs dont elle reprend le vers de sept syllabes et à laquelle elle emprunte de nombreux aphorismes, ce que l'auteur annonce d'ailleurs dès les premiers vers : « Sermon communément rimé de gloses et moralement tiré de philosophie » même si les sources philosophiques incluent les philosophes de tradition gréco-latine, romane et arabe, l'auteur maîtrisant aussi bien les langues anciennes que les langues romanes, l'arabe ou l'hébreux. Elle s'inscrit enfin dans la tradition de la littérature chrétienne dont elle reprend le *mester de clerecía*, le métier de clergie, un art poétique codifié au XIII^e siècle par les clercs (strophe 2 du *Livre d'Alexandre*) et reposant sur différentes contraintes dont le quatrain monorime, l'heptasyllabe, la dialèphe, la régularité rythmique et la finalité didactique et moralisante ou tout au moins édifiante. Pourtant loin de s'affilier à l'une d'entre elles, elle les conjugue pour proposer une œuvre répondant aux problématiques sociales, existentielles et artistiques de son temps.

Le poème de Sem Tob présente ainsi un certain nombre de caractéristiques qui témoignent de la présence de l'ancien, mais un ancien adapté aux temps présents et ainsi repris, dépassé et adapté, renouvelé dans ses capacités expressives et dans sa portée édifiante. Le sermon de Sem Tob se présente en effet sous la forme d'un long poème de 2744 vers dont il existe cinq manuscrits : le codex M conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid, le codex E conservé à la Bibliothèque de l'Escorial, le codex C conservé à l'Université de Cambridge, le codex N conservé à la Bibliothèque privée d'Antonio Rodríguez Moñino et le codex CU conservé aux archives diocésaines de Cuenca. Dans certains d'entre eux, les vers heptasyllabes sont rassemblés en quatrains monorimes, dans d'autres, ils sont réunis en distiques à rime plate, avec césure et rime intérieure : ils forment alors deux hémistiches isostiches. Ces variations témoignent des conditions de transmission du poème dont la conservation fut confiée à l'écrit (comme en témoignent les manuscrits) tout autant qu'à la mémoire (figures d'*ars memoriae*) et à la voix (rejeux paraliturgiques). Le poème présente en outre des caractéristiques rythmiques inspirées d'une conception commune à l'exégèse rabbinique et à la *lectio divina*, une conception qui assigne aux nombres et aux rythmes qu'ils engendrent une fonction organisationnelle et symbolique. La répétition binaire et la parataxe, deux éléments typiques de la rhétorique sémitique structurent le poème aux plans phonique, rythmique et morphosyntaxique tout en soutenant l'architecture cognitive du poème. La binarité du poème s'exprime ainsi à travers les répétitions parallélistiques et les recours plus spécifiques de la rhétorique latine : l'anaphore, l'épanadiplose, l'anadiplose... Elle sous-tend aussi bien l'exhortation à se contenter d'une vie simple aux strophes 415 : « *Cuanto más cae de alto, tanto peor se fiere/Cuanto más bien ha, tanto más teme si.s perdiere* » : Plus on tombe de haut, plus on se fait mal/ Plus on a, plus on a peur de perdre (notre traduction) et 416 : « *El que por llano anda non tien qué deçender/El que non tiene nada non recela perder* » : celui qui marche à travers la plaine, n'a pas de raison de descendre/celui qui n'a rien, n'a pas peur de le perdre » (notre traduction), que l'allusion à la noblesse du roi de la strophe 321 : « *En el rey mete mientes,toma enxemplo d'él/ Más lazra por las gentes que las gentes por él* » : Regarde le roi, prends exemple sur lui/il travaille plus pour les gens que les gens pour lui (notre traduction). Or ces caractéristiques rythmiques sont doublement opérantes. D'une part, les jeux d'homonymie, de synonymie, d'assonance... constituent de solides ancrages mnémotechniques au service des arts de mémoire mais aussi d'un travail de méditation fondé sur la répétition et vers lequel tend le poème (*repetitio est mater studiorum* : la répétition est mère

des études). D'autre part, les répétitions parallélistiques au niveau sémantique, syntaxique et métrique expriment une vision du monde binaire et configurent l'image d'une réalité duelle : « qu'elle soit bonne ou mauvaise, l'homme ne peut saisir toute chose qu'à travers son contraire » peut-on lire au chapitre II, strophe 124 (« *Nin fea nin fermosa, en el mundo avés/pued omre alcanzar cosa sinon con su revés* »). Sans être antagonique, la réalité semtobienne manifeste en effet une tension antithétique qui confine à la non absoluité des valeurs, au relativisme : rien n'est fondamentalement bon ou mauvais, tout ce qui arrive est voulu par Dieu et comporte quelque chose de bon qu'il revient à l'homme d'expérimenter. C'est ce qu'exprime la série de paradoxes qu'énoncent les strophes 126 à 134, notamment cette reprise du proverbe romain « *si vis pacem para bellum* » : si tu veux la paix prépare la guerre, strophe 127 : « *la paz non se alcanza sinon con guerrear* » : la paix ne se gagne qu'en guerroyant (notre traduction). Le recours à la parataxe n'est pas non plus anodin. Il engage en effet la participation du lecteur/auditeur auquel il revient de construire le sens reliant les éléments juxtaposés et contribue de ce fait à conférer au texte une dimension hautement réflexive et cependant, peu prescriptive et admonitive. Le croisement de ces traditions rhétoriques, rythmiques et sapientielles, construit un dispositif hybride au moyen duquel l'auteur prétend placer son destinataire sur un chemin de connaissance. Il reproduit, en cela, un mode de fonctionnement typiquement hébraïque mais les recours sémitiques et latins qu'il emploie étendent la portée de son dispositif au public chrétien auquel il se destine, en la personne du roi d'abord et des communautés chrétiennes de Castille ensuite. Le renouvellement de l'ancien dont procède la poésie sentencieuse de Sem Tob ne naît pas d'une fantaisie d'artiste. Il répond à une problématique contemporaine au poète, une problématique née du resserrement communautaire et du renforcement des préjugés : comment communiquer un contenu moralisant ou tout au moins édifiant à un public partageant d'autres modes de pensée. Il semble que dans le contexte de crises du XIV^e siècle, crises sociales, politiques, et idéologiques, la sentence ait fait figure de forme émancipatrice et cela, à deux égards : à l'égard d'abord d'une tradition philosophique privilégiant la voie déductive via l'énoncé dogmatique et syllogistique et proposant de fait, un mode de communication jugé moins opérant dans ce contexte que la voie intuitive médiatisée par la forme brève, à l'égard ensuite d'un savoir livresque et dogmatique, « algébrosé » dirait Marcel Jousse, dans des formules toutes faites et des prêt-à-penser, ce savoir tiré des textes dont procèdent les sentences et que leur nouvelle vie dans le poème rendent à nouveau vivant.

Cette fonction psychagogique de la sentence, qui lui permet de faire revivre, en quelques mots seulement, un savoir complet et autonome, n'est sans doute pas sans relation avec la survivance dans les rejeux paraliturgiques contemporains, du contenu sotériologique du poème. On peut s'étonner en effet qu'un texte écrit au XIV^e siècle dans une langue aujourd'hui difficile d'accès ait conservé son potentiel d'émerveillement ainsi que ses vertus didactiques et morales. Il semble que les mécanismes en jeu dans l'usage et le déploiement des formes brèves : cristallisation, formulisme, *semen dicendi* tout comme la participation du corps et des modalités sensorielles qu'engagent leur transmission et leur conservation ne soient pas étrangers à la « modernité » des *Proverbes Moraux*, dans ses états premiers et dans ses variations. À chaque époque, le contenu sotériologique du poème semble, en effet, s'être communiqué avec les mêmes facilités à un public d'auditeurs ou de lecteurs toujours plus distants de son contexte culturel d'origine et avoir toujours atteint, auprès de ce public varié, ses objectifs communicationnels et moraux.

Brièveté, corporéité, modernité

Si l'approche diachronique des *Proverbes Moraux* fait ressortir le rôle du corps et des fonctions sensorielles dans la transmission et la conservation du contenu sotériologique, elle révèle aussi la participation du corps et des modalités sensorielles dans l'usage et le déploiement des formes brèves. Aussi, brièveté et corporéité semblent-elle connexes non seulement dans le processus de transmission mais aux origines même du processus de création et c'est dans ce rapport de connexité qui préside à la création même de la forme brève que réside, selon nous, la modernité des *Proverbes Moraux*.

L'analyse rhétorique, rythmique et phonique du poème met en avant ses propriétés sonores et visuelles. De fait, si la binarité possède des fonctions idéologiques et mnémotechniques nécessaires à la transmission et à la conservation du contenu moral, elle s'intègre aussi à un ensemble d'opérations mentales mobilisant symboliquement l'ouïe et la vue. Tout s'organise en effet, comme si le poète avait cherché à reproduire artificiellement une forme d'aperception première à l'intuition. La stratégie opérationnelle place ainsi le destinataire en situation d'entendre le message, de le voir et de le comprendre simultanément avant de l'assimiler. D'une part, le recours à l'assonance, à l'allitération, à l'anaphore, à l'épanadiplose, aux rimes plates et autres recours de répétitions (synonymie, homonymie, paronomase...), mobilisent des mécanismes cognitifs associatifs. L'esprit du lecteur/auditeur est ainsi amené à rebondir d'un objet à l'autre et à achever, ce faisant, le travail d'association conceptuelle engagé par l'association phonique. D'autre part, la disposition graphique et l'ordonnancement syntaxique mobilisent des mécanismes cognitifs d'association, de projection, d'intégration et de transfert conceptuel. L'esprit du lecteur est ainsi amené à transférer la binarité du poème, visible au plan morphosyntaxique et rendu audible par les jeux mélodiques, du domaine graphique au domaine ontologique. Ce rapport au corps semble néanmoins symbolique car dans tous les cas, il s'agit moins de ce qui est entendu ou vu que de ce que représentent les jeux mélodiques et graphiques pour le lecteur/auditeur. C'est en effet par le biais d'opérations mentales que le destinataire accède au contenu. C'est donc l'esprit qui est sollicité, la réflexion, et non la perception directe et immédiate du texte. Pourtant, si les opérations mentales auxquelles engage le texte n'impliquent pas strictement la perception auditive ou visuelle, les chemins psycholinguistiques par lesquels le destinataire accède au sens privilégient la voie associative et reproduisent ce faisant un mode de connaissance intuitif.

Saisie complète et immédiate de l'objet, l'intuition peut se définir aujourd'hui et de manière consensuelle comme un jugement immédiat qui ne procèderait ni d'une induction ni d'une déduction. Issu du latin scolastique « *intuitio* : vue, regard », saisie complète et immédiate de la vérité, lui-même dérivé du latin « *intueri* : regarder attentivement, avoir l'esprit fixé sur⁶ », le mot témoigne dans son étymologie même de l'approche dont ce mode de connaissance a de tout temps fait l'objet, une approche « perceptuelle » pourrait-

⁶ Nous nous appuyons ici sur les données rassemblées par le TLFi : *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>. « *Intuitio* » désigne en latin scolastique la saisie complète et immédiate de la vérité, non pas la « vue » sommaire et superficielle mais la « vision claire et certaine de Dieu telle que les bienheureux l'ont dans le ciel ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre les mots « vue, regard ».

on dire voire « ceptuelle », au sens que Leonard Talmy⁷ donne à ce terme, puisque son étymologie témoigne d'un recours à un vocabulaire primitivement perceptuel et gestuel (vue, regard, saisie de l'objet).

En privilégiant la voie associative, la sentence et le dispositif dans lequel elle s'inscrit reproduiraient donc symboliquement le chemin d'accès à la connaissance qu'emprunte l'intuition et témoignerait ainsi d'une approche physique du monde et de la connaissance. L'immédiateté qu'implique l'intuition s'exprime d'ailleurs à travers les jaillissements de sens, les fulgurances auxquelles donnent lieu les constructions parataxiques et les jeux de connotations. En outre, si le corps participe symboliquement à la réception du contenu sapientiel, il intervient activement dans le processus de transmission et de conservation du poème. Et c'est sans doute dans ces rejeux vocaux, scripturaux et gestuels que s'exprime le mieux l'efficacité expressive du dispositif. Purement symbolique dans sa transmission première, la participation du corps et des modalités sensorielles révèle son potentiel expressif dans les effets de la mémorisation, de la méditation et de l'appropriation auxquelles la poésie gnomique de Sem Tob invite et qu'attestent les multiples rejeux.

En conclusion, la modernité des *Proverbes moraux* et plus largement peut-être celle de la forme brève, procéderait d'un rapport de connexité entre brièveté et corporéité. L'analyse diachronique des *Proverbes moraux* dévoile en effet, un rapport à la communication fondé sur la mise en œuvre d'un dispositif qui dans la transmission première du poème engage symboliquement le corps et les fonctions sensorielles (auditives, visuelles, kinesthésiques) avant de les engager activement, à travers les modalités sensorielles du discours, dans les rejeux mémoriels, vocaux, gestuels et scripturaux commandés par la forme et la fonction même du poème. Or le dispositif hybride qui sous-tend le texte, en reproduisant même artificiellement les conditions d'un mode de connaissance intuitif, crée les conditions d'une communication capable de s'établir directement avec le destinataire, par-delà ses préjugés, et de lui délivrer ainsi la formulation minimale d'un absolu que contient en puissance la forme brève mais que seul libère l'exercice spirituel silencieux, la méditation, de celui qui se l'approprie, la confronte avec ses propres convictions et se laisse ou non transformer par elle. Un poème se lit différemment selon l'état d'esprit ou la culture. De fait, la poésie gnomique de Sem Tob ne se lit pas tout à fait de la même manière aujourd'hui qu'hier. Pourtant, le contenu sapientiel des *Proverbes Moraux* continue d'interpeller ceux qui en perpétuent la tradition dans des usages paraliturgiques aussi bien que ceux qui en découvrent chaque jour le texte grâce aux travaux de vulgarisation. Aussi l'universalité des thèmes qu'abordent les sentences collectées par Sem Tob semble-t-elle avoir trouvé dans la forme brève un moyen efficace et durable de toucher au cœur un public toujours plus distant culturellement comme elle avait pu toucher au cœur le public de son temps, un moyen intrinsèquement moderne en somme.

⁷ Leonard Talmy (2000) est l'un des principaux tenants de la grammaire cognitive. Il appelle « ception » l'union de la perception (au sens large) et de la conception. Par exemple : « je vois ce que tu veux dire » pour « je comprends ».

Références

- GALAN Ilia (2007), *Naissance de la philosophie espagnole. Sem Tob et la philosophie hispano-hébraïque du XIV^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- JOUSSE Marcel (2008), *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard.
- LAFON Michel (1997), « Pour une poétique de la forme brève », *Cahiers du CRICCAL*, n°18 tome 1, mis en ligne le 12/03/2016.
- MONTANDON Alain (2013), « Formes brèves et microrécits », *Les Cahiers de Framespa* [en ligne], 14|2013, mis en ligne le 6 mars 2016.
- NOUSS Alexis (1998), *La modernité*, Paris, PUF.
- SEM TOB (1998), *Proverbios morales*, Madrid, Cátedra.
- SEM TOB (1974), *Glosas de sabiduría o Proverbios morales y otras rimas*, Madrid, Alianza.
- TALMY Leonard (2000), *Towards a Cognitive Semantics*, Cambridge, MIT Press.
- ZUMTHOR Paul (1987), *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil.

Site

TLFi, *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

LA CONTEMPORANÉITÉ DE LA FORME BRÈVE DANS LES RÉCITS DE VALERIA PARRELLA

Irena Prosenc

Centre de Recherche en Littérature Comparée et Théorie de la littérature
Université de Ljubljana (Slovénie)



Résumé : Dans cet article sont étudiés les récits brefs de Valeria Parrella (1974). L'analyse se concentre sur des textes réunis dans les trois recueils jusqu'ici publiés par l'auteure : *Mosca più balena* (2003), *Per grazia ricevuta* (2005) et *Troppa importanza all'amore* (2015). La présence de la ville de Naples et de son paysage urbain dans lequel prédomine l'aspect humain y est identifiée comme l'un des éléments clés qui constituent la modernité de ces textes. Celle-ci s'y manifeste à travers des personnages intégrés dans des milieux urbains dans lesquels ils cherchent à faire face aux nécessités de la vie quotidienne, tout en faisant preuve d'une vive conscience de la contemporanéité.

Mots-clés : Valeria Parrella, récit bref, ville, milieu urbain, modernité.

Abstract: The article examines short stories by Valeria Parrella (1974). The analysis is based on the three short stories collections that have so far been published by the author: *Mosca più balena* (2003), *Per grazia ricevuta* (2005) and *Troppa importanza all'amore* (2015). The presence of the city of Naples and of its urban environment, in which predominates the human aspect, is identified as one of the key elements that constitute the modernity of these texts. Their modernity is manifested through literary figures immersed in urban environments, who attempt to face the requirements of their everyday lives whilst displaying high awareness of modernity.

Keywords: Valeria Parrella, short story, city, urban environment, modernity.

Le présent article examine quelques récits brefs de Valeria Parrella (1974) réunis dans les trois recueils jusqu'ici publiés par l'auteure : *Mosca più balena* (2003), *Per grazia ricevuta* (2005) et *Troppa importanza all'amore* (2015)¹. La recherche porte sur deux aspects marquants de la contemporanéité présents dans les textes de l'écrivaine napolitaine. Il s'agit, en premier lieu, d'examiner l'image que l'écrivaine construit du récit bref en tant que genre littéraire dans de nombreux autocommentaires à ce sujet. Dans un second temps, est illustrée l'hypothèse que l'un des éléments fondamentaux de la modernité dans ces textes réside dans la manière dont ils racontent la ville. L'argumentation se base sur l'idée de la ville comme métaphore de la modernité, proposée par le sociologue James Donald (1992, p. 419) dans son essai « Metropolis, the City as Text » dans lequel la ville est définie comme « l'une des images-clés de la modernité »².

La présence des formes narratives brèves dans les cultures romanes est attestée dès l'apparition des premiers textes en langues vulgaires durant le haut Moyen Âge, parmi lesquels, dans la tradition italienne, la devinette de Vérone, datant du VIII^e-IX^e siècle. À partir du XIII^e siècle prend son essor la nouvelle italienne dont les antécédents sont les formes brèves comme les *exempla* et les fabliaux. La nouvelle privilégie l'actualité récente et vise à raconter « d'une manière telle qu'on ait l'impression d'un événement effectif » (Jolles, 1930/1972, p. 180) en s'appuyant sur des stratégies narratives destinées à assurer la prétendue authenticité des faits narrés (Prosenc, 2006). Cet objectif présuppose une « concrétisation historique du lieu et du temps »³ (Jauss, 1985, p. 65) qui comporte fréquemment une focalisation sur l'existence quotidienne des protagonistes, ancrée dans des milieux bien reconnaissables. De nombreuses histoires se déroulent ainsi dans des villes toscanes parmi lesquelles prime Florence, les descriptions abondant de détails topographiques (Prosenc, 2015). Des échos de cet étroit rapport entre le texte littéraire et la ville semblent se répercuter dans les stratégies narratives centrées sur l'image de la ville présentes dans les récits de Parrella que nous nous proposons d'analyser par la suite.

Aujourd'hui, la brièveté est généralement considérée comme un signe de modernité. Comme le note Gérard Dessons (2015, p. 13), « [n]otre époque a un goût prononcé pour la brièveté, ou pour ce qui lui est assimilé. De la maxime au fragment, en passant par le proverbe et le haïku, la promotion de divers objets de langage rassemblés sous l'appellation générique et floue de "formes brèves" est un marqueur de la modernité littéraire ». Une composition littéraire sous le signe de la brièveté se fonde sur des critères tels que la concision, la célérité, la densité et l'unité (Eichel-Lojkine, 2012, p. 6). Ce sont des aspects étroitement liés à la notion de rapidité qui figure parmi les « six propositions pour le prochain millénaire » élaborées par Italo Calvino à la fin d'une époque qu'il caractérise par l'expansion des langues modernes occidentales et des littératures qui en ont exploré les possibilités expressives, cognitives et imaginatives (Calvino, 2002b, p. 3). Calvino insiste sur l'importance de la littérature à l'ère technologique dans laquelle triomphent des médias dotés d'une vitesse élevée (p. 52) et qu'il décrit, dans sa recension du *Docteur Jivago* datant de 1958, comme :

¹ L'auteure remercie le soutien financier apporté par l'Agence slovène de la recherche dans le cadre du financement de projets de recherche fondamentaux (projet n° P6-0239).

² Texte original : « one of the key images of modernity » (Toutes les traductions des textes italiens et anglais incluses dans cet article sont de l'auteure).

³ Texte original : « concretizzazione storica di luogo e tempo ».

le temps du récit, du roman bref, du témoignage autobiographique : aujourd'hui une narration véritablement moderne ne peut que concentrer sa charge poétique sur le moment (n'importe quel moment) dans lequel on vit en le valorisant comme décisif et infiniment signifiant ; elle doit donc se situer "au présent" pour nous offrir une action qui se déroule entièrement sous nos yeux en respectant l'unité du temps et de l'action, comme la tragédie grecque⁴. (Calvino, 2002a, p. 203-204)

Bien que, comme l'explique Federico Pellizzi (2005), en Italie la forme brève ait souvent été considérée comme une défaillance ou comme un humble exercice entrepris en vue de rédiger des textes plus importants, Calvino (2002b, p. 56) estime que les formes brèves sont « la véritable vocation de la littérature italienne »⁵ et exprime sa prédilection pour ce genre de formes. Selon Guido Guglielmi (2005), le récit bref devient particulièrement important au XX^e siècle en tant que « structure constitutive du roman le plus innovateur du point de vue de la forme »⁶ ; il représente une « prose qui ne prétend plus résumer le monde dans un tableau total, ni concevoir les personnages comme des unités de sens – comme des destins –, mais s'abandonne à un rythme discontinu, rhapsodique, typique de la pièce détachée, de l'épisode, du récit »⁷.

Comme Calvino, Parrella souligne sa prédilection pour le récit bref. Bien que sa production littéraire comprenne aussi des romans et des pièces de théâtre, elle constate avoir écrit « presque exclusivement des récits brefs »⁸ (Parrella & Taglietti, 2008, p. 43). L'écrivaine semble partager l'idée que les formes brèves sont les manifestations les plus représentatives de notre monde actuel, dans la mesure où elles sont à même de commenter la société. Elle observe à ce propos :

Quand j'écris des récits brefs, je suis toujours heureuse ; je me sens en terrain connu. Je crois qu'ils ont le format idéal pour notre époque, pour le temps tronqué, éphémère, rapide, volé : lire, et ensuite continuer la journée. J'écris des récits quand je sens que la réalité est trop fuyante et variée pour qu'elle puisse se cristalliser dans une forme longue. Et j'écris des récits parce que je m'intéresse aux êtres humains – aux femmes et aux hommes solitaires qui mènent leurs guerres solitaires⁹. (Parrella, 2015a, rabat de couverture)

L'auteure considère le récit bref comme la forme idéale pour sa manière d'écrire « rapide et efficace » (Gambaro, 2009) qui lui offre la possibilité de s'assurer que « tout est

⁴ Texte original : « il tempo del racconto, del romanzo breve, della testimonianza autobiografica : oggi una narrativa veramente moderna non può che portare la sua carica poetica sul momento (quel qualsiasi momento) in cui si vive, valorizzandolo come decisivo e infinitamente significante ; deve perciò essere "al presente", darci un'azione che si svolga tutta sotto i nostri occhi, unitaria di tempo e d'azione come la tragedia greca ».

⁵ Texte original : « la vera vocazione della letteratura italiana ».

⁶ Texte original : « la struttura di base del romanzo formalmente più innovativo ».

⁷ Texte original : « narrativa che non pretende più di riassumere il mondo in un quadro totale, e i personaggi in unità di significato – in destini –, ma si abbandona ad un ritmo discontinuo, rapsodico, fondato appunto sul pezzo staccato, l'episodio, il racconto ».

⁸ Texte original : « quasi esclusivamente racconti ».

⁹ Texte original : « Quando scrivo racconti sono sempre felice : mi sento in un territorio mio. Credo che siano la misura giusta per i nostri giorni, il tempo tronco, caduco, veloce, rubato : leggere, e poi continuare la giornata. Scrivo racconti quando sento che la realtà è troppo sfuggente e varia per essere cristallizzata in una forma lunga. E scrivo racconti perché mi interessano gli esseri umani : donne e uomini solitari che combattono le loro solitarie guerre ».

parfait »¹⁰ (Parrella & Taglietti, 2008, p. 43). Cette conception de la forme brève se fonde sur la notion de la « justesse dans le langage » (Dessons, 2015, p. 11) qui ne voit pas la brièveté comme une « extension dimensionnelle », mais plutôt du point de vue d'un « rapport interne à la parole » (p. 47). Pour illustrer cette approche chez Parrella, Giuliana Riccio se sert de l'image offerte par le héros du récit *Il giorno dopo la festa* qui nage à l'intérieur d'une anse marine sans jamais pousser vers le large. Selon Riccio, il s'agit d'une « métaphore du sens même du genre récit : une parfaite traversée à la nage au cours de laquelle on sait exactement quand il faut s'arrêter pour ne pas se perdre dans l'infini »¹¹ (Parrella & Riccio, 2015). Dans un entretien, Parrella (2015b) propose une autre image liée à sa conception de la brièveté en tant que mesure idéale : « En ce moment, j'ai une fleur sur le balcon de mon appartement, et quand je la regarde, je sais qu'elle représente un récit bref et non pas un roman. Elle est superbe, parfaite, haute ; elle a peu de temps à vivre, mais je vais me souvenir d'elle pendant longtemps »¹².

Cette idée de la brièveté est évidente aussi au niveau de la construction des personnages. L'écrivaine constate que sa production littéraire consiste à « rencontrer les personnages à un certain moment pour ensuite les laisser s'en aller »¹³ (Parrella & Riccio, 2015). Elle précise qu'aucun de ses personnages « n'a le temps ni la place de devenir un héros ; néanmoins, ils sont vibrants et passionnants précisément parce qu'ils savent qu'ils ont peu de temps. Ils passeront comme le vent, comme une fleur qui se fane »¹⁴ (Parrella, 2015b). L'écrivaine ne conçoit donc pas ses personnages comme des « destins », selon la formule avancée par Guglielmi, mais adopte des stratégies caractéristiques de la forme brève.

Dans tous ses récits brefs, Parrella établit un lien étroit avec la réalité contemporaine, ce qu'elle met en évidence lorsqu'elle observe : « Quand je travaille, c'est comme si je rangeais la réalité, telle une femme de chambre qui remet en ordre une chambre d'hôtel » (Parrella & Delmas, 2009). Ce lien se concrétise surtout dans les rapports qui se créent entre les personnages et les milieux urbains auxquels l'écrivaine associe son activité littéraire : « La seule expérience que j'ai, c'est d'écrire en ville, et sur la ville »¹⁵ (Parrella & Pacifico, 2016). La ville – tant le paysage urbain réel que son image construite par un texte littéraire – est marquée par la diversité et par un changement constant. Selon Calvino (1980, p. 283), « chaque mouvement qui s'opère dans la société déforme et réadapte – ou dégrade de façon irréparable – le tissu urbain, sa topographie, sa sociologie, sa culture institutionnelle et sa culture de masse »¹⁶. Comme l'observe Richard Lehan (1998, p. 289), l'évolution de la ville physique entraîne des répercussions sur sa représentation littéraire;

¹⁰ Texte original : « voglio che tutto sia perfetto ».

¹¹ Texte original : « metaforizza il senso stesso del genere racconto : una nuotata perfetta che sa esattamente quando fermarsi per non perdersi nell'infinito ».

¹² Texte original : « Ho un fiore, in questo momento, sul balcone di casa e se lo guardo so che è un racconto, non un romanzo. È superbo, perfetto, alto, e ha poco tempo da vivere, ma io lo ricorderò a lungo ».

¹³ Texte original : « incontrare i personaggi a un certo punto e lasciarli andare ».

¹⁴ Texte original : « Nessuno di loro ha il tempo e lo spazio per diventare un eroe, ma vibrano e appassionano proprio perché sanno che hanno poco tempo. Passeranno, come fa la bellezza in bicicletta, un fiore che sfiorisce ».

¹⁵ Texte original : « Io ho l'esperienza solamente della scrittura in città, e con molta città dentro ».

¹⁶ Texte original : « ogni movimento in atto nella società deforma e riadatta – o degrada irreparabilmente – il tessuto urbano, la sua topografia, la sua sociologia, la sua cultura istituzionale e la sua cultura di massa ».

par conséquent, « dans la mesure où la ville devient plus complexe en tant que structure physique, les façons de la considérer sont de plus en plus ardues »¹⁷ (p. 8). Selon Donald, la ville peut être conçue comme un « environnement imaginé », dans le sens suivant du terme :

“la ville” ne correspond pas simplement à un groupe de bâtiments dans un lieu donné. Si l’on veut être polémique, la ville en tant que *chose* n’existe pas. *La ville* désigne plutôt un espace produit par l’interaction d’institutions historiques et géographiques, de relations sociales de production et de reproduction, de pratiques gouvernementales, de formes et moyens de communication et ainsi de suite. Si l’on appelle cette diversité “la ville”, on lui attribue une cohérence ou une intégrité. *La ville* est donc surtout une représentation. Mais de quelle représentation s’agit-il ? Par analogie avec l’idée désormais familière que la nation nous offre une “communauté imaginée”, je soutiens que la ville constitue un *environnement imaginé*¹⁸. (Donald, 1992, p. 422)

Dans les textes de Parrella, l’environnement imaginé est constitué par la représentation d’un Naples contemporain (Prosenc, 2018). Tout en se disant « absolument napolitaine »¹⁹ (Parrella & Pacifico, 2016), l’auteure tient à préciser qu’elle focalise son attention sur Naples « pour raconter la condition humaine »²⁰ (Parrella & Goldkorn, 2014). Elle attribue ainsi une valeur universelle à sa production littéraire dans laquelle la ville devient « un microcosme capable de contenir le monde entier »²¹ (Camuglia, 2012). L’écrivaine raconte un Naples extrêmement diversifié. Si, d’un côté, il s’agit d’une ville « malade »²² (Parrella & Caserza, 2003), c’est aussi une ville « active et tumultueuse »²³ (Amoroso, 2003) qui manifeste sa vitalité. Parrella la décrit comme « une ville crue, violente, féroce, repliée sur elle-même, endolorie et douloureuse. Mais c’est peut-être pour cela que c’est aussi une ville vivante dans laquelle circulent des gens qui vivent des histoires denses »²⁴ (Parrella & Caserza, 2003). Ces commentaires laissent transparaître l’un des éléments-clés du paysage urbain de ce Naples littéraire : ses habitants. À ce propos, il sera utile de revoir quelques notions théoriques élaborées dans le champ des études sur les représentations littéraires de la ville.

¹⁷ Texte original : « as the city becomes more complex as a physical structure, the ways of seeing it become more difficult ».

¹⁸ Texte original : « “the city” does not just refer to a set of buildings in a particular place. To put it polemically, there is no such *thing* as a city. Rather, *the city* designates the space produced by the interaction of historically and geographically specific institutions, social relations of production and reproduction, practices of government, forms and media of communication, and so forth. By calling this diversity “the city”, we ascribe to it a coherence or integrity. *The city*, then, is above all a representation. But what sort of representation ? By analogy with the now familiar idea that the nation provides us with an “imagined community”, I would argue that the city constitutes an *imagined environment* ».

¹⁹ Texte original : « talmente napoletana ».

²⁰ Texte original : « per narrare la condizione umana ».

²¹ Texte original : « un microcosmo capace di contenere tutto il mondo ».

²² Texte original : « malata ».

²³ Texte original : « attiva e tumultuosa ».

²⁴ Texte original : « una città cruda, violenta, feroce, ripiegata su se stessa, dolorante e dolorosa. Però, e forse per questo, è anche una città viva, in cui si muovono delle persone che vivono storie dense ».

Dans son essai *City Codes*, Hana Wirth-Nesher (1996, p. 11) identifie quatre aspects du paysage urbain : « le “naturel”, le construit, l’humain et le verbal »²⁵ dont le premier implique « l’inclusion ou l’intervention de la nature dans l’environnement construit »²⁶. Lehan (1998, p. 13) formule sa définition de manière analogue : « La ville est l’endroit où l’être humain et la nature se rencontrent. La ville nous promet la possibilité de maîtriser l’environnement, de dominer les éléments et de permettre un certain degré de contrôle de la nature »²⁷. Il est cependant intéressant d’observer que dans la ville racontée par Parrella l’élément naturel est absent, voire explicitement nié suite à un irréversible processus de dégradation, si l’on emprunte le terme proposé par Calvino. L’écrivaine situe de nombreuses histoires en marge du tissu urbain, dans des quartiers périphériques dont elle souligne, d’un côté, la vitalité, et de l’autre, le délabrement (Prosenc, 2017). Le récit *p.G.R.* se déroule dans l’un des quartiers du nord de Naples où l’élément naturel a été anéanti, car

ils avaient exproprié les derniers champs, acheté les derniers jardins, arasé les plantations d’agrumes et commencé à couler le ciment pour construire “le troisième monde”. Ils inventaient ainsi la périphérie de la périphérie dans laquelle ils allaient espacer les infrastructures, isoler les vieux et ghettoïser les jeunes²⁸. (Parrella, 2005, p. 79-80)

L’expansion de la ville n’entraîne pas seulement une prédominance du bâti sur le naturel, mais la destruction de ce dernier qui va de pair avec le délabrement des éléments construits et entraîne des conséquences négatives pour les habitants.

Une partie du Naples raconté par Parrella est ainsi soumise à la ghettoïisation. Donald (1992, p. 452) soutient qu’après l’émergence de la ville industrielle au début du XIX^e siècle et la séparation du centre métropolitain d’avec la périphérie au début du XX^e, la ville moderne a aujourd’hui atteint la troisième phase de son développement « caractérisée par les trois G de *la globalisation, gentrification et ghettoïisation* »²⁹. Ces processus complexes concernent plusieurs aspects du tissu urbain réel et littéraire. Dans la ville racontée par Parrella prédomine l’élément humain qui comprend des « caractéristiques humaines qui constituent la toile de fond : par exemple, des foules de banlieusards, des vendeurs ambulants et des passants »³⁰ (Wirth-Nesher, 1996, p. 13). Lehan (1998, p. 8) souligne l’étroit rapport entre l’élément humain et la ville et observe que cette dernière « se présente souvent sous un aspect métonymique, lorsqu’elle est incarnée par la foule. On regarde la ville [...] à travers la foule »³¹. Cela est vrai aussi de la prose de Parrella ; lorsque l’auteure définit le Naples réel comme « une ville verticale », elle le fait en décrivant ses

²⁵ Texte original : « the “natural”, the built, the human and the verbal ».

²⁶ Texte original : « the inclusion or intervention of nature in the built environment ».

²⁷ Texte original : « The city is the place where man and nature meet. The city promises a way of regulating the environment, subduing the elements and allowing a certain control over nature ».

²⁸ Texte original : « avevano espropriato gli ultimi campi, comprato gli ultimi giardini, spianato gli agrumeti e iniziato le prime gittate di cemento, per costruire “il terzo mondo”. La periferia si stava inventando una sua periferia, dove diradare le infrastrutture, isolare i vecchi e ghettizzare i giovani ».

²⁹ Texte original : « This new city is characterized by the three Gs of *globalization, gentrification, and ghettoization* ».

³⁰ Texte original : « human features that constitute setting, such as commuter crowds, street peddlers and passersby ».

³¹ Texte original : « The city often presents itself metonymically, embodied by the crowd. We look through the crowd [...] to the city ».

habitants : « Aux étages élevés [...] il y a des personnes aisées, des artistes, la bourgeoisie intellectuelle. Aux étages inférieurs, des garçons qui circulent à moto sans casque et qui constituent le bassin de recrutement de la Camorra »³² (Parrella & Goldkorn, 2014). L'écrivaine souligne la coexistence de différentes classes sociales comme un élément important de la ville :

Naples est la lunette grossissante des problèmes de mon pays. [...] En cela, on pourrait la considérer comme un atelier, un laboratoire. Son statut de ville portuaire, avec son lot d'immigration, en est la cause. Naples est sans doute la dernière ville d'Italie où il y a encore une plèbe (au sens de peuple) très présente. Des catégories sociales, historiques, subsistent. Nous avons une haute bourgeoisie qui ne s'occupe pas du peuple et le peuple qui ne regarde que l'aspect économique de la haute bourgeoisie. Et pourtant, tout le monde coexiste, côte-à-côte. Tout est mélangé au cœur même de la ville. (Parrella & Delmas, 2009)

La représentation littéraire de cette ville « grande et pleine et vivante, vivante comme aucune autre ville »³³ (Parrella, 2015a, p. 41-42) se concrétise à travers des personnages intégrés dans des milieux urbains dans lesquels ils cherchent à faire face aux nécessités de la vie quotidienne. Lorsqu'ils se déplacent à travers la ville, les particularités topographiques mentionnées coïncident avec la topographie réelle du Naples contemporain. Cette correspondance se crée de la manière décrite par Wirth-Nesher :

Lorsque les auteurs incluent des aspects des villes "réelles" dans leurs reconstructions fictives, ils le font en recourant aux plans, noms des rues, bâtiments et monuments existants ; ils donnent ainsi à leurs personnages la possibilité de tourner au coin d'une rue vérifiable sur un plan de ville, ils les situent dans un cadre "réaliste". Pour un lecteur qui fait partie d'une certaine culture, ces éléments urbains possèdent tout un répertoire de sens³⁴. (Wirth-Nesher, 1996, p. 10)

Un autre aspect marquant de la ville contemporaine racontée par Parrella est représenté par les moyens de transport en commun. La voix du narrateur indique à plusieurs reprises les numéros des bus dans lesquels voyagent les personnages et décrit l'ambiance misérable qui y règne. À titre d'exemple, le récit *Asteco e cielo* contient un long passage relatant les détails d'un trajet à travers la ville que le protagoniste accomplit dans différents moyens de transport :

au lieu de prendre le 180 et arriver tout de suite à la maison, je fais un grand détour et passe par la ville.

Le détour fait prendre un métro, un funiculaire et un deuxième métro. En comptant les changements et les bouts de chemin à pied il me faut à peu près une heure et demie, mais aujourd'hui je n'ai pas envie de tomber sur des drogués déjà dans le bus, vu qu'après je les revois de toute façon devant chez moi.

³² Texte original : « Napoli è ormai una città verticale. Ai piani alti, [...] i benestanti, gli artisti, la borghesia intellettuale. Ai piani bassi, i ragazzini su motorette senza casco, bacino di reclutamento della camorra ».

³³ Texte original : « grande e piena e viva : viva come nessun'altra città ».

³⁴ Texte original : « When authors import aspects of "real" cities into their fictive reconstructions, they do so by drawing on maps, street names, and existing buildings and landmarks, enabling a character to turn the corner of a verifiable street on the map, to place him in a "realistic" setting. These urban elements signify to a reader within a particular culture a whole repertoire of meanings ».

À la place Amedeo je passe du métro au funiculaire et je prends un café. Je redresse mes épaules et en passant le portillon je mesure au moins cinq centimètres de plus.

Quand le funiculaire arrive, je presse le pas pour que personne ne s'aperçoive que je fais ce grand détour, mais je le fais avec une hâte contenue, non pas avec l'agitation de quelqu'un qui vit dans des rues qui portent un numéro au lieu d'un nom sur une plaque. [...]

Je m'installe dans la dernière voiture et je savoure l'air conditionné dans le silence de l'anonymat. J'arrive au Vomero. Quand je descends, je suis plus détendu, plus poli [...]

Quand je m'engouffre dans la ligne de métro sur la colline, je sors mon billet de ma poche : j'en suis à soixante-dix minutes de trajet. Le billet va bientôt expirer mais, de toute façon, avec ce qui me reste de temps je réussirai sans doute à arriver jusqu'au quartier des hôpitaux.

À partir de là, personne ne contrôle plus les billets³⁵. (Parrella, 2003a, p. 44-45)

Les étapes du parcours à travers les quartiers napolitains coïncident avec des passages à travers différentes couches sociales dont la plus basse est associée à l'endroit où habite le protagoniste. Il s'agit du quartier populaire de Scampia situé dans la périphérie nord de Naples, dont le nom – qui n'apparaît d'ailleurs pas dans le texte – est facilement identifiable dans la description des « voiles », un surnom donné aux HLM réellement existantes. Dans le passage cité, la dégradation du quartier est rendue par l'absence des noms des rues, remplacés par de simples chiffres. Cette négation d'une caractéristique topographique propre aux autres quartiers napolitains accentue l'anonymat de la périphérie et souligne la ghettoïsation que le protagoniste perçoit, au niveau personnel, comme une honte.

Autre aspect qui n'est pas limité aux quartiers périphériques mais concerne la ville tout entière, le mauvais fonctionnement des moyens de transport en commun napolitains, est souligné à plusieurs reprises par la voix du narrateur. Ce fait réel est, en outre, commenté par l'auteure dans ses entretiens. Si, d'un côté, elle signale que « Naples a une très belle ligne de métro dont on continue d'ouvrir des stations dessinées par des artistes »³⁶ (Parrella & Arduini, 2014) qui ressemblent à « un musée d'art contemporain »³⁷ (Parrella & Pettrignani, 2010, p. 36), elle regrette aussi que les rames ne passent pas à l'heure. La protagoniste de *Il passaggio* explique donc que les Napolitains prennent le métro quand ils ont le temps, car cela n'en vaut pas la peine quand ils sont pressés (Parrella, 2003b, p. 79). Elle visite une nouvelle station de métro « en rouge pompéien : des cen-

³⁵ Texte original : « invece di prendere il 180 e arrivare subito a casa, faccio il percorso lungo e passo per la città. Il percorso lungo prevede una metropolitana, una funicolare e un'altra metropolitana. Tra cambi e pezzi a piedi ci vogliono circa un'ora e mezza, ma oggi non mi va di cominciare a incontrare i tossici già sull'autobus, visto che poi comunque li ritrovo sotto casa. A piazza Amedeo passo dalla metro alla funicolare e prendo un caffè. Mi raddrizzo nelle spalle e supero il varco più alto di cinque centimetri buoni. Quando la funicolare arriva mi do un passo di fretta : che nessuno si accorga che sto facendo il giro lungo. Sì però una fretta contenuta, non la smania di quello che vive in strade che hanno un numero sulla targa, invece del nome. [...] Mi schiaffo nell'ultimo vagoncino e mi godo l'aria condizionata nel silenzio dell'anonimato. Arrivo al Vomero. Quando scendo sono più rilassato, più educato [...] Mentre mi immergo nella metro collinare, caccio di tasca il biglietto : finora ho fatto settanta minuti di viaggio. Sta per scadere il tempo, ma tanto, con quello che mi resta, riesco senz'altro ad arrivare fino alla zona ospedaliera. Di lì in poi, il biglietto non lo chiede più nessuno a nessuno ».

³⁶ Texte original : « Napoli ha una bellissima metropolitana di cui stanno continuando ad aprire stazioni, progettate da artisti ».

³⁷ Texte original : « un museo d'arte contemporanea ».

taines de touristes en émergent comme si c'était normal. Ces Européens [...] se pressent vers le Musée National sans même se rendre compte que le vrai attrait de la place c'est le métro »³⁸ (p. 79). Le fait de réserver le terme « Européens » aux touristes suggère que les Napolitains ne se sentent pas tels. Le texte met en évidence une différence essentielle entre la perception de la ville par ses habitants et par les touristes, présentés comme un élément étranger. Ces derniers visitent la ville sans la voir véritablement, tandis que les habitants sont capables d'observer les aspects changeants de son image contemporaine. En cela, leur attention se concentre sur les autres, car à Naples « [p]ersonne [...] ne s'est résigné à croire que, lorsque le nombre des habitants d'une ville dépasse le million, il devient impossible de savoir tout sur tout le monde, et ainsi nous nous observons mutuellement »³⁹ (p. 90).

Dans les récits brefs de Parrella, le paysage urbain apparaît comme l'un des éléments de la modernité.

La voix du narrateur est attentive aux différents aspects de la ville de Naples dans laquelle se situent un grand nombre d'histoires. Dans la représentation de la ville élaborée par l'écrivaine prédomine l'aspect humain, sans pour autant que soient exclus des détails topographiques et des bâtiments réellement existants, décrits des trajets faits en transports en commun et présentées des réflexions sur la dégradation sociale des quartiers populaires. Les personnages littéraires créés par l'auteure napolitaine font partie intégrante du tissu urbain dans lequel se déroulent leurs histoires. Les textes ne relatent pas de destins entiers mais se concentrent sur des épisodes, dans une perspective typique de la forme brève. Ainsi le regard du narrateur part d'un point bien précis dans le temps, identifiable avec le moment présent, et se dirige vers un espace représenté par la ville de Naples qui englobe le personnage. Dans divers paratextes, l'auteure tient à expliciter son attachement à la forme brève qu'elle n'hésite pas à définir comme une forme caractéristique de la contemporanéité.

Références

- AMOROSO Giuseppe (2003), « Guappetella, il sorriso triste di Napoli », *Corriere della Sera*, le 10 août, En ligne <http://archiviostorico.corriere.it> (consulté le 27/01/2015).
- CALVINO Italo (1980), « Gli dèi della città », dans *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Turin, Einaudi, p. 282-285.
- CALVINO Italo (2002a), « Pasternak e la rivoluzione », dans *Perché leggere i classici*, Milan, Mondadori, p. 200-221.
- CALVINO Italo (2002b), « Rapidità », dans *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Mondadori, p. 37-62.
- CAMUGLIA Monia (2012), « Valeria Parrella presenta la traduzione in ceco del suo 'Per grazia ricevuta' », *Cafè Bohème*, En ligne <http://www.cafeboheme.cz> (consulté le 17/01/2019).
- DESSONS Gérard (2015), *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Éditions Manucius.

³⁸ Texte original : « in rosso pompeiano : centinaia di turisti ne emergono come se fosse normale. Questi europei [...] si affrettano verso il Museo Nazionale, e nemmeno questo sanno : che la vera attrattiva della piazza è la metro ».

³⁹ Texte original : « [n]essuno [...] si è rassegnato a pensare che quando una città supera il milione di abitanti diventa impossibile sapere tutto di tutti, e così ci guardiamo l'un l'altro ».

- DONALD James (1992), « Metropolis : the City as Text », dans Robert Bocoock et Kenneth Thompson (éds.), *Social and Cultural Forms of Modernity*, Cambridge, Polity Press, p. 417-461.
- EICHEL-LOJKINE Patricia (2012), « Lire le récit bref. Problématiques », *Publize*, 1, p. 1-16, En ligne <http://revues.univ-lemans.fr> (consulté le 17/01/2019).
- GAMBARO Fabio (2009), « 'Le Ventre de Naples', de Valeria Parrella : voir Naples et survivre », *Le Monde des livres*, le 12 février, En ligne <http://www.lemonde.fr> (consulté le 17/01/2019).
- GUGLIELMI Guido (2005), « Un'idea di racconto », dans *Seminario sul racconto*, éd. Luigi Rustichelli, West Lafayette, Bordighera Editore, 1998, p. 5-12, reproduit dans *Bollettino '900*, n° 1-2, En ligne <https://boll900.it> (consulté le 17/01/2019).
- JAUSS Hans Robert (1985), « I generi minori del discorso esemplare », dans *Il racconto*, éd. Michelangelo Picone, Bologne, Il Mulino, p. 53-72.
- JOLLES André (1930), *Einfache Formen : Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer Verlag, Traduction française par Antoine Marie Buguet : *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- LEHAN Richard (1998), *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, University of California Press.
- PARRELLA Valeria
- (2003a), *Asteco e cielo*, dans *Mosca più balena*, Rome, Minimum fax, p. 42-53.
 - (2003b), *Il passaggio*, dans *Mosca più balena*, Rome, Minimum fax, p. 63-101.
 - (2005), *p.G.R.*, dans *Per grazia ricevuta*, Rome, Minimum fax, p. 76-103.
 - (2015a), *Gli esposti*, dans *Troppa importanza all'amore (e altre storie umane)*, Turin, Einaudi, p. 25-42.
 - (2015b), « Perché amo leggere (e scrivere) racconti... », *Il Libraio*, le 22 mai, En ligne <http://www.illibraio.it> (consulté le 17/01/2019).
- PARRELLA Valeria et Arduini Clelia (2014, mars), « L'intervista. A tu per tu con Valeria Parrella », *Touring*, En ligne <http://www.touringmagazine.it> (consulté le 17/01/2019).
- PARRELLA Valeria et Caserza Guido (2003), [recension de *Mosca più balena*], *Il Mattino*, le 24 juillet, En ligne <http://www.minimumfax.com> (consulté le 23/01/2017).
- PARRELLA Valeria et Delmas Benoît (2009), « Entretien avec Valeria Parrella », *Le Western culturel*, le 9 février, En ligne <http://lewesternculturel.blogs.courrierinternational.com> (consulté le 05/06/2017).
- PARRELLA Valeria et Goldkorn Wlodek (2014), « Valeria Parrella : l'amore e il dolore », *L'Espresso*, le 24 février, En ligne <http://espresso.repubblica.it> (consulté le 17/01/2019).
- PARRELLA Valeria et Pacifico Francesco (2016), « Valeria Parrella e Napoli », *The Towner*, le 19 janvier, En ligne <http://www.thetowner.com> (consulté le 17/01/2019).
- PARRELLA Valeria et Pettrignani Sandra (2010), « Valeria Parrella : "Napoli ? È il risultato di una cattiva politica" », *l'Unità*, le 16 décembre, p. 36, En ligne <http://cerca.unita.it> (consulté le 22/09/2014).
- PARRELLA Valeria et Riccio Giuliana (2015), [entretien avec Valeria Parrella], *Cattedrale. Osservatorio sul racconto*, En ligne <http://www.cattedrale.eu> (consulté le 05/06/2017).
- PARRELLA Valeria et Taglietti Cristina (2008), « Valeria Parrella : moglie in prova », *Corriere della Sera*, le 11 juillet, p. 43, En ligne <http://archiviostorico.corriere.it> (consulté le 27/01/2015).
- PELLIZZI Federico (2005), « Introduzione : Forme del racconto », *Bollettino '900*, n° 1-2, En ligne <https://boll900.it> (consulté le 17/01/2019).
- PROSENC Irena (2006), « "E io scrittore" : stratégies narratives et vérité historique dans le *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti », *Cahiers d'études italiennes*, 6, p. 47-57.
- PROSENC Irena (2015), « L'immagine della città nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti », dans Radica Nikodinovska (éd.), *Parallelismi linguistici, letterari e culturali : atti del Convegno*

internazionale, 13-14 settembre 2014, Ohrid, Skopje, Université Saints-Cyrille-et-Méthode, p. 745-754.

PROSENC Irena (2017), « Ai margini della città: le donne e la periferia nei racconti di Valeria Parrella », dans Milagro Martín CLAVIJO (éd.), *Escritoras en los márgenes del texto*, Tome 3, Séville, Benilde, p. 168-177.

PROSENC Irena (2018), « “C’era la città, tutta intera, tutta” : Napoli nella narrativa di Valeria Parrella », dans Srećko Jurišić et al. (éds.), *La città italiana come spazio letterario nel contesto mediterraneo (1990-2015)*, Florence, Cesati, p. 87-95.

WIRTH-NESHER Hana (1996), *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.

LANGUAGE CONTACTS AND GREETINGS: SOME CROATIAN EXAMPLES

Vesna Deželjin

Université de Zagreb (Croatie)



Résumé : Les salutations sont un acte de communication fondamental lors duquel le sujet parlant veut intentionnellement se présenter aux autres ; en même temps, c'est aussi la façon de prêter attention à la personne saluée. Lorsque quelqu'un salue, il ne montre pas seulement ses émotions (exprimant la cordialité, la réserve, l'hostilité) au regard des autres, mais aussi sa situation sociale (déterminant son niveau de formalité). Les salutations se réalisent verbalement ou non verbalement. Leur choix dépend de plusieurs facteurs : la culture, la situation dans laquelle on se trouve, la relation entre les personnes concernées. Les salutations verbales sont en général des locutions figées très brèves qu'on ne peut pas transformer en introduisant un autre élément à l'intérieur de l'unité composée. Les salutations, appartenant au niveau de la langue courante, changent, et leurs changements révèlent des variations historiques et sociales d'une communauté. Cet article analyse les résultats de l'enquête auprès des élèves de plusieurs écoles secondaires croates de Zagreb, Split et Rijeka. On peut remarquer que cette population utilise une grande diversité des formules de salutations. Notre étude s'appuie sur l'usage de quelques salutations atypiques employées activement par les locuteurs croates de tous âges. On peut diviser ces salutations en deux groupes distincts – les formules traditionnelles et les formules modernes – qui se sont avérés tout aussi indispensables. Les éléments linguistiques incorporés dans la langue croate résultent de changements complexes qui se sont produits au cours des siècles sur le territoire de l'actuelle République de Croatie grâce aux contacts entre les variétés régionales croates et les autres langues présentes dans cette région, à savoir l'italien, l'allemand et le hongrois. Les autres salutations, ainsi que de nombreux emprunts dans le croate moderne, devront être traités comme des mots d'emprunt de luxe plutôt que des mots d'emprunt réellement nécessaires.

Mots clés : les salutations verbales, la langue croate, le contact entre les langues, les mots d'emprunt.

Abstract: Greeting is a basic act of communication in which a person intentionally makes his/her presence known to others; at the same time, it is also a way of showing one's attention toward the person being greeted. By greeting, we reveal not only the emotional relationship (determining whether we will be cordial, distant, hostile) that we have with other people, but also our relative social status (determining our level of formality or informality). Greetings can be verbal or non-verbal, and the choice between the two depends upon a series of factors, such as culture, situation, and the relationship between the persons who exchange greetings. Verbal greetings are generally short, fixed linguistic expressions whose components usually cannot be additionally elaborated or substituted by some other

element. Greetings, as a part of everyday language, change and reveal historical and social variations in a community. This paper discusses the results of a survey conducted among the last-year pupils at several secondary schools in Zagreb, Split, and Rijeka. They show a large variety of greeting formulas in use among that population. The paper focuses on the use of some non-standard greetings also used actively by other Croatian speakers of all ages. These greetings can be divided into two distinct groups – traditional formulas and modern formulas – both of which have proved to be equally vital. The linguistic elements that have been incorporated into the Croatian language are the result of complex changes that have taken place over centuries on the territory of the present Republic of Croatia and language contacts between all Croatian varieties and other languages present in the area, namely, Italian, German, and Hungarian. Other greetings, as well as many other foreign elements in modern Croatian, are to be treated as “luxury” loanwords rather than as really necessary loanwords.

Keywords: verbal greetings, Croatian language, language contacts, loan-words.

INTRODUCTION

Greetings, as a linguistic issue, have been discussed by many scholars and on various occasions. This is understandable, since a greeting is a basic ritual to indicate either the beginning or the end of a situation in which two or more people meet (Renzi, 1995; Canobio, 2003). This definition implicates a verbal greeting, even though there are numerous non-verbal greetings as well, and the choice is governed by a number of factors, such as situation, culture, relationship between the participants in the communicative act, and medium of communication. The communicative value of a greeting may depend upon kinetic appearances (e.g., mimics, gestures, body position), perceptive features (feelings of sympathy, antipathy, empathy), physical characteristics (touching, shaking hands), ritual movements (kissing, waving hands), and status symbols, important when age and education regulate forms of greetings (Pintarić, 2002, p. 121). Apart from all these parameters, another significant quality of a verbal greeting is its form, stable and unchangeable in synchrony, which means that it cannot be modified or combined with other words, so that the greeting *Good morning!* cannot be altered or reinforced by saying **Good pleasant morning!*¹ Therefore, verbal greetings can be treated as formulas, culturally embedded, traditional, and easily recognizable. Moreover, very often, greetings, even if they come from different languages, but are in use in the same geographical area, are formed with words that express the same meaning. For example, in Europe, regardless of the language spoken, wishing someone a good day or good night, is a common greeting formula. On

¹ Because this article speaks about greeting habits and tendencies in the Croatian speaking area, Croatian examples will be cited from now on.

the other hand, speakers of languages whose cultures have not historically been in contact will use greetings that communicate very different concepts and meanings².

HYPOTHESES AND AIMS OF THE PAPER

Since a greeting can be observed and analysed as any other complex linguistic expression or multiword phrase of a language, we start with the hypothesis that it is subject to change over time. Greetings that are widely used today may not have been so frequent a few decades ago – in some cases, they may not have existed at all, or they may have been reanimated, etc. The causes of such changes in the typology and form of greetings are varied. In fact, every greeting formula which is perceived as deviant from what would be expected mirrors in a very specific way certain historical and social variations that the community of speakers has been exposed to. This is the second hypothesis from which I start. Specifically, this paper deals with greetings used among Croatian language speakers in Croatia and aims to examine a variety of greetings used when there is a relationship of equality or symmetry between interlocutors as well as to detect to what extent the presence and longevity of certain formulas in the speech community can be seen as a consequence of extra-linguistic, especially social, factors and/or of language contact.

METHODOLOGY OF THE INQUIRY AND RESPONDENTS

On this occasion, I will present data that have been collected in three different surveys in which possible answers were not suggested.

The first one was conducted ten years ago among Croatian teenagers (Deželjin and Mildner, 2009). At the time we studied the use of greeting formulas because we wanted to compare our results to those obtained a decade before in a similar research conducted upon a student population (Bratanić, 1999). There were 210 high-school respondents (Deželjin and Mildner, 2009) distributed among four major Croatian cities, namely in Osijek (53 students), Rijeka (30 students), Split (45 students), and Zagreb (82 students). Our respondents, who were sixteen or seventeen years old, had to fill in an open-ended questionnaire designed for that particular occasion and indicate all types of greeting formulas they would use during the day at the moment of meeting or leaving their friends, parents, teachers, and familiar elderly people (Cf. Questionnaire). On this occasion, I will focus my attention only on data related to informal social situations and relations, and in particular to those that involve friends and the family.

Two years ago, I conducted a similar inquiry but among university students attending the Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Zagreb and at the same-named faculty at the University of Rijeka, whose age varied from eighteen to twenty-three years. On that occasion, there were fifty respondents in Zagreb (40 females and 10 males) and 26 respondents in Rijeka (20 females and 6 males) who were asked to fill in a similar type of questionnaire and to indicate greeting formulas they used in informal situations with friends and members of their family.

² Let's quote only a few examples: in Nepali, an informal greeting, equivalent to *Hello!*, means *What is it?* or *How is it?*, while in Sinhala, by greeting a person, the speaker wishes her/ him a long life. In Jamaican patois a person can be greeted by saying *What's going on?*

In this paper, the high-school pupils and university students will be treated together, as young speakers.

My third group of respondents consisted of sixty-four people between forty and sixty-five years of age who have a university degree. These respondents, referred to as senior speakers in this paper, provided me with answers concerning only their habits in greeting people whom they consider socially equal to themselves in informal situations. They were asked to fill in a simplified version of the Questionnaire that was given to young subjects and their answers were collected in 2015 and 2016.

SURVEY RESULTS

The analysis of questionnaires filled in either by high-school students or by university students shows that, on the whole, they use a rich collection of greetings with their friends, including various forms of verbal language, body language, or combinations of the two. According to the data provided by my high-school respondents, it turns out that the males, among themselves, frequently shake hands or wave, slap the other person on the shoulder(s), hug the other person, and even lightly punch the other in the stomach, while the females mostly wave hands, smile, kiss, and hug when greeting a female friend. The corpus of verbal formulas consists of 122 distinct items. The array of verbal greetings is quite heterogeneous (cf. Table 1) because there are formal formulas, which can also be uttered in formal situations and with a distant interlocutor, such as *Dobro jutro* ('Good morning', 11 occurrences) and *Dobar dan* ('Good day', 28 occur.), used at the moment of meeting, and *Laku noć* ('Good night', 29 occur.), used when parting in the evening. However, these formal formulas are occasional and common among high-school pupils only when parents or other close relatives are greeted. Apart from these, high-school and university students frequently greet their friends by using quite unexpected informal utterances, such as questions³ and numerous and rather creative phatic expressions that only call the attention of the interlocutor (*Alo!*, *Eeej*, *Eha!*, *Ejla!*, *Hej!*, *Oj!*, *Pa-pa!*) Quite often, there are also expressions that recall, partially or entirely, informal greetings borrowed from other languages and then adapted to Croatian or only acclimated (Gusmani, 1993) into Croatian. Consequently, young Croatian speakers greet each other not only with expressions from contemporary colloquial English, such as *Haj* < *Hi!*, *Helou* < *Hello*, and *Bai-bai* < *Bye-bye!*, *Yoohoo!*, *Yowussap* < *Yo, what's up?*, but from other languages, such as Czech or Slovak *Ahoj*, 'hello' and 'bye', the Hawaiian word *Aloha!*⁴. My high-school respondents also cited three greetings that can be considered as half-way between formal greetings and the above-mentioned highly informal and heterogeneous greetings, namely, *Bok!* / *Bog!* <

³ Questions that replace a real greeting formula mostly inquire on the interlocutor's activities or plans at the moment of meeting. Hence, my respondents quoted *Di si?*, *Ej šta ima?*, *Di si kompa?*; *Jesi se naspava?*/*naspavala?*, etc. There are 86 questions in my corpus and this is the most numerous category in it (Deželjin and Mildner, 2009).

⁴ As is known, in Hawaiian the word *aloha* means 'affection, peace, compassion, and mercy', but when communication became better and the islands more easily accessible, the word has come to be used as a greeting meaning either 'Hello!' or 'Bye!'

bog (literally, 'God'), used in all four towns, *Čao*⁵ < *Ciao*!,⁶ and *Servus*!⁷ (All three of which are equivalent to both 'Hi!' and 'Good-bye!' in English), which are present and well embedded in Croatian tradition.

According to the answers found in the university students' questionnaires, it turns out that they usually combine verbal greetings with the most common types of non-verbal greetings (shaking hands, tapping, waving). The results also reveal that phatic interjections are somewhat less common and that traditional salutations, that are suitable in formal situations as well, such as *Dobro jutro*! ('Good morning', 32 occur.), *Dobar dan*! ('Good morning', 52 occur.), *Dobra večer*! ('Good evening', 38 occur.), *Laku noć*! ('Good night', 38 occur.), *Doviđenja* ('Good-bye', 'So long', 14 occur.), and *Zbogom* ('Good-bye', 'Adieu', 4 occur.), are often exchanged even among young respondents. However, a part from the already quoted *Bai-bai* (< *Bye-bye*!) and *Baj*, the most common informal greetings among both sexes are *Bok/Bog* and *Čao*, convenient at the moment of meeting or leaving a person. Each formula was found to be more appropriate than the others in a particular region; those students from Zagreb and/or from north-western parts of Croatia greet their friends, parents, and relatives with *Bok*! (18 occur.) in all situations. Students from eastern Croatia or from the Adriatic coast and from continental Dalmatia use the variant *Bog*! (25 occur.).

The greeting *Čao*! (14 occur.) proved to be used only occasionally and only by female students at the University of Rijeka who were originally from that town⁸ or its vicinity.

As far as the senior respondents were concerned, they usually disliked the sole use of non-verbal forms of greeting, even in informal situations, and preferred either combinations of non-verbal and verbal greetings or use verbal formulas alone. If a combination of two systems is in practice, males usually shake hands or wave (especially when physically distant from their interlocutors) while pronouncing a verbal greeting, whereas females prefer hugging and kissing together with some kind of verbal greeting. The range of verbal greetings comprises a few formulas adequate in formal situations and numerous utterances that vary from truly informal greetings to terms that can replace them and which include phatic expression, questions, and interjections, all quite similar to those used by young respondents. As expected, the most frequent informal greeting is *Bok*!, especially if

⁵ Since many respondents are aware of the origin of this greeting formula, some of them put it down in the questionnaire in its orthographically original form. However, from now onward, only the adapted form will be quoted in the paper.

⁶ According to Boerio's dictionary of the Venetian dialect, the form *sc'ao* /ʃʃao/ is used to greet a close friend, its value corresponding to some other Italian salutations: namely, *Addio*!, *Salve*!, *Fatti con Dio*!, *Buon di*!, *Buon giorno*! and *Buona notte*! (Boerio, 1998, p. 624), which respectively correspond to 'Good-bye', 'Hi', 'May the Lord be with you', 'Good morning', and 'Good night'. The Venetian greeting, which recalls the ceremonial Latin greeting formula *Servus tuus*!, became common in most parts of Northern Italy and spread from there throughout the Apennine peninsula.

⁷ *Servus*, as well as the Italian *Ciao*!, recalls the Latin *servus tuus*, as well. According to lexicographic sources (Hausen *et al.*, 2005, p. 1554; Kunhel-Rezum *et al.*, 2007, p. 1535; Duden, 1980, p. 168), this greeting came into use in the Habsburg Monarchy and is still common in Austrian German and in southern parts of Germany. It spread, especially in the 18th century, to other communities and languages that were influenced by Habsburg culture, i.e., to Hungarian (*Szervusz*/ *Szervusztok*), Romanian (*Servus*), Polish (*Serwus*), and continental Croatian varieties. In Habsburg Zagreb and in the local Croatian dialect, the variant *Serbus*! was perhaps even more frequent and can still be heard today.

⁸ There were only thirteen students, out of twenty-six, who had grown up in Rijeka, and nine were girls.

a person is a native Kajkavian speaker or has been living in Zagreb for many years. This is followed by *Čao!* (27 occur.), especially at departure and if at least one of the interlocutors is linguistically related to the Adriatic coast and its dialectal variants. Eleven senior respondents born in Zagreb or its surroundings, as well as three who were born elsewhere but grew up in Zagreb, underlined the greeting formula *Servus!* ('Hi!', 'Bye!'), acceptable either when encountering a person or saying good-bye to her/him.

There are four examples of *Zdravo!* < *zdravo*, 'healthy'⁹ ('Hello!', 'Hi!', 'Hi there!'), put forth by both sexes of senior respondents. Among other informal expressions, there can be noticed those of the English origin (*Haj!* < 'Hi!', *Helou* < 'Hello!'), which are used mostly by females.

GREETING FORMULAS AND LANGUAGE CONTACTS

Although the aim of each survey was to investigate sociolinguistic changes in greetings, there is one aspect that should be discussed first: greetings can be a reflex of language contact, either past or present, that occurred on a certain territory.

In a global society, foreign elements borrowed from other languages and cultures document the intense communication that occurs among speakers of different languages. The Croatian language as used today, with all its horizontal and vertical varieties, has been strongly influenced especially by English language and culture – as have many other languages in today's globalized world. This tendency has been stimulated also by the fact that the language of the young is always well-disposed toward trendiness; at present, this means the language used in films, music, and other types of free-time entertainment coming from the English speaking area.

Two salutations, *Čao!* and *Servus!*, on the other hand, reflect the exposure of Croatian¹⁰ to other languages and cultures in the past. As mentioned above, the former salutation, Italian in origin, reflects the strong and centuries-long influence of Venetian¹¹ and/or Italian¹² that was exercised in all the Croatian-speaking territories along the Adriatic coast and that still can be perceived in the morpho-syntax and particularly in the lexis

⁹ This greeting, formally an adverb meaning 'healthy', expresses a speaker's wish for good health of a person met and hence corresponds to the Latin greeting *Ave!* This has been well documented in the Croatian language tradition (Anić *et al.*, 2002, p. 1487; Jojić *et al.*, 2015, p. 1756).

¹⁰ The standard Croatian language is based on three dialectal groups, i.e., on the most widespread Štokavian dialect group (which serves as the basis of [Standard Serbian](#), [Bosnian](#) and [Montenegrin](#)), on the Čakavian dialect group, and on the Kajkavian dialect group. In the mid-19th century, Croatian intellectuals and scholars made their first attempts to provide a Croatian literary standard. They chose the Neo-Štokavian dialect as the basis of the future standard language and to serve as a supraregional *lingua franca*. Consequently, the other two dialectal groups, Čakavian, spoken along the Adriatic coast and on the islands, Kajkavian, typical of central Croatia and of its capital, as well as other Štokavian vernaculars lost much of the prestige they previously had, as confirmed by the centuries-long and rich literary traditions in the Čakavian and Kajkavian dialects.

¹¹ The long lasting presence of Venetians in the eastern Adriatic is confirmed either by a language variant known as Colonial Venetian (Bidwell, 1967) or also Colonial Triestine (Doria, 1987) abundantly documented by Italian dialectal vocabularies such as Boerio (1989), Doria (1987), Miotto (1991) or by those of loanword in the Croatian language (Anić and Goldstein, 1999).

¹² Originally Venetian, and hence dialectal, greeting formula *s'ciao*, entered many other Italian dialects and became the most used Italian greeting formula *ciao*, that later on spread and, as a cultural loanword, entered many other languages.

of the Čakavian and Štokavian varieties spoken in that region. After 1945, the impact of Italian almost disappeared, and even later, when relations between the states of Italy and Yugoslavia were re-established, Italian remained the second language and has never regained the power it had until the Second World War. Consequently, the greeting *Čao!*, although it is still vital, has faced certain changes, mainly concerning its narrowed domain. As the results show, young speakers living in territories where it was common are not inclined to use this greeting as frequently as the older generations did. Despite the presence of an Italian minority in Rijeka, for instance, as well as frequent contacts with the Italian culture and language, this greeting formula has been withdrawing from the language of the young because its use has not been stimulated by concrete and effective extra linguistic factors which characterize situations of tight daily foreign language interaction.

The use of the greeting *Serbus! / Servus!*, emblematic of the Habsburg influence, has also been in steady decline. The collapse of the Habsburg Monarchy in 1918 brought about a new social and political order, which weakened the results of centuries of language contact between German and Croatian. Moreover, this tendency continued and faced almost a complete split after the Second World War, when all elements, even linguistic ones, that could have been reminiscent of the past and of the foreign domination, had to be eliminated. However, this tendency did not affect the Croatian vernaculars spoken in northern parts, much less the Kajkavian dialects, which have remained almost unchanged and have preserved many Austrian German loanwords, among which *Servus* is only one. But the life of a word is closely related to its users, so that over the years *Serbus! / Servus!* has become limited to older speakers who still recall the time when they or elderly members of their families used to greet each other and their friends with that salutation.

REETING FORMULAS AS SOCIOLINGUISTIC DATA

Language contacts' issues, observed on this occasion on the example of greetings used by two distinct age groups, are important because they signal changes in the status of a certain language in regard to other languages. At the same time, the same data reflect their status of preference or rejection within a certain group of speakers.

Even though the three presented inquiries were carried out on different occasions and under different circumstances and severe critical observations concerning the respondents' age, origin, social position, professional status, and education might be made, my results, apart from having confirmed some hypotheses, have brought about some new facts that in the future should be checked on a larger scale and with far more respondents.

At this point, it is useful to reflect on the use of three informal formulas common to all respondents, namely *Bok! / Bog!*, *Čao!*, and *Servus! / Serbus!*

As said above, the use of the traditional salutation *Čao* (< *ciao*, 'Hello') proved not to be in use by Split teenagers when greeting each other.¹³ *Čao* appears to be falling into disuse in other coastal areas, as well: in Rijeka it is only marginally present, and if it is used, it would be exclusively among females. Moreover, the Split high-school respondents not

¹³ According to the results of the questionnaire, only two out of forty-five Split teenagers used that greeting when meeting elderly male well-acquainted neighbours who used the same formula themselves.

only neglected the once highly frequent and locally recognizable Čao!, but preferred to greet their friends in an unusual manner, usually replacing a greeting with a kind of a question about his current plans, always expressed in the local vernacular (cfr. n. 2).¹⁴ Quite surprisingly, Čao, as a non-native greeting in northern Croatia, proved to be very popular with high-school students in northern parts of Croatia, i.e., in Osijek. Since there is no evidence of its embedment in northern and north-eastern Croatian, corresponding mostly to Štokavian dialectal variants, active use of this salutation can be seen as a modish sign, and a possible stimulus for its use among my respondents could be found in the fact that some of them attended classes in the Italian language and thus quoted it. On the other hand, this word (*ciao*), being well-known and widely used in many languages and cultures, can be considered an international greeting.

As a matter of fact, a preferable friendly salutation among high-school pupils of both sexes in Osijek is *Bog! / Bok!*; moreover, they also use it to greet their parents and close neighbours of all ages. Most of the high-school respondents in Rijeka greet their parents by saying *Bok!*, too, which is rather curious, since this salutation was not commonly used in Rijeka before 1990. Moreover, my University students' data confirmed that students from Štokavian or Čakavian-speaking communities use this greeting in formal situations and with socially superior interlocutors,¹⁵ as was shown for the first time almost twenty years ago (Bratanić, 1999). On the basis of these facts, there are at least two observations to be made concerning this greeting: (a) there is parallel use of two phonetic variants, i.e., *Bok!* and *Bog!*, and (b) *Bok!*, a greeting primarily typical of the Zagreb area and generally of the north-western Kajkavian dialect group, appears in areas where it has never been used before.

That *Bok!* has been typical of the Zagreb region, and still is, can be seen in its orthographical form, which reflects its pronunciation, that is, with a voiceless velar occlusive at the end, preceded by a short descending round back vowel, [bòk]. Scholars agree that the form *Bok* is a Kajkavian reflex of the South Slavic as well as standard Croatian word *bog* ('God', Anić *et al.*, 2002, p. 131; Jojić *et al.*, 2015, p. 100), pronounced with a long ascending round back vowel and a voiced velar occlusive [g] at the end. Moreover, on the basis of my auditory perception, most of my senior respondents living in Zagreb, either those who are Štokavian speakers or those who are Čakavian speakers and should therefore say *Bog!* [bó:g] and not *Bok!*, [bòk], show a peculiar pronunciation characteristic: while their ascending rounded vowel is still quite long, their final occlusive has become voiceless almost in all cases.

At least three dictionaries – one of standard Croatian (Jojić *et al.*, 2015), one of a variety spoken in Zagreb and its surroundings (Mutavdžić, 2016, p. 36),¹⁶ and one of a variety

¹⁴ These questions, as well as many other examples of greeting formulas that I'm focussing on in this paper, i.e., those addressed to coevals or to elderly people and/or family members, are always dialectally marked. In this case, we are dealing with the Split dialectal vernacular. For some examples cf. n. 3.

¹⁵ Another important conclusion that is not part of this discussion but needs to be pointed out concerns the use of the greeting *Bog!* to greet people who do not have the same social status. That is, students from parts of Croatia in which other greetings have long traditions of use often use *Bok!* erroneously. Not being well acquainted with the history and pragmatic value of the greeting, they use it in formal situations, to greet elderly people or professors.

¹⁶ The Author claims that the etymology of the greeting *Bok!* has been obscure, but that it might be associated to the Austrian greeting formula of the Habsburg period *mein Bocken** (literally *my bow* = 'my respect'),

spoken in yet another Kajkavian urban centre, Varaždin¹⁷ (Lipljen, 2013, p. 80), cite the greeting *Bok!*. On the other hand, there are many dictionaries of the Croatian language, such as one of standard Croatian (Anić *et al.* 2002), several dictionaries of non-urban Kajkavian vernaculars (e.g., Šatović and Kalinski, 2012; Finka, 1984), and some older dictionaries of Croatian (Šulek, 1874-1875), that do not include the greeting *Bok!* at all. On the basis of these facts and taking into account the indicated diatopic changes that *Bok!* has undergone, it can be said that all this signals some significant changes in the Croatian community. It is obvious that this salutation has surpassed its original geographical area of use, which once was limited to the Zagreb area, and this leads to the conclusion that a traditional Zagreb (and thus urban Kajkavian) greeting has spread out and during the last twenty-five years has entered very distant and non-affiliated Croatian dialectal vernaculars. At the same time (or as a consequence of these diatopic redistributions), its position on the 'formal – informal' continuum has been altered (Bratanić 1999). This change, i.e., the adoption and acclimatization (Gusmani, 1993) of the most frequent informal greeting of the Zagreb language variety into other Croatian dialects was possible because of complex and well-known changes¹⁸ in Croatian society, which, with the help of mass-media, turned the linguistic variety spoken in the Croatian capital into the most prestigious variety in the country. This is the reason why *Bok!* could have overcome other traditional greeting formulas, *Čao!* in the first place, which, consequently, has gradually retreated and fallen out of broad use. This fact would seem satisfactory enough to explain the popularity of *Bok!*, not only in Osijek but above all in Rijeka and Split, whose dialects have not been only distinct from the Kajkavian of Zagreb, but for many centuries, and precisely up to 1945, had been exposed to a strong, first Venetian and then generally Italian, supremacy. In addition, the spreading of the Zagreb variant greeting has been enabled also by the fact that in all Croatian dialects, and in particular in all rural vernaculars, exist traditional greeting formulas containing the word 'god'¹⁹.

The use of these three informal greetings was quite surprising in some areas or at least by this generational group of speakers.

The use of *Servus!*, cited by a few high-school²⁰ and university respondents from Zagreb, as well as by a number of my senior Zagreb interlocutors²¹ is another relevant sociolin-

which was abbreviated to *bokn** and then to *bok*. The Author does not quote any source, and in my opinion, this hypothesis is not reliable.

¹⁷ The town of Varaždin is the biggest and the most important urban and university centre in the entire region to the north of Zagreb, where Kajkavian dialects are spoken and which was exposed to Austrian German influences for centuries.

¹⁸ As the capital of the independent Republic of Croatia, Zagreb has also become a prestigious cultural and social centre, whose domination can be perceived in divulgation of *Bok!* as well.

¹⁹ Let us mention *Bog daj/ Bog daj sreću!*, though used mainly as an answer to an incoming greeting, and the already mentioned *Zbogom!*, as a departure salutation. Cf. Anić *et al.* 2002: 131; Finka, 1984, p. 173; Šatović and Kalinski, 2012).

²⁰ The greeting *Servus!*, has been set forth by four high-school students (two females and two males) originally from Zagreb. Three of them (two females and one male) use this greeting sometimes with their grandparents because their elderly like that formula, hardly heard nowadays. The male respondents reported to use the same greeting on rare occasions also with their very close friends, since, as they explained, it signals a profound and long lasting friendship with a person of the same age who must have in common the same place of birth, i.e. be a Zagreber.

²¹ Five respondents felt the need to point out that this greeting is used only with people known from childhood and who were born in Zagreb.

guistic datum. Even though the revival of this somewhat old-fashioned greeting formula, suitable at all moments of the day, is hardly to be expected, since it would be used only among friends who grew up and got old living continually in Zagreb, the fact that very young informants mentioned it and declared that they use it is not to be ignored. The young respondents use it primarily for pragmatic reasons: they want to please their grandparents, who, being emotively involved with the greeting, love to hear it and appreciate it, or they are eager to manifest overtly their local patriotism, and this shows that the word has still got its greeting potential.

The reason that has caused and led to an increasingly rare use of the greeting *Zdravo!* is of a different nature. The respondents who quoted this formula, which has almost perished, too, confirmed a common assumption that this formula fell in disuse for political reasons. According to them, *Zdravo!* used to be the obligatory Partisan and communist' greeting in socialist Yugoslavia. Therefore, an average Croatian speaker would consider this formula nowadays, quite erroneously, to be the most representative sign of the former and for many reasons loathsome political system, and, governed by such opinions and feelings, would neglect this greeting rather intentionally. It is so even though this greeting has been well eradicated in Croatian tradition since it had been in use even long before the Second World War and the following several-decades-long communist period in Yugoslavia (and thus in Croatia), as proved by one of the most frequent Roman Catholic prayers to the Virgin Mary that begins with the same word.²² It is obvious that no Croatian Catholic today would reject this word nor this prayer because of the word, but this fact, nevertheless, can hardly alter the highly negative connotations of the pleasant and positive salutation *Zdravo!*, and stimulate its revival.

CONCLUSIONS

It has been confirmed that greetings, like any other linguistic element, can be studied from various points of view and that they are also subject to diverse extra-linguistic changes. Therefore, the greetings, verbal and/or non-verbal, cited by Croatian-speaking respondents from two different age groups of speakers, turn out to be quite heterogeneous and unpredictable, and there are many forms that traditionally would not be considered as greetings, but have come into use mostly thanks to younger speakers and their openness to innovation and trendiness. Consequently, there are a high number of foreign greetings (particularly those borrowed from English-speaking communities) that young Croatian respondents use to greet a person perceived as socially equal. This phenomenon can be explained as a sign of better accessibility of foreign languages and cultures to high-school pupils in main urban centres. At the same time, preference for certain types of greetings usually leads to the gradual withdrawal of the others, and, eventually to a complete disuse of the latter, as well as to the new redistribution of some greetings. This type of variation can be traced on the example of *Čao!*, which enjoyed frequent use until recently, which many high-school Croatian speakers in coastal towns have neglected, while their coevals in the continental town of Osijek, exposed only to German and Hungarian linguistic influence in the past, actively use that greeting, a reasonable explanation of this choice being the trendiness of those young speakers. The social prestige of a certain lin-

²² This is the prayer known as *Zdravo Marijo* . . . ('Hail Mary...').

guistic variety can also be decisive for the use (or lack of use) of a greeting, as proved by the overall use of *Bok!*, otherwise traditionally restricted to the Croatian capital and its broader surroundings. Despite the modest number of respondents, the results show that this greeting has become embraced by both young and elderly speakers even when it is not a traditional heritage of their mother-tongue. Finally, the results have confirmed, as expected, that the difference in age between young and senior speakers can also cause differences in greetings, since the young are more creative, as proved by “new” types of greetings, especially when non-verbal forms are concerned. However, the use of certain old-fashioned greetings that have all but died out by both types of speakers confirms that, in informal situations, the choice is mostly governed pragmatically, i.e., by the addressee’s identity and by the speakers feelings.

Références

- ANIĆ Vladimir and GOLDSTEIN Ivo (1999), *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Novi Liber.
- ANIĆ, Vladimir et al. (2002), *Veliki enciklopedijski rječnik*, Zagreb, Novi Liber.
- BIDWELL Charles E. (1967), « Colonial Venetian and Serbo-Croatian in the Eastern Adriatic: A Case Study of Languages in Contact », *General Linguistics*, n° VII, p. 13-30.
- BOERIO Giuseppe (1998), *Dizionario del dialetto veneziano* (rist. Venezia 1856), Firenze, Giunti.
- BRATANIĆ Maja (1999), «“Bok, gospodo professor!” (O nesigurnosti u porabi pozdravnih formula u suvremenom hrvatskom jeziku)», in Lada Badurina et al. (eds.), *Teorija i mogućnosti primjene pragmatolingvistike*. Zagreb-Rijeka, HDPL, p. 103-114.
- CANOBBIO Sabina (2003), «*Salve prof! A proposito degli attuali riassetamenti nel sistema dei saluti*», in Carla Marcato (ed.), *Italiano strana lingua? Atti del Convegno (Sappada / Plodn, Belluno, 3-7 luglio 2002)*, Padova, Unipress, p. 147-153.
- DEŽELJIN Vesna and MILDNER Vesna (2009), «Komunikacijska struktura u hrvatskom i talijanskom: pozdravi», in Granić Jagoda (ed.), *Jezična politika i jezična stvarnost. Language policy and Language Reality*, Zagreb, HDPL, p. 287-298.
- DORIA Mario (1987), *Grande dizionario del dialetto triestino*, Trieste, Edizioni “Il Meridiano”.
- EBNER Jakob (1980), *Wie saght man in Österreich. Wörterbuch der österreichischen Besonderheiten*. Duden, Band 8, Dudenverlag, Mannheim – Wien – Zürich, Bibliographisches Institut.
- FINKA Božidar (ed.) (1984), *Rječnik hrvatskoga kajkavskoga književnog jezika*, Knji. 1, vol. 1, *a-cenina*, Zagreb, Hrvatski institut za jezikoslovlje.
- GUSMANI Roberto (1993), *Saggi sull'interferenza linguistica*, Firenze, Casa Ed. Le Lettere.
- HAUSEN-KOKORUŠ Renate et al. (2005), *Njemačko-hrvatski Univerzalni rječnik*, Zagreb, Nakladni zavod Globus - Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- JOJIĆ et. al. (2015), *Veliki rječnik hrvatskoga standardnog jezika*, Zagreb, Školska knjiga.
- KUNHEL-REZUM Kathrin et al. (2007), *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim – Leipzig – Wie – Zürich, Dudenverlag.
- LIPLJEN Tomislav (2013), *Rječnik varaždinskog kajkavskog govora*, Varaždin, Stanek Media.
- MIOTTO Luigi (1991), *Vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, Trieste, LINT.
- MUTAVDŽIĆ Milivoj (2016), *Rječnik zagrebačkog govora*, Zagreb, Naklada Mutavdžić.
- PINTARIĆ Neda (1989), « Komunikacijska funkcija pozdravnih gestoslova », *SOL*, vol. 4, n° 2, p. 9-41.
- RENZI Lorenzo (1995), «La deissi personale e il suo uso sociale», in Lorenzo Renzi, Gianpaolo Salvi Gianpaolo e Anna Cardinaletti (eds.), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 3, Bologna, Il Mulino, p. 350-375.
- ŠATOVIĆ Franjo and KALINSKI Ivan (2012), *Rječnik hrvatskoga kajkavskoga prigorskoga govora čerja zagrebečkoga. Domjanićevo prigorje*, Zagreb - Sv. Ivan Zelina, Pučko otvoreno učilište.
- ŠULEK Bogoslav (1990), *Hrvatsko-njemačko-talijanski rječnik znanstvenog nazivlja* (rep. Zagreb, 1874-1875), Zagreb, Globus.

Table 1
Greeting-formulas - types and number of occurrences at the moment of meeting and departure

Type	Meeting			Departure
Formal	Dobro jutro ('Good morning'), 107 occ. Students - 43 occur; Seniors – 64 occur.	Dobar dan ('Good morning'), 144 occ. Students - 80 occur. Seniors – 64 occur.	<i>Dobra večer!</i> ('Good evening'), 121 occur. Students – 67 occur. Seniors - 64 occur. <i>Laku noć!</i> ('Good night') 131 occur Students – 76 occur Seniors – 64 occur.	<i>Dovidenja</i> ('Good-bye', 'So long'), 78 occ. Students – 14 occur. Seniors - 64 occur. <i>Zbogom</i> ('Good-bye', 'Adieu'), 66 occur. Students – 0 occur. Seniors – 59 occur.
Questions (86 different items)	Di si? Kako je? Kak ide? Kak je? Šta ima? Jesi se naspava?	Šta se radi? Novo? Šta se zbiva? Šta mi radiš?		
Phatic expressions	<i>Aaj!</i> , <i>Alo!</i> , <i>Eeej</i> , <i>Eha!</i> , <i>Ejla!</i> , <i>Halo-halo!</i> , <i>Hej!</i> , <i>Jee!</i> , <i>Ju-hu!</i> , <i>Ku-ku!</i> , <i>Oj!</i> , <i>Ooo!</i> , <i>Uuuu!</i> , <i>Vau!</i> -18 items			<i>Pa-pa!</i> (53 occur., students 47; seniors - 6); <i>See you!</i> (17 occur.) <i>Ajde!</i> (9 occur.), <i>Čmok!</i> (7 occur!, seniors)
Informal greetings, English	<i>Haj</i> < <i>Hi!</i> , 67 occur., <i>Helou</i> < <i>Hello</i> , 71 occur., <i>Yoohoo!</i> , 29 occur., <i>Yowussap</i> < <i>Yo, what's up?</i> , 22 occur.			<i>Bai-bai</i> < <i>Bye-bye!</i> , (57 occur., students); <i>Baj</i> (82 occur., students – 73, seniors - 9)
Informal greetings, other languages	<i>Ahoj</i> , 5 occur. <i>Aloha!</i> 2 occur.			
half-way between formal and highly informal	<i>Bok!</i> 73 occur./ <i>Bog!</i> 84, occur. total 157 occur Students - 33+60 occur. Seniors - 40+24 occur.	<i>Bok!</i> 73 occur./ <i>Bog!</i> 84, occur. total 157 occur Students -33+60 occur. Seniors - 40+24 occur.	<i>Bok!</i> 73 occur./ <i>Bog!</i> 84, occur. total 157 occur Students -33+60 occur. Seniors -40+24 occur.	<i>Bok!</i> 73 occur. / <i>Bog!</i> 84 occur., total 157 occur. Students -33+60 occur. Seniors - 40+24 occur.
	<i>Čao</i> < <i>Ciao!</i> , 38 occur. Students – 14 occur. Seniors – 24 occur.	<i>Čao</i> , 38 occur. Students – 14 occur. Seniors – 24 occur.		<i>Čao</i> (41 occur.) Students – 14 occur. Seniors – 31 occur.
	<i>Servus!</i> ('Hi!', 'Bye!'), 18 occur. Students – 5 occur. Seniors – 13 occur.	<i>Servus!</i> ('Hi!', 'Bye!'), 18 occur. Students – 5 occur. Seniors – 13 occur		<i>Servus!</i> ('Hi!', 'Bye!'), 18 occur. Students – 5 occur. Seniors – 13 occur
	<i>Zdravo!</i> < <i>zdravo</i> , 'healthy' ('Hello!', Hi!, 'Hi there!') 4 occur. (seniors)			<i>Zdravo!</i> Seniors – 4 occur.

Questionnaire

(High-school and university students)

Upitnik

Molim upiši podatke koji se traže i odgovori što preciznije možeš na postavljena pitanja!
(Please, fill in all fields! Be as precise as possible!)

Godina rođenja (Year of birth):

Spol (Sex): Ž(F) M(M)

Mjesto rođenja (Place of birth):

Broj članova tvoje obitelji (Number of people in your family):

Zanimanje majke (Mother's profession):

Zanimanje oca (Father's profession):

Imaš li neku vanškolsku aktivnost? (Do you have any hobbies?) DA (Yes) NE(No)

Koju? (What are your hobbies?):

Da li pozdravljaš? Odgovori s DA / NE! (Do you greet other people? Answer Yes /No!)

- 1) prijatelja/e (a friend/ friends)
- 2) roditelje –ujutro kad se probudiš (parents, when you wake up in the morning)
– uvečer prije spavanja (before going to bed)
- 3) prijatelje roditelja (your parents' friends):
 - 1) ako se sretnete (when you meet)
 - 2) ako ih sretnoš, a oni te ne primijete (when you see them but they do not notice you)
- 4) nastavnika/e,
 - a) bivše (your ex-teacher/s):
 - 1) ako se sretnete (if you meet)
 - 2) ako ga/ih sretnoš iako te on/i ne primijeti/e (if you meet, but he/she/ they fail/s to notice you at first)
 - b) sadašnje (actual teacher/s):
 - 1) ako se sretnete (if you meet)
 - 2) ako ga/ih sretnoš iako te on/i ne primijeti/e (if you meet, but he/she/ they fail/s to notice you at first)
- 5) susjede (neighbours):
 - 1) kad se sretnete (when you meet them)
 - 2) kad ih sretnoš iako te oni ne primijete (when you meet them but they fail to notice you at first)

Ako je odgovor DA, kako pozdravljaš? (If your answers are YES, what form/s of greeting do you prefer?)

UJUTRO In the morning	U TOKU DANA During the day	UVEČER In the evening
1) _____	_____	_____
2) _____	_____	_____
3.1) _____	_____	_____
3.2) _____	_____	_____
4.1.1) _____	_____	_____
4.1.2) _____	_____	_____
4.2.1) _____	_____	_____
4.2.2) _____	_____	_____
5.1) _____	_____	_____
5.2) _____	_____	_____

EXPLORING THE *GESTURAL META-BREVITY*
BY MEANS OF THE ITALIAN *GESTIBOLARIO* ENTRIES ANALYSIS

Claudio Nobili

Università de Salerne (Italie)



Résumé : Cet article a pour objectif d'introduire et d'examiner la notion de *méta-concision de gestes* en analysant deux entrées dans le nouveau dictionnaire italien de gestes qui a été développé en tant que dernière partie du projet de recherche *Gestibolario*. La notion de *méta-concision* a été notamment inventée pour décrire la manière dont l'italien a codifié les gestes coverbaux traités dans le dictionnaire comme des formes communicatives courtes et pour exprimer le contexte sémantique de *concision*. Les gestes, tirés du contexte politique, sont ceux de l'ex-Premier Ministre italien, Monsieur Matteo Renzi, choisi en tant que locuteur typique de l'italien langue maternelle (italien L1) élaborant un discours accompagné par des gestes. Le dictionnaire s'adresse particulièrement aux locuteurs slovaques L1 et aux interprètes traducteurs de l'italien langue étrangère.

Mots-clés : *méta-concision de gestes*, *Gestibolario* italien, dictionnaire italien de gestes coverbaux, contexte politique, Matteo Renzi, futurs interprètes de congrès L1 slovaque et italien langue étrangère.

Abstract: This paper aims to introduce and investigate the notion of gestural meta-brevity analyzing two entries in a new synchronic Italian gestures dictionary that has been developed as the last part of the research project called *Gestibolario*. The notion of gestural meta-brevity has been specifically coined to describe how the Italian codified coverbal gestures, treated in the dictionary as short communicative forms, articulate the semantic sphere of brevity. Gestures are drawn from the political context and produced by the ex Italian Prime Minister Matteo Renzi, selected as typical speaker of Italian mother tongue (Italian L1) for gesturing in speech. The dictionary is particularly addressed to Slovak L1 and Italian Foreign-Language (IFL) future conference interpreters.

Keywords: gestural meta-brevity, Italian *Gestibolario*, Italian coverbal gestures dictionary, political context, Matteo Renzi, Slovak L1 and IFL future conference interpreters.

INTRODUCTION TO THE *GESTURAL META-BREVITY* AND AIM OF THE RESEARCH

In this work we first introduce the notion of *gestural meta-brevity*, which will be detailed and discussed later, and elucidate the aim of the research conducted for supporting it. Along with the concept of *gestural meta-brevity*, we will explicit a terminological label that defines how gestures, which can be intended (for now in a very general way) as short communicative forms in speaking, convey certain meanings belonging to the semantic sphere of brevity.

On the one hand the aim of this study is to probe this concept by analysing two gestural entries taken from the *Gestibolario*, which, on the other hand, will allow us to look into the portion of the sphere of brevity corresponding to the analysed entries.

The *Gestibolario* is a research project (further referred to it as PRG = *Progetto di Ricerca Gestibolario*) focused on the development of a model used to refine a survey tool, currently unpublished, for studying Italian gestures, within the context of teaching and learning Italian as a foreign language (IFL) by Slovak students enrolled in an interpreting and translation studies course. The PRG is structured into two sections. The first section shows the results of some activities carried out in this specific context, on the basis of new procedures (on which necessity, cf. Giovannini, 2014) that suggest practical exercises and lead to theoretical reflections about gestures starting from authentic inputs, both written and spoken, and that may be included in a redefined academic curriculum of linguistic education (Poggi, 1997), that fosters the continuous and complete development of future interpreters and translators' verbal and nonverbal communication skills. The second section, with respect to which the first one serves as empirical basis, includes a new short dictionary of Italian gestures. This is exactly the section of the PRG into which we will delve deeper, in order to achieve the aforesaid aims.

Before detailing the structure of the dictionary, we will briefly present the two research approaches adopted in the literature to delineate and classify gestures (cf. Telmon, 2009).

TYPOLOGICAL AND PARAMETRIC APPROACH TO GESTURES

In its etymological and common meaning, a gesture is a movement, particularly of hands and arms (signal), produced to carry out actions. A gesture communicates if, instead, it is produced by a speaker to convey certain meanings (Poggi & Magno Caldognetto, 1997a; Poggi, 2006, p. 55). In this research paper we will only refer to communicative gestures¹.

For the purpose of tracing a typological taxonomy of gestures, we will take into consideration the early works of Ekman & Friesen (1969; 1972) where the authors recognise three types of hand movements:

¹ A non-communicative gesture becomes communicative depending on the context. For example, the gesture of *grabbing and putting the phone down forcefully on the table* can replace the Italian utterance “Posalo e ascolta la lezione”, “Put it away and listen to the lesson”, when produced by a teacher addressing a student in a classroom situation. We will write in *italic form* the aspects related to the signal, and we will put between “quotation marks” the meanings and the verbal utterances that can replace or accompany the gesture production.

- emblems (or symbolic gestures), which within a specific language and culture have a direct and clear verbal translation because they are codified. They can stand on their own and, in fact, they can replace a verbal utterance completely;
- illustrators are not produced in the absence of speech, in fact, they are closely linked to it (the batons articulate, stress or emphasise a specific word or phrase like stick movements (up and down, down); ideographs trace the path or the direction of a thought; deictic movements are used to point out a present object; spatial movements are used to describe a spatial relationship; rhythmic movements are used to reproduce timing; kinetographs are used to depict a movement of the body; pictographs mimic their referent);
- adaptors help us adapt to a specific communicative situation in order to cope with diverse emotional states (self-adaptors consist in self-manipulation of one's own face or body; alter-adaptors are produced by a sender towards a receiver; object-adaptors involve the use or manipulation of some supporting object).

The types and subtypes described earlier can be arbitrary (if the relationship between signal and meaning is not motivated), iconic (a gesture is iconic and, therefore, motivated, if its movement visually delivers its meaning)², or intrinsic (a gesture *does not stand for* a meaning, but it *is* its meaning).

The typological approach would have subsequently influenced the gestures classification of McNeill (1992; 2005), who not only reintroduces the emblematic and illustrator types under *gesticulation* (a set of gestures accompanying speech, iconic or metaphoric if related to an abstract idea or concept by analogy with the represented object or event), but also distinguishes three other types of hand and arm movements, which are less and less definable as gestures with reference to the following order:

- gesticulation;
- speech-linked gestures, parts of a sentence's structure;
- pantomime, a gesture or a sequence of gestures produced in the absence of speech, which performs a plot narration;
- emblematic or conventionalised gestures;
- signs, *words* of a sign or signed language used by the deaf-mutes communities (i.e. the *Italian Sign Language* or LIS, *Lingua Italiana dei Segni*; the *American Sign Language* or ASL).

The author lines up these gestures on a *continuum* (known as Kendon's *continuum*, as it refers to Kendon, 1988: gesticulation $\Rightarrow$ speech-linked gestures $\Rightarrow$ pantomime $\Rightarrow$ emblems $\Rightarrow$ signs)³ from left to right, conceived with regard to a gradual loss of speech as necessary verbal concomitant, and a progressive presence of linguistic features coincident with the gradual loss of idiosyncrasy.

Poggi (2006, p. 56) observes, however, that: «sometimes [...] the typological classification confines gestures to fixed categories» (my own translation). For this reason the author suggests a parametric approach (already in Poggi & Magno Caldognetto, 1997b), according to which it is possible to describe gestures by making a distinction according to

² Illustrators are iconic gestures by definition, because depict the speech that they accompany.

³ The graphic representation in the text is an adaptation by the author.

several parameters at the same time, without arranging them into pre-established categories. The aforesaid parameters are:

- type of semantic content (information on the world, on the speaker's identity or on the speaker's mind);
- type of communicative aim (individual, biological, governed by a social rule);
- awareness level of the communicative aim (conscious, unconscious, implicit);
- modality of cognitive construction (we can make a distinction between creative, iconic and motivated gestures, because they are invented extempore on the basis of a selection of diverse aspects characterising the referent to represent, and codified gestures, i.e. those ones firmly represented as entries of a culturally and socially shared gestural lexicon in the speaker's mind)⁴;
- signal-meaning relation (here the distinction is made between motivated and arbitrary gestures);
- relation with other communicative modalities (we identify speech-independent gestures or autonomous gestures, which accompany or replace speech, and speech-accompanying gestures or co-verbal gestures, which, instead, are produced in concomitance with speech. The first ones include emblems or symbolic gestures, whereas the second ones include illustrators).

In this paper we will stress the integration of the two approaches (typological and parametric). We could apply it, for example, to the study of the Italian gesture of *putting the index finger into the middle of the cheek and screwing it while expressing satisfaction* (1/4 of a complete rotation, clockwise first, then anticlockwise), which bears the meaning of "I like this food very much". We deduce that: it is an emblematic or symbolic gesture produced for a speaker's inner purpose, conscious, codified, arbitrary (Caon 2010, p. 42 claims that: «In France, the *hand turn on the belly* gesture is used in order to express food liking [...]. In Afghanistan and Morocco, the Italian gesture assumes a meaning equivalent to "having a toothache."») and autonomous.

If it is true that the Italian gestures dictionaries published so far (Munari, 1963; Diadori, 1990; Poggi, 2002; 2004; 2006; 2007; 2014; Caon, 2010; 2012) include symbolic gestures used, or at least spread and understood at the pan-Italian level (a detailed review is in Autore, 2017), it is even true that a dictionary of co-verbal gestures (also codified and, therefore, part of a listable lexicon, which accompany and illustrate the speech conveyed by a speaker/gesturer of Italian mother tongue L1) is still missing. This observation encouraged us to prepare a new dictionary, to be deemed as the PRG's final output, which we will describe in wider terms in the following paragraph.

TOWARDS THE NEW DICTIONARY OF ITALIAN GESTURES WITHIN THE *GESTIBOLARIO*

The comparison with other dictionaries shows that the PRG's one introduces the following three innovations:

⁴ Originally a gesture is necessarily creative (*parole* level), before codifying itself (system level) with the passing of time, losing iconicity and motivation.

- an observational study of video sources (played with the sound off first, then with the sound on in order to verify the analysis) displaying monologic speeches in the political-institutional context and related to a recent and delimited time period (synchronic criterion);
- the analysis of one Italian L1 speaker/gesturer, i.e. the former Prime Minister Matteo Renzi, chosen on the basis of his distinctive feature of gesturing (single typical case sampling), which, as pointed out by Cortelazzo (2015), characterises his communication behaviour;
- its addressee, i.e. in particular those Slovak students of IFL specializing in conference interpreting (Pöchhacker 2004, p. 16).

Once the gestural entries had been collected, they were both ordered and numbered according to a semasiological order, taken and readapted from Poggi (2007, pp. 157 ff.), and submitted to a small Slovak and IFL student homogeneous sample representative of the dictionary users, through short video clips played with the sound off. These students were asked to answer an open questions questionnaire in Italian for each entry about a possible verbal utterance accompanying the gesture and its meaning. The experiment, whose results are put together in a section which follows the macrostructure of the dictionary, was conducted to examine the knowledge of the entries contained therein, and, therefore, to test its usefulness indirectly.

The exploration of the gestural meta-brevity, by referring to two entries according to the order in which they are arranged in the dictionary and from a differential perspective, will be possible in the next paragraph, only after having defined specifically the meaning of co-verbal gesture as a short communicative form. From our point of view, a co-verbal gesture is short because we assume that it emerges on the surface as a synthetic unity of parts into which it is articulated and deeply decomposable (these parts correspond to the pertinent and distinctive values assumed by a gesture with respect to the four signal formational parameters: hand configuration, palm orientation, location and movement), which may recur in other gestures and each of which conveys a specific portion of the overall literal meaning of the gesture. We will identify these parts with the name of *gesteme*. Ergo, an Italian co-verbal gesture is decomposable into *gestemes*, through which we can analyze its signal and overall literal meaning (for more detail see Autore, 2019).

In our terms, this latter meaning, taken out of a concrete political speech situation, with general value and articulated in *gestemes* (semantic level), must be taken separately from the contextual one, which is linked to the first one anyway but depends on three factors of the speech situation: the speaker/gesturer (Matteo Renzi); his verbal utterance concomitant with the gesture; the context and, in particular, the very short sequence in which the gesture is produced, extrapolated from the source videos (pragmatic and idiosyncratic level).

That said, let's proceed to the empirical investigation of the notion of gestural meta-brevity in order to achieve the set goals.

GESTURAL META-BREVITY ANALYSIS THROUGH TWO DICTIONARY ENTRIES

We start by analyzing the entry n° 12. in fig. 1 that reproduces a pictograph realized at minute [09.37] of the video showing Renzi's closing discourse of the six-month Italian

Presidency of the Council of the European Union at the European Parliament in Strasbourg on January 13, 2015.

Figure 1 – Gesture n° 12. in the PRG's dictionary



Source: <https://www.youtube.com/watch?v=fs1lseuQdJ0>

The tab. 1 points out the analysis of the gesture signal according to the four parameters, i.e. hand configuration, palm orientation, location and movement.

Table 1 – Gesture n° 12. signal analysis

Hand configuration	Palm orientation	Location	Movement
finger bunch right hand shape (mano a grappolo) or purse hand shape (mano a borsa)	palm upward	front space far from the speaker	the hand is raised forward

In light of the above, the gesture seems to be decomposable into the two gestemes in tab. 2, to which an own isolable meaning is linked, that distinguish the gesture as that gesture.

Table 2 – Gesture n° 12. analysis into gestemes

Values of formational parameters	bunch hand shape	to raise the hand forward and towards the audience
Corresponding meaning	“something is being condensed”	“to pick up something to show it to the interlocutor”

Therefore, we are being led to express the overall literal meaning of the gesture in terms of “to point out, and so to make public, calling the interlocutor’s attention to it, the concept, the element, the most important result of an argument, a matter, an activity”, a gesture to which some Italian verbal utterances correspond, that is “(ecco) questo (è il risultato)”; “questo è veramente importante (da dire/ricordare)”; “in questo si può riassumere tutto”, “so/well, this (is the result)”; this is really important (to say/to recall); “this sums up everything”. Indeed, when the gesture is performed Renzi says: *questi, these (ones)*, referring to the two main results of the six-month Italian Presidency of the Council of the European Union. This result confirms Kendon’s (2004, p. 228) early statement that: «the grappolo hand shape is involved in gestures which appear to mark the topic of a speaker’s discourse». Our example also highlights the interlocutor’s attention according to the movement parameter value of the gesture.

Now let’s compare the gesture n° 12. with the n° 21. (fig. 2): once again we are talking of a pictograph produced at minute [02.57-02.58] of the video showing Renzi’s opening speech of the six-month Italian presidency (July 2, 2014).

Figure 2 – Gesture n° 21. in the PRG’s dictionary



Source: <https://www.youtube.com/watch?v=aVgOINVDGoE>

The tab. 3, as for the gesture n° 12., includes the values assumed by the gesture n° 21. for the four formational parameters of the signal.

Table 3 – Gesture n° 21. signal analysis

<i>Hand configuration</i>	<i>Palm orientation</i>	<i>Location</i>	<i>Movement</i>
the left hand thumb and index are extended, parallel to each other at short distance	palm vertical towards the audience	space in front of the speaker	forward impact-locked hand movement repeated two times

The tab. 4 shows the two gestemes deducible from the gesture n° 21.

Table 4 – Gesture n° 21. analysis into gestemes.

Values of formational parameters	the hand thumb and index extended, parallel to each other at short distance	forward impact-locked repeated hand movement
Corresponding meaning	“a substandard dimension or quantity”	“for emphasizing or intensifying”

Then the gesture would mean “to give prominence to something because of its substandard dimensions or quantities”, and it may be produced in concomitance with such Italian verbal utterances as “proprio/davvero/così corto/piccolo (per dimensioni)”; “proprio/davvero/così poco (per quantità)”, “indeed/really/so short/small (in terms of dimensions)”; “indeed/really/so little (in terms of quantity)”.

Within the short sequence from which the gesture was drawn, however, taking into account the accompanying speech (*in modo sintetico, in a few words*, to summarize the general state of Europe), Renzi seems to take advantage of the gesture of smallness or littleness in order to deliver the meaning “to express an argument in a very brief, short way”, and so a concise summary that has both the external features of smallness (in terms of length) and littleness (in terms of quantity of words used).

At this point, what we really want to highlight as essential result of the analysis is that the two examined and sampled gestures and their meanings would correspond to two diverse potential partitions into which the semantic sphere of brevity is divisible: a) brevity as condensation (Held, 2011) of the speech subject (intra-discourse level); b) brevity as the intention of the speaker to give a short speech unbound from the content of its argument (extra-discourse level).

Only one of the Slovak students involved in the gesture interpretation experiment has chosen “lo dico a lei”, “I’m telling it to you”, as accompanying utterance of the gesture n° 12., which is a wrong answer because it reveals that only one part of the second gesteme in tab. 2 (that related to the movement parameter), i.e. the attention to the interlocutor, was identified. We observe, instead, a considerable number of correct answers related to the gesture n° 21. (“solo un po’/così piccolo”; “poco”; “sarò breve”; “è serve così poco a fare⁵, “just a little/so little”; “little”; “I will be brief”; “it takes so little to do it”). Also in this case there have been wrong answers, which refer to a meaning even opposite to the one of the gesture (“così tanto”; “è così grande, un bel pò”, “so much”; “and so big, a lot”), not expressed (as well as for the gesture n° 12.) by none of the respondents.

⁵ We quote true and fair answers, without correcting the errors of Italian grammar, which were not taken into account during the analysis phase, except those compromising the comprehension and evaluation of the answers.

CONCLUSIONS AND FUTURE PERSPECTIVES

In conclusion, in this paper we have firstly introduced the notion of gestural meta-brevity, and then examined how co-verbal gestures, defined as short forms of communication that accompany and depict speech, convey meanings belonging to the semantic sphere of brevity. In order to achieve this goal we have conducted a contrastive analysis on two entries of a new dictionary of Italian gestures, illustrating its structure through abstraction of gestures from a political-institutional context, i.e. by “observing” and listening to the speech of the former Prime Minister Matteo Renzi, chosen as a representative sample, and its innovative aspects. This dictionary is part and final result of the PRG, which is a wider and more complex research project named *Gestibolario*, developed within the context of teaching and learning IFL by Slovak students enrolled to a degree course in interpreting and translation studies. The analysis of the two meanings of the aforesaid entries has brought to light two different sections (corresponding to those meanings), which would articulate the semantic sphere of brevity conveyed by the Italian co-verbal gestures, and which in turn would line up on two different levels.

It has also been said that the first addressee of the dictionary is a future Slovak L1-IFL interpreter, to whom we want to hand over a new consultation instrument based on an authentic communication context, that seems to be useful during and at the end of the university professional training process in order to overcome the difficulties linked to the analysis and overall interpretation of the Italian co-verbal gestures.

In the future, we intend to continue the theoretical and practical exploration of the gestural meta-brevity through a more in-depth analysis, which involves both other dictionary entries and other languages and cultures.

Références

- CAON Fabio (2010), *Dizionario dei gesti degli italiani. Una prospettiva interculturale*, Perugia, Guerra.
- CAON Fabio (2012), «Competenza comunicativa interculturale e dimensione gestemica. Perché e come realizzare un dizionario dei gesti degli italiani», *EL.LE*, 1, 1, p. 35-45.
- CORTELAZZO Michele (2015), «Politichese: c'è davvero del “nuovo che avanza”?», in *Parola di leader. Strategie del linguaggio politico in Italia*, on line <http://www.treccani.it>
- DIADORI Pierangela (1990), *Senza parole. 100 gesti degli italiani*, Roma, Bonacci.
- EKMAN Paul and Wallace V. Friesen (1969), «The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding», *Semiotica*, I, I, p. 49-98.
- EKMAN Paul and Wallace V. Friesen (1972), «Hand movements», in *The Journal of Communication*, 22, p. 353-374.
- GIOVANNINI Michela (2014), «La marginalità della cinesica nella manualistica dell'italiano L2. Confronti e considerazioni», *EL.LE*, 3, 2, p. 297-312.
- HELD Gudrun (2011), «“Il testo breve”: condensazione multimodale nella comunicazione di massa. Riflessioni in chiave della linguistica dei media», in Gudrun Held e Sabine Schwarze (a cura di), *Testi brevi. Teoria e pratica della testualità nell'era multimediale. Atti del Convegno internazionale Testi brevi 2. Teoria e pratica della testualità nell'era multimediale* (Augsburg, Germany, June 2009 11-13th), Frankfurt, Peter Lang, p. 31-48.

- KENDON Adam (1988), «How gestures can become like words», in Fernando Poyatos (ed.), *Cross-Cultural Perspectives in Nonverbal Communication*, Toronto, Hogrefe, p. 131-141.
- KENDON Adam (2004), *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCNEILL David (1992), *Hand and mind. What gestures reveal about thought*, Chicago, University of Chicago Press.
- MCNEILL David (2005), *Gesture and Thought*, Chicago, University of Chicago Press.
- MUNARI Bruno (1963), *Supplemento al dizionario italiano*, Milano, Muggiani Editore.
- NOBILI Claudio (2017), «Repertori lessicografici dei gesti italiani tra edito e inedito. Proposta del Gestibolario», in Vera Nigrisoli Wärnhjelm, Alessandro Aresti, Gianluca Colella e Marco Gargiulo (a cura di), *Edito, inedito, riedito. Saggi dall'XI Congresso degli Italianisti Scandinavi. Università del Dalarna-Falun 9-11 giugno 2016*, Pisa, Pisa University Press, p. 299-310.
- NOBILI Claudio (2019), *I gesti dell'italiano*, Roma, Carocci.
- PÖCHHACKER Franz (2004), *Introducing Interpreting Studies*, London and New York, Routledge.
- POGGI Isabella
- (1997), «Sguardi, gesti, parole. La comunicazione non verbale nell'educazione linguistica», in Isabella Poggi e Emanuela Magno Caldognetto, *Mani che parlano. Gesti e psicologia della comunicazione*, Padova, Unipress, p. 99-106.
 - (2002), «Symbolic Gestures. The case of the Italian Gesture», in *Gesture*, 2, I, p. 71-98.
 - (2004), «The Italian Gesture. Meaning Representation, Ambiguity, and Context», in Cornelia Müller and Roland Posner (eds.), *Symposium on The Semantics and Pragmatics of Everyday Gestures. Proceedings of the Berlin Conference April 1998*, Berlin, Weidler, p. 73-88.
 - (2006), *Le parole del corpo. Introduzione alla comunicazione multimodale*, Roma, Carocci.
 - (2007), *Mind, hands, face and body: a goal and belief view of multimodal communication*, Berlin, Weidler.
 - (2014), «Semantics and pragmatics of symbolic gestures», in Cornelia Müller, Adam Cienki, Ellen Fricke, Silvia H. Ladewig, David McNeill and Jana Bressem (eds.), *Body-Language-Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, vol. 2, Berlin, De Gruyter, p. 1481-1496.
- POGGI Isabella e Emanuela Magno Caldognetto (1997a), «Introduzione», in Isabella Poggi e Emanuela Magno Caldognetto, *Mani che parlano. Gesti e psicologia della comunicazione*, Padova, Unipress, p. III-VIII.
- POGGI Isabella e Emanuela Magno Caldognetto (1997b), «I rapporti tra gesto e parlato. Una partitura per l'analisi della comunicazione», in Isabella Poggi e Emanuela Magno Caldognetto, *Mani che parlano. Gesti e psicologia della comunicazione*, Padova, Unipress, p. 145-160.
- TELMON Tullio (2009), «La gestualità in Italia», in Luigi Luca Cavalli-Sforza (diretta da), *La cultura italiana*, vol. 2 *Lingue e linguaggi* (a cura di Gian Luigi Beccaria), Torino, Utet, p. 589-648.

FROM THE IDEAL TO THE REAL:
A PEDAGOGICAL APPROACH TO MANAGING TOURIST EXPECTATIONS
WITH THE ‘MYPLACE4U’

Christine Evain & Chris De Marco

Centrale Nantes, Audencia Research, TourismLab



Résumé : Les syndromes de Paris, de Jérusalem, et de Stendhal ont attiré l'attention sur la nécessité d'une « gestion des attentes des touristes ». En effet, il y a parfois des différences considérables entre l'attente du touriste et la réalité qui s'impose, ce qui peut entraîner un choc culturel sévère et des niveaux variables d'inconfort physique et mental. Myplace4u, une extension de la plate-forme eZoomBook (eZB), permet de minimiser la différence entre l'idéal et le réel. Le projet 'myplace4u' a été conçu pour la promotion de la littérature en reliant les textes aux lieux physiques ou imaginaire – lieux géographiques, historiques et touristiques. Le projet permet la construction d'une bibliothèque d'e-books multimédia comprenant plusieurs versions abrégées des œuvres adossées aux versions originales. Une fonction de zoom permet aux lecteurs d'eZoomBooks sur la plate-forme de naviguer librement entre les versions abrégées et la version originale. Le but de cet article est de formuler l'hypothèse que l'outil eZB / myplace4u peut contribuer à atténuer le syndrome de désenchantement touristique grâce la manipulation de versions abrégées et enrichies d'œuvres reliés à des lieux touristiques. La fonctionnalité distinctive de l'outil permet de « zoomer » sur des extraits littéraires et de les juxtaposer à des enrichissements multimédias. L'objectif n'est pas de réduire les attentes ni de décourager les touristes potentiels, mais plutôt de répondre aux difficultés provenant d'une perception biaisée du tourisme littéraire.

Mots-clés : Syndrome de Paris, « gestion des attentes du tourisme », myplace4u, tourisme littéraire, eZoomBook.

Abstract: The Paris, Jerusalem, and Stendhal syndromes have drawn attention to the need for “tourism expectation management”. When visiting places one has fantasized about, there may be significant differences between high expectations and everyday reality, a gap which may lead to severe culture shock and varying levels of physical and mental discomfort. myplace4u, an expansion of the eZoomBook (eZB) platform, provides a means to address this issue and minimize the difference between the ideal and the real. The ‘myplace4u’ project was designed for place branding and the promotion of literature by linking texts to places – geographical, historical, and touristic places visited physically or imaginatively. The project allows for the construction of a library of multimedia e-books in multiple abridged versions alongside the original version. A zooming function enables readers of the eZoomBooks on the platform to navigate freely between the abridged versions and the

original version. The purpose of this article is to formulate the hypothesis that the eZB/myplace4u tool can help mitigate the syndrome of tourist disenchantment through its abridgement and enrichment features. The tool's capacity to 'zoom in' on extracts from literary works and to juxtapose these with multi-media enhancements fits well with the objective of expectation management in that the enhancement gives different but parallel perspectives. The goal is not to lower expectations nor to discourage future tourists, but rather to address the selective perception of literary tourism.

Keywords: Paris syndrome, "tourism expectation management", myplace4u, eZoomBook literary tourism.

MAKING SENSE OF A SITUATION

The purpose of this paper is to present the "myplace4u" collection of eZoomBooks for place branding and the promotion of literature. Myplace4u is a digital tool for literary tourism in that it makes it possible to link literary texts to places described within the texts. Besides adding value to both places and the literature in which they are described, the tool can be used as a means to structure the travel experience. This article in particular proposes a pedagogical approach to travel preparation. While the approach can be applied to any travel experience, the context used here is to apply the tool and literary content as a means to lessen the effects of negative travel experiences.

The eZoomBook methodology, of which the myplace4u is an application, is a user-friendly digital tool that allows contributors to customize the length of documents and provide the end-user (i.e., potential readers on the platform) the means to "zoom in" or "zoom out" of the original document. This gives users the option to read either the full version of a document (always present on the platform) or modified shorter versions that contributors create using the eZoomBook tool. The value added of the methodology lies in its capacity to adapt documents to readers' needs. Like a "zoom lens", the eZB methodology makes it possible to focus on or select the amount and type of content that is pertinent to a user all the while keeping the original unmodified document for reference and contextual perspective. In addition, the abridged versions (called "layers") can also be accompanied by enriched multi-media content. This makes pedagogical applications possible given that the choice, sequencing, and enhancement of content can be incorporated into the methodology.

THE MARKETING OF NOSTALGIA AND THE DESTINATION IMAGE OF PARIS

Tourism is a major income source for Paris as the city ranks among the world's most visited cities. According to the Paris tourist office, hotels in Greater Paris recorded 22.2 million arrivals in 2015. The office notes that despite a difficult context marked by the January and November 2015 terrorist attacks, the drop in visitors remained moderate at 1.1% compared to 2014 (press.parisinfo.com Nov 4, 2016). Paris has a unique destination image (DI) that is connected to the romantic and nostalgic, to haute cuisine and

fashion, to monuments and museums. The pull of nostalgia is a definite marketing advantage for the Paris brand. For many international tourists, Paris is an experience rather than a place. Moreover, internationally successful films tend to imprint on viewers this stereotyped and romantic version of Paris. Literature as well is a vehicle for transmitting a certain image of Paris. The ‘lost generation’ of American writers and expatriates who emigrated to Europe after World War I (Gertrude Stein, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, T. S. Eliot) as well as the philosophers of the 60’s (Sartre; Simone de Beauvoir, Camus, etc.) have left their impact and imprint on the American collective consciousness, especially among intellectuals. Even Parisian cemeteries have an attraction for tourists who make pilgrimages to pay their respects to Jim Morrison, Oscar Wilde, or Jean-Paul Sartre. Brown (2016), for example, sees a parallel between religious and literary pilgrims in that both feel the need to be close to those who have influenced their lives.

Nonetheless, while the widespread nostalgic destination image of Paris is a definite marketing advantage for the Paris brand, this image may come into conflict with the day-to-day contemporary reality of a very large modern cosmopolitan city of 2.24 million residents. For international tourists, the mismatch between the idealized and nostalgic Paris of the past and the Paris of the 21st century can be quite an anti-climax. In recent years, the generalist press (Kitching, *Mail Online* 2 May 2016; Sanchez, *The Telegraph* 28 March 2016; Lemaître, *Le Monde* March 30, 2010) has been highlighting a phenomenon called “the Paris syndrome” afflicting a number of visitors to Paris, and in particular, the Japanese. The syndrome is experienced by visitors whose expectations of the picture postcard Paris come up against some of the problems of everyday life: unwelcoming atmosphere, traffic, insecurity, noise, strikes, pollution, language difficulties, etc. As a result, a number of Japanese visitors have suffered physical symptoms of dizziness, confusion, and panic requiring repatriation, symptoms resembling in many ways those of culture shock. Researchers in intercultural management have long been familiar with the physical and psychological consequences of culture shock, the disorientation that arises when moving out of one’s comfort zone into a foreign and unfamiliar environment, a condition that particularly afflicts expatriate managers and exchange students (for example, Sims and Schraeder, 2004; Friedman Dyke, Murphy, 2009). Culture shock usually consists of different phases. Perhaps, the most concise and easy to remember description of these phases has been made by Dodd (1998): eager expectation; everything is beautiful; everything is awful; everything is ok. Unfortunately, for the Japanese tourist the time frame of a visit is too short to enter the “everything is ok” stage. Seeing a parallel between culture shock and the travel experience, Smith equates culture shock to anxiety: “culture shock is defined as a special kind of context specific anxiety, which typically accompanies intercultural communication encounters” (Dodd, 2008, p. 42).

POSSIBLE CAUSES OF THE PROBLEM AND SOLUTIONS

Given that the Paris syndrome seems to target Japanese tourists in particular, one explanation may be that the condition is culture-specific. The cultural model of G. Hofstede (1991) may explain why. He conducted an important empirical study (questionnaires given to 100,000 individuals in 40 countries) the statistical analysis of which uncovered four variables to explain cultural differences. These four dimensions, rated along a continuum

of low to high, are as follows: power distance; masculinity/femininity; individualism/collectivism; uncertainty avoidance (1980). Hofstede statistically determined a coefficient for these dimensions for each country he studied to indicate the relative importance of the dimension at the national level. The model has been widely applied and tourism research has used the variables of Hofstede's model to define categories of tourist behavior (L. Manrai and A. Manrai, 2011). Of the four dimensions, uncertainty avoidance is a likely contributor to travel anxiety given that Hofstede correlates high UA and high anxiety levels and concludes that ".../... anxiety levels differ from one country to another. Some cultures are more anxious than others" (Hofstede, 1994, p. 115). According to Hofstede, UA is characterized by a need for predictability and planning. UA is experienced when members of a culture feel that they have little or no control of a present or future situation; they feel threatened by ambiguity and thus will often avoid unstructured situations. Using a scale ranging from 8 to 112 (low UA to high UA), Hofstede concluded that the Japanese culture is extremely averse to uncertain and ambiguous situations.

At 92, Japan is one of the most uncertainty avoiding countries on earth. [...] You could say that in Japan anything you do is prescribed for maximum predictability. From cradle to grave, life is highly ritualized and you have a lot of ceremonies. For example, there is opening and closing ceremonies of every school year which are conducted almost exactly the same way everywhere in Japan. At weddings, funerals and other important social events, what people wear and how people should behave are prescribed in great detail in etiquette books. School teachers and public servants are reluctant to do things without precedence. In corporate Japan, a lot of time and effort is put into feasibility studies and all the risk factors must be worked out before any project can start. Managers ask for all the detailed facts and figures before taking any decision. This high need for Uncertainty Avoidance is one of the reasons why changes are so difficult to realize in Japan. (Hofstede, 2016)

Frias *et al.* (2012), for example, conclude that UA cultures tend to seek highly structured situations when travelling and thus opt more frequently for the all-inclusive package tour. This is one effective way to employ an "avoidance strategy" and exclude from travel all that may be unplanned or spontaneous. If Hofstede is right in saying that anxiety can be culture-specific, then high UA cultures may need to have at their disposal coping strategies to overcome potential travel anxiety. Bitner *et al.* (1992) speak of strategies of "approach and avoidance" when faced with situations where coping skills are called upon. They introduce an interesting concept that should be further investigated in tourism research: the notion of "travel competence". In their qualitative study, they look at how a consumer copes and co-creates an experience and how the tourist also deals with on-the-spot incidents which trigger approach or avoidance strategies. Similarly, for Smith (2008, p. 41) "travel anxiety" and the consequent "fight or flight response" can be dealt with by treating it as any anxiety. His solution to the problem is a seven-point plan of systematic desensitization in line with research done on reducing the effects of anxiety in general. Steps one and two include positive visualization and relaxation techniques to reduce any unconscious fears about travel. Steps six and seven include development of support groups at home and feeling confident about one's abilities. Interestingly enough, steps three, four and five are all based on increasing pre-departure knowledge of the host destination as a means to reduce the distortion of the information gap between the perceived

destination image and reality. These knowledge-based steps include practical tips on learning aspects of the language, culture, geography, infrastructure, etc. In other words, the more you know before you go (i.e., pre-departure preparation), the less travel anxiety there will be and the better you will cope with the unexpected. Being prepared with a reality check would seem to solve the problem and corresponds closely with the dictionary definition of expectation management: to seek to prevent disappointment by establishing in advance what can realistically be achieved or delivered by a project, undertaking, course of action, etc.

A PEDAGOGICAL APPROACH

There is a problem, however, in focusing only on pre-departure preparation. For some cultures the information gap between the native and target cultures may be very wide, as, say for the Japanese tourist in Europe. In addition, the pre-departure information needs to be reliable since skewed information will do more harm than good. Skewed information is certainly present in the popular romanticized DI of Paris. Moreover, the time phase for the processing of the experience should encompass not only 'before' but also 'during' and 'after'. What is needed then is a program spanning the pre-departure, the departure, and the post-departure stages allowing the visitor to modify as needed the perception of DI. An appropriate analogy comes from pedagogy and is that of "learning experience" in which learning objectives are defined at each stage of the process. While the term "learning objectives" may seem academic and scholarly for something as commonplace as tourism, it must be noted that a pedagogical approach to resolving the issue of culture shock may be an important insight into finding a solution for the Paris syndrome. Structuring the travel experiences as a learning experience would enable the future traveler to become aware of the stages of culture shock and the best way to cope. A structured pedagogical approach would allow tourists to "learn how to learn" from experiences and increase in this way their travel competence.

A pedagogical model to develop travel competence

One of the most widely-used models for structuring pedagogical activities is that of Benjamin Bloom *et al.* (1956) later revised and expanded by Lorin Anderson, David Krathwohl, et al (2001). This taxonomy or classification of cognitive objectives has the form of a pyramid-like framework consisting of five levels of increasing difficulty. The premise of the taxonomy is that the lower more concrete levels (1, 2, 3) are stages in progression towards the top levels of higher complexity (4, 5, 6) of the pyramid. The 1956 taxonomy proposed six levels of increasing difficulty (the higher levels implying mastery of the lower levels):

1. Knowledge: memory or recall of information (names, places, dates, etc.)
2. Comprehension: understanding of information; explaining and summarizing; determining implications and consequences
3. Application: solving problems using knowledge and understanding
4. Analysis: pattern recognition; seeing hidden meaning and structure; ordering and classifying; breaking an entity down and seeing how the parts relate to the whole

5. Synthesis: using known information to create new ideas; generalizing; drawing conclusions or deductions
6. Evaluation: judging the pertinence of evidence; judging pertinence of a method.

With this model in mind, the myplace4u tool can structure the learning objectives for each phase of any travel experience: Pre-departure (knowledge + comprehension); Departure (application + analysis); Post-departure (synthesis + evaluation).

This pedagogical solution incorporates the original literary vocation of the myplace4u tool with that of expectation management. In other words, literature provides the context to explore discrepancies that may exist between a skewed idealistic destination image and what can be reasonably expected from a travel experience. The specific development of enriched eZB layers (photos; video; sound) on the myplace4u platform place aspects of a stereotypical DI and those of the real-life city in perspective. In addition, when placing actual physical surroundings in the context of works of literature, travelers have an added opportunity to rediscover a literary heritage.

The goal of eZBs is to offer the reader enriched short texts, material that can be read in an edited and abridged format. To understand how the zooming and abridgement functions work and how these are of value to the tourist, let us clarify the connection between eZB and myplace4u.

MYPLACE4U

The original purpose in creating the “myplace4u” collection of eZoomBooks was both for place branding and the promotion of literature by linking texts to places – geographical, historical and touristic sites that can be visited physically or imaginatively. Indeed, these sites can be appreciated in relation to great works of literature – and vice versa. Besides adding value to both places and the literature in which they are described, the tool can be used as a means to structure the travel experience providing framework to better understand and cope with the unknowns of travel. At the heart of the eZB project is a blended-learning pedagogy for the promotion of reading through the structuring and development of “multi-scale” documentation: the eZB platform makes it possible to create interactive documents leading to the creation of multiple abridged versions of a given document through a Wiki-like system of construction. The eZB platform includes the following features:

- a range of functionalities enabling users to create enriched documents, select quotes, write up summary lines to connect the quotes, and produce a multiple-scale documents;
- an “elegant” Facebook-like organization for the forming of working groups;
- a user-friendly publishing and distribution system;
- a range of collaborative tools (for the sharing of documents);
- multiple connections to given databases (private and public resources).

Currently under development, myplace4u is an added-on application to the eZoom-Book tool. Since the template has been developed and is now available in open-source format, our team has been working on building a myplace4u library of eZBs opening up

perspectives for the development of “place branding”, “literary tourism” or “cultural tourism”.

This collection, presently placed on our research blog (ezbresearch.hypotheses.org), can be uploaded to any website or platform that our potential partners wish to enrich. Readers on these sites and platforms will then have access to a corpus of enriched texts offering them a playful exploration of places to travel to and visit. The enrichments of the myplace4u eZoomBooks are accessible through a thematic tabulation system and include multimedia enrichments such as images, sound effects, and videos of places and include both fictional and non-fictional representations.

To understand how the myplace4u application adds value to the travel experience, we will now focus on one example in relation to Paris. Given the inherent pedagogical orientation of the eZB methodology, we will show how myplace4u uses the approach of Benjamin Bloom *et al.* (1956) to structure and manage tourist expectations.

MYPLACE4U EZOOMBOOKS AND TEXTS ON PARIS

It is difficult to know where to start when creating a myplace4u eZoomBook for Paris, a city that has been the subject of numerous novels, short stories, travel memoirs. While our main emphasis will be on texts, other forms of art may play an equally important role. Paris is the city that has inspired not only writers, but other artists such as musicians, filmmakers, photographers and painters. Paris boasts an impressive literary and artistic heritage, having been home to great artists both past and present. This rich cultural heritage is indeed one of the attractions of the city.

Many websites from Lonely Planet to book review sites or travel blogs offer an artistic guide to Paris, mapping out places which will allow tourists to follow in the footsteps of famous artists. For example, one such site, girlsguidetoparis.com, lists the cafés and hotels that were home to the “literary and artistic elite”, and displays pictures followed by captions or short texts highlighting the link between the café or hotel and several famous writers. For example, the café “Les Deux Magots” is presented through the prism of the Paris of the 20’s and 50’s.

Perhaps the most infamous hangout of Paris’s literary and artistic elite, Les Deux Magots boasts the arty bohemia of Saint-Germain-des-Prés as its home. Opened in 1912, Les Deux Magots became a debauched rendezvous for the likes of Hemingway, Picasso and Breton in the 1920s, and Sartre, Camus and de Beauvoir in the 1950s. Envelop yourself in its charm and capture the magic of the great writers of the past by sitting in a window seat, nursing a coffee and letting those creative thoughts flow freely. (Sampson, 2016)

This excerpt is a good illustration of how tourists may come to see Paris through the nostalgia for a golden era in the past. The guide includes the famous cafés and hotels such as Les Deux Magots, La Closerie des Lilas, Le Café de Flore, l’Autre Café, l’Hôtel Pont Royal, Apostrophe Hotel, etc. As a possible starting point for the creation of a myplace4u eZoomBook, online resources that link places and texts are available freely. Initiatives such as Feedbook’s “Paris Littéraire” or “Zola’s Paris” or the “ville et roman” (city and novel) page on hypotheses.org map out places to be found in literary texts and offer an inspiring thematic unity. There are also many commercial guides and applications

which offer routes that you can follow on your smartphone linked to various enrichments. There are, however, three main differences between these commercial projects and our application. First, the philosophy behind the myplace4u eZoomBook collection is that the eZBs are crowdsourced and available for free on the Internet. The second difference between the commercial projects and ours is that the myplace4u eZoomBook contains a zooming in and out function which allows for a wide range of complex enrichments and a greater freedom for the user/reader of the myplace4u eZoomBook to navigate between the different levels. The third difference lies in the pedagogical project of travel preparation as a means to manage expectations.

Because the eZB tool allows for sensory enhancements of a given document, visual and audio resources can be uploaded and connected to appropriate sections of the text. The contributor can create tabulations to focus on specific interests or needs:

- Itinerary or tracing the route (e.g., via Google)
- Photo album
- Then & now contrast
- Text with read out quotes: comments to the landscape, re-enactment of the dialogue
- Funny lines or comments
- Poetic dimension (lyricism, description)
- Opinions: observer perspective
- Historical facts
- Sound effects to give local color (for example, street noise, nature, etc.)
- Music and lyrics
- Movie excerpts (film adaptations).

The above list of tabulations is only an example. Each contributor can customize his/her tabulations according to the multi-layered reading objective he/she has in mind.

To illustrate the potential uses of the myplace4u tool and the pedagogies that can be developed, we have chosen the short story “Babylon Revisited” by F. Scott Fitzgerald, one of the most famous American expatriates of the lost generation. “Babylon Revisited” is not a travel book. It is, however, an appropriate choice to serve as an example of the methodology for the following reasons:

- Fitzgerald is widely regarded as one of the major writers of the 20th century and his literary legacy is part of a world cultural heritage.
- The notion of remembering, seeing with new eyes, or “revisiting” a place are important themes in tourism.
- The novel contains a number of iconic sites of Paris described through the eyes of an expatriate.
- The film adaptation helps to compare and contrast the Paris of Fitzgerald’s story and the Paris of today.
- The story places special emphasis on Paris, as revealed by the title of the cinematographic adaptation: “The last time I saw Paris”.

The tabulations we created not only provide links to the iconic sites in Paris, but they also offer readers a multi-layered version of the story, including an abridged form of the story that is linked to the original version.

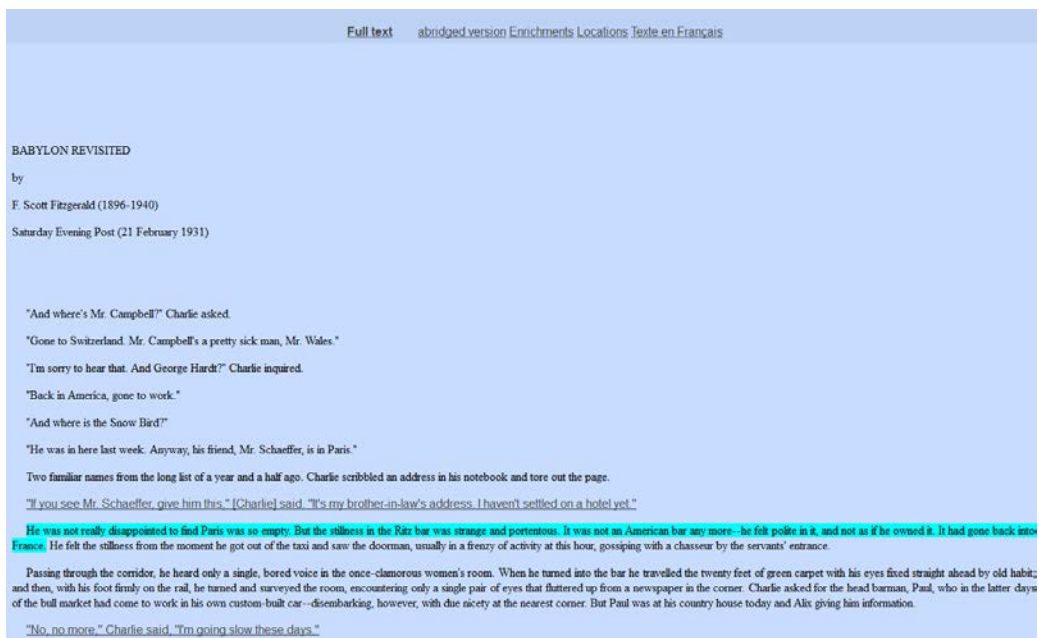
The screenshot of our eZB (figure 1), shows the following 5 tabulations: Full text, Abridged Version, Enrichments, Locations, Texte en Français.

Figure 1 - Color-coded abridged version of the story



Source: eZB, C. Evain

Figure 2 - Story linked to "locations" tabulation



Source: eZB, C. Evain

The full text version is always present and gives the reader the opportunity to navigate between the full and the abridged version.

The screenshot below shows how color-coding is used to highlight the quotes and the summary phrases in the abridged version of the story. If a reader chooses to go from the

abridged version to the full text (or vice versa), he/she simply needs to click on the sentence he/she is interested in.

When compared to the full version of the story, the abridged version is indeed more colorful because it is made up of a succession of quotes and summary lines, and thus much shorter and easier to read. The abridged version will be helpful to a reader interested in place since it will be easier to locate in the text what happens in the places highlighted in the “locations” tabulation.

The enrichments tab offers many enrichments ranging from reading excerpts to YouTube links to movie excerpts. More examples of enrichments will be given in the last part of this article. The locations tab traces the main character’s itinerary through Paris mapping out the places Charlie Wales revisits: the Ritz, Montmartre, the Rue Pigalle, the Place Blanche, etc. and connecting these places to the protagonist’s comments and observations. This tabulation could be further enriched by a photo album of these places and possibly include a “then & now contrast” – pictures and descriptions of both the Paris of the 1920s and now. The “texte en français” tab includes a translation of the work, showing the possibility to juxtapose several language versions of a document. While our eZB includes a French version of “Babylon Revisited”, other versions are available in other languages, for example in Spanish: “Regreso a Babilonia”. These versions could also be included in an eZB targeted at Spanish-speaking readers. At this stage, our team of researchers has not included Japanese or Chinese translations but it is, of course, possible to include any text in the public domain, and the system is open to receiving the contributions of other researchers or myplace4u/eZoombook creators who are knowledgeable in these languages.

These five tabs only illustrate what can be done and other tabs can be added depending on the specificities of the work and/or place in question (for example, a vocabulary tab for either difficult vocabulary or jargon; the enrichment tab can be replaced by several different tabs: music enrichment, film enrichments, etc.).

Given that the original vocation of the eZB tool was pedagogical, these tabulations also offer the possibility to structure the content of the myplace4u application in terms of learning objectives. For example, reading “Babylon Revisited” in an eZB format gives the reader/tourist an opportunity to cover all six educational objectives of Bloom’s taxonomy in a time frame covering the entire experience – from preparing the trip to returning home.

The three steps are detailed below according to what the reader needs to do before, during, and after the visit. Each phase corresponds to a learning level as defined by Bloom.

Step 1: Pre-departure= “knowledge + comprehension”

The tourist needs to download the template from our website, understand the eZB structure and prepare to enrich the basic eZB he chooses from the collection. He may decide to create his eZB from scratch by using some of the textual recommendations in the resources previously quoted in our article. Once the text and the format of the eZB have been chosen, the tourist needs to plan his route, prepare his observation sections, make checklists, etc. It is possible for the eZB/myplace4u creator to include diary writing: he can either replace the original text(s) by his personal diary or add an extra tab entitled

“journal” or “diary” or “personal comments” which he will then enrich throughout the pre-during-post phases.

Diary writing has been shown to be an excellent means to monitor the temporal dynamics of “in-person” change. In their article outlining the state of the art in diary methods, Bolger, Davis, Rafeli (2003, p. 580) indicate that a benefit of diary writing is that of “minimizing the amount of time elapsed between an experience and the account of this experience”. They outline three important questions that diary writing can address:

- What is the typical person like, and how much do people differ from each other?
- How does a typical person change over time, and how do people differ in change over time?
- What is the within-person process for the typical person, and how do people differ in these processes?

If a traveler starts a diary before setting off, he can then later contrast impressions with the pre-conceived ideas of the place to determine personal change over time. In addition, travelers can compare each other’s experiences as a therapeutic process of learning about oneself in relation to others. It is important to know that one is not alone when undergoing the culture shock of travel or that others have had the same life-changing experiences that can arise from foreign travel.

As the myplace4u is an electronic diary, sharing diaries can eventually be an excellent means for a pre-departure overview of what to expect and what to look forward to. Of course, reading the diaries is only one part of the pre-departure phase since they may be biased and will have to be placed next to the objective information in the knowledge and comprehension phase.

This idea of sharing diaries can be extended to a project of a collaborative diary in the context of a group wishing to co-write about their experience, for example, groups of High School or university students travelling together. This implies the use of a collaborative document for the co-writing such as google drive. Once the co-writing has been achieved, the group coordinator can inject the co-written text into the eZB template. If the template is placed into a shared document system (such as dropbox), the contributors can take turns to write directly into the shared eZB.

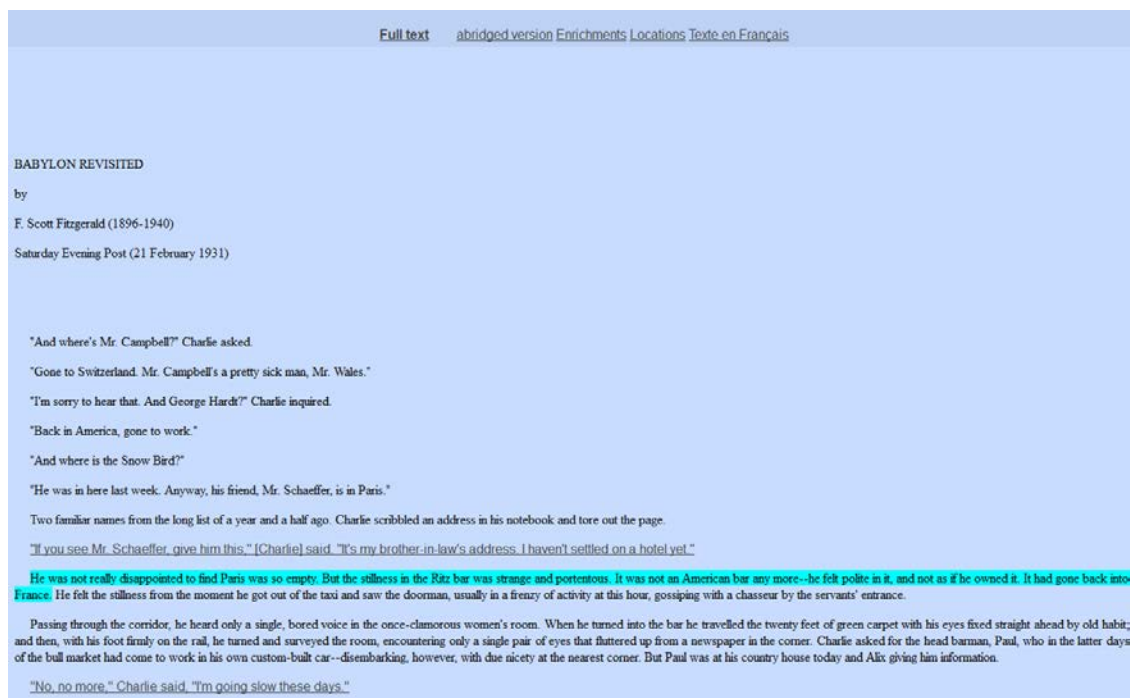
Step 2: on site = “application + analysis”

When the tourist has reached his destination, he can collect the material that is relevant to his eZB. He will thus contrast and analyze differences between what he imagined and what is real and then he will correct the mismatch between the ideal and the real. He may decide to add elements that he had not foreseen before departure – such as local stories, recording conversations or short interviews. This may lead him to modify the tabulation articulation, which is easy enough to do when working with eZB templates. Indeed, the articulation is entirely left to the creator of the eZB. Because all eZBs are to be created under a Creative Commons license, future creators of eZB can build on existing eZBs to further enrich them. The example given in the screenshots of this article (with its the five-tabulation articulation) can serve as a template for other eZBs or as a starting point to create more tabulations for the exploration of the places in the texts.

Step 3: Post-departure= synthesis and evaluation

This last step allows the tourist to work through any cognitive dissonance by synthesizing, polishing-up, proof-reading, and reflecting upon the experience, and then, finally, posting the finished eZB on a blog or platform. In the same way users of Instagram or YouTube like to post their pictures and videos, eZoombooks can be posted on any of the peer-sharing platforms which allow the users to upload an epub document. Sharing a finalized eZB brings something home to the tourist – something about the completeness of the experience, which is different to the one he first expected but which is perhaps all the more meaningful.

Figure 3 – Extra tabulations ('Enrichment' tabulations)



Source: eZB, C. Evain

As previously mentioned, extra tabs with links and enrichments can be added to this eZB. For example, tabs can be added in relation to:

- the movie, with links from specific passages of the story to specific scenes in the movie, serving to highlight differences and similarities between the two version, but also showing the specific places which the text refers to;
- academic enrichments: for example, “Babylon Revisited, a Lecture by Professor Bryant Mangum Virginia Commonwealth University” (1994), as well as student enrichments;
- information on the author, including a Fitzgerald chronology;
- a historical facts tab.

Other video material can include documentary excerpts, read-out quotes, comments (on the text, places or landscape) and re-enactments of the main character’s thoughts. Sound effects could be included giving local color to the places mentioned in Fitzgerald’s short story. Music and songs can also serve to highlight the atmosphere of the time and place, such as the music played in Parisian clubs in the 1920s. These elements which all contribute to an ideal image of Paris can also be compared with the surrounding noises of

Paris today and music played in these same places where the clubs once stood or perhaps still stand. The Parisian atmosphere of today can thus be experienced by the reader/tourist via eZB prior departure or on site. Finally, some of the places of the story could also be linked to the Feedbook map previously mentioned, thereby showing how these places in Paris have inspired many other authors apart from Fitzgerald and will continue to do so.

“Babylon Revisited” also gives us an opportunity to illustrate how the myplace4u tool may move from enhancing the experience and pleasure of a text to that of provoking a deeper understanding of the meaning. One such goal would be to highlight the contrast between places which have very different symbolic meanings such as the Ritz, the streets of Paris, and Honoria’s home, for example. Indeed, many scenes in “Babylon Revisited” take place on the streets or in the bars of Paris. Comments to the contributor’s interpretation can be added in this “Locations” tab, as well as links to scenes in the cinematographic adaptation of the short story or any other type of enriched material, as explained above. The textual quality of Fitzgerald’s short story can also be given prominence by creating thematic comments in relation to the symbolic places of the story. For example, one could seek to highlight tragic lines or turning points in the text – key moments in the main protagonist’s shift in perspective. This can be done by providing a layer with a selection of quotes or connections to multimedia material, such as readings or links to the LibriVox audiobook recordings. Looping back to places, these quotes can be linked to the list of locations.

CONCLUSION

This article was motivated by meta-research on the Paris Syndrome which highlighted the tourists’ lack of preparation with the encounter of Paris and the resulting psychological trauma. Our premise was that the management of cultural expectation through eZB could offer a way to alleviate the negative experience. We have shown that tourism can be treated as a pedagogical activity in which the tourist is given a chance to explore and learn. The eZB myplace4u pedagogy has an incorporated 3-step approach whereby the tourist personalizes eZBs and includes material of his own.

While the example of the F. Scott Fitzgerald story shows how the creator of an eZB can work on textual material in relation to places in Paris, it is only one example of how the eZB tool can structure the travel experience. The tourist/reader who wishes to become the creator of an eZB myplace4u can choose his text from the previously mentioned selection of texts connected to Paris, or he can use his own library of digital texts, or possibly write his own text in the form of a travel memoir. The ultimate level of personalization is reached when the creator of the eZB moves beyond the reading of an existing eZB, and chooses to write an original enriched journal which includes comments on the places he travels to, as opposed to commenting on given texts. Thus, when the tourist uses the eZB myplace4u template to create an eZB travel diary, he covers all six educational objectives of Bloom’s taxonomy from knowledge and comprehension to synthesis and evaluation. By preparing, synthesizing, and reflecting upon, and, possibly sharing/posting his trip, he is given a chance to learn from this experience and work through the tension between an idealized destination image and the reality of his travel destination. A collection of such

eZBs will serve as models for others who wish to add their own personalized versions of eZBs to the library.

Framing a tourist experience within a pedagogical model helps counter the information bias and/or overload that causes travel anxiety in that it breaks down the experience and allows the tourist to process incoming sensory data in steps. This article has taken the position that a pedagogical approach using Bloom's taxonomy is the best way to lessen the symptoms of travel anxiety and the resulting culture shock. The Paris syndrome has been used to illustrate the potential devastating effects of the disappointment that may arise from skewed expectations of a travel destination. Certain cultures may be more susceptible than others. While the Paris syndrome may be an extreme example, any disappointment following a travel experience is a problem for tourism management in that travelers who are disappointed will not repeat their experience and will also discourage others from going to the destination. The example of our study shows that myplace4U could add value both to the tourist experience and promotes the appreciation of literature. Future perspectives of this research would include testing the tool in real situations, with future travelers. Because myplace4U places such an important emphasis on texts, the project would be of benefit not only to those in the tourist industry but also to literature lovers wishing text to be (re)discovered in connection with the places they speak of and which inhabit our collective imagination.

Références

- ANDERSON Lorin W, and David R Krathwohl (2001), *A Taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing: A Revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives*. New York: Longman.
- BITNER Mary Jo (1992), 'Servicescapes: The Impact of Physical Surroundings on Customers and Employees'. *Journal of Marketing* 56, no. 2, p. 57-71.
- BLOOM Benjamin S. (1956), *Taxonomy of Educational Objectives; the Classification of Educational Goals*. New York: Longmans, Green.
- BOEGLIN Noémie (2016, December), 'Paris Littéraire'. *Billet. Villes Romanesques*. <https://villeroman.hypotheses.org>
- BOLGER Niall, Angelina Davis, and Eshkol Rafaeli (2003), 'Diary Methods: Capturing Life as It Is Lived'. *Annual Review of Psychology* 54; p. 579-616.
- BROWN Lorraine (2016, Mar/Apr), 'Tourism and Pilgrimage: Paying Homage to Literary Heroes'. *International Journal of Tourism Research* 18, no. 2, p. 167-75.
- BUREAU Paris Convention and Visitors, (2016, December). 'Paris Tourist Office'. <http://press.parisinfo.com>
- DODD Carley H. (1998), *Dynamics of Intercultural Communication*. Boston: McGraw-Hill.
- DOYLE Jessica, (2016, December). 'The City of Literature: 40 Books Set in Paris'. <https://www.abebooks.com>
- FITZGERALD F. Scott. (1960), *Babylon Revisited and Other Stories*.
- FRÍAS Dolores M., Miguel A. Rodríguez, J. Alberto Castañeda, Carmen M. Sabiote, and Dimitrios Buhalis (2012, September), 'The Formation of a Tourist Destination's Image via Information Sources: The Moderating Effect of Culture'. *International Journal of Tourism Research* 14, no. 5, p. 437-50.
- FRIEDMAN Perley-Ann, Lorraine S. Dyke, and Steven A. Murphy (2009, February), 'Expatriate Adjustment from the inside out: An Autoethnographic Account'. *The International Journal of Human Resource Management* 20, no. 2, p. 252-68.

- Girls Guide to Paris (2016, July). <https://girlsguidetoparis.com>
- HOFSTEDE Geert. 'Japan'. Accessed 17 December 2016. <https://geert-hofstede.com>
- HOFSTEDE Geert H. (1991), *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. London. New York: McGraw-Hill.
- HOFSTEDE Geert H. (1994), *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. London: HarperCollinsPublishers.
- KITCHING Chris (2016, May 2), 'The Odd Mental Condition Resulting from Paris Failing to Impress'. Mail Online, <http://www.dailymail.co.uk>
- LEMAÎTRE Frédéric (2010, March 30), 'Voir Paris et Défaillir, L'étrange Mal Japonais'. *Le Monde*.
- MANGUM Bryant (1994). 'Babylon Revisited', <http://archive.vcu.edu>
- MANRAI Lalita A, and Ajay K Manrai (2011), 'Hofstede's Cultural Dimensions and Tourist Behaviors: A Review and Conceptual Framework', *Journal of Economics, Finance and Administrative Science*. Vol 16, no. Issue 31, p. 23–48.
- PALFREY John G, and Urs Gasser (2008), *Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives*. New York: Basic Books.
- SAMPSON Josie (2013, October), 'A Guide to Paris for Literature Lovers'. *Girls Guide to Paris*. <https://girlsguidetoparis.com>
- SANCHEZ Raf (26 March 2016). 'Jerusalem Syndrome: The Madness That Grips Foreigners on the Streets of the Holy City'. *The Telegraph*. <http://www.telegraph.co.uk>
- SIMS Robert H., and Mike Schraeder (2004, Spring) 'An Examination of Salient Factors Affecting Expatriate Culture Shock'. *Journal of Business & Management* 10, no. 1, p. 73–87.
- SMITH Donald (Winter/Spring2008), 'Pulling the Plug on Culture Shock: A Seven Step Plan for Managing Travel Anxiety.' *Journal of Global Business Issues* 2, no. 1, p. 41–46.

ENJEU DE LA FORME, EFFET DE LA BRIÈVETÉ :
LE DROIT DANS SES NOUVELLES EXPRESSIONS (LIVE-TWEET, FICTION
CINÉMATOGRAPHIQUE OU WEBSÉRIE JUDICIAIRE)

Ninon Maillard

Unité mixte de recherche Droit et Changement Social (DCS)
Université de Nantes



Résumé : Le juriste est familier des formes : actes et procédures y trouvent la sécurité, la garantie, la preuve d'authenticité. Au cinéma, sur internet, sur les réseaux sociaux, on peut rencontrer le droit et, plus communément, la justice, dans des représentations communes ou inédites, dans des récits ou des narrations non juridiques. Certaines représentations, certains récits, s'inscrivent dans des formes brèves : ainsi la scène de fiction cinématographique qui condense une procédure, ainsi le live-tweet qui se caractérise par ses 140 signes, ainsi la websérie judiciaire avec ses 35 modules de courte durée. Il s'agit ici de confronter ces nouvelles expressions du juridique à l'enjeu de la forme et aux effets de la brièveté.

Mots-clés : droit, procès, justice, Twitter, cinéma, websérie.

Abstract: Lawyers are accustomed to different forms bringing to acts and procedures a relevant level of guaranty, security and authenticity. Law and, more often, justice can appear in movies, on the web or social networks in innovative or classic representations, in narratives or stories out of legal context. Some of them might be short forms: thus a sequence of a movie which condense a legal procedure, a live-tweet of 140 characters or a law show on line with its 35 short-term modules. These new expressions of law must be faced to the issues of form and the impact of shortness.

Keywords: law, trial, justice, Twitter, cinema, webseries.

Le thème de la forme est familier au juriste qui évolue dans un monde de catégories, de procédures et de concepts. À l'aide de ces instruments intellectuels, le juriste propose une mise en forme du monde dans une structure et selon une logique qui lui sont propres et qui vont constituer puis caractériser la discipline (Bourdieu, 2012, p. 523¹). Le juridique relève donc d'une forme et d'une technique originales, mais aussi et surtout de fondements et d'objectifs propres (Supiot, 2005). Pour autant, la discipline juridique s'inscrit dans une évolution commune des formes. Les travaux sur l'écriture du droit (Giavarini, 2010) ont ainsi dévoilé cette porosité du droit et contribué à abaisser les frontières entre le droit et les autres sciences humaines, intégrant le juridique dans un ensemble culturel plus vaste.

Néanmoins, c'est une définition juridique de la forme que l'on trouve dans le *Vocabulaire juridique* de Gérard Cornu (2007) : il s'agit, en droit, d'une manière de procéder qui préside à l'accomplissement d'un acte juridique ou au déroulement d'une série d'actes. La forme renvoie plus précisément à ce que les juristes appellent des « formalités » qui, dans certains cas, vont conditionner la validité d'un acte. Par opposition au fond (sens), la forme regroupe ainsi des « règles relatives aux éléments matériels par lesquels se manifeste extérieurement la volonté destinée à produire des effets juridiques ». Le fond et la forme participent donc, de manière imbriquée, à la circulation du message et du discours juridique.

Se tourner plus particulièrement vers la forme impose de s'intéresser principalement aux conditions d'élaboration du droit plutôt qu'à son objet, de relever non pas ce qui est la cause d'une norme juridique mais la façon dont cette norme se matérialise. On portera alors son attention aux manières de faire et à la « fabrique du droit » pour reprendre le terme employé par Bruno Latour (2002). Il s'agit alors de s'éloigner d'une approche « trop essentialiste de l'élaboration juridique » (Roy, 2005, n. 3) pour se tourner non pas vers le passage du fait à la norme comme l'ethnographe (Latour, 2005) mais vers la mise en forme de cette norme, vers sa naissance matérielle pourrait-on dire. Lors de cet examen, on ne se départira pas de l'idée sous-jacente de contrainte, la forme adéquate étant imposée. Pour autant, cette contrainte doit être contrebalancée par l'idée de garantie : la forme, en droit, a ainsi pour fonction de prouver, les marques de l'authenticité d'un acte étant certainement le meilleur exemple de la sécurité offerte par les formes, pour ce qui concerne la procédure civile.

Par ailleurs, si l'absence de forme « laisse le champ libre au fait » (Andrieux, 2003, p. 747), c'est que le respect des formes ne fait pas que conditionner l'efficacité du droit. La forme est donc, plus fondamentalement, la garantie de l'existence même du droit. On renoue ici avec la forme comme substance, conception que l'on trouve déjà dans le droit romain : *forma dat esse rei* (Hilaire, 2015). La forme ne saurait donc se circonscrire à de simples arrangements, à une sorte d'enrobage d'un essentiel qui serait à chercher dans le fond, dans l'énoncé plutôt que dans le support. En droit, comme en art d'ailleurs, la forme n'a jamais été l'accessoire du fond.

¹ Le juriste dispose d'un « capital de mots [et] de concepts » à l'aide desquels il va « contribuer à la construction de la réalité ».

Englobant mais dépassant l'apparence sensible ou les dispositifs matériels, la forme s'envisage aussi, en ce qui concerne le juridique, à travers l'ordonnement du discours, à travers le vocabulaire spécifique, la logique interne à la discipline. Elle est donc, en termes de recherches, aussi riche que le fond.

La question des formes brèves a été abordée par quelques juristes (Martin, 2017)². En histoire du droit, les recherches ont porté sur les adages, les maximes, les *exempla*, sur la brièveté des décisions de justice, sur le format de l'énoncé de la règle, sur l'écriture de la loi (Giavarini, 2017). Si l'on quitte la sphère proprement juridique ou les travaux historiques pour se tourner vers les formes brèves offertes par les médias contemporains, les références se font rares. En s'orientant vers les représentations du droit, on évolue en effet dans un contexte qui n'est plus celui de l'assemblée, du tribunal, de l'office notarial... Le propos porte davantage sur ce qui façonne la « culture juridique » (Dauchy, 2009), qu'on peut envisager comme une autre expression du juridique ; bref, nos regards se posent sur un droit sans juriste ou plus exactement sur une manifestation profane du juridique.

À l'occasion de cette contribution, trois exemples me paraissent intéressants. Le plus évident concerne les live-tweets de procès. Formes brèves de récit judiciaire, ils peuvent à ce titre être confrontés aux autres formes, plus anciennes et plus canoniques, de chroniques judiciaires. Les deux autres exemples relèvent de procédés de brièveté qui peuvent être interrogés dans le cadre de cette réflexion. Le cinéma offre de nombreuses séquences filmées relatives au droit ou à sa mise en œuvre, notamment juridictionnelle. Certaines séquences font apparaître un jeu sur la temporalité : je m'arrêterai sur une scène qui opère une condensation remarquable de la procédure. Enfin, sur Internet, une websérie judiciaire a procédé à un découpage méthodique du procès, chaque audience se trouvant fractionnée en séquences courtes.

Pour insérer ces exemples très différents dans une structure cohérente, et sans certitude que ces distinctions puissent être généralisées, j'ai déduit de leur confrontation une distinction selon que la forme brève opère une fragmentation, un condensé ou une désarticulation.

LE PROCÈS SELON TWITTER : UNE FRAGMENTATION DU DISCOURS

De nombreux comptes Twitter traitent régulièrement de la justice, dont certains à titre professionnel. Corinne Audoin³ est ainsi « live-Twitteuse de procès » de même que Vincent Vantighem⁴. Le compte @_Epris de justice⁵ se définit lui-même comme une « chronique de procès illustré » dont les tweets partent « en direct des prétoires de France ». C'est bien ce qui constitue la plus-value de ce nouveau moyen de communication par rapport aux anciennes formes de chroniques judiciaires : télévision et presse ne peuvent

² Je renvoie ici aux références proposées par mon collègue Frédéric-F. Martin : l'article de Sylvie Pierre-Maurice à la *Revue générale du droit. Scientia Juris*, 2, 2013, En ligne <http://www.revuegeneraledudroit.eu>, ainsi que les actes du colloque consacré aux *Adages en droit public* publiés à la *Revue française de droit administratif*, 2014.

³ @cocale, inscrite en juin 2009, 18156 abonnés.

⁴ @vvantighem, inscrit en juillet 2011, 5013 abonnés.

⁵ Inscrit en novembre 2014, 5478 abonnés.

en effet que travailler en différé. L'utilisation de Twitter pour rendre compte des procès a donc deux caractéristiques : la brièveté des messages et l'immédiateté du propos. Autant dire que le compte rendu judiciaire en live n'est pas un exercice de mise en perspective mais un ressort de l'actualité : dépassant la diffusion interpersonnelle qui caractérisait ses débuts, Twitter s'aborde bien dans ce cas comme une plateforme où des millions de personnes échangent des informations de manière synchrone et semi-publicquement (Rieder, Smyrnaio, 2012).

Les tweets de procès se présentent comme des prises de note, à vocation informative et surtout, pour ce qui intéresse plus particulièrement notre propos, décousues. Chaque court message apparaît comme une sorte d'instantané, sans que l'on puisse systématiquement le relier au précédent ou au suivant⁶. Le plus souvent, les précisions manquent, notamment celles qui permettent d'identifier les différents locuteurs. La parole est dépouillée de tout : son origine, sa forme initiale, son contexte, l'émotion qu'elle suscite chez celui qui la prononce comme chez ceux qui la reçoivent.

Figure 1 - Capture d'écran du compte d'un live-tweeter de procès

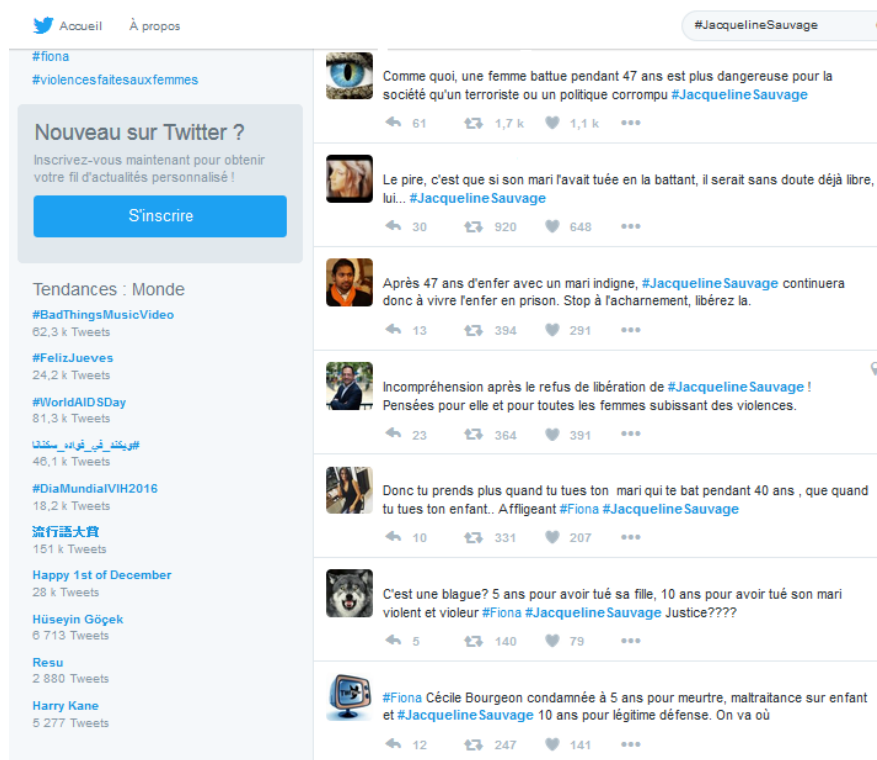


Source : Twitter, consulté le 1^{er} janvier 2016

⁶ L'effet doit être amplifié sur la timeline de chaque utilisateur puisque les tweets apparaissent au fur et à mesure et que le récit mis en ligne par le live-tweeter de procès peut se trouver entrecoupé par les tweets d'autres abonnements qui viennent nourrir le flux d'actualité.

Par ailleurs, les 140 signes par message ne permettent ni analyse, ni avis nuancé (Merzeau, 2013, p. 178) : « il s'agit moins de comprendre que d'être "là" » (Le Corre, 2015). C'est précisément ce qui pose problème dans l'affaire Jacqueline Sauvage⁷ dont le procès a fait l'objet d'un suivi sur les comptes des chroniqueurs judiciaires et a suscité de nombreux commentaires que l'on peut retrouver grâce au mot-dièse classificateur #JacquelineSauvage (Thiault, 2015). D'une manière générale, les mots-clés permettent « l'investigabilité » (Paveau, 2013a) c'est-à-dire qu'ils mettent au jour la liste antéchronologique des tweets postés et sont donc un moyen de « redocumentariser » un thème (Thiault, 2015) : ici, un procès.

Figure 2 - #JacquelineSauvage



Source : Twitter, #Jacqueline Sauvage

Le relais médiatique de cette affaire a fait l'objet de nombreuses critiques, le débat public ne rendant finalement jamais compte de ce qui fut dit et produit au procès, soutenant les affirmations de la défense sans reprendre les éléments au fondement des deux

⁷ Jacqueline Sauvage a abattu son mari le 10 septembre 2012. Pour sa défense, elle affirme avoir subi des violences et des abus sexuels pendant des années. Soutenue par ses enfants et par une opinion publique favorable, elle a néanmoins été condamnée en première instance puis en appel à 10 ans de réclusion criminelle, la légitime défense ne pouvant être retenue. La grâce présidentielle qui lui est accordée le 31 janvier 2016 suscite le mécontentement des magistrats soucieux de l'indépendance de la justice et du respect de la décision des deux jurys populaires.

condamnations⁸. Lorsque l'avocat pénaliste Éric Morain publie une partie de l'arrêt d'appel sur Twitter pour éclairer ce qui a conduit la cour à confirmer la peine de Jacqueline Sauvage, l'outil s'avère inapproprié : il poste une image, celle d'un texte dense, peu adapté à la lecture rapide que permet en principe le tweet. Si les 140 signes impératifs ne pouvaient suffire à la démonstration, l'image du texte juridique est disproportionnée par rapport au format normé dont les captures d'écran précédentes rendent compte. Le message court est insuffisant, le texte pertinent est illisible.

Figure 3 - La reproduction de la motivation de la Cour d'assises d'appel en tweet



Source : @EricMorain consulté le 1er décembre 2016 (avec l'autorisation d'Eric Morain)

On perçoit ici que le tweet est conçu pour réagir davantage que pour convaincre. La condensation sémantique, trait « technodiscursif » caractéristique et normé de Twitter (Paveau, 2013b), dessert le message judiciaire et les efforts de pédagogie de l'avocat sont vains.

Il ne faudrait pas pour autant considérer que le live-tweet vient ruiner, par sa médiocre qualité, le domaine de la chronique judiciaire qui, avant lui, aurait été systématiquement mieux lotie. Tout d'abord, on précisera que la chronique judiciaire est, sous toutes ses formes et depuis son origine (Gauvard, 2010), une composition à partir de morceaux choisis. Ensuite, le fait divers et l'affaire criminelle ont toujours suscité des récits parallèles à la vérité juridique (Ainsworth, 2013, n. 20). La question est fondamentale pour ce

⁸ On pourra consulter sur cette affaire : <http://www.maitre-eolas.fr>

qui relève de l'historiographie, les historiens ayant accès au discours littéraire du crime et du procès, discours complémentaire plutôt que concurrent de l'écriture proprement juridique (Blanchard, Blumenfeld-Kosinski, 2013). Devant chaque source, il faut garder à l'esprit le « projet d'écriture » et la fonction pragmatique de toute écriture pour comprendre et décrypter « la médiatisation du fait judiciaire » (Collard, 2013). Sans entrer dans le détail, l'étude des chroniques judiciaires médiévales démontre qu'elles ne sont pas écrites par des spécialistes du droit : globalement, c'est même la portion congrue de ces récits qui revient au droit (Collard, 2013, n. 15).

Pour comparer aujourd'hui chroniques judiciaires et live-tweet de procès, il faudrait envisager l'ensemble des tweets produits pour la même audience, en apprécier le contenu et la valeur en termes de compte rendu judiciaire et de « retraitement historiographique du droit » (Collard, 2003, n. 3). À première vue, le live-tweet offre un récit inédit du procès : le live-tweeter écrit depuis la salle d'audience, égrenant ses messages tout au long de la journée et proposant un panel varié d'informations suivant les interventions, les étapes du procès, les protagonistes. Si le rapport dans son ensemble est saccadé et haché, les tweets mis bout à bout relatent le procès de manière plus exhaustive⁹ que ne le ferait une chronique judiciaire traditionnelle. En outre, la brièveté implique ici le fragmenté mais pas forcément l'abrégé. Cela étant, le live-tweet de procès propose-t-il une narration, un récit, en plus de la relation des faits (Berut, 2010-2011, n. 3)¹⁰ ? Cela pourrait autoriser un rapprochement avec la chronique judiciaire qui a eu ses grandes heures et ses plumes (Peyrot, 2010). Cependant, la presse écrite a depuis longtemps misé sur la rapidité de l'information et, dans la rédaction, sur « l'usage des phrases courtes », les nouvelles technologies ayant par ailleurs contraint les journalistes à modifier leur façon de travailler (Peyrot, 2010, p. 159)¹¹.

Si l'on considère que tout compte rendu judiciaire doit « permettre au lecteur de comprendre que le verdict ne correspond pas aux faits bruts mais à la somme des multiples éléments discutés à l'audience » (p. 157), le live-tweet ne paraît pas performant. Au regard des messages postés sous le mot-clé #JacquelineSauvage ou #fiona¹² à la suite du prononcé du verdict, on peut douter que Twitter soit un instrument pédagogique approprié.

Tandis qu'à la sortie de l'audience, cris, crachats, insultes en direction de Cécile Bourgeon fusent, les centaines de messages postés sur Twitter rappellent les considérations de Denis Salas (2005) sur les dangers du « populisme pénal ». Sur son compte Twitter, la journaliste Corinne Audouin s'efforce de rappeler les fondamentaux de la procédure pé-

⁹ Les facilités d'accès à l'information en temps réel, lorsqu'elles débouchent sur un impératif de s'y référer en permanence, relèvent d'un « tourment de l'exhaustivité qui n'est pas étranger à l'Occident et serait peut-être un surgeon éloigné et dévié de la grande ambition des encyclopédistes », (Le Corre, 2005).

¹⁰ Si la question se posait en 2010 pour les informations télévisées, elle peut être ici réactivée face au *storytelling* du live-tweet de procès ou de l'antéchronologie du mot-dièse.

¹¹ Les travaux récents de Frédéric Chauvaud (2010, p. 86) démontrent que le rédacteur judiciaire du XIX^e siècle subissait déjà « les contraintes du temps ».

¹² Le 25 novembre 2016, à l'issue de deux semaines d'audience devant la cour d'assises de Riom, Berkane Makhoulouf est reconnu coupable de violences volontaires ayant entraîné la mort sans intention de la donner et condamné à 20 ans de réclusion criminelle suite à la disparation de Fiona, la fille de sa compagne. Cette dernière, Cécile Bourgeon, est quant à elle condamnée à 5 ans d'emprisonnement pour recel de cadavre, dénonciation mensongère, non-assistance à personne en danger et modification de l'état des lieux de crime. Du fait de l'acquittement de la mère des coups mortels ayant entraîné la mort de sa fille en mai 2013, le verdict a suscité des réactions virulentes sur Twitter. Le 11 février 2018, la peine de Cécile Bourgeon a été alourdie en appel à 20 ans de réclusion par la cour d'assises de la Haute-Loire.

nale et tout l'enjeu du procès : « N'oubliez pas que ce sont des jurés populaires qui ont rendu ce verdict. Ils ont réfléchi 5 heures, assisté à 2 semaines de procès »¹³. Elle incite chacun à prendre du recul tout en admettant que la sentence n'est pas comprise. Au point que son confrère Vincent Vantighem, devant la violence des tweets postés, rappelle de son côté que l'incitation au meurtre et à la violence est punie par la loi, « y compris sur Twitter »¹⁴. Les effets de ces échanges sont difficiles à évaluer. J'en resterai à l'objet de la présente contribution, aux enjeux de la forme et aux effets de la brièveté. La sentence est le résultat d'un propos argumenté qui ne se laisse pas saisir par la forme brève de même que la légitimité et la force pacificatrice du procès ne peuvent se lire à travers une suite d'informations saccadées, même si elles proviennent directement de la salle d'audience. La forme brève immédiate dénature ici ce qu'elle a prétention de relayer. Le discours du droit a disparu alors même que les tweets évoquent la procédure ou le verdict : le discours judiciaire se dissout dans la fragmentation et le tweet est incapable de rendre compte du continuum articulé que constitue le procès. Forme médiatique et forme juridique sont ici en inadéquation.

Figure 4 - #Fiona, le 25 novembre 2016, après le prononcé du verdict acquittant Cecile Bourgeon des coups mortels portés à sa fille Fiona



Source : Twitter, #Fiona, 25 novembre 2016

Cela étant, sorti de son contexte contraint c'est-à-dire exfiltré de Twitter, le tweet peut-il constituer un matériau de base pour écrire un procès ? C'est d'abord envisager le tweet

¹³ Tweet posté par le compte @cocale, le 26 novembre 2016, #Fiona.

¹⁴ Tweet posté par le compte @vvantighem, le 25 novembre 2016, #Fiona.

comme une forme brève qui ne se suffit pas à elle-même¹⁵. C'est aussi considérer les réseaux sociaux non plus comme un moyen de socialisation, une source d'informations mais comme un agent participant de l'évolution de la fonction éditoriale (Merzeau, 2013, n. 1). Cette possibilité intéresse particulièrement l'historien. Les messages brefs peuvent-ils s'employer dans la perspective d'une reconstitution du procès ? C'est toute l'ambition des films *#zyedetbouna, le procès 2.0* (Noëlle Cazenave, Sihame Assbague et Elsa Gresh) tournés au moment du procès des deux policiers poursuivis pour non-assistance à personne en danger et mise en danger délibérée de la vie d'autrui après la mort de Zyed Benna et Bouna Traoré, électrocutés dans l'enceinte d'un poste électrique à Clichy-sous-Bois le 27 octobre 2005.

Figure 5 - Captures d'écran du film *#zyedetbouna, le procès 2.0*



Source : Youtube, *#ZyedetBouna Jour 1* (4098 vues) et *#ZyedetBouna teaser* (1833 vues), mis en ligne en 2015 par Visio Nostra (membre depuis le 11/10/2014, 1913 abonnés, 327 698 vues)

¹⁵ Le tweet est non seulement une forme brève mais plus essentiellement une forme mesurée. Pour autant, si les formes brèves classiques et plus anciennes du droit (adages, *exempla*) peuvent être étudiées en tant que « modèles de normativité » (Martin, 2017), chaque live-tweet de procès me paraît se maintenir dans une catégorie textuelle moins aboutie, moins finie. En revanche, d'une part, on pourrait soumettre à la grille de lecture de Frédéric-F. Martin le tweet institutionnel dont Julien Longhi (2014) souligne les effets d'hybridation sur le discours institutionnel plus traditionnel. D'autre part, l'ensemble des live-tweets d'un procès peut constituer un ensemble dont la clôture, les césures et les « enchâssements » (Martin, 2017) gagneraient à être analysés.

Dans un entretien donné au journal *Les Inrockuptibles*, Juan Branco, dont les tweets ont été utilisés dans le film, revient sur le compte rendu du procès. Il précise qu'il a fait le choix de réaliser un live-tweet fourni, de retranscrire au détail près ce qu'il se passait. S'inscrivant volontairement en marge des chroniques judiciaires qui relaient les « impressions » des journalistes, Juan Branco a voulu permettre aux familles restées à Clichy d'avoir accès au procès et, d'une certaine manière, d'être présent. L'enchaînement chronologique des tweets postés par Juan Branco sur son compte @anatolium est donc rapide et dense et l'outil Twitter est parfaitement adapté au projet d'écriture.

C'est à l'initiative d'autres personnes que les tweets sont mis bout à bout, récités par des comédiens, des acteurs, des chanteurs, volontaires pour le projet. Le résultat est instructif : on observe que les tweets ne parviennent pas à se fondre dans un récit homogène. Récités par des bouches différentes, par des voix qui, toutes, adoptent un ton neutre, le message conserve sa nature informative. Par ailleurs, le spectateur finit par perdre ses repères, ne sachant plus qui parle, notamment lorsqu'un véritable témoin de l'affaire intervient dans le film : reprend-il ce qu'il a dit au procès ou ce que les tweets ont relayé ? Énonce-t-il un propos inédit ? Les intervenants sont nombreux : la personne qui parle au procès, la personne qui poste le tweet, la personne qui sélectionne les tweets pour les adapter, la personne qui énonce le tweet retenu devant la caméra : la question de la référence est ici problématique. L'ensemble au final est un patchwork qui, sur 5 jours, constitue néanmoins une chronique judiciaire : il s'agit d'une œuvre collective qui rend compte non seulement du procès mais aussi, et c'est bien la plus-value d'une chronique judiciaire, de son effet social. Je rejoins ici les analyses de Louise Merzeau (2013, n. 16) à propos du fonctionnement des réseaux sociaux qui s'articule autour d'une « dialectique [...] entre fragmentation (des outils, des attentions et des contributions) et la nécessité d'une expérience unifiante dont les contours épousent celui de l'événement ».

Face à ce nouveau mode de narration, le juriste est confronté à une difficulté de taille : il sort des lieux habituels de la connaissance où tout est balisé par et pour lui. Pour se saisir de ce matériau peu indexé, flottant, désarticulé, pour en analyser la force et la portée, il doit se former, le plus rapidement possible, à la lecture et à l'analyse de ces sources nouvelles.

Le cinéma offre davantage de points d'appui. Ici, la forme brève n'est pas forcément dans le court métrage mais, de manière plus difficile à détecter, dans des séquences qui opèrent des raccourcis éloquents.

LE DROIT À L'ÉPREUVE DE LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE : LA FALSIFICATION PAR LE CONDENSÉ

Dans *Les Invités de mon père* d'Anne Le Ny (2009), le droit est omniprésent puisqu'il s'agit d'un mariage blanc, du remariage d'un père, d'arrangements successoraux... autant de thèmes qui sont abordés sans que cela ne soit une nouveauté dans le cinéma français tant ces questions de droit de la famille ou de droit des biens constituent l'armature juridique d'affaires qui, sans être quotidiennes, sont banales. Ce qui est plus original dans le film d'Anne Le Ny, c'est que celle-ci condense, et ce faisant, dénature et falsifie la procédure qu'elle choisit de filmer.

En l'espèce, il s'agit d'une renonciation à l'héritage que j'ai par ailleurs plus longuement étudiée (Maillard, 2016)¹⁶. La représentation proposée dénote un mélange intéressant entre archaïsme et modernité. Ce qui relève de l'archaïsme, c'est l'idée que le père est tout puissant en matière d'héritage. Michel Aumont renoue ici avec le *pater familias* à la romaine. En effet, si ses enfants ont la possibilité de refuser de signer le document proposé, ils préfèrent se soumettre. Plus largement, la condensation opérée en dit ici long sur la culture juridique et la figure du père dans l'imaginaire social.

C'est précisément pour éviter cette pression paternelle que le droit n'organise pas la procédure ainsi. Ce qu'Anne Le Ny filme, c'est une renonciation à l'héritage falsifiée. En réalité, la procédure est longue et fractionnée. Pour le coup, on est dans une configuration opposée à celle évoquée plus haut à partir du récit fragmenté du live-tweet venant segmenter un continuum : dans cette procédure de renonciation à l'héritage, c'est le droit lui-même qui impose des césures et l'intervention d'un professionnel en la personne du notaire. Ce dernier va rencontrer les enfants l'un après l'autre en dehors de la présence de leur parent pour ensuite réunir les membres de la famille en une autre rencontre. La réalisatrice opère un montage artificiel, elle confectionne une sorte de collage, pour proposer une version ramassée d'une procédure qui, en réalité, se dilate dans le temps. Elle offre une représentation compatible avec la culture juridique qui conserve, voire entretient, l'idée de la puissance paternelle. Le ressort de l'exhérédation participe en effet de la dramaturgie familiale.

On perçoit que la réalisatrice est avertie : une séquence de dialogue entre Fabrice Luchini et Michel Aumont signale que le droit français interdit au père de déshériter ses enfants. Le notaire est évoqué ainsi que le terme de renonciation. Il est probable que l'équipe du film se soit renseignée sur le droit relatif à la RAAR, renonciation anticipée à l'action en réduction, procédure rare, complexe et difficile à filmer. La procédure, prévue pour se développer dans un contexte non conflictuel, dans un temps long, propice à la réflexion et au consensus est en effet sans intérêt dramatique et sans attrait esthétique. Toutefois, par ce recours à la brièveté, Anne Le Ny montre paradoxalement tout l'intérêt de la procédure longue. La procédure condensée telle qu'elle est filmée conduit à l'abandon des garanties offertes par le droit positif, révélant en creux la valeur du temps long.

Pour autant, il est fréquent que les films ne soient pas exhaustifs en termes de procédure, y compris les documentaires. Raymond Depardon, dans *10^e chambre, instants d'audience* – et le titre parle de lui-même – ne filme pas les audiences dans leur intégralité. Il propose des morceaux choisis et invite les spectateurs, dès le début du film, à tenir compte de son montage. Dans le rapport Linden (2005, p. 4-5) qui réitère l'interdiction des audiences filmées, on oppose ainsi le « récit judiciaire » qui privilégie la recherche de la vérité et le « récit médiatique [...] tournée vers les scènes marquantes de l'audience ou celles qui lui paraissent telles, même si elles ne sont pas les plus importantes pour la décision ». Justice et média s'opposent une fois encore ici dans leurs projets respectifs (Lucien, 2009, p. 99) et il me semble que la démarche d'Anne Le Ny s'explique selon le même schéma. Le condensé sacrifie des étapes qui, si elles ne sont pas essentielles au récit de fiction, sont déterminantes du point de vue de la cohérence du droit et de la justice réelle.

¹⁶ Un père, interprété par Michel Aumont, souhaite léguer l'ensemble de ses biens à une jeune femme sans papier qu'il vient d'épouser. Pour ce faire, il convoque ses deux enfants (Fabrice Luchini et Karine Viard) et leur demande de renoncer à leur héritage en signant le document qu'il leur tend.

Amputé de certains rouages, le discours du droit est mutilé par le choix du narrateur, un choix qui témoigne de la culture juridique autant qu'il participe à la forger. Ici, la fausse procédure fait écho à une vraie culture populaire. C'est une autre illustration de cette dialectique du vrai et du faux que je me propose de développer dans le dernier exemple.

LE VRAI-FAUX PROCÈS EN LIGNE : DE LA BRIÈVETÉ À LA DÉSARTICULATION

Dans un programme de 2014 intitulé *Intime conviction*, Arte a proposé dans un premier temps à ses téléspectateurs un téléfilm assez classique retraçant une enquête menée à la suite du meurtre d'une femme dont le mari se trouve être le principal suspect. Dans un second temps, de manière plus innovante, la chaîne a produit une websérie : chaque jour, les internautes ont pu suivre les audiences du procès de l'accusé : s'y retrouvent quelques personnages du téléfilm (l'accusé, la commissaire de police) mais aussi des professionnels de la justice dans leur propre rôle (procureur, avocat de la défense) ainsi qu'un jury composé par des volontaires sélectionnés par la production. À l'issue d'audiences filmées au jour le jour et sans scénario autre que le suivi des règles de la procédure pénale, la websérie devait s'achever sur le verdict prononcé par le jury, suivi de celui des internautes appelés à se prononcer eux-aussi. Cette websérie est véritablement une expérience de procès, plus réelle que virtuelle¹⁷ (Maillard, Goedert, 2017).

Figure 6 - Websérie *Intime conviction*



Source : capture d'écran du site intimeconviction.arte.tv (aujourd'hui inactif)

La production a particulièrement insisté sur les prétentions pédagogiques du programme. Contrairement aux représentations cinématographiques classiques, *Intime conviction*

¹⁷ La série a été interrompue par une décision de justice à la suite de la plainte de Jean-Louis Muller, acquitté du meurtre de son épouse par la cour d'assises de Meurthe-et-Moselle en octobre 2013 après 12 années de procédure, et dont le programme *Intime conviction* s'inspirait directement. La justice a considéré que le procès en ligne était en réalité un nouveau procès fait à Jean-Louis Muller à travers le personnage de fiction (Goedert, Maillard, 2017).

tion propose des audiences qui ne sont ni abrégées ni falsifiées¹⁸. Le programme s'étend sur plusieurs jours, invitant les internautes à se connecter, de même que les jurés choisis par la production se présentent quotidiennement pour les tournages. Pour autant, l'interactivité qui caractérise le support choisi a des conséquences sur le traitement de l'image : l'audience est littéralement mise en pièces.

Trente cinq « modules » mis en ligne forment le puzzle éclaté d'un procès morcelé et désarticulé. La websérie ne porte pas davantage atteinte au procès que ne le ferait une fiction cinématographique mais ici, le procédé est plus visible. La réflexivité offerte par le site est, à ce titre, remarquable. Il n'y a pas falsification mais dissection. On ne dissimule pas les rouages de la justice, on les expose au contraire : on met à nu le dispositif judiciaire afin de révéler le processus menant à la vérité judiciaire.

Le procès est à la fois séquencé et démultiplié car, s'il est morcelé en « modules » courts, l'exigence d'interactivité et le fait que les séquences s'offrent à la demande font que le temps de l'audience n'a plus de limites définies. D'une part, l'instant T se décline en multiples facettes selon le point de vue choisi par l'internaute. Par ailleurs, les séquences sont courtes mais permanentes. Le programme joue donc sur une double temporalité : la durée de la séquence et la durée de mise en ligne de la séquence qui reste visible ou, pour insister sur le rôle déterminant de l'internaute, qui reste accessible sur le site.

Figure 7 - L'élaboration de l'intime conviction



Source : capture d'écran du site intimeconviction.artetv.fr (aujourd'hui inactif)

La société de production a beaucoup insisté sur l'objectif pédagogique du programme visant à faire découvrir au public les affres de l'intime conviction. En réalité, *Intime conviction* opère une dispersion du procès qui, à ce point d'écartèlement et de dislocation, ne se ressemble plus.

Pour conclure, le droit est un monde au sein duquel les formes tiennent un rôle fondamental. Au cinéma, sur les réseaux sociaux ou sur internet, les représentations du droit, les récits concurrents ou complémentaires des affaires judiciaires s'inscrivent dans des formes qui n'obéissent pas aux mêmes contraintes ni ne poursuivent les mêmes finalités que le droit et la justice institutionnelle. La temporalité est précisément la pierre

¹⁸ L'audience est filmée sans interruption. C'est lorsqu'il signale que l'audience est suspendue que le président de la cour indique au réalisateur qu'il peut couper. Cela ne veut pas dire que les audiences sont mises en ligne telles qu'elles. 27 heures de rushes ont abouti à 3 heures mises en ligne.

d'achoppement pour qui s'intéresse à ces représentations ou à ces narrations. La procédure, envisagée comme une garantie de bonne justice, se comprend dans un temps long, dans des étapes déterminantes, dans un déroulé cohérent et articulé. Ainsi, le procès est un moment irréductible aux pièces du puzzle qui semblent le composer. Le démembrement du procès, sa déstructuration, son éclatement, sont autant de distorsions qui empêchent de percevoir l'alchimie du déroulé des audiences qui acheminent les jurés jusqu'à la salle du délibéré où s'élabore le verdict. L'importance de la temporalité contrainte du procès ou des procédures et l'enjeu de la présence charnelle des intervenants dans un espace dédié sont déniés, relégués derrière une fiction trompeuse : celle d'une connaissance du droit ou de la justice servie par des séquences visionnées en boucle en dehors de toute contrainte de temps et d'ordre (websérie), par des condensés ou des raccourcis (cinéma) ou la réception d'informations produites à la chaîne (twitter). Au regard des exemples ici choisis, les représentations contemporaines de la justice et du droit ne sont pas plus exactes ou plus fines que les anciennes : elles continuent de rendre compte des contraintes de leur propre support, davantage que des réalités juridiques. La brièveté, le « partage » des informations, l'interactivité sont devenus des impératifs de communication qui soulignent paradoxalement la nécessité du temps long, des règles d'attribution de la parole, du référencement des autorités, autant de pratiques qui font la force du droit et soutiennent sa légitimité.

Références

- AINSWORTH Peter (2013), « Au-delà des apparences : Jean Froissart et l'affaire de la dame de Carrouges », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25/2013, *Le droit et son écriture*, consulté le 29/06/2017, en ligne <https://crm.revues.org>
- ANDRIEU Jean-Paul (2003), v° « formes et procédures », dans Stéphane Rials (dir.), *Dictionnaire de culture juridique*, Puf, coll. « Quadrige ».
- BERUT Benjamin (2010-2011), « La forme du récit dans l'information télévisée », *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, 74/Hiver 2010-2011, *Récit et information télévisée*, consulté le 29/06/2017, en ligne <http://quaderni.revues.org>
- BLANCHARD Joël, Blumenfeld-Kosinski Renate, « Le droit et son écriture : la médiatisation du fait judiciaire dans la littérature médiévale », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25/2013, *Le droit et son écriture*, consulté le 29/06/2017, en ligne <https://crm.revues.org>
- BOURDIEU Pierre (2012), *Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989-1992*, Paris, Le Seuil, coll. « Raisons d'agir ».
- CHAUVAUD Frédéric (2010), « "Voir vite et juste", la nouvelle chronique judiciaire », *Histoire de la justice*, 2010/1, n° 20, p. 81-89, doi 10.3917/rhj.020.0081
- COLLARD Franck (2013), « Chronique judiciaire ? Le procès du duc d'Alençon et la littérature historiographique du temps », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25/2013, *Le droit et son écriture*, consulté le 29/06/2017, en ligne <https://crm.revues.org>
- CORNU Gérard (dir.) (2007), *Vocabulaire juridique*, Puf, coll. « Quadrige ».
- DAUCHY Serge (2009), « Ouverture : histoire des cultures juridiques », *Clio@Themis, Revue électronique d'histoire du droit*, n° 2, Dossier : *Histoire des cultures juridiques. Circulations, connexions et espaces internationaux du droit*, en ligne <http://www.cliothemis.com>
- DEJEAN Mathieu, « Zyed et Bouna : le procès adapté en film », article publié sur le site *Les Inrockuptibles*, le 19/05/2015, consulté le 13/06/2017.

- GAUVARD Claude (2010), « Aux origines de la chronique judiciaire : l'exemple du royaume de France aux derniers siècles du Moyen Âge », *Histoire de la Justice*, 2010/1, p. 13-24.
- GIAVARINI Laurence (dir.) (2017), *Pouvoir des formes, écriture des normes : brièveté et normativité (Moyen Âge, Temps modernes)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, coll. « sociétés ».
- GIAVARINI Laurence (dir.) (2010), *L'écriture des juristes, XVI^e-XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, coll. « Etudes et essais sur la Renaissance ».
- GOEDERT Nathalie, Maillard Ninon (2017), « Vérité judiciaire versus vérité médiatique. Les fictions du réel constituent-elles une menace pour la justice ? », dans Caroline Michel d'Annoville, Naïma Ghermani (dir.), *Image et droit*, publication de l'Ecole française de Rome, à paraître.
- HILAIRE Jean (2015), *Adages et maximes du droit français*, Dalloz, (2^e éd.).
- LATOUR Bruno (2002), *La fabrique du droit, une ethnographie du Conseil d'État*, La découverte.
- LE CORRE Françoise (2005), « Le vertige de l'exhaustivité », *Études*, 2005/4, t. 402, p. 436-438, consulté le 29/06/2017, en ligne <http://www.cairn.info>
- LINDEN Elisabeth (2005), *Rapport de la commission sur l'enregistrement et la diffusion des débats judiciaires* (22 février 2005), Ministère de la Justice, La documentation française, 47 p.
- LONGHI Julien, « L'hybridation du discours institutionnel à l'épreuve du numérique : renouvellement et reconfiguration de la parole institutionnelle », dans Julien Longhi, Georges-Elia Sarfati, *Les discours institutionnels en confrontation. Contribution à l'analyse des discours institutionnels et politiques*, Harmattan, coll. « Espaces discursifs », 2014, p.167-188, consulté le 02/07/2017, en ligne <https://halshs.archives-ouvertes.fr>
- LUCIEN Arnaud (2009), « Fonction symbolique du juge et mise en scène médiatique. L'exemple du documentaire judiciaire », *Communication & Langage*, vol. 2009, n° 161, p. 93-104, en ligne : doi 10.4074/S0336150009003081
- MAILLARD Ninon (2016), « Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma. Les invités de mon père d'Anne Le Ny (France, 2010) », dans Magalie Florès-Lonjou et Estelle Epinoux (dir.), *La famille au cinéma : regards juridiques et esthétiques*, Mare et Martin, coll. « Droit et cinéma », p. 451-474, en ligne : « Légalité, moralité, fausse représentation du droit, vraie culture populaire... Les invités de mon père, Anne Le Ny, 2010 », publié sur IMAJ, le 08/01/2015, <http://imaj.hypotheses.org>
- MARTIN Frédéric-F. (2017), « Aux grands maux les formes brèves. Équivoque des règles et sens de la formule dans le discours juridique (XV^e-XVII^e s.) », dans Laurence Giavarini (dir.), *Pouvoir des formes, écriture des normes : brièveté et normativité (Moyen Âge, Temps modernes)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, coll. « sociétés », 2017.
- MERZEAU Louise (2013), « Éditorialisation collaborative d'un événement », *Communication et organisation*, 2003/43, n. 16, consulté le 12/01/2016, en ligne www.communicationorganisation.revues.org, doi 10.4000/communicationorganisation.4158
- PAVEAU Anne-Marie (2013a), « Hashtag [dictionnaire] », consulté le 29/06/2017, en ligne <http://technodiscours.hypotheses.org>
- PAVEAU Anne-Marie (2013b), « Activités langagières et technologies discursives », *La pensée du discours, La théorie du discours ouverte à de nouvelles épistémologies*, consulté le 29/06/2017, en ligne <http://penseedudiscours.hypotheses.org>
- PEYROT Maurice (2010), « Regard sur l'évolution de la chronique judiciaire contemporaine », *Histoire de la justice*, 2010/1, n° 20, p. 155-166, doi 10.3917/rhj.020.0155
- RIEDERT Bernhard, Smyrniaos Nikos (2012), « Pluralisme et infomédiation sociale de l'actualité : le cas de Twitter », *Réseaux*, 2012/6, n° 176, *Internet et pluralisme de l'information*, p. 105-139, consulté le 08/06/2017, en ligne <http://www.cairn.info>, doi 10.3917/res.176.0105

- ROY Jean-Philippe (2005), « Bruno Latour, *La fabrique du droit, une ethnographie du Conseil d'État* », *Questions de communication*, 8/2005, consulté le 06/06/2017, en ligne <http://questionsdecommunication.revues.org>
- SALAS Denis (2005), *La volonté de punir. Essai sur le populisme pénal*, Paris, Hachette.
- SUPIOT Alain (2005), *Homo Juridicus, Essai sur la fonction anthropologique du droit*, Le Seuil.
- THIAULT Florence (2015), « Le produsage des *hashtags* sur Twitter, une pratique affiliative », *Questions de communication*, n° 28, p. 65-79, consulté le 29/06/2017, en ligne <http://www.cairn.info>