

À Propos de nous : À la découverte du trésor caché de la poésie de Pascale Petit

Annetta Adele Riley

Thesis submitted to the Faculty of the
Virginia Polytechnic Institute and State University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Foreign Languages, Cultures, and Literatures

Alexander Dickow, Chair

Ronda Watson

Richard Shryock

August 28, 2020
Blacksburg, Virginia

Keywords: performativité, panoptique, lyrisme, intertextualité, identité.

Copyright 2020

À Propos de nous : À la découverte du trésor caché de la poésie de Pascale Petit

Annetta Adele Riley

RÉSUMÉ

Ce mémoire fait une exploration textuelle et théorique des œuvres de Pascale Petit, une poète française contemporaine dont la poésie crée des mondes fantaisistes qui brouillent les lignes entre la réalité et la fiction. Alors que certains de ses poèmes ont été recensés en revue, son œuvre plus large attend toujours l'analyse. Ce mémoire fait donc un premier effort à l'analyse de onze de ses poèmes, vers les buts d'évaluer le style poétique de Petit, de comprendre son approche à la poésie et de la situer parmi ses collègues contemporains. La discussion commence avec un aperçu sur les tendances actuelles dans la poésie française contemporaine, surtout par rapport au style de Petit. Elle continue avec une investigation de la performativité et du panoptique dans sa poésie, ainsi qu'une évaluation de son lyrisme subtil et les rôles que jouent l'identité et l'intertextualité dans les textes choisis. Au cours de l'étude l'accent est sur la manière dont la Poète développe un rapport avec le lecteur et l'invite à participer activement à créer du sens avec elle à travers ses poèmes.

ABSTRACT

This thesis engages in a textual and theoretical exploration of the works of Pascale Petit, a contemporary French poet whose poetry creates imaginary worlds that blur the lines between reality and fiction. While some of her poems have been reviewed, her wider work still awaits analysis. This paper is a first effort to study eleven of her poems, toward the goals of evaluating Petit's poetic style, understanding her approach to poetry and situating her among her contemporary colleagues. The discussion begins with a look at current trends in contemporary French poetry relative to Petit's style. It continues with an investigation of performativity and panopticism in her poetry, as well as an evaluation of her subtle lyricism and the rôles that identity and intertextuality play in the chosen texts. Throughout the analysis, emphasis is on the way in which Petit develops a relationship with the reader and invites her to participate actively in creating meaning with the Poet through the works.

À Propos de nous : À la découverte du trésor caché de la poésie de Pascale Petit

Annetta Adele Riley

GENERAL AUDIENCE ABSTRACT

This thesis explores the works of Pascale Petit, a contemporary French poet whose poetry creates imaginary worlds that blur the lines between reality and fiction. Although a number of her poems have been reviewed, her wider work has yet to be studied. This paper is an effort to analyse eleven of her works in detail, toward the goals of evaluating Petit's style, understanding her approach to poetry and situating her among her contemporaries. Throughout this thesis the focus is on how Petit develops a relationship with the reader and invites her to participate actively in creating meaning with the Poet through the works.

Dedication

To William: my husband, my best friend, my true companion.

Acknowledgements

This work has been a journey of discovery - a blessing beyond measure that would not have been possible without the extraordinary poetry and generosity of Pascale Petit. Her willingness to share her work as well as her perspectives and ideas for the project made the research process a great adventure that has changed me in profound ways as a learner. Petit has given me the gift of contemporary French poetry, which I now see, read and enjoy with new eyes.

The existence of this master's thesis is proof that all things in life are connected. I would never have known of Petit's poetry, much less read it, had it not been for Dr. Alexander Dickow who first introduced me to her work, « *Le Parfum du jour est fraise* » in his course on Intensive Writing in French. From the first reading of that text I was hooked, and Dr. Dickow understood and encouraged my desire to explore her poetry more fully. Dr. Dickow's guidance, advice and enthusiasm throughout this process have been invaluable to me. Over the course of two very different careers I have had a number of mentors, although none have had the remarkable impact on my professional life that Dr. Dickow has. He has taught me to open my mind to new ways of thinking and reading and writing, both in French and in English. He has taught me patience - with myself and others - a virtue which for me had been in short supply. He has likewise taught me by example to practice humility as a learner, researcher and writer. In that sense he has proven that it is indeed possible to teach an old dog new tricks: his extraordinary teaching has made *me* a better teacher. For that, as well as for the countless hours of reading, editing and advising he devoted to this project (during a world-wide pandemic, no less) the words "*thank you*" are woefully inadequate. I shall always be grateful to Dr. Dickow for helping me discover a new intellectual path, and for reminding me that educators really do change lives.

As no good work is ever done in isolation, I am likewise indebted to the following individuals who provided their expertise along the way: Dr. Lucas Klein, for offering indispensable assistance in translating portions of Petit's works written in Chinese, Dr. Janell Watson, for her service on my thesis committee, and Dr. Richard Shryock, both for his service on the committee and for his invaluable early feedback on my work as it progressed. Without their collaboration, I could never have completed this project.

I am thankful to my family for all their support throughout this process: to my oldest son Joe, for being a sounding board on research, critical theory and thesis writing as he pursues his Masters in Fine Art at UCSD; to my younger children Liam and Madison for their patience and encouragement; to my husband William for always being my biggest fan.

Table of Contents

Chapitre I. Introduction	1
Chapitre II. Res ipsa loquitur : La poésie de Pascale Petit et les tendances actuelles dans la poésie française contemporaine	12
1. L'une des grandes « questions aux anges » : Qu'est-ce que tu fais ?	12
2. Une rose est une rose est une rose, ou : Le rapport de la poésie au réel	16
3. Une autre « question aux anges » : Que fait-elle, la poésie ?	22
a. Affirmation	23
b. Faire réfléchir	25
c. Jouer avec la langue	29
d. Créer le lieu de rencontre	30
4. Pro se ipsa loquitur : Les tendances actuelles dans la poésie française contemporaine et la poésie de Petit	32
Chapitre III. Sous pression : La Performativité et le panoptique dans <i>Le Parfum du jour est fraise</i>	40
1. Le Performatif : J'agis, donc je suis, ou "Fresh types of nonsense"	40
2. Le Panoptique : Ou, « Peek-a-boo », l'œil-qui-voit-tout	54
Chapitre IV. Aimer la vie et la vie amoureuse : Le Lyrisme restreint dans la poésie de Pascale Petit	65
1. Définir l'indéfinissable, ou « faire semblant de savoir »	65
2. Allusions subtiles : Personne n'a besoin de tout voir	73
3. Lecteur, caméra, action !	80
4. <i>Salto Solo</i> , ou l'amour dans l'air	88
Chapitre V. Je est un « nôtre » : L'identité, l'intertextualité et le rôle du lecteur dans la poésie de Petit	94
1. « Où les souvenirs sont rayés » : Le Rapport entre l'identité et la mémoire dans <i>Monsieur Jones</i>	94
2. L'identité et la suspension de l'incrédulité : quand les personnages créent les personnages	103
3. Quand les non-humains sont inhumains : L'identité et la personnalité dans <i>Les côtés cachés</i>	109
4. À qui est cette histoire, de toute façon ? L'intertextualité dans <i>Le Renard sans le corbeau</i> et d'autres œuvres de Pascal Petit	114
Chapitre VI. Conclusion.	125
References	

Chapitre I. Introduction

Voici comment ça commence : je m'achemine seule dans le Jardin, comme toujours, perdue dans mes pensées. Pourtant cette fois du coin de l'œil je vois quelque chose de différent, quelque chose d'étincelant. Pas une fleur, pas une feuille. Il brille dans les rayons du soleil et je ne peux pas m'en empêcher. Je m'arrête. Je me penche. Je le ramasse. Je l'essuie. Te voilà, un petit bijou finement taillé au creux de ma main, avec toutes les couleurs, dont certaines que je n'ai jamais vues auparavant. Je peux te toucher pour la première fois. Pour la première fois je ne suis plus seule et je te vois. Non, ce petit diamant - ce n'est pas toi, mais ça fait partie de toi et je te vois dedans. Dans toutes ses facettes je vois tes yeux et ton visage et j'entends ta voix. Ou *tes voix* - tes drôles de voix. « *Mais attends, ce n'est pas tout* », tu me dis. « *J'ai des choses à te dire* », tu me dis. « *Creusons* ».

J'en ai fait une amie. Ou *des amies* - avec toi je ne sais jamais... Et ça fait partie du plaisir : Je te pose des questions et tu me réponds en versets chiffrés. Tu me poses des questions aussi, et même là où je ne sais plus les réponses - ce qui arrive souvent - tu comprends. Tu me comprends, comme une jardinière comprend ses graines. Alors je tombe aux genoux et je creuse, parce que je n'ai plus peur de creuser. Plus peur de ne rien trouver que du sol et des vers et de la logique solitaire. Le voilà : tout un champ de bijoux, de fermes et de crochets, maintenant déterrés et prêts à façonner.

« *Si nous en faisons quelque chose ?* », dis-je. « *Une analyse littéraire importante, par exemple ?* »

« *Ennuyeux* », tu dis. « *Sois plus créative* ».

« *Alors -- comme un collier, peut-être ?* »

« *Mieux que cela,* », tu réponds. « *Des colliers sans limite pour nous tous !* »

Alors nous voilà dans ce champ, sur les genoux et souriant. *Creusons*, donc. C'est là où notre travail, notre aventure, et notre fête commencent.¹

C'est aussi là où ce mémoire commence : avec la découverte d'un trésor littéraire, avec le travail, l'aventure, la fête et bien sûr la Poète, Pascale Petit. Or surtout avec *nous*, les lecteurs, qui lisons et creusons ensemble dans le jardin orné de bijoux qui est sa poésie.

Il va de soi que sans lecteur, il n'y a pas de poésie. Ou tout du moins aucune raison d'en écrire. Pourquoi, après tout, s'embêterait-on à crier si personne n'entend ? Pourquoi enterrer un trésor si personne n'est censé le retrouver plus tard ? Voilà la leçon de la poésie de Pascale Petit,

¹ Annetta Riley, « *Rencontre Poétique : Ou, l'inopportunité d'écrire une introduction à la thèse de maîtrise sous l'influence de la pneumonie et des stéroïdes* », March 30, 2020.

qui commence, se développe, se retourne sur elle-même et se termine avec le lecteur comme point de mire. Tout au long des rebondissements de ses poèmes, Petit s'adresse toujours au lecteur, tantôt en tant que Poète, tantôt en tant que personnage ou voix mystérieuse. Dans un moment où la poésie française contemporaine fait face à un manque croissant de lectorat, la capacité de Petit de tendre la main au lecteur, l'accompagnant le long du chemin de découverte, offre de l'espoir et rend sa poésie digne d'étude.

Nombreux sont les poètes contemporains talentueux qui peuvent créer des poèmes pour prêcher aux convertis – faire des œuvres qui parlent aux lecteurs déjà investis depuis quelque temps à la lecture de la poésie et qui connaissent déjà sa valeur (aussi peu nombreux que soient ceux-ci). Rare en revanche, la poète qui puisse effectuer *des conversions* en faveur de la lecture de la poésie contemporaine parmi ceux qui n'ont jamais creusé ce sol auparavant, qui sont *poétiquement* (dans tous les sens du mot) des non-initiés. Pouvoir leur révéler les trésors cachés, savoir ouvrir le monde de la poésie française contemporaine à ces derniers - ceci prouve un talent exceptionnel. Pascale Petit a ce talent : sa poésie offre à *tous* l'occasion de devenir *lecteurs* de poésie et, ce faisant, d'entrer en rapport avec la Poète. L'expérience de cette lectrice en lisant son œuvre témoigne de ce fait. L'auteur de plus d'une vingtaine de livres, Petit développe sa relation avec ses lecteurs en accueillant leur participation active dans la création du sens dans chaque poème. Or le caractère ouvert, accessible et lisible de sa poésie ne veut pas dire qu'elle est simple ou simpliste. Tout au contraire, dans ses poèmes Petit crée des mondes fantaisistes qui entourent les lecteurs de personnages, de voix et d'images feuilletées. Son langage, soigneusement élaboré, attire inéluctablement le lecteur dans des mondes vertigineux où la ligne entre la réalité et la fiction se brouille.

Alors que certains des poèmes de Petit ont été recensés en revue, son œuvre plus large - qui mérite une attention particulière – attend encore l’analyse. Ce mémoire entreprendra celle-ci, afin de comprendre son approche à la poésie, de cerner et d’évaluer son style, et de la situer parmi ses collègues contemporains en poésie française. Pour ce faire, la discussion commence par un aperçu sur les tendances actuelles. Ensuite on se focalise sur le développement du rapport entre le lecteur et la Poète en explorant la performativité, le lyrisme subtil, la formation de l’identité personnelle, et l’intertextualité dans ses textes.

À travers une discussion de base textuelle et théorique, cette lectrice soulignera les éléments suivants dans le cadre indiqué ci-dessus : *primo*, le rôle actif du lecteur dans l’expérience des œuvres, dans la création du sens et dans le développement du rapport avec la Poète ; *secundo*, la façon unique dans laquelle Petit travaille le langage (que ce soit les langues étrangères ou les mots répétés ou inventés) ; *tertio*, la qualité transformative de sa poésie - et cela dans deux sens. D’abord, on veut dire *transformative* dans le sens reverdien - que son œuvre puise dans le réel mais le remplace avec un réel imaginaire étourdissant dans lequel le lecteur se perd, et puis en dépassant les mots sur la page, elle l’implique dans le texte et évoque une réponse affective de sa part. En outre, on veut dire transformative dans le sens que sa poésie a le pouvoir de changer le lecteur. Cette lectrice, étant passée de ne jamais lire de poésie à la lire et l’aimer, témoigne ce pouvoir transformatif. Onze œuvres poétiques feront le point de départ pour l’analyse, qui se fera dans l’espoir d’emmener d’autres lecteurs vers une exploration du travail de cette Poète. À part de ce qu’on explore ici, il reste toujours des couches pleines de bijoux à découvrir dans le champ poétique que cultive Petit.

L’analyse commence avec une discussion dans le chapitre II des tendances actuelles en poésie française contemporaine, afin de situer l’œuvre de Petit parmi elles. En l’occurrence, le

manque de tendances identifiables *est* le courant dominant à présent dans la poésie française. En fait, comme le constatent Jean-Marie Gleize, Jean-Michel Espitallier, Olivier Cadiot et bien d'autres, les poètes contemporains n'appartiennent plus aux grandes « écoles » de poésie. Au contraire, chacun suit son propre chemin sans travailler sous la tyrannie d'un groupe ou canon du poétique. Dans cet esprit, le chapitre II s'intitule, avec une grande humilité,² « *Res ipsa loquitur* : *La poésie de Pascale Petit et les tendances actuelles dans la poésie française contemporaine* ». Car les pièces à conviction suggèrent que les poètes contemporains cherchent à tout prix à se faire entendre leurs propres voix individuelles, plutôt qu'à s'associer avec des écoles identifiables.

Les revues de poésie sont depuis longtemps au premier plan dans cette stratégie d'évitement des écoles de pensée ou de poétique. Elles servent de lieux de rassemblement pour les poètes partageant les mêmes idées, leur offrant un espace dans lequel présenter, discuter et pratiquer leur métier. Les rédacteurs des revues sont eux-mêmes poètes, ce qui rend le processus de publication celui d'examen par les pairs.³ Des revues paraissent qui assument diverses orientations esthétiques (loin *des dogmes*, cependant) dont celles de « la *post-poésie* », défiant le genre même (*Nioques*, *Revue de littérature générale*) ; de *textualisme* (*Flammarion*)⁴ ; de «

² Heureuse d'avoir eu l'occasion d'étudier la poésie française contemporaine pour la première fois, cette lectrice est venue à la lecture et à la recherche présentes en tant que néophyte, « non-initiée ». Comme tout projet de recherche qui tend à se transformer pendant qu'il est en cours, au début celui-ci avait pour but d'identifier de façon claire et nette toutes les tendances poétiques et de pouvoir situer Petit carrément parmi elles. Un but raisonnable, me semblait-il d'abord. « *Ce sera le chapitre le plus facile à écrire* », me disais-je avec enthousiasme. Ensuite la lecture commença. *Hélas*. Comme on apprend vite, en lisant la poésie contemporaine, de la résistance *énergique* des poètes à toute classification. En fin de compte, les points de vue de ces poètes contemporains elles- et eux-mêmes, surtout Pascale Petit, finirent par guider la structure et l'écriture de ce chapitre plutôt que cette lectrice, qui souffrait de préconceptions nées d'un désir de tout catégoriser et de tout « maîtriser » avec la recherche, l'ordre et la « logique ». Leçon apprise, après avoir creusé un peu dans le sol : Petit, et bien sûr les autres poètes cités, parleront pour elles- ou eux-mêmes.

³ Sébastien DuBois, « Joining the Literary Pantheon : How Contemporary French Poets Attain Renown », *Revue française de sociologie* no. 52, Supplément, 2011, p.94.

⁴ La façon dont l'éditeur Di Manno décrit le métier de la poésie est très révélateur de l'orientation textualiste de Flammarion : « Yves Di Manno, editor of the Poésie series at Flammarion, defines the axes

lyrisme critique » (*Le nouveau recueil*) ou bien d'un éclectisme assumé⁵ (*Sitaudis*). Tout cela n'est pas à dire, pourtant, que les revues font simplement un substitut pratique pour les écoles de pensée formelles. Comme le reconnaissent éditeurs et écrivains, la réalité demeure plus complexe. Jean-Michel Espitallier met la question de la grande diversité de styles poétiques en termes « d[es] voix, d[es] ateliers, en mouvements satellitaires autour de centres absents ».⁶ Les revues seraient, précisément, ces ateliers, ces mouvements satellitaires - des espaces éclectiques en évolution constante, qui évitent les définitions centralisantes, et qui permettent aux poètes de parler, justement, pour eux-mêmes.

Ainsi, les revues fonctionnent comme moyens d'organisation (autant que possible) des nouveaux chemins que prend la poésie française contemporaine, dont l'hybridation, par exemple, où la poésie rencontre et incorpore certains éléments des autres formes d'art. Or dans le cas du sujet de ce mémoire, les revues offrent en outre un aperçu sur la réception positive des œuvres de Petit, ce qui en dit long sur la qualité extraordinaire de sa poésie. Véronique Pittolo, par exemple, dans sa critique parue dans *Poezibao* sur *Le Parfum du jour est fraise*, compare le texte à un met somptueux, l'appelant « savoureux », « acidulé » et « sucré à la bonne température ». Surtout, elle remarque le pouvoir de ce texte de nous rappeler que « *la poésie peut déborder le poème* »⁷, un testament à la puissance du travail de Petit. Pittolo n'est pas seule dans cette perspective. Car d'autres critiques constatent cette tendance dans d'autres œuvres de la Poète, telle *L'Équation du*

of the craft—and what nearly amounts to a training program for poets—in the following terms: “active,” “critical” reading of the national and international poetry heritage, present and past, with the aim of “cleaning up poetic language” and moving it beyond trite themes and classic history so as to “work on language” from new perspectives.” Sébastien DuBois, “Joining the Literary Pantheon”, op.cit., la note 3, p. 95.

⁵ Voir les notes 82-88, pp. 33-35.

⁶ Ibid.

⁷ Voir la note 94, p.36. (je souligne).

nénuphar, où Philippe Chauché dans *La Cause Littéraire* voit le travail linguistique élaboré de Petit comme comparable à celui d'un « joaillier » qui façonne ses créations « de poudre d'or ».⁸

Pour mieux saisir la richesse du talent de la Poète, les lecteurs nouvellement initiés et les curieux ne sont pas forcément limités aux revues de poésie qui visent, pour le meilleur ou pour le pire, à un public de *cognoscenti* poétiques. Car, conformément à l'idée que le lecteur importe le plus, le public plus large contribue également à éclairer son œuvre. Sur l'internet, les critiques, commentateurs, écrivains *et lecteurs* font connaître leur appréciation profonde de Petit. Dans *Babelio*, par exemple, « un réseau social dédié aux livres et aux lecteurs »,⁹ un des poèmes de Petit se fait louer pour ses « jeux de mots et d'images et d'exercices de style »¹⁰, et pour être « plein de spontanéité, d'humour, de jeux de mots qui se conjuguent parfaitement avec toutes les petites bêtes à plume. »¹¹ Autour du *Parfum du jour est fraise*, Philippe Annocque rend hommage au style extraordinaire de Petit en l'imitant dans sa recension favorable en ligne :

Vous l'ouvrirez et on vous dira quoi faire. Vous aurez à construire un village et on vous préviendra que vous aurez « un certain nombre de choses à respecter et de consignes à suivre ». On vous le redira même en anglais, en globish, plutôt, au cas où vous auriez du mal à comprendre. Car vous pourriez être tenté de prendre ces instructions à la légère. On ne vous le recommande pas. [...] Donc ouvrez le livre. Lisez ce qu'on vous dit. Essayez de tout retenir. Ne vous fiez pas à la couleur de la couverture. Ne vous attendez pas à manger de la glace à la fraise. Vous serez bien suffisamment glacé par votre lecture, vous pouvez nous faire confiance. Vous devez nous faire confiance.¹²

Le site *France Culture* offre un clip audio en ligne de la Poète lisant un extrait de *L'Équation du nénuphar*, et fournit le contexte suivant sur l'étendue de son œuvre et sur le

⁸ Voir la note 107, p.39. (je souligne).

⁹ <https://www.babelio.com/connection.php>

¹⁰ Commentaire de *Virgule Magazine*, le 16 juin 2015, sur Pascale Petit, *Pool*, DuRouergue, 2014. <https://www.babelio.com/auteur/Pascale-Petit/100946/critiques>

¹¹ Commentaire de *MIOP*, le 9 octobre 2014, sur Pascale Petit, *Pool*, DuRouergue, 2014. <https://www.babelio.com/auteur/Pascale-Petit/100946/critiques>

¹² Philippe Annocque, commentaire sur Pascale Petit, *Le parfum du jour est fraise*, Hublots, le 18 avril 2015. <http://hublots2.blogspot.com/2015/04/le-parfum-du-jour-est-fraise.html>.

caractère exquis de son poétique : « Plus de vingt livres et tous les genres, poèmes, nouvelles, contes, romans... théâtre... objets littéraires... Partout à la fois et chaque fois ailleurs, toujours autre, Pascale Petit renouvelle ici par cette équation, sa propre énigme. »¹³ Les réponses appréciatives des lecteurs ne s'arrêtent pas avec celles-ci,¹⁴ ce qui sert de témoin à la prise qu'a la Poète sur tous qui lisent son travail.

Cette prise se manifeste, à titre d'exemple, dans le poème *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, où Petit interroge la nature de la poésie et pose la question directement au lecteur (à maintes reprises) « qu'est-ce que tu fais ? » Le poème pourvoit la base d'une application textuelle des questions théoriques relevées au cours du chapitre II, y compris ce que c'est que la poésie, en quoi elle se rapporte au réel, ce qu'elle fait pour nous, et comment le lecteur participe activement dans la création du sens *avec* la Poète. Creuser dans le sol fertile du *Bombardier* décolle les couches et révèle des traces du premier bijou étincelant - le caractère relationnel de la poésie de Petit, dans lequel le lecteur joue un rôle essentiel.

Ayant entrevu l'éclat reluisant du coin de l'œil, le lecteur qui se promène dans le Jardin est prêt à aborder sa prochaine découverte. L'aventure passionnante qui l'attend dès qu'il se penche et tend la main pour ramasser le joli bijou se raconte dans le chapitre III de ce mémoire, «

¹³ <https://www.franceculture.fr/emissions/les-bonnes-feuilles/pascale-petit-l-equation-du-nenuphar>

¹⁴ Blogueur La Fargussienne appelle *Sharawadji, manuel du jardinier platonique* « un livre précieux » et une « bonne dégustation ». <https://www.auffargis.com/2012/03/19/livre-precieux-sharawadji-manuel-du-jardinier-platonique/>. Anne Coldefy-Faucard dit de *Sharawadji* que Petit travaille dans de « multiple circonvolutions et circonlocutions, égarant le lecteur dans un labyrinthe de mots. » Commentaire paratextuel, Pascale Petit, *Sharawadji, manuel du jardinier platonique*, Éditions l'Inventaire, 2010. Ombres Blanches, librairie de Toulouse, cite François Bon de *Seuil*, qui saisit l'essence, la beauté et l'intimité de *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir* ainsi : « En quelques mots : Un texte qui échappe à toute rationalité pour mettre en place une narration fondée sur le glissement de sens des mots, sur l'association d'idées, sur l'énonciation poétique de paradoxes. Toutes sortes de champs lexicaux se mêlent, ceux de la technique, de l'administration, de la chair, des fleurs, comme un jaillissement spontané, déroutant et drôle. Ces jeux avec les mots retranscrivent les dédales dans lesquels les personnages se perdent, alors qu'ils tentent de rencontrer l'autre... » <https://www.ombres-blanches.fr/les-rencontres/rencontre/event/pascale-petit/maniere-de-rentre-dans-un-cercle-den-sortir/9782020930536/6/2008/livre///9782020930536.html>.

La Performativité et le panoptique dans Le Parfum du jour est fraise ». Afin d'analyser la mesure dans laquelle *Le Parfum du jour* peut se considérer comme un texte performatif, ce chapitre examine le concept de la performativité depuis sa naissance dans les conférences de John Austin vers 1955, jusqu'à son remaniement et son application à la poésie aujourd'hui. Une panoplie de références textuelles et théoriques démontre non seulement que *Parfum* constitue un texte performatif par essence, mais surtout que Petit est maître artisan où il s'agit de travailler le langage pour susciter la participation effective des lecteurs au texte. *Le Parfum* est si bien conçu qu'il a la capacité de donner des frissons et d'augmenter la pression artérielle - que l'on parle de *narrataires* ou de *lecteurs réels*. Voilà, d'ailleurs, l'effet recherché ; car, comment mieux traduire en poésie l'irréalité de la vie réelle qu'en créant une voix mystérieuse qui manipule et contrôle le lecteur et possède le pouvoir d'élever le niveau d'anxiété et de faire transpirer ? Cette voix nous plie à sa volonté en provoquant une réponse fondée sur notre compulsion de lui faire plaisir. Elle arrive à définir non seulement comment nous nous conduisons, mais enfin qui nous sommes ; d'où la performativité du texte.

Or la puissance soutenue de la voix, qui sous-tend l'efficacité du poème, se trouve par rapport à sa surveillance continue de nous, les lecteurs. La voix nous voit, bien que nous ne la voyions pas. Le concept théorique du *panoptique*, ainsi remis en cause et concrétisé dans le texte, devient dès lors le point focal de l'analyse du *Parfum du jour* dans le chapitre III. Notamment, la discussion présente un bref aperçu sur les contributions de Jeremy Bentham et de Michel Foucault au développement de la théorie et à son application au monde moderne. Là encore, des références textuelles du *Parfum* ancrent cette étude et démontrent que l'œil qui voit tout n'est plus un être humain comme autrefois, mais l'analyse (et l'instrumentalisation) de nos données. La mesure à laquelle Petit saisit et traduit cette vérité dans le poétique de ce texte souligne son

talent extraordinaire : en fin de compte, le lecteur se sentira *obligé* de répondre, *surveillé*, et par la suite *conduit* à autoréguler son comportement selon les exigences aléatoires - et souvent contradictoires - de la voix.

Le caractère performatif de la poésie, et le rôle actif du lecteur dans l'œuvre de Petit, se manifestent également dans le chapitre IV, *Aimer la vie et la vie amoureuse : le lyrisme restreint dans la poésie de Pascale Petit*. Car toute la poésie, que ce soit lyrique ou textualiste, *fait* quelque chose, comme le démontre le chapitre précédent. La poésie lyrique en particulier (dans le sens du *lyrisme critique*, la nouvelle approche au lyrisme que l'on explore au cours du chapitre IV) implique le lecteur et évoque une réponse. Avec le lecteur encore comme axe central de la discussion, ce chapitre se plonge dès lors dans le débat qui tourmente et divise les poètes depuis la fin du 19^{ème} siècle : celui de la place du lyrisme (s'il y en a toujours) dans la poésie du monde moderne. Plusieurs des textes poétiques de Petit fournissent la toile de fond pour l'étude du lyrisme restreint de la Poète ; à savoir, *Sharawadji, manuel du jardinier platonique, l'Équation du nénuphar* et *Salto Solo*.

En retraçant premièrement la naissance, le développement et la mort du poème lyrique dans la poésie moderne, ce chapitre vise à palper la tension entre le subjectif et l'objectif dans la poésie contemporaine, et à explorer « la disparition élocutoire » du poète de son texte. Ensuite, en tant qu'extension naturelle de celle-ci, l'objet de cette étude devient celui de comprendre de quelle manière Petit crée sa propre forme de lyrisme - intelligent, limité, subtil et évocateur. Autant plus de trésors cachés à déterrer. La question sous-jacente qui guide l'analyse - en quoi la présence ou l'absence du lyrisme concerne les lecteurs de Petit - trouve sa réponse *précisément* dans les textes poétiques discutés ; car ils font chacun une invitation au lecteur à entrer en rapport proche avec la Poète et à travailler avec elle (d'où la performativité) dans la construction

du sens et de la beauté. Aucune place pour le kitsch ni pour le banal dans sa poésie. Au contraire, comme on démontre dans cette discussion, son lyrisme respire dans de minuscules murmures qui rendraient Mallarmé fier.

La réponse du lecteur guide de même la discussion terminale du mémoire dans le chapitre V, *Je est un « nôtre » : l'identité, l'intertextualité et le rôle du lecteur dans la poésie de Petit*. Bien évidemment, un lecteur sans idée claire de soi ou sans capacité de faire des liens (personnels ou textuels) est forcément handicapé dans la quête du sens, que ce soit dans la poésie ou dans la vie. Voilà le raisonnement derrière une exploration de ces deux enjeux dans l'œuvre de la Poète. Car elle tient une glace métaphorique devant le lecteur, et lui ouvre ses poèmes tissés ensemble comme une tapisserie.

Dans l'espoir d'ajouter quelque chose de nouveau à la discussion et de stimuler plus d'étude de sa poésie, cette analyse considère l'identité de la perspective psychologique, plutôt que de ressasser le débat 'sujet v. objet' de la théorie critique. Le texte de *Monsieur Jones* sert de bac à sable métaphorique au début pour l'application des principes psychologiques. Ensuite, l'exploration de l'identité s'approfondit dans une synthèse des textes poétiques suivants : *Tom Premier*, *Tom II*, *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir*, et *Les Côtés cachés*. Dans ces œuvres, Petit invite le lecteur en effet à plonger dans la psychologie des personnages pour *s'examiner* - pour *se regarder*, comme dans un miroir ; pour confronter *sa propre identité*, afin de mieux se comprendre et ainsi mieux faire des liens avec elle à travers les textes.

La qualité en couches de la poésie de Petit se fait nettement voir à travers la lentille de l'intertextualité, surtout dans *Le Renard sans le corbeau* où la Poète offre tout un nouveau regard sur la fameuse fable de La Fontaine. Ancré dans la tradition vénérable de la littérature française, le poème fait sa propre contribution en mettant à jour ce récit poétique si bien connu et qui fait

partie de l'enfance de tous les Français. Petit souligne ainsi le caractère mosaïque de son travail et le rôle clé que joue le lecteur en participant au dialogue intertextuel. Là encore, il s'agit d'une invitation au lecteur d'entrer dans le texte et de le faire sien. Pareillement, cette discussion touche à l'intratextualité dans ses poèmes : Petit fait partout des références à ses propres travaux, surtout aux images du jardin en tant qu'espace *et* physique *et* textuel-crétif. La Poète se sert de ces techniques non pas comme un outil pour flatter son égo - loin de là, bien entendu. Elles montrent au contraire sa reconnaissance du caractère relationnel de la poésie, et du rôle indispensable du lecteur dans la création du sens. Grâce aux invitations que Petit pose continuellement dans ses poèmes, cette lectrice eut l'expérience d'une vraie conversion, et se compte maintenant parmi celles/ceux qui *lisent et apprécient* la poésie française contemporaine - surtout la poésie de Pascale Petit. Cette recension-mémoire sur ses travaux s'offre à son tour aux autres lecteurs qui ne la connaissent pas encore. Allons creuser ensemble dans son champ. Les richesses nous attendent.

Chapitre II. Res ipsa loquitur : La poésie de Pascale Petit et les tendances actuelles dans la poésie française contemporaine

1. L'Une des grandes « questions aux anges »¹⁵ : Qu'est-ce que tu fais ?

dans le métro
un homme entre dans ton wagon
et dépose un papier blanc plié en deux
sur ta banquette

tu as des gants noirs
tu lis
« ceci n'est pas un poème »

qu'est-ce que tu fais ?¹⁶

Présentée en tant que défi intellectuel, voire une épreuve à choix multiples, la question que pose Pascale Petit dans son poème *Tu es un bombardier en piqué surdoulé* plonge tout au cœur d'un débat en cours parmi les poètes français d'aujourd'hui : comment définir la poésie - si elle se prête à être définie en premier lieu. Bien entendu, les lecteurs de Petit peuvent respirer à leur aise sachant qu'ils ne sont pas, eux, tenus à articuler une définition précise - la Poète n'en offre aucune non plus dans ce texte. En outre, la question posée face à la déclaration « ceci n'est pas un poème » n'est pas, notamment, ce que tu dis, ni ce que tu penses - mais ce que tu *fais*. Le tutoiement suggère, bien évidemment, une relation étroite assumée entre la Poète et le lecteur, et le choix de verbe signale la recherche d'une réponse *active* - une sorte de lutte avec la question même du caractère de la poésie. Dans cet esprit, ce chapitre entreprendra cette lutte, mais pas comme un but en soi. Les buts seront plutôt d'explorer comment Petit aborde cette grande question, et de situer son œuvre parmi les tendances courantes de la poésie française contemporaine.

¹⁵ Paul Simon. "Questions for the Angels", *So Beautiful or So What*. Hear Music, 2011.

¹⁶ Pascale Petit. *Tu es un bombardier en piqué surdoulé*. Le Bleu du ciel, 2006, p. 41.

Aujourd'hui, préciser les caractéristiques de la poésie - nommer ses attributs, repérer ses confins et ses bords – impose une tâche difficile. En effet, la question de ce que c'est que la poésie aujourd'hui ne semble que soulever plus de questions que de réponses. En demandant « À quoi reconnaît-on, aujourd'hui, un poème (et si la chose existe encore, qu'en est-il de la valeur du mot ?) »¹⁷, Jean-Michel Espitallier offre le commentaire suivant :

Dépossédée de tout ce qui constituait, au temps des grands monopoles formels et thématiques, l'appareillage de ses signes immédiatement distinctifs (pour le dire vite, vers à pieds, système métrique, rime en triomphe), émancipée de toute transcendance, de toutes valeurs magiques et rituelles, la poésie (les œuvres, ou les « travaux », se réclamant - ou répugnant à le faire - plus ou moins de cette catégorie) a aussi perdu en route pas mal de sa superbe, de sa morgue et de son aura. [...] [L]a poésie brouille ses propres codes, dilate ses définitions, continue de se mesurer à son propre flouté et se détermine en partie sur ces constantes interrogations.¹⁸

Suivant la même ligne de pensée - que la poésie s'échappe à la définition étant donné qu'elle est toujours en train d'évoluer - Joseph Acquisto reconnaît l'histoire derrière la lutte de cerner les limites de la poésie :

[...] much of modern poetry's engagement both with definition and with its relationship to the real can be traced back to a set of conceptual issues first raised by the German Romantics. Friedrich Schlegel identified the difficulty of providing any sort of positivistic definition of poetry and echoes the tautological definition: "A definition of poetry can only determine what poetry should be, not what it really was and is; otherwise the shortest definition would be that poetry is whatever has at any time and at any place been called poetry." (Schlegel, *Philosophical* 31). Defining poetry definitively suggests that poetry has already been achieved, and in Schlegel's conception, poetry is "still in the state of becoming; that, in fact, is its real essence: that [it] should forever be becoming and never be perfected".¹⁹

¹⁷ Jean-Michel Espitallier. *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Pocket, 2014, p. 23.

¹⁸ Ibid., pp. 24-25.

¹⁹ Joseph Acquisto. *Poetry's Knowing Ignorance*. Bloomsbury Academic, 2020, p. 53.

Jean-Marie Gleize note pareillement que la poésie contemporaine est « ouverte à une infinité de définitions possibles »²⁰ Il va même plus loin, évoquant la « post-poésie » et les « post-poètes », « des poètes tellement ‘tardifs’ qu’ils seraient des poètes trop tardifs, c’est à dire plus des poètes du tout, ou plus reconnaissables comme tels. »²¹

Alors que Pascale Petit s’identifie, bien sûr, comme *Poète* et qu’elle qualifie son travail de *poésie* proprement dite, son poème *Tu es un bombardier* semble embrasser cette notion des possibilités quasiment illimitées de définition de la poésie (ou, comme elle l’explique dans le poème, de réponses possibles à la question « qu’est-ce que tu fais ? »). Ce qui suit la question est une série de réponses facultatives à la déclaration « ceci n’est pas un poème. »²² Premièrement, la Poète offre la possibilité d’ignorer, tout simplement, l’énoncé : « tu regardes les bancs orange et verts / de la station et les affiches des grands magasins ». Alternativement, elle suggère, « tu prépares ta réponse » qui inclut, en l’occurrence, une large gamme d’options, y compris des pistes ludiques :

« livrez-vous aussi à domicile ?
préparez-vous un concours ?
êtes-vous à la recherche du plus petit élément
pour établir un lien ?
excusez-moi j’ai des gants
et on ne dirait pas comme ça
mais je suis la reine des abeilles
qui font bzz bzz
et je suis fournie régulièrement
en paroles enregistrées à l’avance »²³

²⁰ Jean-Marie Gleize. *À noir. Poésie et Littéralité*. Seuil, 1992, p. 102, cité dans : Natalie Wourm, op. Cit., p. 2.

²¹ Jean-Marie Gleize. « Un pied contre mon cœur », dans Dominique Rabaté, Joëlle De Sermet, Yves Vadé, éditeurs, *Modernité* no. 8, *Le Sujet lyrique en question*. Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 272, cité dans : Natalie Wourm. *Poètes français du 21ème siècle : entretiens*. Brill Rodopi, 2017, p. 2.

²² Tout de suite dans ce verset on entend des échos du tableau surréaliste de René Magritte, *La Trahison des images*, ou, *Ceci n’est pas une pipe*, 1929, Musée de Los Angeles County, Los Angeles. <https://collections.lacma.org/node/239578>.

²³ Pascale Petit. *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, p. 41.

Dans ces vers on peut vraiment sentir le rejet énergique de la Poète des restrictions ou des limites forcément imposées par cet énoncé anonyme « ceci n'est pas un poème ». Au cours du texte, d'ailleurs, là où cette déclaration se répète elle demeure entre guillemets, et, surtout, sans aucune attribution à une source particulière²⁴, comme si cela importait peu. Petit offre encore plus de réponses possibles à l'énoncé - et celles-ci soulignent que le pouvoir ultime de décider ce qui constitue la poésie réside dans les mains de celle/celui qui crée :

ou tu effaces tout
la ville le métro
les grands magasins
la rame le wagon la banquette
la vitre transparente
la page blanche²⁵

Sans surprise, Petit ne révèle pas ici aux lecteurs laquelle de ces réponses possibles elle choisirait, ni quelle définition elle donnerait à la poésie. Elle laisse néanmoins des indices qui suggèrent son point de vue. Ceux-ci, pris ensemble, offrent un aperçu sur une Poète qui, tout comme un bombardier, plonge profondément dans la mer de questions sur la vie et le rôle de la poésie dans cette vie-là. Dans la deuxième partie de l'œuvre, le poème prétend exposer les choix de réponse de la Poète même à sa question « qu'est-ce que tu fais ? » dans chaque scénario différent. Or ces choix ne dévoilent rien directement ; ils font des allusions qui ne soulèvent que plus de questions. Admettant avoir « des besoins poétiques »²⁶, dans ses 'réponses' Petit avoue compter sur son « dictionnaire Français-Sirène »²⁷ qui n'est pas, évidemment, une panacée ; car « il manque des pages ».²⁸ Qui plus est, la Poète se peint comme femme de combat, suggérant qu'elle connaît bien la lutte avec cette question de la nature de la poésie :

²⁴ Voir : Pascale Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, pp. 41, 58.

²⁵ Ibid., p. 41.

²⁶ Ibid., p. 53.

²⁷ Id.

²⁸ Id.

...je suis un bombardier en piqué surdoué je ne confie à personne mes émotions je suis un caméléon²⁹ [...] j'accepte toutes les expéditions je m'adapte à la situation [...] je suis un bombardier en piqué surdoué je suis un poisson rouge plus combatif que les autres un caméléon un tournesol pendant l'éclipse je suis prêt à un usage spécial [...] je suis passée à l'acte³⁰

Que l'on puisse tirer des conclusions définitives basées sur ces indices ou non, une chose est claire : Petit refuse de laisser « ceci n'est pas un poème » avoir le dernier mot. L'énoncé se répète sur l'avant dernière page, à la fin du vers. Or il disparaît complètement à la dernière, et se remplace par une *définition de l'amour*³¹ pour fermer le poème, et pour fermer (du point de vue métaphorique) la porte sur cette déclaration négative.

2. *Une rose est une rose est une rose, ou : le rapport de la poésie au réel*

Revenons à la question de Jean-Michel Espitalier, *qu'en est-il de la valeur du mot poésie*, compte tenu de son caractère indéfini dans le monde contemporain. Devient-elle, face à son indéfinissable, un mot sans aucun sens ? Selon de nombreux poètes et critiques contemporains, y compris Petit, la réponse est non. Dans sa discussion de la qualité indicible et inexprimable de la poésie, Joseph Acquisto cite la définition tautologique de Novalis, le poète romantique allemand, que *la poésie est la poésie*.³² Acquisto suggère que le désir de définir le terme, et la frustration qu'engendre la pauvreté de n'importe quelle définition, en dit long sur la nature de la poésie comme interrogation en elle-même :

²⁹ Choix de mot qui en dit long des rôles multiples que joue la Poète dans sa poésie et des graines de l'ambiguïté qu'elle sème délibérément au cours de son œuvre. Petit n'est pas - bien entendu - seule dans cette tendance. En revanche, sa technique du « *jeu du je* » se présente avec un beau pedigree qui inclut l'œuvre de Guillaume Apollinaire. Pour une discussion en profondeur de la tendance d'Apollinaire à glisser d'avant et en arrière dans de différents rôles et voix dans ses poèmes, voir : Alexander Dickow, *Le Poète Innombrable*, Hermann Éditeurs, 2015, pp. 37-47, "Les Masques et la multiplicité identitaire".

³⁰ Pascale Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, p. 57. Voir aussi p. 55 : « je regrette je vieillis j'ai été capturée par un commando spécial je regrette je serais du genre à accepter de brèves expéditions pour échafauder des plans d'évasions ».

³¹ Ibid., p. 60 : « l'amour c'est l'éclosion en surface de petites bulles remontées de l'enfance qui scintillent comme des cristaux à facettes ».

³² Joseph Acquisto. *Poetry's Knowing Ignorance*. Bloomsbury Publishing, 2020, p.60.

Attempts to break through the tautology of either the self or of poetry, and to make poetry something other than an empty signifier, constitute an essential aspect of what we mean when we start using the word. These attempts to fill the term with something other than the term itself are what ultimately constitute a series of very widely ranging non-definitions, but these attempts also, by returning us to the tautology, eternally recast poetry itself as question.³³

Emmanuel Hocquard explore la logique conceptuelle derrière la tautologie dans son œuvre *Le Cours de Pise*. Citant Wittgenstein, Hocquard explique qu'une tautologie « n'a aucun pouvoir descriptif (ni encore moins explicatif) ». Il note son désaccord avec Wittgenstein cependant, soulignant qu'elle a, à son sens, un rapport essentiel avec la réalité.³⁴ À titre d'exemple, Hocquard renvoie à sa fameuse proposition tautologique « Viviane est Viviane »,³⁵ de son œuvre poétique *Un test de solitude*. Il affirme que « la tautologie est l'énoncé par excellence »³⁶ en ce qu'elle offre non une représentation du réel, mais une façon d'exprimer l'essence d'une chose en réalité, sans interférence de la faiblesse descriptive inhérente au langage :

Lorsque j'essaie d'établir une relation entre ma proposition tautologique (*Viviane est Viviane*) et Viviane, il ne s'agit pas seulement d'une relation logique, abstraite (qui n'aurait « de compte à rendre à aucune réalité »), mais d'une relation bien réelle, contextualisable, localisable, singulière. Viviane n'est pas qu'un des termes de l'équation *Viviane est Viviane*. Viviane existe aussi *en réalité*. [...] Dire que *Viviane est Viviane* ce n'est pas échouer à représenter Viviane. C'est la seule façon de ne pas en brouiller l'image. Viviane est Viviane est la seule image claire possible. Mais cette image n'est pas une *représentation*. Elle est précisément refus de représentation. Ou, en d'autres termes, refus du discours indirect (*Viviane est une biche*). Dire que la tautologie est pauvre en représentation, c'est peu dire. Elle évacue, radicalement, toute possibilité de représentation.³⁷ [...] [O]n peut alors dire que la tautologie est, non pas insensée, mais vide de sens.

³³ Id.

³⁴ Dans ce sens, il n'est pas d'accord avec l'analyse de Wittgenstein, qui, comme note Hocquard, crut que « la vérité logique qui veut qu'une chose soit nécessairement identique à elle-même ne renseigne en rien sur la nature des choses existantes. » Emmanuel Hocquard. *Le cours de Pise*, P.O.L éditeur, 2018, p. 284.

³⁵ Emmanuel Hocquard. *Un test de solitude*. P.O.L. éditeur, 1998, livre I, sonnet II.

³⁶ Emmanuel Hocquard. *Le cours de Pise*, p. 289.

³⁷ Ibid., p. 285.

Commentant l'expérience de sa propre difficulté d'écrire de façon claire sur le travail du poète Claude Royet-Journoud, Hocquard explique le problème en termes concrets : « Plus j'avais l'impression d'entrer dans ce qu'il écrit, plus le texte s'imposait avec une évidence qui refusait le commentaire comme certains papiers refusent l'encre. Plus j'avais l'impression de saisir, moins je voyais ce que je pouvais ajouter de plus ; [...] "Il est difficile en art de dire quelque chose d'aussi bon que...ne rien dire." (Wittgenstein.) »³⁸ Ainsi est-il avec la lutte de *définir* la poésie.

Hocquard continue :

Il s'ensuit que la tautologie, qui paraît de prime abord n'énoncer qu'une vérité première, un truisme, en effet, énonce en fait un rapport tout à fait singulier, d'une extrême précision, non pas à une représentation (discours indirect) mais à l'expérience elle-même. [...] La formule *n'explique rien*, et en même temps elle *dit tout*.³⁹

Il y eut, bien entendu, des penseurs qui rejetèrent l'usage de la tautologie en tant qu'outil d'exploration poétique. Roland Barthes, par exemple, affirma que la tautologie « signifie une rupture rageuse entre l'intelligence et son objet, la menace arrogante d'un ordre où l'on ne penserait pas ». ⁴⁰ Son objection ici est que la proposition tautologique ferme nécessairement tout argument et toute pensée. Pourtant, comme constate Acquisto, dans le cas de la poésie, elle offre la possibilité « de l'ouvrir en soulignant l'écart entre nos tentatives de caractériser ou de définir un concept et la réalité de la chose. Un tel écart, s'il ne peut jamais être franchi, peut être négocié de différentes manières à différents moments, ainsi donnant naissance à une prolifération de discours qui est l'opposé d'arrêter toute réflexion. »⁴¹ Ce processus de négociation peut encourager, donc, plutôt que restreindre, un discours de caractère ouvert et provisoire qui évite le

³⁸ Ibid., p. 287.

³⁹ Ibid., p. 286.

⁴⁰ Roland Barthes. *Mythologies*. Seuil, 1957, p. 97.

⁴¹ Joseph Acquisto. *Poetry's Knowing Ignorance*, op. cit., p. 61. (en anglais dans l'original ; la traduction en français est à moi).

dogmatique, qui demeure toujours conscient du questionnement et qui change continuellement. À la place de confiner la poésie à l'ineffabilité, l'approche tautologique, selon Acquisto, change la manière de comprendre *définir* de sorte que la *définition* devient un processus constitutif de la poésie.⁴² Ce processus exige que les poètes luttent avec - s'engagent avec - la nature de la poésie, et ainsi faisant, qu'ils tirent *du sens* de ce processus créatif même.⁴³

Quant à Pascale Petit, son engagement avec la poésie parle pour lui-même dans ses œuvres, comme témoigne *Bombardier*. Or en réponse à la question posée sur sa propre définition de la poésie, elle reflète sa tendance poétique de parler franchement et simplement, sans trop dire. « Je suis d'accord avec cette tautologie *La poésie est la poésie*. Comme *Un poème écrit pour un enfant est un poème écrit pour un enfant*. »⁴⁴ Dans le même esprit subtil de la tautologie qu'affirme Hocquard, là encore Petit « *n'explique rien*, et en même temps elle *dit tout*. »⁴⁵ Sa réponse sans fioritures nous rappelle qu'en fin de compte, la poésie est vivante et toujours ancrée dans la réalité.

En fait, les processus de définir *et* de créer la poésie demeurent inextricablement liés au réel, car le poétique est une lutte qui doit être vécue (un peu comme notre bombardier en piqué) pour se réaliser. François Leperlier met l'enjeu succinctement ainsi :

L'essence de la poésie est notre puissance. La vérité d'une intuition dépend de la qualité de l'expérience mobilisée, de la capacité d'être ; elle admet des degrés d'intensité et d'élaboration, quand bien même elle appelle à les franchir tous d'un coup. L'intuition de la poésie est une volonté amoureuse, « librement créatrice et dans laquelle ce qui est créé et ce qui crée ne font qu'un ». C'est encore la plus sûre *pierre de touche*. - En voit-on une autre ?⁴⁶

⁴² Ibid., p. 62.

⁴³ Ibid., p. 63.

⁴⁴ Correspondance par email avec Pascale Petit, le 15 février 2020.

⁴⁵ Voir ci-dessus, la note 39.

⁴⁶ François Leperlier. *Destination de la poésie*. Éditions Lurlure, 2019, pp. 22-23, citant Friedrich W.J. Schelling, « Système de l'idéalisme transcendantal », dans F. W. Schelling, *Essais*, traduits et préfacés par S. Jankélévitch, Aubier, 1946, p. 151.

Leperlier affirme ainsi qu'au fond la 'vérité' de la poésie se trouve dans son pouvoir de *mobiliser l'expérience* ; son choix d'infinitif ici en dit long. Car ce n'est pas qu'une question de *raconter* ni de *réfléchir* sur les expériences vécues en forme poétique ; en revanche, la poésie *mobilise* celles-ci ; elle est donc une poursuite de mouvement, plutôt qu'une activité statique. Notamment, Leperlier reconnaît que la poésie implique *passer à l'acte*⁴⁷ en constatant qu'elle pousse à *franchir* de suite tous les niveaux différents « d'intensité et d'élaboration ». La poésie est donc réelle et vivante, puisque « ce qui est créé » (le texte poétique) et « ce qui crée » (la réalité de la vie et toutes ses expériences) ne font qu'un.

Pareillement, Pierre Reverdy, dans sa quête poétique de toute une vie pour le réel, reconnut ce pouvoir dont Leperlier parle, dans *l'acte transformatif* de la poésie. Pour lui, le rapport entre le poétique et le réel s'étend bien au-delà d'un simple lien ; Reverdy conçoit la poésie comme effectuant une *transformation* dans laquelle l'imaginaire peut *se convertir* dans le réel :

Le poète est un transformateur de puissances - la poésie, c'est du réel humanisé, transformé, comme la lumière électrique est la transformation d'une énergie redoutable et meurtrière à trop haute tension. Au réel vrai le poète substitue le réel imaginaire. Et c'est le pouvoir, ce sont les moyens d'élever ce réel imaginaire à la puissance de la réalité matérielle et de la dépasser en la transmutant en valeur émotive qui constitue proprement la poésie.⁴⁸

La lutte d'arriver au vrai sens et l'ancrage de la poésie dans la réalité se font pleinement exprimer dans *Bombardier*. Le poème s'encadre en scénarios apparemment aléatoires, rappelant l'absurdité qui caractérise souvent la vraie vie. La Poète ponctue les choix de réponse avec le sens d'insuffisance, de frustration, voire d'inadéquation que ressentent tous les êtres humains

⁴⁷ Notez bien que Petit déclare, « je suis passée à l'acte » dans *Bombardier*; bien évidemment, elle comprend l'exigence poétique d'agir plutôt que de rester passive. Pascale Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, p. 57.

⁴⁸ Joseph Acquisto. *Poetry's Knowing Ignorance*, op. Cit., p. 55.

parfois, face aux défis que présente la vie. Quelle que soit la situation, les vers se terminent toujours avec la question lancinante (et bien trop réelle) « qu'est-ce que tu fais ? ». Petit confronte, par exemple, le rôle des sciences dans la reproduction humaine, juxtaposant les avancements scientifiques avec le sens d'aliénation qu'ils produisent :

on établit que l'utilisation de sperme frais
représente un risque croissant
et qu'il suffit de prélever
un morceau de la partie riche de l'ovaire
et de se faire rencontrer
deux prélèvements

puis on t'explique que tu peux avoir un enfant
avec quelqu'un que tu n'aimes pas
et que tu ne peux pas en avoir
avec quelqu'un que tu aimes

il est question d'une centaine d'embryons
d'un enfant survivant
du fruit de ton amour avec ou sans
d'hommes et de femmes aux sexes transparents
on te demande tes sentiments
tes sentiments
sur le diagnostic du génotype que tu attends

qu'est-ce que tu fais ?⁴⁹

Comme avec le reste du poème, les choix possibles de réponse sont nombreux, dont certains font allusion à la perspective de Petit. D'abord, le sens d'être restreint par les circonstances : « tu regrettes de ne pas avoir pu identifier / test susceptibilités amoureuses / au stade des gamètes / à l'heure qu'il est / tu n'aurais plus qu'à suivre les instructions ». ⁵⁰ D'autres options soulignent l'absurdité d'être résigné à la froideur impersonnelle des procédés scientifiques : « tu choisis sans tarder / le prénom de ton clone [...] / il faut que tu penses à

⁴⁹ Pascale Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, p. 31.

⁵⁰ Pascale Petit. *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, p. 31.

conserver ton blastomère⁵¹ / tu as toujours été en avance sur ton corps ». ⁵² Alternativement, Petit suggère une réponse tout à fait compréhensible, humaine, et *réelle* :

ou tu téléphones au chercheur du laboratoire
d'analyse socio-anthropologique du risque
pour lui dire que c'est comme infliger à quelqu'un
une maladie dans le but de le guérir
et que tu préfères brûler
dans les hautes couches de l'atmosphère
plutôt que de rester sur terre⁵³

En présentant encore un autre choix possible, la Poète fait l'écho de la philosophie poétique de Reverdy en termes de la capacité d'élever le réel imaginé à la puissance du réel matériel, et *de le dépasser* :

tu penses
« la sublimation du réel est le passage à la pensée
la désublimation du réel est le passage à l'acte
cache ton bouquet d'edelweiss⁵⁴
derrière ton dos »

Ces vers, à la fois complexes et simples, démontrent nettement le pouvoir subtil de ce poème de confronter le réel, de plonger dans ses profondeurs et puis de s'élever au-dessus.

3. Une autre « question aux anges » : *Que fait-elle, la poésie ?*

Si la capacité de dire ce que c'est que la poésie (à part de la tautologie) demeure hors de portée de nous tous, les lecteurs de Petit peuvent avoir tout au moins la confiance que sa poésie *fait* quelque chose ; qu'elle *agit* dans le monde dans plusieurs sens ; car c'est le cas avec toute

⁵¹ L'usage du vocabulaire scientifique hautement technique est frappant ici ; il souligne combien le langage de l'individu ordinaire peut changer lorsqu'on se trouve en besoin d'aide ou de conseils médicaux. Il suggère de même un sentiment d'impuissance - le sens d'être à la merci des « experts » en médecine, où le patient ne se sent pas qualifié d'évaluer le traitement recommandé ou les conseils offerts. Petit montre ainsi non seulement sa compréhension de la condition humaine, mais surtout sa prouesse poétique à travailler le langage ; son choix de mot n'est pas au hasard - au contraire, c'est recherché. Elle reconnaît le pouvoir des mots.

⁵² Ibid., p. 32.

⁵³ Id.

⁵⁴ Ibid., p. 33.

bonne poésie. Tournons notre attention maintenant aux itérations différentes de ce rôle actif du poétique dans la vie, (avec un examen attentif de *Bombardier* en tant qu'exemplaire) non pas en abordant la question de ce qu'est la poésie, mais de ce qu'elle *fait*.

a. Affirmation

Il ne sert à rien d'équivoquer - la poésie dit *oui*. Contre le fond d'un monde dit « contemporain » qui est « fréquemment associé à un indéchiffrable »⁵⁵ tout au mieux, la poésie nous affirme, nous ancre dans un grand *oui*. Dans ce sens elle joue un rôle social essentiel, surtout puisqu'elle donne voix à la possibilité de l'espoir là où il ne reste plus que l'aliénation, et où le nihilisme semble être à la hausse :

Notre existence est de plus en plus prise dans une sorte de compatibilité générale : vous travaillez dans une entreprise, demain vous êtes licencié ; vous vous devez d'être mobile, vous vous devez de dire oui au déplacement ; votre vie en tant que telle n'a aucune importance. [...] [N]e nous trouvons pas ici devant une déshumanisation qui annihile toute place à l'expérience humaine ? [...] La poésie n'est-elle pas, par son chant même, gardienne de la vérité ? Je ne fais pas référence ici à la vérité abstraite ; je parle de cette vérité qui nous concerne. Peut-être est-ce là la ressource profonde de la poésie : affirmer notre présence sur terre.⁵⁶

À ce propos, François Leperlier parle tout aussi franchement :

La poésie est toujours affirmative, jusque dans cette part de négativité intrinsèque, négation de la négation, qui est encore une forme dynamique de la détermination, - « affirmative de façon essentielle », fait bien d'insister Alain Badiou. En cela, elle dispense spontanément le seul antidote efficace contre les passions nihilistes.⁵⁷

Cette idée de la qualité affirmative qui inhère dans la poésie, et son importance pour l'existence humaine, n'est pas qu'un produit des vœux pieux des penseurs contemporains qui se fatiguent de

⁵⁵ Jean-Michel Espitalier. *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Pocket, 2014, pp. 126-127.

⁵⁶ Julia Aurélie. « Les Chants de l'indicible », *Revue des deux mondes*, février 2011, p. 89.

⁵⁷ François Leperlier. *Destination de la poésie*. Editions Lurlure, 2019, p. 62.

« l'indéchiffrable » de la vie au XXI^{ème} siècle. Reverdy, par exemple, la reconnut en 1927, l'appelant une « *libération* ». Décrivant l'homme comme perdu sans poésie, il constate que seul le poétique puisse élever les êtres humains au-dessus de leur état primitif et les guider vers leur destin :

Sans ce pouvoir [de la poésie] de substituer au réel l'image qu'il s'en fait et d'établir son monde d'après cette image, et non pas seulement d'après cette image, et non pas seulement d'après les données exactes du réel, l'homme en serait resté étroitement l'esclave et sa condition ne se serait pas élevée au-dessus de celle des autres êtres qui vivent ou végètent à ses côtés. C'est pourquoi, il faut voir dans la poésie le plus haut et le plus efficace moyen de libération mis en œuvre par l'homme pour accomplir, malgré les asservissantes exigences de la nature, sa fabuleuse destinée.⁵⁸

Dans *Bombardier*, Pascale Petit affirme carrément la vie humaine, mais sans devenir béate ou frivole. En effet, ni ce poème ni son œuvre plus généralement n'appartiennent au monde de l'optimisme aveugle où tout n'est que licornes et arcs-en-ciel. Tout au contraire ; Petit évite l'angélisme en confrontant l'aliénation et l'absurdité de la vie réelle d'une façon concrète, sans adoucir le réel pour qu'il soit plus facilement digéré.⁵⁹ Elle fait cela, d'autre part, dans le cadre du rapport intime établi en tutoyant le lecteur. Les vers suivants illustrent sa sensibilité à la lutte qui caractérise la vie moderne : « tu observes / que le monde / devient invivable / et que plus personne / ne parle / à part les objets / entre eux / qu'est-ce que tu fais ? / (les bruits de bouche sont défendus / et machine à écrire impossible) »⁶⁰.

Après une cinquantaine de pages de scénarios ponctués par « qu'est-ce que tu fais ? », Petit offre enfin ses « réponses » ostensiblement à elle en se servant du « je ». En fait, à la dernière page, elle surprend les lecteurs avec une deuxième série de réponses qui ferment,

⁵⁸ Joseph Acquisto. *Poetry's Knowing Ignorance*. Op. cit., p. 56.

⁵⁹ Voir le chapitre V pour une discussion du poème *Les Côtés cachés*, où Petit montre une dimension plus sombre à sa poésie, mettant en œuvre la « négation de la négation » dont François LePerlier parle dans la note 57.

⁶⁰ Pascale Petit. *Tu es un bombardier en piqué surdoué*. Op cit., p. 38.

littéralement et figurativement, le livre sur la question. Plus important, une seule chose a changé : la substance des réponses est la même, mais dans cette dernière série il n'y a plus de « *je* » ni de « *tu* ». La poète rejoint ses lecteurs en répondant, pour la première fois, avec *nous*. Son affirmation et sa volonté de faire face à la vie *avec* ses lecteurs, sont palpables :

[...] nous avons fait des erreurs nous essayons de nous rappeler nos vies nous avons nos jumelles nous avons nos instructions nous nous occupons nous pleurons notre contribution est juste nous avons mis en marche nos boîtes de dialogue et nous regardons le ciel nous sommes dans nos caissons nous traversons le monde en diagonale dans le noir nous sommes tombées à l'eau nous étions bombardiers en piqué surdoués [...] nous sommes quelques-uns d'humains nous n'avons pas le choix nous ne savons pas où sont les autres nous sommes à côté nous crions [...] « l'amour c'est l'éclosion en surface de petites bulles remontées de l'enfance qui scintillent comme des cristaux à facettes »⁶¹

Comme dans nombreux de ses textes poétiques, Petit offre ici un grand « *oui* » à cette vie telle qu'elle est, tout en accompagnant ses lecteurs à travers des luttes de toutes sortes. De cette manière, personne qui lit *Bombardier* n'est seule.

b. Faire réfléchir

Non seulement la poésie affirme, mais elle fait réfléchir en même temps, ce qui donne forme à l'existence humaine. Leperlier commente le caractère producteur et auto-suffisant de ce fait, notant là encore le potentiel de la transformation qu'effectue la poésie :

Toute pratique poétique tend à s'assimiler les déterminations propres, les essences des choses singulières - être ce qu'on perçoit, ce qu'on conçoit, ce qu'on éprouve, ce qu'on énonce - en produisant des images adéquates, comme on forme des idées vraies, à valoir pour elles-mêmes. Dans l'image désirée et comprise, nous faisons corps, nous nous comprenons nous-même, dans la progression du poème nous nous transformons nous-même, avec notre capacité d'être et d'aimer, dans l'intuition d'un infini concret et vivant.⁶²

⁶¹ Pascale Petit. *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, p. 60.

⁶² François Leperlier, *Destination de la poésie*, p. 67.

En d'autres mots, ceux qui lisent la poésie en sont inévitablement changés. Car le procès poétique transmet à l'écrit les expériences, les actes, les observations et les perspectives - tout le va et vient de la vie. Il s'ensuit que la lecture de la poésie mène forcément à l'usage de l'esprit en termes de l'imagination et de la réflexion ; ce qui à son tour entraîne l'enrichissement de ces dernières. Un esprit ainsi impacté ne peut s'empêcher de changer, de développer, d'altérer, de *transformer*, l'individu.

Jean-Claude Pinson voit de même de la valeur dans l'attribut « pensant » de la poésie. Alors qu'il n'irait pas aussi loin que de préconiser un poétique visant purement au philosophique, il reconnaît néanmoins la capacité de la poésie à faire réfléchir - même là où elle n'en a pas l'air :

[...] il faut cesser de croire que la pensée produite par le poème puisse être assignable à ces seuls philosophèmes plus ou moins théologiques ou ontologiques que, trop souvent, des philosophes mal remis de la perte de la métaphysique sont tentés de lire chez quelques poètes élus à cette fin. [...] Même là où elle se tient au plus loin des hautes cimes de la spéculation, même là où elle ne résonne pas de mots chargés de teneur spéculative [...] [I]l faut prendre au sérieux ce qu'une poésie peut donner à penser à sa façon en apparence la moins « pensante », et il convient, contre la gravité empesée à laquelle l'a parfois conduit son cousinage avec la philosophie, de ne jamais perdre de vue la vigueur et la verdeur de cet « esprit de scherzo » dont elle sait aussi être capable.⁶³

Cette tendance vers la réflexion qu'engendre le poétique, pourtant, n'est pas exclusivement un but en soi. Elle peut servir à un but créatif plus large, comme constate Acquisto :

Here we have a first suggestion of the way that poetry is not simply subject to philosophical categories but has a role in shaping the nature of those questions, transforming ontological questions into epistemological ones while also altering the teleological nature of such questions... Characterized this way, poetry can never be considered a failure, as it may be if we retain a conception of poetry as necessarily doomed attempts to reach the absolute : rather, as exercise, the poem is always beckoning the reader to come back to its pull of attraction.

[...]

Thus, thinking about poetry and producing forms of knowledge about it can be considered a creative act in itself.⁶⁴

⁶³ Jean Claude Pinson, *Habiter en poète essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, 1995, p. 15.

⁶⁴ Joseph Acquisto, *Poetry's Knowing Ignorance*, op. cit., p. 64.

Dans *Bombardier* - un poème « pensant » par essence, Petit appelle ses lecteurs à *agir* en réponse aux scénarios bizarres qu'elle présente. Or le choix nécessite de la réflexion ; car une réponse irréfléchie risque d'avoir moins de sens que la situation improbable qui se pose.⁶⁵ Par-dessus tout, à plusieurs reprises Petit offre au lecteur *la poésie même* en tant que véhicule pour réfléchir, puis pour communiquer, et enfin pour « passer à l'acte » en se débrouillant dans le contexte d'une situation quelque peu chaotique. Les vers suivants illustrent sa technique et soulignent la conscience de Petit du rôle de la poésie à créer la pensée (qui est ensuite suivie par l'action) :

imagine que tu sois
 projeté en 2097
 dans un monde que tu ne connais pas
 et capturé par un commando spécial
 qui te prend pour un spécialiste
 des questions statistiques
 et des observations astronomiques
 et que la seule chose
 dont tu te souviennes
 soit les premières lignes
 d'un poème
 d'une langue étrangère
 sur l'ambiguïté de la mer

qu'est-ce que tu fais ?

tu récites le début
 du poème

tu cherches
 à en inventer un autre
 d'après les seules lignes
 que tu connais

tu essaies de te rappeler
 pour la prochaine fois

⁶⁵ Bien sûr, le lecteur n'est pas obligé de penser, ni de choisir l'une réponse sur l'autre, ni de choisir quoi que ce soit, en effet. Petit ne le juge pas. Cependant les lecteurs intelligents, surtout ceux qui eux-mêmes comprennent ce que c'est que faire des choix difficiles pour répondre aux caprices de la vie, seront inéluctablement attirés à réfléchir sur *ce qu'ils feraient*.

la vignette de la jaquette
de ton dictionnaire Français-Sirène

tu te laisses séduire
par la logique
de leur hypothèse

ou tu préfères une aventure réelle ?⁶⁶

Dans ce poème, la poésie s'offre comme un outil de *réflexion* dans le sens que (1) la seule pensée qui arrive à l'esprit du lecteur - selon le scénario - est un poème (notamment, un poème *en langue étrangère*), et que (2) trois sur cinq des choix de réponse possibles impliquent la poésie directement. La poésie fournit un *moyen de communication* dans la mesure où la récitation, ou la création d'un autre poème, forment les seules options pour une réponse à haute voix à la situation donnée : « tu récites le début / du poème / tu cherches à inventer un autre... »⁶⁷. De même, le lecteur *passé à l'acte* à travers la poésie, au sens que le scénario créé lui demande de faire un choix d'action en premier lieu ; et quel que soit son choix, les possibilités sont strictement définies et prescrites par le texte poétique.

Également digne d'attention parmi ces vers en sont les quatre derniers. Dans le dernier vers, il va de soi que Petit est loin d'affirmer l'inutilité de la poésie ou de suggérer qu'elle n'a aucun rapport avec le réel. Tout au contraire, ce vers semble confronter, d'un ton facétieux, l'idée répandue dans la culture populaire que la poésie n'a rien à voir avec « la vraie vie ». Quant aux trois versets au-dessus du dernier, ceux-ci s'adressent aux moments où on se laisse entraîner dans une situation pour laquelle on est mal-équipé (telle qu'aux premiers vers, où le lecteur est pris pour un « spécialiste / des questions statistiques / et des observations astronomiques ». Là encore, Petit démontre une sensibilité extraordinaire à la nature humaine - elle offre une mesure

⁶⁶ Pascale Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, pp. 9-10.

⁶⁷ Id.

de compréhension et d'humour, plutôt que la condamnation, pour le lecteur qui se laisse « séduire » par l'attention déplacée du « commando spécial ». En même temps elle contraste ces deux possibilités de réponse avec les précédentes, où la poésie occupe une place plus importante. Dans ce poème qui fait bien réfléchir, le choix de réponse - le choix d'action, en fin de compte, est au lecteur.

c. Jouer avec la langue

À part de ses fonctions d'affirmation de la vie humaine et de faire réfléchir, la poésie a son côté ludique. Elle aime bien jouer avec la communication humaine. En fait, la poésie fournit un véritable terrain de jeu aux langues. Comme les enfants font leur « travail » en jouant, de même les poètes travaillent la langue en « jouant » avec elle. L'aventure se trouve dans le jeu - dans l'expérimentation, dont la matière première est l'étoffe de la communication humaine - *les mots*. Ces expériences poursuivent, selon Espitallier, « l'éternelle recherche d'une étrangeté de et dans la langue » ; elles se font surtout individuellement, et « on peut l'associer à une espèce de bricolage (subtil, génial, grossier, etc.) ».⁶⁸ Il laisse tomber le marteau ainsi sur la question : « [t]oute poésie serait donc expérimentale. Sinon, ça ne vaut pas la peine d'en faire. »⁶⁹ Le but de cette expérimentation est de pousser la langue à ses limites ; de la plonger « dans une neuve atmosphère » selon le mot de Mallarmé.⁷⁰ Développant plus loin la conception de la poésie comme un lieu de mouvement, Espitallier décrit l'expérience comme semblable à la joie chaotique que l'on entend, justement, au terrain de jeu des enfants :

La poésie est donc avant tout une façon de faire bouger la langue, mieux, de bouger quelque chose dans la langue. Ce désir de faire une phrase qui ne soit pas la phrase des phraseurs, de placer un mot (Dominique Fourcade) qui soit le mot déplacé dans le tumulte brouillonnant des bavardages.⁷¹

⁶⁸ Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils*, op. cit., p. 54.

⁶⁹ Id.

⁷⁰ Ibid., p. 56.

⁷¹ Id.

La poésie de Pascale Petit met le langage au premier plan. Dans *Bombardier*, par exemple, la Poète souligne l'étrangeté du langage en transformant certains mots ordinaires dans de nouvelles formes imaginaires. Un *dictionnaire* devient un « dictionnaire Français-Sirène »⁷², ce qui se métamorphose plus tard en « dictionnaire Sirène-Poisson rouge dans le noir »⁷³. Le *Jumbotron*, une nouvelle technologie vidéo que l'on voit aux stades et à Times Square, se transforme en « Sumbotron »⁷⁴ (qui fait allusion au latin *Ego sum*, et qui souligne l'obsession moderne avec le *moi*). Petit invente même « [les] arbres-gombos »⁷⁵ dans une scène d'amour, et elle compare « nos galaxies » aux « colliers de braseros »⁷⁶. Ailleurs, Petit joue avec les sons des mots et avec les définitions. D'un air taquin, elle déclare par exemple, « qu' "A-la-ba-ma" veut dire "ici-nous-pouvons-prendre-du-repos" »⁷⁷. Le jeu de langage imprègne ses autres œuvres tout aussi bien - notamment dans *Le Renard sans le corbeau*, où Petit crée des mots tels que « kakurlacko », « kezako »⁷⁸ ou « toutoudoudoux », « conconseiseilléller », « fronfrondaidaisonsons » et « les zhozhommes ».⁷⁹ Le jeu de langage est, en effet, l'aventure de sa poésie.

d. Créer le lieu de rencontre

Finalement, la poésie contemporaine crée un espace de rencontre entre le poète et le lecteur. Naturellement, le caractère de cette rencontre diffère de poète en poète à l'égard de son intensité, son but, ou son intimité. Or elle a lieu néanmoins. Pour James Sacré, par exemple, la

⁷² Pascale Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, p.20.

⁷³ Ibid., pp. 7, 13.

⁷⁴ Ibid., p. 17.

⁷⁵ Ibid., p. 46.

⁷⁶ Ibid., p. 19.

⁷⁷ Ibid., p. 20.

⁷⁸ Pascale Petit, « Le Kakurlacko et le renard ». *Le Renard sans le corbeau*, Éditions Notari, 2018. (pages non-numérotées).

⁷⁹ Pascale Petit, « Les Dodos et le renard ». *Le Renard sans le corbeau*, Éditions Notari, 2018. (pages non-numérotées).

rencontre poétique lui permet de faire des gestes significatifs vers le lecteur. En parlant de sa vision de la poésie, Sacré insiste à ce qu'elle *touche* le lecteur :

Dans la conception de J. Sacré, tout poème est muet comme le corps et ne parle au lecteur que par les gestes qu'il fait. La force de tels gestes de mots provient du fait que le poème est en même temps « un geste vers le monde, vers ce dont il désire s'emparer » et un mouvement « en direction du lecteur ». Double mouvement qui pose la question de sa lecture, de sa réception : le poème est « un geste à la fois ce qu'il y a de plus intime, senti, et en même temps de plus ambigu et incertain ». J. Sacré cherche à se faire bien comprendre : « Ça touche le corps, le sentiment, pas trop la pensée, mais ça reste quelque chose qui n'est jamais net, précis, et qu'il faut arranger. Ce qui est sûr, c'est que l'écriture poétique est quelque chose qui est lié au toucher, à tous les niveaux. Primauté du sens du toucher en matière de relation au monde et aux autres. ».⁸⁰

Le toucher, bien sûr, exige un rapport intime, ce que rend possible le poème, dans l'espace qu'il offre au poète et au lecteur pour se rencontrer et se connaître. Cette profonde générosité dont Sacré parle se fait bien sentir dans la poésie de Pascale Petit. Dans *Bombardier*, en fait, un rapport proche entre lecteur/poète est *présumé* tout au début dans le tutoiement, et la Poète confirme ce rapport dans son usage du « nous » à la fin. Les lecteurs ne peuvent s'empêcher d'être touchés par la position empathique de Petit à travers toutes les situations présentées. Le sentiment d'être en compagnie de Petit au cours du poème est incontournable. La poète ne regarde pas l'absurdité de la vie toute seule pour la considération plus tard d'un lecteur distancié, qui tombe de manière fortuite sur le texte. En revanche, elle présuppose la présence du lecteur et l'invite à répondre *avec* elle, comme ferait une amie compatissante qui sympathise

⁸⁰ Olivier Mouginot, « James Sacré : quand le poème est à la fois du langage et du geste ». Carnet de thèse numérique, *Ateliers du dire en français langue étrangère*, paragraphe 3, Octobre 2014-Décembre 2018, <https://atelit.hypotheses.org/661>. Voir aussi : Béatrice Bonhomme, « James Sacré, entre lyrisme retenu et littéralité », *Chantiers du poème : prémisses et pratiques de la création poétique moderne et contemporaine*, Hugues Azérad, Michael G. Kelly, Nina Parish et Emma Wagstaff, éditeurs, Peter Lang, 2013, p. 244, où l'auteur décrit la poésie de James Sacré comme « Écriture qui touche au cœur sans mièvrerie et laisse entendre, sans pathos, un accent vrai de mélodie. [...] Lucidité et tendresse, qui permettent une évocation ni idéalisée ni idéelle mais criblée de trous et de bas voltage. » Certes, ce sont des qualités poétiques que Petit partage avec Sacré. Voir surtout la discussion du lyrisme du chapitre IV, qui traite plus en profondeur de l'impact affectif du rapport intime qu'établit Petit avec ses lecteurs.

avec nos luttes, nos insécurités et nos frustrations. Rencontrer Petit dans l'espace de sa poésie est une donnée. Quoi faire de cette rencontre - comment y répondre, dépend du lecteur. « Qu'est-ce que tu fais ? »⁸¹

4. *Pro se ipsa loquitur : Les tendances actuelles dans la poésie française contemporaine et la poésie de Petit*

Identifier les tendances dans la poésie contemporaine en France pose un défi de taille pour une multitude de raisons, parmi eux, la richesse des différents styles et approches de la part des poètes d'aujourd'hui. Jean-Claude Pinson reconnaît une difficulté pareille en résumant l'évolution de la poésie française au cours du XXI^{ème} siècle : « Élaborer des périodisations est toujours hasardeux et souvent abusif. C'est inévitablement procéder à des généralisations qui maltraitent la singularité des œuvres. »⁸² Certes, comme démontrera cette thèse, la « singularité des œuvres » serait le maître-mot pour les poèmes de Pascale Petit. Tout effort de positionner Petit quelque part parmi d'autres poètes contemporains doit donc tenir compte de son unicité, afin d'éviter les généralisations dont parle Pinson. Avec cette mise en garde à l'esprit, on fera un aperçu sur les courants poétiques plus larges en France pour essayer d'y situer la Poète.

Ironiquement, la plus grande tendance maintenant dans la poésie française est qu'il n'existe plus vraiment de tendances identifiables - ou de groupes distincts - qui partageraient un style particulier. Comme note Natalie Wourm, à la suite d'une série d'interviews avec certains poètes, « [L]a diversité de pratiques est à mettre en avant. Il n'y a pas là l'ombre d'une école figée et poussiéreuse. » Quand on a demandé à Olivier Cadiot s'il se considérait comme membre d'un mouvement, par exemple, celui-ci répond : « Je ne me sens pas dans un groupe, et je le regrette d'ailleurs, je le déplore. Un groupe c'est très féodal, il faut être adoubé, et après il y a un

⁸¹ Pascale Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué*.

⁸² Jean Claude Pinson, « Poésie pour "un peuple qui manque" », *Littérature*, no. 110, *De la poésie aujourd'hui*, 1998, p. 27.

système. On n'est pas obligé de suivre ses maîtres, mais il y a une idée très curieuse de la hiérarchie, de la transmission d'un savoir, qui moi m'énerve. » Jean-Michel Espitalier exprime son accord, mais observe qu'alors que les 'mouvements' ou les 'écoles' n'existent plus dans la poésie, les poètes partagent néanmoins des affinités de toutes sortes : « Plus de grandes écoles mais des courants, des flux, des zones d'influence, des gestes, des matériaux. Plus d'œuvres phares à vertus canoniques mais une polyphonie de formes, de voix, d'ateliers, en mouvements satellitaires autour de centres absents...»⁸³

À la place des écoles ou des hiérarchies, les revues semblent avoir eu quelque influence à rassembler des poètes qui partagent des perspectives semblables. Celles-ci offrent aux poètes animés du même esprit l'occasion d'innover tout en partageant leurs idées. Cadiot et Pierre Alferi, par exemple, firent publier *La Revue de littérature générale*, et *La Mécanique lyrique* (des titres évidemment provocateurs) en 1995 et 1996 respectivement, pour affirmer que « le lyrique » dans la poésie traditionnelle et la mécanique du langage (le domaine des littéralistes) n'étaient plus forcément mutuellement exclusifs :

On veut de l'unique et on veut de l'égal. De l'événement, de la rencontre, [...] et en même temps du juxtaposable. [...] Il faut arrêter : couper, cadrer. Et la moins arbitraire des coupes. Ce sera le plus évidemment arbitraire, la coupe standard, mécanique. Paradoxalement, c'est donc du sentiment lyrique de la différenciation indéfinie qui vient ce besoin d'égalité. [...] Ces accidents compactés ne ressemblent donc pas aux figures aplaties d'un mécano froid. Machine à émouvoir. Mécanique lyrique.⁸⁴

Selon Cadiot, cette période poétique fut marquée par la division, créant « la guerre entre littéralité et lyrisme. La guerre des étoiles. Les Robots-grammatico-communistes contre les vrais

⁸³ Jean-Michel Espitalier, *Caisse à outils : un Panorama de la poésie française aujourd'hui*. Pocket, 2014, p. 55. Voir aussi la description de Jérôme Game de la tendance en poésie contemporaine comme un « refus de choisir un paradigme sur un autre comme historiquement nécessaire, refus de réduire la riche diversité de la poésie actuelle à l'homogénéité artificielle d'une taxonomie abstraite. » Jérôme Game, *Poetic Becomings: Studies in Contemporary French Literature*, Peter Lang, 2011, pp. 13-14.

⁸⁴ Jeff Barda, *Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry*. Palgrave Macmillan, 2019, p. 14.

humains ». Alferi constate que « L'idée de *La Revue de littérature générale* était avant tout politique. Il ne s'agissait certes pas d'écrire au service d'une cause, mais de créer un espace public, ouvert à toutes les disciplines, dont l'écriture littéraire serait, sinon le centre, du moins le point de fuite. »⁸⁵ Avec cette nouvelle revue dans laquelle ils présentaient des *objets verbaux non-identifiés*, (*OVNI*), les deux poètes cherchaient à défaire les « oppositions traditionnelles entre la prose et la poésie, le lyrisme et le formalisme, le lisible et l'illisible ». ⁸⁶

Jean-Marie Gleize remarque l'importance des revues en poésie française contemporaine, notant que les poètes-créateurs de celles-ci trouvaient « qu'aucune des "grandes" revues alors sur le marché ne leur sembl[aient] correspondre à ce qu'ils f[aisaient] et à ce qu'ils souhait[ai]ent lire ». ⁸⁷ La nécessité, dans ce sens, fut vraiment la mère de l'invention. La création de ces nouvelles revues servaient donc d'espace d'expression innovatrice pour les poètes aux vues similaires, faisant avancer la poésie en même temps. Gleize offre un survol bref des revues importantes établies jusqu'au nouveau millénaire :

[...] Vannina Maestri, Jean-Michel Espitallier et Jacques Sivan créent *Java* en 1989 ; je crée *Nioques* en 1990 ; Nathalie Quintaine, Christophe Tarkos et Stéphane Bérard créent *RR* en 1993 ; Christophe Fiat et Anne-James Chaton créent *TIJA* en 1997 ; [...] Christophe Tarkos et Katalin Molnar créent *Poézi Proléter* en 1998... ⁸⁸

⁸⁵Ibid., p. 15. L'intérêt dans la formation des textes et comment le langage opère mécaniquement dans ce processus (le point focal des ces revues) est, effectivement, l'un des caractéristiques attribuables à l'œuvre de Petit, qui travaille soigneusement le choix de mot, l'orthographe et la syntaxe dans chaque poème.

⁸⁶ Nathalie Wourm, op.cit., p. 3.

⁸⁷ Nathalie Wourm, p.7.

⁸⁸ Ibid., pp. 7-8

Ces revues, et bien d'autres depuis l'an 2000⁸⁹, fonctionnent comme des moyens « de repérage et de regroupement d'un certain nombre de poètes présentant des affinités »⁹⁰. Elles créent des plateformes de collaboration, mais surtout des lieux pour défier les idées qui ont sous-tendu les tendances poétiques auparavant. Elles continuent ainsi à développer de nouvelles conceptions de la poésie. Dans sa recherche sur l'économie de la poésie en France, Sébastien Dubois note que les revues servent de lieu de rassemblement et de réseautage entre les poètes et d'autres membres de la communauté littéraire, observant que « Poetry reviews serve as literary and social laboratories where critics, poets and even readers (through subscriptions, poetry events etc.) associate beyond the core group. »⁹¹ Citant les 225 revues existantes à l'époque de sa recherche (2006), il constate que la communauté poétique y pratique une sorte d'éclectisme professionnel et social :

[Reviews] are open to fledgling poets, as each issue usually publishes several writers [...] A publisher may discover a poet in a review, or may test a new poet in reviews before publishing a book of his poetry. Reviews or publishers do not always collaborate with the same authors, even if a core group does exist. Although contemporary poetry is characterized by literary diversity (Orizet 2004, Collot, 2000, Espitallier 2000), the poetry social space does not consist in the juxtaposition of "communitas" folded in on themselves.⁹²

En d'autres mots, bien qu'il n'existe plus de mouvements proprement dits, cela ne se traduit pas en manque total d'organisation dans le champ de la poésie. En revanche, la poésie existe dans un

⁸⁹ Voir : *Sitaudis*, une revue en ligne qui se déclare ouverte à toute poésie, y compris les hybrides : « Le plus ancien et le plus fréquenté, le plus contesté aussi, le plus infréquentable des sites de poésie contemporaine de l'espace francophone, *Sitaudis* ne se contente pas de présenter, critiquer, conspuer ou louer les livres qui paraissent (généralement tous ceux qui ne relèvent ni du roman ni de l'essai), ce site publie aussi des poèmes ou fictions courtes inédites, donne leur chance à de jeunes auteurs, fait place aux polémiques et conflits qui agitent le Milieu (quand il ne les organise pas), salue ou célèbre les Anciens comme les Modernes, publie textes écrits, enregistrements sonores et vidéos. Tout en récusant l'éclectisme, *Sitaudis* n'a pas de ligne esthétique et accueille des poètes ennemis. » <https://www.sitaudis.fr/> ; Voir aussi : *Libr-critique*, <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/>, et *Terres de femmes*, <https://terresdefemmes.blogs.com/>.

⁹⁰ Natalie Wourm, p. 8.

⁹¹ Sébastien Dubois, "The French Poetry Economy", *International Journal of Arts Management*, vol. 9, no. 1, Fall 2006, p. 29.

⁹² Id.

« espace organisé, cohérent, et partiellement institutionnalisé »⁹³ dans lequel les revues jouent un grand rôle à rassembler les poètes établis, donner des opportunités aux nouveaux, et ainsi offrir un renouvellement continu au pratique poétique.

L'une des revues en ligne plus importantes, *Poezibao* (commencée en 2004 par Florence Trocmé, éditrice) est un site « entièrement dédié à la poésie (moderne et contemporaine et publiée) », dont « l'objet principal est de suivre l'actualité éditoriale de la poésie. »⁹⁴ (Digne de mention ici est la recension favorable qu'a reçue Pascale Petit dans *Poezibao* de son œuvre *Le Parfum du jour est fraise* en 2015).⁹⁵ Pareillement, la revue *Toute la lire*⁹⁶, parue en 2015 en forme de « cahiers de poégraphie », et à laquelle Pascale Petit fit une contribution notable,⁹⁷ encadre sa mission comme suit :

Le projet de la revue tient dans son titre : elle voudrait montrer que le poème existe en toutes formes de dire que ces formes relèvent de tous les champs du connaître, [...] sachant que « Toute forme engendre une force » comme dit Hugues MacDiarmid. [...]

[...] Affaires de techniques, de qualités et quantités, de nombre entier ou décimal, sachant qu'il y a poème chaque fois que l'on accorde aux mots comme à leur arrangement, une probabilité de sens, une énergie potentielle de raisonnance.⁹⁸

⁹³ Id. (la traduction est à moi).

⁹⁴ À propos de *Poezibao*, https://poezibao.typepad.com/poezibao/qui_fait_ipoezibaoi_.html.

⁹⁵ Voir : Véronique Pittolo, « Pascale Petit, "Le Parfum du jour est fraise" », *Note de lecture, Poezibao*, <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/08/note-de-lecture-pascale-petit-le-parfum-du-jour-est-fraise-par-v%C3%A9ronique-pittolo.html>, le 21 août 2015. Selon Pittolo, « Ce livre savoureux, acidulé, sucré à la bonne température, nous fait comprendre, décidément, que la poésie peut déborder le poème en se frayant un passage émancipé, entre mode d'emploi et caisse à outils. Les outils sont la syntaxe et les références à la culture populaire, le mode d'emploi est plutôt un mode du souvenir, cette sensation de déjà vu, d'une chose qu'on connaît mais qu'on a partiellement oubliée... »

⁹⁶ Dirigée par Christian Désagulier, avec le design graphique par Julia Tabakhova.

⁹⁷ Pascale Petit, « Petits reflets qu'on s'amuse à faire sur les visages », *Toute la lire*, cahier no. 1, Éditions Terracol, 2015, p. 156. Ce poème, qui a attiré l'attention particulière de Bruno Fern dans sa critique (publiée dans *Poezibao*), offre une « suite aux accents souvent tragicomiques » dans ce « bel objet » de revue, où « il est autant question de littérature que de science et technique ». Voir : Bruno Fern, « Revue *Toute la lire*, (note de lecture) », *Poezibao*, <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/08/note-de-lecture-revue-toute-la-lire-par-bruno-fern.html>, le 7 août 2015.

⁹⁸ *Toute la lire*, cahier no. 1, Éditions Terracol, 2015.

L'ouverture de la poésie et l'hybridation semblent en somme former les thèmes dominants dans les revues, reflétant les tendances actuelles.⁹⁹ Dans cette atmosphère de liberté et de « transversalité »¹⁰⁰, Pascale Petit parle pour elle-même à travers ses poèmes. Quant à sa perspective sur ce qui se passe actuellement en poésie par rapport à son propre style, elle constate qu'« il y a des courants qui forment une sorte de maelstrom autour de la question du subjectif, de l'objectif, de la distance ou non. Si je file la métaphore marine, il me semble bien que je chante sur un rocher et que je dise à ceux qui passent : comment m'avez-vous trouvée ? Mais tout cela ne dit rien du travail précis avec la langue et mon inconscient qui est à l'œuvre chez moi, je crois. »¹⁰¹ La Poète crée une certaine intimité dans sa poésie semblable à celle de Sacré, mais en même temps elle montre un esprit vif qui rappelle Emmanuel Hocquard, Olivier Cadiot, ou Jean Michel Espitallier. Petit travaille le langage de ses poèmes presque aussi étroitement que les Oulipiens,¹⁰² mais sans se soumettre aux contraintes mathématiques ou

⁹⁹ D'autres revues importantes comprennent les suivantes, qui semblent ouvertes aux œuvres hybrides : *Po&sie*, <https://po-et-sie.fr/>, dirigée par Michel Deguy depuis sa création en 1977. Cette revue (en ligne et disponible sur papier), selon d'autres critiques, se considère comme « une bibliothèque, une œuvre aussi. La revue qui n'a pas de ligne éditoriale mais affiche son éclectisme dévoile ainsi ses lignes : à la fois l'attachement coûte que coûte au poème, à la traduction, aux rapports de la poésie et de la poétique au sens trois fois élargie — élargie vers la philologie, vers la philosophie, vers la politique. »

https://www.fabula.org/actualites/un-nouveau-site-pour-la-revue-po-sie_87896.php, le 11 novembre 2018. Voir aussi : *Recours au Poème*, <https://www.recoursaupoe.me/fr/>, et *Catastrophes*, dont les créateurs dévoilent leur philosophie comme suit : « La crise économique, la crise sociale, la crise écologique. La crise du modèle d'intégration. La crise de l'édition, de l'école. La crise de la littérature. Et la poésie ! La mondialisation. Quel désastre. Pourtant, il faut bien dire tout cela, le donner à voir, à entendre et à lire, le quadriller et le trouser de mots, de vers, de phrases autres que ceux et celles qui, impuissants d'avoir été pris pour argent comptant, les précipitèrent, ou en sont les fruits encore fumants. Une catastrophe : elle a brisé les tables de catégories, de valeurs. » (je souligne). <https://revuecatastrophes.wordpress.com/>.

¹⁰⁰ Un autre terme pour l'hybridation, selon Espitallier. Voir : Jean Michel Espitallier, *Caisse à outils*, op.cit., p. 43.

¹⁰¹ Correspondance par email avec Pascale Petit, le 15 février 2020.

¹⁰² Citant le *Second Manifeste* oulipien de François Le Lionnais (1973), Jean-Jacques Thomas explique l'essence de la poésie oulipienne : « L'effort de création [oulipien] porte principalement sur tous les aspects formels de la littérature : contraintes programmes ou structure alphabétiques, consonantiques, vocaliques, syllabiques, phonétiques, graphiques, prosodiques, rimiques, rythmiques et numériques. » Jean-Jacques Thomas, *La Langue, la poésie : essais sur la poésie française contemporaine*, Presses Universitaires de Lille 1989, p. 170.

linguistiques. Surtout, son œuvre vise à créer des mondes à part, dans lesquels le lecteur se trouve complètement à l'envers, entouré de voix, de personnages, et de couches fantaisistes.

Petit démontre sa propre forme d'hybridité, là où elle joue fréquemment avec les langues étrangères dans ses œuvres. Dans nombreux de ses poèmes, les langues étrangères se démarquent, de sorte que la Poète fait tomber les barrières linguistiques et culturelles. L'exemple le plus frappant se trouve dans *Le Parfum du jour est fraise*, où l'anglais figure principalement au cours du texte en tant que répétition des énoncés de la voix - de ses ordres émis et ses conseils donnés. Cette juxtaposition du français et l'anglais sert non seulement à mettre à l'avant l'influence croissante de la culture américaine dans le discours français, mais à souligner le caractère bizarre et terrifiant de la « voix » qui s'adresse au lecteur.¹⁰³ D'autres exemples abondent : dans *Sharawadji : manuel du jardinier platonique*, les références en chinois imprègne le poème.¹⁰⁴ Dans *L'Équation du nénuphar*, qui rappelle les films noirs, le texte est parsemé d'expressions en anglais qui font penser à Humphrey Bogart, y compris « *you talk too much* », « *your move* », et « *LOVE ME OR LEAVE ME* »¹⁰⁵. L'anglais apparaît de même dans le texte là où le poème prend le ton d'un réalisateur qui réfléchit à son travail, ou qui parle avec son équipe de tournage.¹⁰⁶ (Notamment, dans la revue *La Cause Littéraire*¹⁰⁷, Philippe Chauché fit une recension de *L'Équation du nénuphar* dans lequel il commente le traitement extraordinaire du langage dans l'œuvre : « Pascale Petit pèse ses mots et ses phrases comme s'il s'agissait de

¹⁰³ Au cours du poème *Parfum* le lecteur trouvera également l'usage d'autres langues étrangères ; à savoir, l'espagnol, « *besame mucho* », pp. 114, 118 ; et l'allemand, « *Ich bin ja heute so glücklich* », p. 97, et « *Die welt ist unsere vorstellung* », pp. 104, 109, et l'italien, « *chi va piano va sano* », p. 108.

¹⁰⁴ Pascale Petit, *Sharawadji : Manuel du jardinier platonique*, Éditions L'Inventaire, 2010. Voir, par exemple : p. 23, où le mot du titre *Sharawadji* s'explique ; p. 25, où la jardinière prétend traduire du chinois en français toute une page de termes du jardinage oriental ; de même, p. 30.

¹⁰⁵ Pascale Petit, *L'Équation du nénuphar*, Éditions Louise Bottu, 2015, pp. 45, 53, et 65, respectivement.

¹⁰⁶ Ibid., pp. 97-101.

¹⁰⁷ <http://www.lacauselitteraire.fr/>.

poudre d'or, et les assemble avec la précision d'un joaillier, et son équation les met en lumière.

»)¹⁰⁸

L'exemple le plus humoristique de l'emploi des langues étrangères se trouve dans *Le Renard sans le corbeau*, où Petit crée un opossum qui prétend parler latin et qui répète les expressions absurdes suivantes : « Particulâ, conjonctivâ in ultimâ oppositâ » et « Quemadmodum meis cora nucleum. Et cetera et cetera. »¹⁰⁹ Les langues étrangères deviennent donc comme des élastiques que Petit étire d'avant et en arrière en différentes formes, poussant les limites de la poésie et des langues. Sa manière de les travailler suggère qu'elle met son propre tour linguistique sur l'hybridité. La Poète démontre ainsi sa conscience des tendances actuelles, tout en préservant l'unicité de son œuvre. Sa voix se fait bien entendre depuis son rocher métaphorique.

Dans ce sens, Petit *fait sa propre place* parmi ses contemporains. Elle partage quelques caractéristiques avec certains de ses collègues, mais elle se distingue en faisant sa contribution unique. Elle y fait allusion dans *Bombardier* : « nous avons nos jumelles nous avons nos instructions [...] notre contribution est juste nous avons mis en marche nos boîtes de dialogue et nous regardons le ciel [...] nous traversons le monde en diagonale dans le noir »¹¹⁰. Étant donné les tendances aujourd'hui vers la diversité des styles et la rupture des barrières, la Poète laisse sa marque, qui se résume à ce qui suit : si la poésie est la poésie, alors *Petit est Petit*, tout court.

¹⁰⁸ Philippe Chauché, "L'Équation du nénuphar, Pascale Petit". *La Cause Littéraire*, 20 janvier 2016, <http://www.lacauselitteraire.fr/l-equation-du-nenuphar-pascale-petit>.

¹⁰⁹ Pascale Petit, « L'opossum et le renard », *Le Renard sans le corbeau*, Éditions Notari, 2018 (les pages non-énumérées).

¹¹⁰ Pascale Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, p. 60.

Chapitre III. Sous pression : La Performativité et le panoptique dans *Le Parfum du jour est fraise*

1. *Le Performatif : J'agis, donc je suis, ou "Fresh types of nonsense"*

Cette voix. Elle vous appelle. Elle vous commande. Elle vous observe et elle vous juge. Elle contrôle tout. Dès les premiers mots, *Le Parfum du jour est fraise* présente un narrataire complètement soumis à la volonté d'une voix - qui ne s'élève jamais au niveau d'un personnage identifiable ou identifié, mais qui occupe le champ du poème et qui s'insinue peu à peu dans l'esprit du lecteur tout au long du texte. La voix informe le narrataire qu'il est le sujet (sans en avoir été consulté) d'une expérience où il sera obligé de faire la tâche suivante, selon les procédures suivantes :

Vous allez avoir à construire un village. Pour construire le village, vous allez avoir un certain nombre de choses à respecter et de consignes à suivre. You are going to build a village. To build the village, you will have to respect and comply with a certain number of things and procedures. La moitié droite est la moitié droite du village. La moitié gauche est la moitié gauche du village. L'entrée est face à vous, la sortie est à l'opposé. The right half is the right half of the village. The left half is the left half of the village. The entrance is in front of you, the exit is on the opposite side.¹¹¹

Mettant de côté pour le moment l'usage saisissant de l'anglais avec le français dans l'ouverture du texte, les attentes de la voix se font claires immédiatement : il ne s'agit pas de répondre aux suggestions timidement offertes ; ni de peser le pour et le contre d'une décision volontaire de participer dans une tâche proposée. Au contraire ; le destinataire doit - carrément - faire ce qu'on lui dit de faire. Sa volonté, ni son opinion, ni ses objections n'ont plus d'importance ; elles n'ont jamais existé. Donc son habileté de choisir, sa perspective sur la tâche - pour ne pas dire ses questions ou ses refus - ne font pas partie du calcul de la demande faite ;

¹¹¹ Pascale Petit, *Le Parfum du jour est fraise*. Éditions de l'Attente, 2015, p. 7.

car la prémisses sous-jacente est qu'il réponde en suivant les instructions parce qu'il doit le faire, tout simplement. À partir des premiers mots, le narrataire (et bientôt le lecteur réel) vit, effectivement, dans un cadre clos - dans lequel il n'a aucune autre fonction que de réaliser cet acte de *construire son village*.

Dans un premier temps, les fondamentaux de la narratologie (et une compréhension de l'impact du poème) nécessitent un bref coup d'œil sur les personnages en jeu dans ce texte et leurs rôles respectifs. D'abord il y a la voix (qui, on pourrait dire, ne se qualifie pas comme un vrai *narrateur* puisqu'il n'y a pas de récit et elle n'offre que des commandes, des conseils et des jugements)¹¹². En même temps il y a le « vous » qui est le *destinataire* - parfois appelé le *narrataire* ou bien le *lecteur implicite*¹¹³ - celui à qui la voix (le *destinateur*) s'adresse tout de suite. Enfin il y a le *lecteur réel*, qui est forcé de se réorienter dès le premier vers où la voix émet sa commande principale déroutante, « Vous allez avoir à construire un village ». Ces trois rôles narratologiques ne s'entremêlent pas d'ordinaire ; ils demeurent distincts. Or l'impact performatif de ce texte brouille, au fur et à mesure, les lignes entre le lecteur réel et le narrataire

¹¹² Wolf Schmid, "Narratee", paragraphe 8, in Hühn, Peter et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology* Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratee> January 2013, revised October 2013. (view date: 12 Feb 2019)

¹¹³ Il existe dans le domaine de la narratologie des différences d'opinion sur comment désigner le « narrataire » ou le « destinataire » ; voir la discussion des distinctions entre le destinataire fictif, le destinataire projeté, le récipient fictif, le narrataire virtuel et le lecteur implicite, Ibid. Voir aussi : Gerald Prince. "The Narratee Revisited," *Style*, vol 19, no. 3, Readers and Authors, Fall 1985, pp. 299-303. Du point de vue poétique, Emmanuel Hocquard offre la discussion suivante à l'égard du *destinataire* : « Il me faut un *vrai* destinataire, pas un destinataire fictif, abstrait, général (le public). Mais quelqu'un qui existe réellement, à qui j'ai *vraiment* envie, besoin de parler. [...] Je peux dire : mon destinataire est la personne (disons comme ça "la personne") à qui j'ai envie, j'ai besoin, j'ai le désir de parler de quelque chose. La personne qui va me permettre de sortir, de formuler, de dire, d'exprimer, de dénouer ce qui en moi (disons "en moi") reste coincé, inarticulé, inexprimé, incompréhensible, noué, etc. » Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise*, P.O.L., 2018, pp. 143-144.

de sorte que la distinction s'efface pour la plupart du texte.¹¹⁴ L'exemple qu'offre Gérard Genette à propos de la séparation entre narrataire et le lecteur illustre le propos :

[...] the extradiegetic narratee [...] merges totally with [the] implied reader, who is in turn a relay point with the real reader, who may or may not "identify" with him - that is, *accept as meant for himself* what the narrator says [...] When Des Grieux says to Renoncour, "You were a witness to that at Pacy. My meeting with you was a happy moment of release granted me by fate..." I, the "real" reader, do not feel myself to be affected by those remarks. [...] But when the narrator of *Père Goriot* writes, "As you hold this book in your white hand, lying back in a softly cushioned armchair, and saying to yourself, 'Perhaps this one is amusing,'" I have a right to object (mentally) that my hands are not so white or that my armchair is not so softly cushioned, *which means I legitimately take those remarks as directed at me.*¹¹⁵

Au fur et à mesure, le lecteur croira que la voix *lui* parle - il se croira soumis à l'expérience et au pouvoir de la voix autant que le narrataire. Il prendra les remarques, justement, comme dirigées vers lui, tellement ce texte est efficace.

Comme pour élucider plus loin la tâche, la voix ne fait que reformuler et répéter les instructions initiales, suggérant en même temps la nature collective de l'expérience :

Vous avez une consigne de départ qui est simple : vous devez construire ce village avec le matériel mis à votre disposition en suivant un protocole qui est le même pour tous. You have a starting instruction which is simple. La moitié droite est la moitié droite du village. La moitié gauche est la moitié gauche du village. L'entrée est face à vous, la sortie est à l'opposé. The right half is the right half of the village. The left half is the left half of the village. Then entrance is in front of you, the exit is on the opposite side.¹¹⁶

Au cours du texte, la voix répète cette « consigne » cinq fois de plus mot à mot. Plus encore, elle la développe de multiples façons psychologiquement manipulatrices (voir la discussion ci-dessous) afin de « produire » le résultat visé ; à savoir, l'acceptation, la participation et

¹¹⁴ L'un des seuls moments, en fait, où le lecteur peut se détendre en sachant qu'il n'est pas vraiment sur la sellette, pour ainsi dire, est quand la voix explique que le narrataire a échoué dans son effort de construire un village selon les exigences prescrites. Voir *Le parfum du jour est fraise*, p. 139.

¹¹⁵ Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, Cornell University Press, 1988, pp. 131-132 (je souligne).

¹¹⁶ *Le Parfum du jour*, p. 8.

l'action inconditionnelles du narrataire vers le but de construire son « village » selon les processus prescrits. En effet, la voix passe le poème entier, plus de cent quarante pages, à inciter le sujet de cette « expérience » à faire ce qu'elle lui dit, et de le faire de la manière attendue. L'établissement de son autorité en est, bien sûr, un élément essentiel. En reconnaissance de ce dynamique, la voix ne gaspille pas de temps à en jeter les bases ; elle accentue la systématisation et la standardisation de l'expérience, tout en avertissant le destinataire de ne pas rater ce *projet* qui a été soigneusement et scientifiquement conçu :

Soyez sûr que tout a été rigoureusement étudié pour une standardisation optimale du mode opératoire selon les règles les plus strictes de confidentialité. Plus que sur les objets uniquement, notre attention est intensément portée sur les relations et les procédures. Un système de codification formelle éprouvé a été élaboré par nos soins afin d'éviter toute erreur d'évaluation afin que tout soit perçu de la même façon, dans le même sens, avec la même intensité, par n'importe quel observateur, en n'importe quel moment. Un mauvais résumé des consignes impliquerait des réponses mal orientées.¹¹⁷

Un aperçu sur cette déclaration sous la forme d'une commande, « Vous allez avoir à construire un village », et le texte entier du poème en effet, relève la question relativement déroutante de la *performativité*,¹¹⁸ l'idée originale de John Austin, laquelle s'est soumise à de différentes interprétations et appropriations au cours des décennies depuis son invention. Afin de comprendre si *Le Parfum du jour* constitue du vrai langage performatif, et les implications inhérentes à cette idée, une vue d'ensemble de la littérature sur la théorie est instructive.

¹¹⁷ *Le Parfum du jour*, p. 8.

¹¹⁸ En 1955, John Langshaw Austin donna une série de conférences qui recevaient, à l'époque, assez peu d'attention jusqu'après sa mort, quand ses discours se faisaient publier et distribuer sous le titre *How to Do Things With Words* en 1962. En bref : citant des moments discursifs tels que le mariage, le baptême, le legs testamentaire ou le pari, Austin nomma « les performatifs » tous les énoncés qui, dans leur énonciation même, font un acte identifiable ; à se distinguer des constatifs, les déclarations qui expriment les choses plutôt que faire un acte. Voir Austin, J.L., *How to Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Harvard University, 1955*, Harvard University Press, 1962. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780198245537.001.0001.

D'abord et surtout, la définition de l'énoncé performatif, ostensiblement décidé en détail et résolu dans l'analyse de ce que Austin appelait les actes "*felicitous*" ou "*infelicitous*"¹¹⁹, (en d'autres mots, des actes réussis ou ratés), désignait les mots qui font, dans leur énonciation, l'acte déclaré. Sa définition exclut expressément la poésie, cependant, et toute la littérature plus généralement. En fait, au début Austin reléguait tout énoncé théâtral, fictif ou littéraire à la catégorie du « non-sérieux », disant que ceux-ci n'ont que des qualités imitatives ; qu'ils ne sont que des "*etiolations*" ou du mimétisme du langage.¹²⁰ Bientôt cependant, il découvrit que ses définitions du constatif et du performatif, étant donné la nature fluide du langage humain, ne résistaient pas bien à l'examen. Avec une mesure d'honnêteté intellectuelle admirable, il avouera enfin le caractère performatif de tout langage. À la suite, vers 1975, Austin abandonnera complètement ses distinctions entre *dire* et *faire*, ou le constatif et le performatif, disant, "it is time to make a new start on the problem" ; il se concentrera dès ce moment-là sur la conception de tout énoncé comme acte discursif.¹²¹ Plus tard, John Searle développera sa théorie du langage performatif en distinguant le discours du monde « réel », où l'on est contraint par des faits vérifiables, du discours de faire-croire - où cette « réalité » est suspendue - qui caractérise la fiction littéraire et théâtrale.¹²² Pour Searle, le mot *prétendre* est un verbe d'intention ; il est impossible de prétendre sans avoir l'intention de faire ainsi : "It is always or necessarily possible to determine the nature of any speech act by reference to the conscious intention that it realises. A pretended intention is, to this extent, no less fully intentional than a real one."¹²³

¹¹⁹ Austin, *How to Do Things With Words*, Lecture II, DOI:10.1093/acprof:oso/9780198245537.003.0002, pp. 2-8.

¹²⁰ James Loxley, *Performativity*. Routledge, 2007, p. 13.

¹²¹ Loxley, p. 17.

¹²² Ibid., p. 64.

¹²³ Ibid., p. 68.

Toujours problématique dans l'analyse de Searle est qu'elle posait encore la question : comment peut-on distinguer l'œuvre de fiction du discours « réel, » si l'intentionnalité et la force illocutionnaire sont pareilles dans les deux ? Surtout, cette question prend même plus d'importance (et une dimension ontologique) dans le cas du *Parfum du jour*, où Petit crée un monde clos dans lequel n'existent que la voix, la tâche à accomplir, les impératifs émis, le narrataire et le lecteur, qui sont les deux constamment sous pression de coopérer, de s'adapter et *de remplir* les demandes quasiment impossibles faites au cours du poème. Barbara Johnson, théoriste littéraire, mit l'enjeu de manière succincte comme suit :

In affirming that “a performative utterance will be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced into a poem;” Austin is really objecting not to the use of a verb but to the status of its subject: in a poem, according to this argument, the intersubjective situation is fictionalized. The speaking subject is only a persona, an actor, not a person. But if one considers the conventionality of all performative utterances, on which Austin often insists, can it really be said that the Chairman who opens a discussion or the Priest who baptizes a baby or the Judge who pronounces a verdict are persons rather than personae? [...] The performative utterance thus automatically fictionalizes its utterer when it makes him the mouthpiece of a conventionalized authority. [...] Behind the fiction of the subject stands the fiction of Society, for if one states that Society began with a prohibition (of incest) or a (social) contract, one is simply stating that the origin of the authority behind a performative utterance is derived from a previous performative utterance whose ultimate origin is undeterminable.¹²⁴

¹²⁴ Barbara Johnson, “Poetry and Performative Language,” *Yale French Studies*, no. 54, Mallarmé, 1977, p. 150.

Suivant la logique de Johnson,¹²⁵ la qualité *non-sérieuse* des énoncés performatifs dans *Le Parfum du jour* ne vient pas tant d'un élément intrinsèque de l'œuvre, que de la conscience du lecteur que la voix qui lui parle n'est pas *réelle*. C'est là où le flou de la distinction typiquement attendue entre le lecteur et le destinataire/narrataire prend plus d'importance, car ce flou sert à souligner la performativité du poème. Alors que la voix ordonne, domine, manipule et contrôle tout, le simple fait de fermer le livre devrait libérer le lecteur de l'emprise de cette « autorité » et le ramener dans la « réalité ». Cette observation ne rend pas les déclarations et les commandes de la voix moins sérieuses dans le contexte poétique pourtant,¹²⁶ et ne tient pas compte, d'ailleurs, de l'effet psychologique de ce texte sur le lecteur. En l'occurrence, les commandes de la voix (qui vont au delà de la construction d'un village, et touchent à la manière de *penser*, de *vivre*, et d'*être*) miment si précisément le discours *sérieux* de notre monde quotidien¹²⁷ qu'elles font

¹²⁵ Johnson n'était pas seule dans son évaluation du *sérieux* v. *non-sérieux* comme ligne de démarcation inefficace pour la performativité. Stanley Fish, par exemple, voyait la question en termes analogiques ; pour lui, le discours littéraire ou fictif est aux énoncés 'sérieux' ce que le performatif est au constatif ; voir : Loxley, pp. 70-72. De même, Derrida se concentrait sur ce qu'il appelait « la citationalité » ou « l'itérabilité » du texte, (sa susceptibilité à être répété) sans laquelle aucune communication ne pourrait réussir, qu'elle soit « réelle » ou fictive. Ibid., pp. 73-84. Les deux rejetèrent catégoriquement la proposition d'Austin d'exclure la littérature de la notion de la performativité. Voir aussi Warwick Slinn, "Poetry and Culture: Performativity and Critique", *New Literary History*, vol. 30 no. 1, *Poetry & Poetics*, Winter 1999, p.62: " [Derrida's critique has created] a legacy of discursive continuity where fictive and real are coextensive, characterized by the conditions of writing: 'If people are put to death by a verdict and not by a poem, it is not because the law is not a fiction'. Fictive speech acts and real cultural practices are inseparable activities."

¹²⁶ "[T]he performative utterance itself is here just as 'serious' within the context of its surrounding fiction as it would be in the context of the fiction we call real life." Johnson, p. 151.

¹²⁷ Le monde des affaires arriva assez facilement à coopter et à subvertir la théorie de la performativité en adoptant le même langage - non pour se réformer en réponse à la critique, mais, ironiquement, pour augmenter son contrôle des employés et des autres, de sorte qu'aujourd'hui le champ professionnel de l'étude des communications gestionnaires est omniprésente. Pour une discussion du développement de la recherche sur « la performativité critique » comme technique gestionnaire, voir : Morten Knudsen, de l'École Business de Copenhague, "Conditions for Critical Performativity in a Polycontextural Society", *M@n@gement* vol. 20, no 1, 2017, pp. 9-27, où l'auteur offre une description de l'état actuel de la recherche sur la discipline *de Critical Management Studies*, dont l'un des buts est d'améliorer l'efficacité des gestionnaires et des ouvriers - les rendre plus performants et plus productifs.

transpirer le lecteur réel sous la pression de devoir se conformer aux attentes, impressionner, se faire un bon « joueur d'équipe », être observé/évalué, et enfin plaire à la voix à tout prix.¹²⁸

Voilà, en somme, le pouvoir performatif de ce texte poétique : le lecteur rationnel (ou bien, le lecteur « *sérieux* ») sait qu'il ne va pas construire un village en réalité, et qu'il peut toujours fermer le livre. Or il est inéluctablement entraîné dans la fiction par rapport à son impact *psychologique* - d'où sa performativité. Quel que soit l'éloignement du lecteur réel, il ressentira inévitablement l'effet de la pression qu'exerce la voix, qui prend le ton tantôt d'un instructeur du yoga, tantôt d'un conférencier motivateur, et encore d'autres fois d'une publicité ciblée ou des médias sociaux. Johnson note à cet égard - et non sans ironie - que la poésie, la littérature et le théâtre *incarnent* la performativité :

That the logic of language renders some kind of discontinuity between speaker and speech absolutely inescapable is in fact demonstrated precisely by Austin's very attempt to eliminate it. For the very word he uses to name "mere doing," the very name he gives to that from which he excludes theatricality, is none other than the word which most commonly *names* theatricality: the word "perform". As if this were not ironic enough, the exact same split can be found in Austin's other favorite word: the word "act." How is it that a word which expresses most simply the mere doing of an act necessarily leads us to the question of . . . *acting*? How is it possible to discuss the question of authenticity when that question already subverts the very terms we use to discuss it? [...] Left to their own initiative, the very words with which Austin excludes jokes, theater and poetry from his field of vision inevitably take their revenge. But if, in the final analysis, the joke ends up being on Austin, it is, after all, only Poetic justice.¹²⁹

Quelle que soit l'analyse du performatif et du constatif, il n'est pas trop controversé de dire que la contribution d'Austin, et des théoriciens après lui qui ont débattu cette question, reste dans leur reconnaissance du fait que la langue humaine n'est pas simplement un véhicule pour communiquer ce qui est vrai ou faux. C'est la reconnaissance de la fonction créative et active de

¹²⁸ Par parenthèse, si l'expérience de cette lectrice peut éclairer la question, une augmentation de la pression artérielle du lecteur réel ne serait pas inhabituelle après une lecture de ce texte poétique.

¹²⁹ Johnson, pp. 157-158.

la langue qui donne à ce débat son importance. C'est la notion de la littérature comme un domaine discursif qui *fait* autant qu'il *dit* qui rend le concept de la performativité valable ; car elle fournit un cadre dans lequel on peut entreprendre une analyse du discours poétique.¹³⁰

Cela dit, les questions suivantes se posent : (1) que *fait*, précisément, le poème *Le Parfum du jour est fraise* ? (2) le fait-il bien ? - autrement dit - dans quelle mesure le texte a-t-il une efficacité à « créer » ? Les réponses à ces questions se font voir dans le texte même ; tout le poème est un performatif par essence. Il se compose entièrement d'une seule voix, qui commence par informer le lecteur et le narrataire de la tâche requise. Tout de suite, elle nous avertit (de manière distinctement bureaucratique et distante) qu'à travers toute l'expérience, l'expression de l'individualité sera découragée :

La perception est un processus de traduction dont le résultat, la plupart du temps, n'est pas la réalité. L'âge, l'attitude, l'apparence physique, le cadre de références, le système des motivations personnelles, la similitude ou la différence, le sexe du ou des opérateurs, notamment des opératrices - séparément ou additivement -, leur visibilité ou leur invisibilité, bref, tout un ensemble de variations ou de modulations pourtant sensibles et repérables - dont un individu non exercé ne saurait cependant pas cerner précisément les effets - peuvent interférer à tout moment alors qu'il reste primordial de veiller à ce que le contexte - en aucun cas - ne vienne modifier les réponses ainsi que leur compréhension.¹³¹

La voix, qui n'a ni nom ni histoire, maintient cette distance en prenant le ton d'un contrat de travail. Elle explique que les compétences du narrataire (qui se fondent peu à peu dans celles du lecteur, à force de pression psychologique) seront évaluées, ce qui crée une mesure de tension qui ne se résout pas facilement :

Retenez qu'il s'agit d'un simple mode d'évaluation de vos capacités dans un climat de détente et de confiance en vue d'un diagnostic visant la meilleure utilisation et gestion de ces capacités au sein d'un système qu'il nous revient de rendre le plus efficace possible en même temps qu'il nous oblige à la mise en œuvre de certains moyens et méthodes dans un souci d'opérationnalité maximum.

¹³⁰ Jonathan Culler, "Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative," *Poetics Today*, vol. 21, no. 3, 2000, pp. 506-507.

¹³¹ Pascale Petit, *Le Parfum du jour est fraise*, p. 9-10.

L'intérêt réside dans la mesure de vos performances et dans l'évaluation de vos compétences d'après ces performances dans l'unique but d'établir des objectifs futurs qui peuvent convenir à tous.¹³²

Comme pour anticiper la question « pourquoi suis-je évalué ? » de la part du lecteur/narrataire, la voix la congédie ainsi : « Nous éviterons de toute façon pour le moment d'aborder trop longtemps le chapitre des raisons qui ont motivé ce processus que nous sommes en train de vous expliquer, dans l'obligation où nous sommes d'abrégé et d'aller à l'essentiel : vous avez un village à construire [...] »¹³³ La voix n'explique jamais, en fait, pourquoi nous, les lecteurs, devons participer dans le « processus » ni sous quelle autorité on jugera cette participation ; car ces enjeux n'ont aucune importance. Tout questionnement (comme celui qui précéderait l'exercice informé d'un lecteur intelligent de choisir de ne pas participer dans la fiction) est découragé, voire détourné. Notamment, la voix arrive même à dévier la question « pourquoi » de sorte qu'elle devienne une épée de Damoclès suspendue au-dessus de la tête du narrataire *et* du lecteur ; elle menace l'évaluation du produit final *et* de la valeur individuelle du lecteur réel et du lecteur implicite :

Car nous avons besoin de savoir quels processus ont présidé à la création de votre village et de mesurer votre intentionnalité. S'il y a intentionnalité, nous devons savoir si elle résulte d'un raisonnement vraiment clairement défini. Car nous voulons établir si vous vous êtes demandé « pourquoi ? » et « pour quoi ? » et si vous êtes capable de dire « parce que » - autrement dit de préciser la nature concrète de vos actes en confirmant des rapports entre vos actions et leurs conséquences. [...] Il s'agira ainsi pour vous d'évaluer votre nombre d'erreurs, de déterminer les pourcentages des risques calculés, de caractériser vos investissements affectifs, de résumer vos points faibles, de mesurer votre légitimité par rapport à la tâche qui vous avait été assignée. Vous et vous seul êtes en mesure de faire cette description précise point par point.¹³⁴

¹³² Pascale Petit, *Le Parfum du jour est fraise*, p. 12. Pascale Petit, *Le Parfum du jour est fraise*, p. 12.

¹³³ Ibid., pp.12-13.

¹³⁴ Ibid., pp. 38-39.

Ce message d'une *tâche assignée* où « [le lecteur peut] développer toutes [ses] potentialités créatives » et où il aura « une entière liberté »¹³⁵ de travailler, transforme la construction de son village d'une expérience purement scientifique à celle d'un *projet* qui rappelle l'atmosphère d'une entreprise moderne. Distinguée aujourd'hui par sa promotion du travail en équipes organisées autour d'un projet ou d'une tâche à accomplir, cette atmosphère représente un changement récent de la structure du travail dans le monde des affaires. L'œuvre des sociologues Luc Boltanski et Eve Chiapello à ce propos est révélatrice.¹³⁶ Loin d'être un effort à la réforme qui répond aux critiques du système opprimant du contrôle vertical des employés, ce changement, de toute évidence, ne sert qu'à augmenter la précarité du travail moderne sous le prétexte d'offrir de la flexibilité, « une déhiérarchisation des lignes de commandement dans l'entreprise » et une opportunité pour l'expression de la créativité individuelle.¹³⁷ Au lieu d'être employés à vie dans une firme, les travailleurs s'organisent « en ateliers flexibles » avec un « leader comme animateur »¹³⁸ de *l'équipe*, et leur emploi continu dépend de l'existence d'un projet. Le travailleur réussi dans ce système possède donc certains caractéristiques, selon Boltanski et Chiapello, qui nomment ce phénomène « cité par projets » :

Dans le monde réticulaire de la « cité par projets », l'étalon à l'aune duquel se mesure la grandeur des êtres et des choses est la capacité à générer de l'activité. S'insérer dans des réseaux, impulser des projets, être adaptable, flexible, polyvalent, autonome mais encore doué d'intuition, de compétences relationnelles, savoir prendre des risques ou inspirer confiance sont désormais les qualités requises de celui ou celle qui n'est plus « cadre » (avec tout le côté *has been* que ce terme recouvre) mais « chef de projets », « manager » ou « coach ».

¹³⁹

¹³⁵ Ibid., pp. 15, 13.

¹³⁶ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard, 1999.

¹³⁷ Cédric Frégné, Compte rendu du *Nouvel esprit du capitalisme*, *Revue française de sociologie*, vol. 42, no. 1, 2001, p. 172.

¹³⁸ Id.

¹³⁹ Id.

La ressemblance aux consignes de la voix est frappante : « nous cherchons avant tout à capter des comportements et des réponses de type “collectif” dans un contexte défini, chacun étant en réalité le révélateur de façons de penser et de faire d’un groupe auquel précisément il appartient, auquel il se conforme, dans lequel il agit et réagit efficacement. »¹⁴⁰ « Soyez auto-suffisant. Auto-suffisant. Soyez efficace ... Soyez adapté. »¹⁴¹ La voix va plus loin :

Dans un environnement complexe et instable où le nombre de variables varie au même rythme que le degré d’incertitude, il est impératif de savoir rester calme et ordonné et de savoir montrer une seule volonté - une seule volonté = atomaticité, intégrité, durabilité -, une seule volonté exercée dans le seul but d’une maximisation de l’action - une seule volonté exercée dans le seul but d’une maximisation de l’action = clarté, rationalité, fluidité, élasticité, productivité = satisfaction. Oui. Nous appelons « satisfaction » la qualité de la concordance entre les attentes de ce qu’on entend obtenir et ce qu’on obtient effectivement.¹⁴²

Finalement, la voix exige que le lecteur *s’identifie* au jargon même. Comme pour créer un mantra, la voix répète ce qui suit : « Je ne suis pas un objet mais un projet. [...] Je me sens apte à garder l’attitude la plus adaptée et la plus efficace en toutes circonstances. Car je suis conscient et responsable de mes actes, j’en mesure et vérifie sans cesse les conséquences. »¹⁴³ Le lecteur qui coopère se voit récompensé par l’encouragement d’une voix qui prend le ton d’un conférencier motivateur : « Notre vie est une aventure. Notre vie est une aventure dont nous sommes l’acteur principal et dont le scénario n’est pas écrit d’avance. Elle s’inscrit dans un continuum qui va de l’idée à son accomplissement qui n’est autre que le nôtre. »¹⁴⁴

Le point focal devient donc la *performance* du lecteur dans la tâche à accomplir ; la voix assume - et construit - *ex nihilo* son autorité en plaçant la responsabilité sur le lecteur de bien

¹⁴⁰ *Le Parfum du jour*, p. 16.

¹⁴¹ Ibid., p. 24, 25.

¹⁴² Ibid., p. 23.

¹⁴³ *Le Parfum du jour*, p. 103.

¹⁴⁴ Ibid., p. 110.

faire.¹⁴⁵ La pression s'applique : en prétendant être ouverte et attentionnée (« Notez cependant qu'objectivité et neutralité ne signifient pas : insensibilité. »¹⁴⁶) la voix ne cache pas ce qui est en jeu pour le lecteur ; à savoir, le jugement négatif :

N'oubliez pas que les premières impressions sont d'une grande importance dans l'appréciation qu'on a d'un individu et qu'elles peuvent même gêner la mesure objective de ses réelles capacités en raison de cette tendance...Il est ainsi primordial que vous ne touchiez pas à tout quand vous posez certaines questions. Découvrir ce qui est mis à votre disposition pourra d'abord vous déconcerter voire vous inquiéter. [...] Néanmoins, ne pas toucher du tout à ce qui est mis à votre disposition à ce moment-là pourrait être interprété comme un signe manifeste d'hésitation. Comme de tenir un objet avec l'air de ne pas savoir quoi en faire ni où le poser. D'autres réactions peuvent être des signes de désir enfoui de domination ou bien des signes de défiance, méfiance, etc.¹⁴⁷

Un changement pas si subtil dans la performativité du texte commence à apparaître ici. À partir de ce moment, non seulement cette voix mystérieuse indique au lecteur comment *faire* son village, mais comment *être* au cours de l'expérience : « L'attitude qui convient à ce moment-là consiste à observer rigoureusement ce qu'on vous a mis à disposition, d'en faire une récapitulation sommaire mais juste, puis de l'organiser de façon à obtenir un espace pour construire votre village. »¹⁴⁸ Surtout, l'attitude du lecteur fera partie de l'évaluation,¹⁴⁹ d'où les consignes suivantes :

Soyez calme. Soyez calme, actif et déterminé. Sachez maîtriser la situation. Soyez rentable. Soyez efficace. Ne soyez pas indifférent, hésitant, elliptique ou désordonné. Soyez sûr. Soyez logique. Soyez calme sans être lent, soyez actif sans être agité, soyez déterminé sans oublier de rester ouvert, soyez rentable, soyez intéressé sans être trop appliqué, soyez méthodique sans oublier d'être

¹⁴⁵ Lorsque, inévitablement, ce « projet » de construire un village - avec toutes ses procédures impossibles à suivre - ne « réussit » pas, c'est forcément la faute du lecteur ; il *lui* incombe de se recycler, en révisant toutes les consignes et les exigences que la voix articule dans le texte : « Le mieux est que vous repensiez au village que vous pourriez construire avec les éléments qu'on a mis à votre disposition. Entraînez-vous. Entraînez-vous. [...] Familiarisez-vous à nouveau avec ce concept, essayez de répondre de la façon la plus claire et la plus intelligible. » *Le Parfum du jour*, p. 139.

¹⁴⁶ Ibid., p. 13-14.

¹⁴⁷ *Le parfum du jour*, pp. 13-14.

¹⁴⁸ Ibid., p. 14.

¹⁴⁹ Ibid., p. 25.

spontané. Soyez détendu. Be cool. Soyez autonome, créatif. Impliqué...Soyez adapté. Cohérent. Ordonné. Intéressant, crédible. Précis, rapide, correct. Exact, visible, multiple. Juste. Organisé. Transversal, réticulaire. Be adapted. Coherent. Orderly. Interesting, crédible. Precise, fast, correct. Be relevant. Be credible. Be happy. Happy. Open. Aware.¹⁵⁰

Du point de vue théorique, ce changement du point focal de *faire* à *être* ne rend pas ce texte moins performatif. Tout au contraire, selon Judith Butler et d'autres théoriciens, qui on « *est* » - l'identité dans le sens surtout du genre - se développe en conséquence de la répétition au cours de la vie des normes sociales imposées, que l'on accepte et adopte sans en avoir le choix.¹⁵¹ L'énoncé "*It's a girl!*", par exemple, suivant cette analyse, n'est que le début de toute une série de performatifs qui initient le long processus de la formation d'une fille, selon les attentes sociales.¹⁵² Par moyen de répétition, cette fille apprend comment « être » conforme aux normes du genre dit « féminin ». Dans ce sens, la formation de l'identité se lie à l'idée de jouer un rôle, tout comme font les acteurs sur une scène.¹⁵³ Alors que la question du genre en soi n'apparaît pas dans la poétique du *Parfum*, il est clair que la voix vise à accomplir son programme de formation d'identité chez le narrataire ; elle se sert de cette technique de répétition des consignes sur la manière dont il faut *être* :

Oui : ayez confiance. Ayez confiance pour : vous donner confiance. Pensez que ça pourrait être pire pour que ce soit mieux. Vous devez éviter impérativement l'utilisation abusive de mots ou de formules : d'auto-dépréciation, d'auto-accusation d'auto-justification, d'auto-censure...Soyez aussi attentif à : ce que vous dites qu'à ce que : vous ne dites pas - ou que vous pourriez ou auriez pu dire... Soyez : clair et évitez : les tournures à : connotations négatives, certaines formes de modalisation... Soyez : claire, soyez : direct.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Ibid., pp. 24-25.

¹⁵¹ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, 1993, p. 22.

¹⁵² Culler, p. 514.

¹⁵³ Ibid., p. 513.

¹⁵⁴ *Le Parfum du jour*, p. 58-59.

Pareillement, ailleurs dans le texte, le lecteur est averti : « Soyez détendu. Be cool. Dé-ten-du. Sûr. Lo-gique. Na-tu-rel. »¹⁵⁵ « Il est en effet préférable de veiller à ne pas adopter un point de vue négatif. »¹⁵⁶ « Vous ne devez pas donner l'impression de vouloir mettre fin à l'échange ou de chercher à différer vos réponses dans l'espoir que nos questions se perdent. »¹⁵⁷ Ces répétitions reflètent précisément les pratiques discursives - les jeux de rôle qui, suggère Butler, fonctionnent comme outils dans la production sociale et culturelle de l'identité de l'individu.¹⁵⁸ En bref, la voix *crée le lecteur* selon l'image qui convient à la voix : coopératif, producteur, malléable, connaissant sa place, reconnaissant inconditionnellement l'autorité de la voix. Cependant, cette formation - cette *création* du lecteur endoctriné doit avoir quelque système en place afin de le soutenir. Faute d'un tel mécanisme, la voix risque de perdre le contrôle sur lui au long terme. Maintenant, entrez le cousin et l'exécutant de la performativité - *le panoptique*.

2. Le panoptique : Ou, « Peek-a-boo », l'œil-qui-voit-tout

« Ce que vous ignorez de vous, nous le connaissons. »¹⁵⁹ En quelques courts mots, la voix résume l'immensité de sa source de pouvoir : ce n'est plus celle de l'épée, ou du nœud coulant ou du peloton d'exécution - signes de puissance et de contrôle social des jours d'antan. La possession des informations quasiment sans limite, jusqu'au moindre détail personnel, qui s'étendent bien au-delà de ce que le lecteur pourrait savoir sur lui-même : voilà ce qui définit la vraie puissance de la voix. Il ne s'agit plus d'une menace de violence ou de torture physique. C'est plus simplement une question d'observation, qui produit de la *connaissance* - voilà ce qui

¹⁵⁵ *Le Parfum du jour*, p. 54.

¹⁵⁶ Ibid., p. 43.

¹⁵⁷ Ibid., p. 41.

¹⁵⁸ Culler, p. 512.

¹⁵⁹ *Le Parfum du jour*, p. 29.

donne au lecteur du *Parfum du jour* des frissons en lisant ce commentaire nonchalant. Comprendre pourquoi ces mots susciteraient une telle réponse implique (1) un aperçu sur la métaphore dont le théoricien critique Michel Foucault s'est servie, *le Panopticon*, pour décrire les systèmes de contrôle social dans un contexte disciplinaire ; et (2) une compréhension de la mesure à laquelle la connaissance des informations personnelles aujourd'hui définit l'existence moderne. Vu à la lumière des idées de Foucault et de l'ubiquité de la technologie, *Le Parfum du jour* sert d'introduction aux forces technologiques qui façonnent non seulement la société moderne, mais le narrataire *et le lecteur* aussi.

Dans *Surveiller et Punir : Naissance de la prison*, Michel Foucault trace les origines de la punition et de la discipline en société occidentale depuis le XVII^e siècle jusqu'à la modernité.¹⁶⁰ Son analyse touchait au cœur de la critique lancée par le mouvement anti-autoritaire de la fin du XX^e siècle contre les institutions sociales ; à savoir, celles de l'État providence qui s'efforçait de réformer l'éducation et les prisons..¹⁶¹ L'analyse de Foucault exposait ces institutions comme rien de plus que les machines conçues à la réformation totale de l'individu en pénétrant sa personne et en façonnant son identité *moderne*.¹⁶² Sa critique de la modernité reposait sur l'usage de la métaphore du Panoptique, l'idée de Jeremy Bentham, philosophe anglais du 18^e siècle.¹⁶³

Foucault commence son analyse non par une description des écoles ou des prisons modernes, mais avec une discussion quasiment géométrique des mesures prises en France du 17^e siècle dans une ville lors de l'apparition de la Peste. Son premier point focal est *la reconfiguration de l'espace* - « [d]'abord, un strict quadrillage spatial : fermeture, bien entendu,

¹⁶⁰ Michel Foucault, *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Éditions Gallimard, 1975.

¹⁶¹ Petra Gehring, "The Inverted Eye: Panopticon and Panopticism, Revisited," *Foucault Studies*, no. 23, 2017, p. 47.

¹⁶² Id.

¹⁶³ Foucault, *Surveiller et Punir*, p. 233.

de la ville et du “terroir”, interdiction d'en sortir sous peine de la vie [...] découpage de la ville en quartiers distincts où on établit le pouvoir d'un intendant. Chaque rue est placée sous l'autorité d'un syndic ; il la surveille ; s'il la quittait, il serait puni de mort. »¹⁶⁴ La ville devient : « [e]space découpé, immobile, figé », où « [c]hacun est arrimé à sa place. »¹⁶⁵

Le « village » que doit construire le lecteur dans *Parfum du jour* a une ressemblance saisissante à ce que Foucault décrit, en termes de sa configuration et sa division rigides :

You are going to build a village. To build the village, you will have to respect and comply with a certain number of things and procedures. La moitié droite est la moitié droite du village. La moitié gauche est la moitié gauche du village. L'entrée est face à vous, la sortie est à l'opposé. The right half is the right half of the village. The left half is the left half of the village. The entrance is in front of you, the exit is on the opposite side.¹⁶⁶

Le caractère figé de cet espace est clair ; un écart par rapport au plan est simplement hors de question. Alors qu'il ne s'agit pas de menace externe telle que la Peste pour justifier les limitations imposées (en l'occurrence, aucune justification n'est donnée au cours du poème), le lecteur du *Parfum* s'aperçoit néanmoins de son manque de choix dans l'affaire. Ses options, et ainsi ses mouvements, sont fixes, tout comme ceux des habitants des villes et villages assaillis par la Peste. La rigidité de la configuration du village est renforcée dans la répétition de ces règles strictes au cours du poème. Mais revenons à nos moutons foucauldiens.

Dans l'encadrement d'un espace rigidement configuré pour protéger les habitants, Foucault souligne le rôle de l'observation globale à maintenir l'ordre établi :

L'inspection fonctionne sans cesse. Le regard partout est en éveil : « Un corps de milice considérable, commandé par de bons officiers et gens de bien, » des corps de garde aux portes, à l'hôtel de ville, et dans tous les quartiers pour rendre l'obéissance du peuple plus prompte, et l'autorité des magistrats plus absolue, « comme aussi pour surveiller à tous les désordres, voleries et pilleries. »¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ibid., p. 228.

¹⁶⁵ Ibid., p. 229.

¹⁶⁶ Pascale Petit, *Le Parfum du jour est fraise*, Éditions de l'Attente, 2015, p. 7.

¹⁶⁷ Foucault, p. 229.

Il note de même que cette surveillance « prend appui sur un système d'enregistrement permanent : rapports des syndics aux intendants, des intendants aux échevîns ou au maire. »¹⁶⁸

Chaque élément du système d'observation, enchâssé à l'écrit, sert à affronter et à contrôler l'impact de la menace externe sur la survie continue du groupe. Foucault résume l'atmosphère bureaucratique conséquente :

Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés, où un travail ininterrompu d'écriture relie le centre et la périphérie, où le pouvoir s'exerce sans partage, selon une figure hiérarchique continue, où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué entre les vivants, les malades et les morts — tout cela constitue un modèle compact du dispositif disciplinaire. À la peste répond l'ordre ; il a pour fonction de débrouiller toutes les confusions : celle de la maladie qui se transmet quand les corps se mélangent ; celle du mal qui se multiplie lorsque la peur et la mort effacent les interdits. Il prescrit à chacun sa place, à chacun son corps, à chacun sa maladie et sa mort, à chacun son bien, par l'effet d'un pouvoir omniprésent et omniscient qui se subdivise lui-même de façon régulière et ininterrompue jusqu'à la détermination finale de l'individu, de ce qui le caractérise, de ce qui lui appartient, de ce qui lui arrive. Contre la peste qui est mélange, la discipline fait valoir son pouvoir qui est d'analyse.¹⁶⁹

Durant les siècles après la défaite de la Peste, selon Foucault, ce système avec ses procédures de tenue des dossiers demeure, et devient un modèle pour l'exercice du pouvoir disciplinaire dans la lutte moderne contre de nouveaux *ennemis* - y compris les criminels, les malades mentaux, les ouvriers ou les enfants indisciplinés. « Derrière les dispositifs disciplinaires, se lit la hantise des “contagions”, de la peste, des révoltes, des crimes, du vagabondage, des désertions, des gens qui apparaissent et disparaissent, vivent et meurent dans le désordre. »¹⁷⁰ L'imposition de cet ordre, garantie par l'assujettissement de tout individu à la

¹⁶⁸ Id.

¹⁶⁹ Foucault, p. 230.

¹⁷⁰ Ibid., p. 231.

visibilité totale et continue, élimine le risque d'une foule incontrôlable : « De là, l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice... »¹⁷¹ En d'autres mots, ce système de discipline fonctionne comme une machine qui crée et qui soutient tout seul son propre pouvoir. Car « [c]elui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même ; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles ; il devient le principe de son propre assujettissement. »¹⁷²

C'est précisément là que réside le génie de tout ce que dit la voix du *Parfum du jour*. D'abord, elle rappelle constamment au lecteur du fait de l'observation continue : « Il est vrai que vous serez observé grâce à nos appareils d'enregistrement et que votre comportement sera annoté avec une extrême application de minute en minute d'abord, puis de deux minutes en deux minutes, puis de trois minutes en trois minutes, etc., *jusqu'à des temps d'observation encore plus longs où nous n'interviendrons pas* »¹⁷³ (je souligne). Digne de mention ici est l'idée de l'itérabilité, et donc l'imprévisibilité de l'observation qui caractérise le Panoptique dans le texte. Dans *Surveiller et Punir*, Foucault rappelle le principe de Bentham « que le pouvoir devait être visible et invérifiable [...] Invérifiable [dans le sens que] le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé ; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être. »¹⁷⁴ La voix dans *Le Parfum*,

¹⁷¹ Ibid., p. 234.

¹⁷² Ibid., p. 236.

¹⁷³ *Le Parfum du jour*, p. 20; voir aussi pp. 25-26: « Seront scrupuleusement étudiés : la durée de vos réactions et actions, votre attitude, votre comportement dans ses moindres écarts, vos commentaires, vos gestes [...] et grâce à une observation rigoureuse, nous serons capables à la fois de déceler le profil d'un individu, d'en inférer ses intentions, de cerner ses dispositions à l'égard de son environnement mais aussi de lui-même et de décrypter aisément les moindres signes de difficultés s'il y en a [...] . »

¹⁷⁴ Foucault, p. 235.

bien évidemment, a déjà maîtrisé ce principe fondamental de la manipulation - la déstabilisation : il faut que le lecteur soit perpétuellement incertain du fait (pour ne pas mentionner les résultats) de son observation. Car un lecteur qui ne sait jamais quand ou comment il est observé est, en effet, un lecteur conforme qui ne posera aucun problème. La coopération du lecteur assurée, le pouvoir de la voix devient autonome et elle peut consacrer ses efforts à l'accumulation de la connaissance - la monnaie du royaume pour l'exercice du contrôle dans la *société de l'information*.

L'intérêt de la voix dans la collecte de données du lecteur et à leur interprétation/usage, est palpable et manifeste :

Rien ne peut nous échapper. Le moindre geste et nous repérons, détectons, objectivons, décodons, analysons, trions, traitons, interprétons. Le moindre regard et nous élucidons, comprenons, commentons, filtrons, mémorisons, récupérons. Le moindre soupir, le moindre écart et nous débusquons, spécifions, quantifions, calibrons, classons, incorporons, assimilons, synchronisons. Extrapolons. Formalisons, configurons, généralisons, testons, vérifions, rec-ti-fions, re-ca-li-brons, stabilisons, valorisons, désintégrons, fouillons, tisonnons, flairons, réintégrons.¹⁷⁵

Les conclusions tirées des informations recueillies via l'observation portent directement sur les impressions que forme la voix concernant le lecteur ; ainsi la voix tient le destin du lecteur entre ses mains :

Vous reculez, vous croisez les bras, vous jouez des coudes : vous voulez vous protéger. Vous avancez : vous voulez convaincre. Vous détournez le regard, vous observez vos semelles, vous faites des guillemets avec vos mains, vous cherchez un angle de la pièce : vous dissimulez. Vous vous pincez sans cesse les lèvres : vous vous sentez coupable et en même temps, vous êtes prêt à botter en touche. Vous fermez l'oeil droit : vous faites un clin d'oeil. Vos bras pendent : vous renoncez. Vous regardez la porte de l'escalier de secours : vous voulez fuir. Euphémisations, élision, émissions vocoverbales quasi imperceptibles, auto-contacts élevés : malaises, agressivité larvée, difficultés d'introspection.¹⁷⁶

¹⁷⁵ *Le Parfum du jour*, p. 29.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 27-28.

La voix qui domine le texte reste invisible, non identifiée ; elle est pourtant toute puissante. Dans ce sens, il semblerait que le poème évoque un mécanisme de pouvoir *autre* que celui décrit par Foucault et emblématisé dans la conception originale de Bentham ; car ce dernier anticipait que l'observateur soit physiquement omniprésent et toujours *visible*.¹⁷⁷ Quelques théoriciens ont récemment soulevé, donc, la question de l'inadéquation du Panoptique de Foucault à la technologie moderne, précisément parce que la théorie n'a jamais prévu que le pouvoir en question serait invisible ou *virtuel*, comme c'est le cas dans la surveillance moderne, les médias sociales ou le commerce sur l'internet.¹⁷⁸ Certains d'entre eux, cependant, suggèrent que pour profiter du modèle du Panoptique dans le cadre de la technologie moderne, il n'est pas nécessaire d'employer chaque élément du modèle de façon littérale dans tous les cas. Selon eux, l'importance continue du Panoptisme réside dans les débats sur les dimensions de la surveillance moderne qui soient encore peu étudiées ; par exemple, là où les individus - conscients d'être surveillés, participent néanmoins volontiers (dans les médias sociaux surtout) et finissent par *se contrôler*, sans l'usage de force ni de coercition externe.¹⁷⁹

D'une pertinence particulière dans le texte est la capacité de la voix mystérieuse (qui demeure d'ailleurs aussi invisible que la technologie moderne) de rendre superflu le contrôle externe du sujet par un observateur physique. Car les informations dont dispose la voix lui

¹⁷⁷ Voir la discussion ci-dessus, pp. 56-57.

¹⁷⁸ Ivan Manokha, "Surveillance, Panopticism, and Self-Discipline in the Digital Age", *Surveillance and Society*, 2018, vol. 16 no. 2, p.220. Voir aussi Kevin Haggerty and Richard Ericson, "The Surveillant Assemblage", *British Journal of Sociology* 2000, vol. 51, no. 4, pp. 605-622; Michalis Lianos, "Social Control after Foucault", *Surveillance and Society* 2003, vol. 1 no. 3, pp. 412-430.

¹⁷⁹ Manokha, p. 221. Voir aussi la discussion de la tendance des « prosumers » des médias sociales à s'y soumettre volontiers comme une forme de « *servitude volontaire* », malgré leur conscience d'être surveillés, malgré les risques pour leur vie privée et malgré leur connaissance de l'usage par d'autres de leurs données : Alberto Romele, Francesco Gallino, Camilla Emmenegger and Daniele Gorgone, "Panopticism is not Enough: Social Media as Technologies of Voluntary Servitude," *Surveillance and Society* 2017, vol. 15, no. 2, pp. 205, 204-221 ; voir de même Petra Gehring, "The Inverted Eye. Panopticon and Panopticism, Revisited", *Foucault Studies*, no. 23, 2017, p. 47 : « Furthermore, the voluntary self-presentation of private people who unabashedly chat on the net or pose for cameras looks strangely compulsive. »

donnent une puissance incontestable. Elles influencent le résultat de l'évaluation du lecteur (un fait dont la voix lui rappelle constamment) et à la suite son succès dans le projet : « Retenez qu'il s'agit d'un simple mode d'évaluation de vos capacités [...] L'intérêt réside dans la mesure de vos performances et dans l'évaluation de vos compétences [...] »¹⁸⁰ ; « N'oubliez pas que les premières impressions sont d'une grande importance dans l'appréciation qu'on a d'un individu [...] »¹⁸¹ ; « [...] l'objectif principal pour nous est de vérifier vos capacités d'adaptation à un réel donné [...] »¹⁸² ; « Un temps trop long de réaction, un temps trop long de réflexion peuvent être interprétés en votre défaveur. Comme un temps trop court qui indiquera de la précipitation, un manque de réflexion. »¹⁸³ ; « Ne vous excusez pas. Ne vous parlez pas tout haut à vous-même, ne vous appelez pas par votre prénom. Évitez aussi de montrer les semelles de vos chaussures. Vous devez prendre tout cela comme un jeu sans prendre tout cela exactement comme un jeu. »¹⁸⁴ « Nous sommes en mesure d'interpréter toutes sortes de signaux émis par les visages, les corps, les mimiques, les voix... Autant que notre visage, notre corps reflète notre psychisme. »¹⁸⁵

Le lecteur apprend très vite que c'est dans son intérêt de se contrôler, afin de *se faire bien voir* - afin de réussir l'expérience.

Commentant l'idée du Panoptique technologique, Petra Gehring note :

Movements of the body, forbidden gestures, facial expression, restlessness: all of this is subject to a kind of observation that requires permanent self-control on the part of the person under observation. However, the full extent is that the self-awareness required by the regime applies to the visible surfaces, that is, one's own exterior. In th[e] case [of modern surveillance technology], discipline means: in the grasp of the panoptic system, in which the physical gaze is replaced by the virtuality of a permanent gaze, individuals sooner or later routinely anticipate the

¹⁸⁰ *Le Parfum du jour*, p. 12.

¹⁸¹ Ibid., p. 13.

¹⁸² Ibid., p. 15.

¹⁸³ Ibid., p. 18.

¹⁸⁴ Ibid., p. 25.

¹⁸⁵ Ibid., p. 26.

bodily behavior that they have to display. Constraint is thus transformed into self-constraint and fixed.¹⁸⁶

Dans ce contexte, le message de Pascale Petit dans *Le Parfum du jour* est clair : aujourd'hui on est tous observés. Chaque état physique, chaque décision, chaque geste, chaque attitude, chaque moment de notre journée est analysé et digéré électroniquement, puis transformé en données qui se vendent et qui s'utilisent pour nous influencer - nous façonner, en effet. Bientôt les individus se conforment au système d'attentes. Gehring soutient Petit sur ce point :

Data are collected in all everyday domains of life, including those where behaviour is the critical factor, but also in those that are only related to consumption (leisure and entertainment activities) and this collection seems to be something like a "panoptic" practice, though it is one that largely abstains from the architecture of detention. Quite the contrary, it now penetrates public space as a whole. Video surveillance and automatic recognition of faces and movement are especially prominent in this regard; but beyond that, the inescapable awareness that user traces on the net, digital payment transactions, and digital communications are tracked is reminiscent of Bentham's transparency machinery. [...] Confronted with numerous new technologies and phenomena, a movement critical not of the prison system, but of data policy, draws on Foucault's analyses. Bentham's panopticism seems to amount to an early form of comprehensive individualized monitoring - or at least it represents a comparable case that can be used to reveal characteristics of today's surveillance, which is enhanced by digital technology.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Petra Gehring, "The Inverted Eye. Panopticon and Panopticism, Revisited," *Foucault Studies*, no. 23, August 2017, p. 55.

¹⁸⁷ Ibid., p. 47-48. N.B.: Il est important de souligner que Gehring voit l'application du Panoptique à la surveillance moderne en termes de *l'inversion de l'oeil* : "The mode of operation and the effect of panopticism is rather a kind of non-sightedness, as a suspension and expiry of the gaze and thus also of the power of the eye. And this does not happen in favour of a generalized eye that seemingly remains present, but rather in favour of disciplining forms that completely withdraw from sight. The Panopticon would then be a transitional phenomenon. It marks the threshold to a non-visual, anocular and faceless operation of power" p. 49. De là elle conclut qu'une théorie "*post-panoptique*" s'applique à la technologie moderne : "...we learn from Foucault's analysis of the Panopticon not so much something about subjectification as about the power of the permanence of technical systems, and about forms of automation of what used to be physical observation...[which] undermines the perception of being perceived. Precisely at this point, the leap into the present seems to me possible...it seems to foreshadow a post-panoptic analysis of power, for example an analysis of the present day's epoch-making, completely decentralized collection of data that, strangely enough, we blindly tolerate and just as blindly carry out," p. 50.

D'égale importance ici est que dans le poème la voix offre au lecteur une invitation de juger et d'interpréter sa rétroaction non verbale, comme s'il lui restait toujours au moins un minimum d'influence sur le résultat de l'expérience (en d'autres mots, sur son destin) :

Vous souriez : nous vous sourions. Vous-même, pouvez être en mesure d'interpréter notre attitude face à la vôtre. Chaque hochement de notre tête, chaque sourire, chaque regard vous fournit en continu des renseignements sur le flux de sympathie ou d'antipathie qui circule et dont vous êtes l'objet, sur notre compréhension de l'échange que nous avons, sur la qualité et les nuances de notre approbation quant à son déroulement prévu.

...

Nous levons le pouce : tout va bien.¹⁸⁸

L'offre est creuse, cependant - conçue non pas pour établir une relation d'égalité entre le lecteur et la voix, mais seulement pour créer l'illusion d'une chance de réussir. D'abord, le lecteur n'a nulle part à regarder et rien à voir ; car la voix n'a ni de visage ni d'identité ni de présence physique et n'est située nulle part dans l'espace. Plus important, même s'il y avait des expressions faciales à interpréter, le lecteur est quand même voué à l'échec ;¹⁸⁹ l'accent est toujours mis sur sa responsabilité de rendre compte de ses propres fautes, des événements impossibles à prédire, et des consignes absurdes :

C'est ainsi seulement qu'on peut vérifier - s'il y a eu défaillance - s'il y a eu des défaillances dans votre gestion de la situation ou si c'est votre organisation - en générale - qui est défaillante. Votre quotient d'acceptation de l'incertitude aussi sera calculé. Car il nous faut également établir si vous êtes capable de laisser une part à l'imprévu et de réagir à l'imprévu. Bref de jouer de nouveaux coups. *Peek-a-boo*. Des coups qui n'étaient pas prévus. Les bons coups. *Peek-a-boo*. Les meilleures options, celles qui conduisent à une situation meilleure. *Peek-a-boo* ou *zugzwang*. *Peek-a-boo* ou *zugzwang*. Ce qui implique que vous sachiez porter rapidement et efficacement votre attention sur les aspects sur lesquels vous devez porter votre attention. De porter son attention sur tel aspect n'aura pas les mêmes répercussions que de la porter sur tel autre aspect qui n'aura que très peu de

¹⁸⁸ *Le Parfum du jour*, p. 30.

¹⁸⁹ Voir la note 29 ci-dessus; et *Le Parfum du jour* p. 139.

conséquences sur l'arbre des causes et des conséquences ou en aura de mauvaises.¹⁹⁰

Ni la théorie du Panoptique ni celle de la Performativité fournissent une boîte parfaitement construite dans laquelle proprement placer notre “village” de l’analyse du poème *Le Parfum du jour est fraise*. L’humour évident et l’absurdité dans la dernière citation ci-dessus est la preuve de cette vérité. Elles offrent néanmoins un guide pour considérer les questions posées dans le texte à propos des influences et des pouvoirs - des voix sans visage - qui conduisent la vie moderne ; qui nous murmurent à l’oreille quotidiennement sans que nous en soyons conscients. Heureusement, un lecteur averti en vaut deux, et cette analyse ne touche qu’à un seul aspect d’un poème riche en images, en commentaire et en langage. Contrairement à la manière dont *Parfum du jour* surveille et fait transpirer le lecteur en le soumettant à un examen une fois son projet accompli, il n’y aura pas d’examen à la fin de ce chapitre de thèse. Il y aura néanmoins beaucoup plus à lire - sur ce poème et d’autres de Petit ; car « l’essentiel est à l’intérieur. »¹⁹¹

¹⁹⁰ *Le Parfum du jour*, p. 40.

¹⁹¹ Un parmi une myriade d’énoncés de la voix. *Le Parfum du jour*, p. 108.

Chapitre IV. Aimer la vie et la vie amoureuse : le lyrisme restreint dans la poésie de Pascale Petit

1. *Définir l'indéfinissable, ou « faire semblant de savoir »*

Difficile à préciser de façon concise ; quasiment impossible à expliquer ; dépassant tout effort à la caractérisation et pourtant chargé de sens. Comme de l'eau qui échappe en coulant entre les doigts ; fugace, mais matériel et important - méritant l'effort de l'articuler quand même. Voilà des caractéristiques essentielles que partagent trois choses : 1. la poésie de Pascale Petit ; 2. l'amour ; 3. le lyrisme dans la poésie française contemporaine. Dans plusieurs de ses poèmes, Petit crée des mondes à l'envers dans lesquels les lecteurs ont un aperçu éphémère sur l'amour, que ce soit dans une terre ou un royaume imaginaires, dans un film, ou dans un jardin. Ce goût de l'amour, cependant, s'enfuit dès qu'il tombe sur la langue (ou, plus proprement dit, sur les yeux) du lecteur ; Petit ne le laisse jamais voir ou affronter l'amour directement, sans détour. Dans ce sens, son traitement du sujet de l'amour demeure délicat ; toujours suggéré - *évoqué* en images, (parfois avec de fortes nuances sexuelles) mais sans se faire ni trop évident ni trop sentimental. Or l'amour, en tant que sujet poétique, peut déclencher des réactions très négatives de la part des critiques/des poètes contemporains qui ont abandonné ce qu'ils appellent *le lyrisme* - un mot lourd de connotations clichées - dans la poésie française. Avec « ce qu'ils appellent » comme expression opérative, ce chapitre entreprendra de *définir* autant que possible les paramètres de ce lyrisme rejeté, et d'analyser la mesure dans laquelle on peut caractériser la poésie de Petit de « lyrique » selon les tendances actuelles de la poésie contemporaine.

D'abord, la difficulté de définir précisément le terme « lyrisme » réside dans le fait que la naissance du mot en tant que qualificatif de poésie durant la période romantique fut suivie

presque immédiatement par sa mort - ou, au moins, par son statut de paria poétique.¹⁹² Comme le constate Jean-Marie Gleize, ce fut Lamartine dans ses *Méditations* qui, débordé d'émotion, écrivit les phrases suivantes auxquelles on attribue « la naissance » du style lyrique dans le sens romantique :

Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.¹⁹³

En fait, bien que la pratique d'écrire la poésie de façon lyrique précède le romantisme, remontant jusqu'au Moyen-âge¹⁹⁴, ce ne fut que durant la période romantique que l'on nomma « le lyrisme » tel quel : en 1866 dans son dictionnaire, Littré inclut le mot, le marquant comme un néologisme.¹⁹⁵ Cependant, comme note Jean-Claude Pinson,

S'il le définit d'abord à travers les idées de « style élevé » et de « langage inspiré » il ajoute aussitôt : « En mauvaise part, affectation déplacée du style lyrique ». Et c'est cette mauvaise part, cette « affectation déplacée » (cette insincérité) que retient la modernité poétique lorsqu'elle s'en prend, à peine le terme de « lyrisme » est-il installé dans la langue, à la grandiloquence des poètes romantiques (Rimbaud: « Musset est quatorze fois exécrable »).¹⁹⁶

¹⁹² Jean-Michel Espitalier, *Caisse à outils: Un Panorama de la poésie française aujourd'hui*. Pocket, 2014, p. 81.

¹⁹³ Jean-Marie Gleize, « Un Pied contre mon cœur », dans *Le Sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, éditeurs. Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 261, citant Lamartine, Première préface des *Méditations* (1849) pour l'Édition dite des « souscripteurs ».

¹⁹⁴ Jean-Michel Maulpoix retrace les origines de la tendance lyrique dans la poésie française jusqu'à la période médiévale, soulignant son association originale avec la chanson: « Le lyrisme apparaît en France, au Moyen-âge, à travers une myriade de formes associant le plus souvent au poème la musique et la danse: chansons de toile, pastourelles, sérénades, ballades, cansos, tournois, tensons, lais et virelais fleurissent dans le chant des trouvères et des troubadours. Bernard de Ventadour (1150-1200), Richard Cœur de Lion (1157-1199) et Thibaut de Champagne (1201-1253) comptent parmi les nombreux représentants de ce lyrisme ancien. L'amour courtois est alors le thème dominant des œuvres les plus savantes, qui se partagent entre intimité et virtuosité. Le jeu codifié l'emporte sur l'expression authentique. C'est dans la seconde moitié du XIII^e siècle, notamment avec Rutebeuf, que le lyrisme entreprend de se dégager de ses stéréotypes. » Jean-Michel Maulpoix, « Le Lyrisme: histoire, formes et thématique. » <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>.

¹⁹⁵ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*. Éditions Champ Vallon 1995, p. 209.

¹⁹⁶ Ibid., pp. 209-210, citant: *Lettre de Rimbaud à Demyen du 15 mai 1871*, Pléiade, p. 253.

À part du fait que « style élevé » et « langage inspiré » sont des expressions assez vagues et inexactes¹⁹⁷, un mot trop large né en association avec son contraire ou son négatif est, sinon voué à l'échec, au moins destiné à engendrer des débats animés sur ce qui est, ou n'est pas, *lyrique*.

Rimbaud lança les premiers coups rapides qui signalaient le début de la « fin » pour le lyrisme, comme suggère Gleize :

Rimbaud, dans le sonnet qu'il intitule « Ma Bohème », reprend le geste : il se met en route, il remet en marche la poésie, et lorsqu'il s'arrête au bord...il tire les *élastiques* de ses souliers blessés...un pied contre son cœur [« Comme des lyres, je tirais les élastiques / De mes souliers blessés un pied contre mon cœur »]. Les élastiques se substituent donc aux fibres. De même les pieds au cœur, en faisant descendre tout d'un cran, mais le cœur est toujours là, proche. Le pied, par contorsion, élasticité du corps d'enfance, est près du cœur, et la *blessure* (la fameuse blessure sans quoi il n'y a pas de poésie romantique) elle aussi, passe de l'un à l'autre.¹⁹⁸

En désignant le style lyrique d'« *horriblement fadasse* »¹⁹⁹ Rimbaud a jeté les bases de la distinction entre les poètes « modernes » et ceux du passé, énonçant ainsi le destin imminent du lyrisme dans la poésie en France. Vers la même période, comme note Jean-Michel Maulpoix, « [c]est Mallarmé qui pousse à son paroxysme cette crise du lyrisme en prônant la “disparition élocutoire” du poète. »²⁰⁰

La position nettement *anti-lyrique* des premiers poètes « modernes » du XIXe siècle laisse donc une lacune de définition ; le terme *lyrisme* est mort, effectivement, avant qu'il n'ait même pu s'établir en définition affirmative de façon concise. Dans ce sens, un effort d'en identifier les paramètres spécifiques, aussi problématique qu'il soit, rappelle la fameuse déclaration de la

¹⁹⁷ Pour plus de discussion sur la faiblesse des « définitions » du lyrisme, voir : Jean-Jacques Thomas et Steven Winspur, *Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry*, Pennsylvania State University Press, 1999, pp.222-227, où les auteurs suggèrent que les théories actuelles du lyrisme sont insuffisantes pour s'adresser aux complexités de la poésie contemporaine.

¹⁹⁸ Gleize, dans *Le sujet lyrique en question*, p. 261-262.

¹⁹⁹ Arthur Rimbaud, *Lettre à Izambard*

²⁰⁰ Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, formes et thématique », <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm> .

Justice de la Cour Suprême des États-Unis, l'honorable Potter Stewart en 1964 qui, confronté avec la tâche de définir l'obscénité dans le cas de Jacobellis v. Ohio²⁰¹, écrivit qu'il ne pouvait pas donner une définition précise de ce qui est obscène, "*but I know it when I see it.*"²⁰²

Pareillement, un aperçu sur le commentaire des poètes contemporains au sujet du lyrisme dévoile qu'ils reconnaissent, eux, au moins les *tendances* associées à la poésie dite lyrique (sinon une définition exacte du terme), à savoir : 1. des qualités musicales - du rythme, de la rime, ou même une division des vers en strophes et en refrains pareils aux chansons ; 2. une mesure substantielle d'émotionnalité ; 3. Un accent sur le « moi » poétique ; en d'autres termes, le poète s'insère dans son texte de sorte que ses sentiments deviennent le sujet du poème. Digne de mention ici est que les objections au lyrisme tombent, en principe, dans deux camps ; d'abord, ceux qui s'adressent à la subjectivité du poète - ce « moi » poétique qui tend vers le confessionnel ; puis ceux qui visent à une critique métaphysique de l'expression des émotions relatives au sublime.²⁰³

À première vue, il ne semble y avoir rien de *manifestement* répréhensible dans ce « chant personnel » ni dans la musique plus généralement. De toute évidence le rejet du lyrisme se lie nettement aux aléas de la modernité, plutôt qu'à un dégoût pour la musique. Comme Jean-Michel Maulpoix observe : « [L]ongtemps le lyrisme eut quelque chose à voir avec l'espérance. Il lui appartient d'en fabriquer. D'en "repandre" jusqu'à l'ivresse... »²⁰⁴ L'âge moderne inaugura pourtant une perte de l'espoir - ce fut Mallarmé même qui l'a prévue en écrivant, « Le ciel est

²⁰¹ Jacobellis v. Ohio 378 US 184 (1964), 84 S. Ct. 1676; 12 L. Ed. 2d 793; 1964, U.S. LEXIS 822; 28 Ohio Op. 2d 101. Intéressant est le fait que dans ce procès, le pouvoir de l'état d'Ohio de censurer comme obscène le film de Louis Malle, *Les Amants*, formait la question principale pour la Cour.

²⁰² 378 US at 197, Justice Stewart, concurring.

²⁰³ Voir la discussion des camps et des objections générales dans : Jean-Michel Maulpoix, "New Horizons of Contemporary Lyricism in France", extrait de *La Poésie comme l'amour*, Mercure de France, 1998. <http://www.maulpoix.net/newlyricism.html>

²⁰⁴ Jean Michel-Maulpoix, « La poésie n'est pas une maladie honteuse: Pour un lyrisme critique. » paragraphe 4, <http://www.maulpoix.net/honteuse.html>.

mort »²⁰⁵. Provoquée en principe par les guerres et la souffrance qu'elles occasionnent, cette perte de l'innocence continua au cours du XXe siècle :

En réaction contre ce mysticisme [celui des symbolistes] se sont multipliés au début de notre siècle les courants qui entendaient rapprocher la poésie de la vie moderne, dont Apollinaire, Larbaud et Cendrars, entre autres, se sont faits les chantres. La guerre a démenti leur enthousiasme, et donné des arguments aux poètes qui voulaient fuir, détruire ou transformer la réalité. Le surréalisme, faute d'avoir pu changer le monde et la société, aura surtout promu les valeurs du rêve et de l'imaginaire. Face à la dérive ésotériste du mouvement, et aux destructions qui menaçaient le monde, s'est fait jour après la seconde guerre un nouveau réalisme poétique, que Gaétan Picon soulignait dès 1947, et qui a connu plusieurs orientations.²⁰⁶

Pinson met la question au point : « Comment d'ailleurs le “style élevé” pourrait-il ne pas faire problème lorsque se sont évanouies les hauteurs que voudrait invoquer le poème ? Si Dieu est mort, si l'Absolu est à jamais perdu, un tel style, en l'absence d'un répondant sublime, risque bien en effet de n'être plus que le masque mensonger du vide du ciel poétique. »²⁰⁷ Denis Roche préconisa le renoncement total du lyrisme quelque peu brusquement dans le manifeste *Tel Quel, Théorie d'ensemble*: « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas »²⁰⁸. Il ne reste plus au poète moderne qu'à rejeter complètement « l'illusion lyrique » et à se tourner vers les mots seuls en tant que source créatrice de la poésie.²⁰⁹ Non sans un ton mesurable de mélancolie, Yves Bonnefoy affirme ce point de vue :

Et certes quand il y a des dieux et que l'homme croit à ses dieux, ce mouvement de l'esprit ne va pas sans quelque bonheur. Ce que nous aimions et qui meurt à sa place dans le sacré. [...] Il est aisé d'être poète parmi les dieux. Mais nous autres venons après les dieux. Nous n'avons plus le recours d'un ciel pour garantir la transmutation poétique...²¹⁰

²⁰⁵ Henry Weinfield, *The Blank Verse Tradition from Milton to Stevens: Freethinking and the Crisis of Modernity*, Cambridge University Press, 2012, p. 231.

²⁰⁶ Michel Collot, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, no. 110, 1998, p. 38. Doi: <https://doi.org/10.3406/litt.1998.2470> ; https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_110_2_2470

²⁰⁷ Jean-Claude Pinson, *Habiter en Poète*, p. 210.

²⁰⁸ Jean-Jacques Thomas, Steven Winspur, *Poeticized Language*, Pennsylvania State University Press, 1999, p. 223.

²⁰⁹ Pinson, p. 210.

²¹⁰ Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*. Éditions Gallimard 1992, p. 109.

Étant donnée l'opposition véhémente de nombreux poètes contemporains du « moi » poétique et du caractère inspiré de la poésie lyrique,²¹¹ on doit se demander s'il existe toujours de la place pour le lyrisme dans l'espèce d'expérimentation linguistique, voire sémiotique, qui caractérise la poésie contemporaine en France.²¹² Se peut-il qu'un lyrisme, quoique reformulé, puisse persister dans la littéralité ? Ou, au moins, une poésie qui embrasse certaines qualités lyriques - du rythme, ou, osons le nommer - *l'émotion* ? Peut-être.

Même Jean-Marie Gleize, partisan déclaré du littéralisme, voit des possibilités pour ce qu'il appelle un « *lyrisme objectif* » ; décrit comme « la pratique d'une tension assumée entre foyer subjectif et foyer objectif, entre l'émotion du mimosa "pour moi", et l'énigme inépuisable du mimosa "sans moi" ». ²¹³ En parlant de l'œuvre de Francis Ponge²¹⁴, le poète « objectif », Gleize note qu'il existe là-dedans « un certain engagement lyrique », suggérant que dans son « expression directe de l'émotion au réel... la poésie de Ponge l'est absolument sans conteste. » ²¹⁵

Il explique :

Il n'en reste pas moins que *rage* de l'expression il y a, *acharnement* revendiqué, compte éminemment tenu de *l'émotion*, de la vibration du réel, de la vibration du réel et du langage, etc. On risquerait ceci: dans le contexte d'un projet qui pourrait consister en dernière instance à marcher pieds nus, pieds réellement nus sur le sol nu, les élastiques rimbaldiens restent néanmoins tendus, à disposition éventuelle.²¹⁶

²¹¹ À ce groupe on doit surtout ajouter le nom de Francis Ponge qui, avec son *Parti pris des choses* (1942), « se situe contre une poésie du moi et de l'inspiration intérieure : il tient des propos très violents contre le lyrisme. Il lui reproche une exhibition impudique du sujet et une affectation déplacée du style, une illusion et une emphase, et dénonce la fadeur de cette subjectivité étalée : « je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche, et puis je montre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie » ». -Christine Andreucci, « La poésie française contemporaine : enjeux et pratiques ». *Conferência proferida na Faculdade de Letras do Porto*, 16 de Maio de 2003.

Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal,
<<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6781.pdf>> .

²¹² Thomas et Winspur, p. 222.

²¹³ Gleize, « Un pied contre mon coeur », p. 267.

²¹⁴ Surtout, dans cette discussion (pp. 265-267) Gleize cite le poème « La Lessiveuse » de Francis Ponge, ainsi que d'autres poèmes du *Grand Recueil, Pièces*, Gallimard 1962.

²¹⁵ Ibid., p. 266.

²¹⁶ Ibid., p. 267.

Gleize ferme son commentaire ainsi : « Le réalisme [...] réside dans le fait que Francis Ponge sait très bien que [...] la poésie objective n'existe pas, mais qu'elle n'en est pas moins éminemment ce à quoi il s'agit de tendre. »²¹⁷

Aux années 1980 on voit une résurgence de l'intérêt pour la place du lyrisme ; le débat continue jusqu'à nos jours. Baptisé le néo-lyrisme, le poète Jean-Michel Maulpoix en est le principal théoricien. Cette résurgence fut une réaction contre le textualisme ardent qui focalisait sur la forme et la lettre à l'extrême. De même, c'était un effort qui visait à rendre à la poésie son état « lisible pour le grand public, pensant ainsi enrayer la désaffection dont elle [cette nouvelle génération de poètes] tient pour grandement responsable les avant-gardes modernistes. »²¹⁸

Maulpoix décrit les paramètres de ce qu'il appelle un « lyrisme critique », mettant l'accent sur sa nécessité dans un monde post-moderne²¹⁹ :

Lyre fut naguère le nom de l'instrument qui accordait les contraires et pacifiait les monstres infernaux. Cette magie-là n'existe plus. [...] Plus question de chanter sur le papier. Comment y donner de la voix ? [...]

Non, le ciel n'est pas mort, s'il n'est après tout que l'évidence bleue toute nue de la question à tout jamais posée. [...] Recueillir « la croyance détruite, en son leurre et sa fragilité » (Deguy), exprimer « le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate » (Mallarmé), voilà le travail contemporain du lyrisme critique tel qu'il refuse de s'agripper au réel « objectif » comme à la seule planche de salut.²²⁰

Comme l'observe Pinson, il se peut que le lyrisme, ceinturé non par la sentimentalité mais par l'intellect - une poésie « attentive à l'héritage de Verlaine ou d'Apollinaire et pas seulement à celui de Mallarmé »²²¹ - puisse se considérer comme légitime :

²¹⁷ Id.

²¹⁸ Id.

²¹⁹ Pour une discussion du lyrisme critique de Maulpoix en tant qu'élément de tension poétique et de « double définition...l'une tournée vers la crise postmoderne du lyrisme, l'autre orientée vers Baudelaire » [la modernité], voir: Chantal Colomb-Guillaume, « Jean-Michel Maulpoix: un nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité », <https://poezibao.typepad.com/files/colomb-guillaume-chantal-jean-michel-maulpoix.pdf> .

²²⁰ Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, <http://www.maulpoix.net/honteuse.html> .

²²¹ Pinson, *Habiter en Poète*, p. 55.

Toujours est-il que la subjectivité lyrique, voire la confession elle-même, paraît retrouver...du moins un regain de faveur dans la poésie aujourd'hui. Certes, il arrive que certains « néo-lyriques » n'échappent aux divers « prêt-à-porter » des avant-gardes qu'en retombant dans cette poésie « pompier » que dénonce Jude Stéfan. Tel n'est pas le cas, pourtant, d'auteurs aussi dissemblables que William Cliff, James Sacré, Jean-Michel Maulpoix, Guy Goffette ou encore Emmanuel Moses, par exemple. Chez aucun d'entre eux la présence du sujet lyrique n'est synonyme de la rhétorique d'une subjectivité souveraine faisant régner sur le poème la certitude de soi d'un *ego*.²²²

S'adressant au débat toujours en cours, Jean-Michel Espitallier suggère que le lyrisme continue à se transformer et à créer la base d'un renouvellement de la poésie contemporaine, malgré le danger que « le lyrisme peut devenir une formidable machine à fabriquer du kitsch. »²²³

Espitallier l'encadre en termes de sa possibilité de faire avancer la poésie pour le mieux :

Le lyrisme est une dynamique, une vitesse, quelque chose d'une puissance d'entraînement, (le « dégagement rêvé » rimbaldien ?) qu'il convient de recanaliser en dehors de tout effet de pathos et de petites confessions. En un mot, le lyrisme doit servir à repousser les effets du lyrisme... sentimental [...] : lyrisme pourrait être le nom de ce que risque la poésie, sa tentation, son ambition, son pourquoi peut-être.²²⁴

Du moins aujourd'hui de nombreux poètes contemporains peuvent *imaginer* un rôle pour le lyrisme dans la poésie, que ce soit bien pensé, critique, objectif, « de recherche et de constitution progressive d'un sujet dans l'histoire »²²⁵ ou autre chose. Le débat tourbillonnant autour de la question n'a pas été imaginaire ; il est bien trop réel. Il se voit, cependant, que personne impliquée là-dedans n'a pu mettre le doigt précisément sur ce que c'est que cette notion insaisissable du « lyrisme » ; tandis que tous peuvent *imaginer* le pire dont il puisse être capable, laissé à lui-même. Il se peut que ce soit dû à la nature de la poésie et des poètes eux-mêmes ; ils travaillent dans un monde de l'imagination, où l'on *fait semblant* ; où parfois la langue ne suffit

²²² Ibid., p. 58.

²²³ Espitallier, *Caisse à outils*, p. 84.

²²⁴ Ibid., pp. 83-84.

²²⁵ Description de Gleize du lyrisme « hugolien » ; *Un pied contre mon cœur* p. 263.

pas, même pour capturer ou « définir » la matérialité d'un « objet » (pour ne pas dire un concept). Maulpoix allait jusqu'à dire : « un écrivain est une créature imaginaire. On le rêve, on ne le rencontre pas. Il n'existe pas. Il fait semblant. »²²⁶

Si nous, les lecteurs de la poésie, devons - après toute cette recherche et discussion - nous contenter de *faire semblant* de connaître le sens du mot *lyrisme*, on peut se reconforter du fait que Pascale Petit, dans son poème *Sharawadji, Manuel du jardinier platonique*, comprenait la difficulté des définitions. Avec un lyrisme fort retenu et très intelligent, *Sharawadji* nous murmure à l'oreille de l'amour tout en nous instruisant sur les points fins du jardinage, comme ferait une maître jardinière. Pourtant, là où la Poète prétend offrir une « définition » de son livre, en deux pages elle n'arrive à dire que ce qu'il n'est pas. Enfin Petit conclut avec des conseils qui s'appliquent bien à ce chapitre-ci : « Dans l'ignorance où nous sommes de la réponse, regardons voler les samares d'érable, souvenons-nous de la croissance lente des buis et observons cette fois ce principe qui doit toujours nous conduire et que l'on ajoutera aux autres principes : *faire semblant de savoir*. »²²⁷ C'est avec ce principe à l'esprit qu'il vaut la peine de jeter un regard sur le rôle que joue le lyrisme dans la poésie de Petit.

2. Allusions subtiles : Personne n'a besoin de tout voir

Sharawadji. Le mot même - de manière *et* visuelle *et* auditive - évoque le mystère et le débraillé multisyllabique. Emblématique de l'effet esthétique d'un style de jardinage asiatique, il représente une sorte de cri triomphal - *l'eureka jardinier* - émis au moment où l'on découvre de la beauté et de l'harmonie dans l'absence de tout ordre ou design discernable.²²⁸ Pareil à la

²²⁶ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, Mercure de France, 1994, p. 27.

²²⁷ Pascale Petit, *Sharawadji, manuel du jardinier platonique*, Éditions l'Inventaire, 2010, p. 16 (je souligne).

²²⁸ Louis Marin, « L'effet Sharawadji ou le jardin de Julie. Notes sur un jardin et sur un texte ». *Traverses*, vol. 5 no. 6, 1976, pp. 114.

trouvaille d'une rose parmi les rochers ou bien, si l'on ose dire, de l'amour dans le chaos de la vie, cet effet joyeux ne se produit pas sans effort. Il faut passer du temps dans l'espace du jardin pour mieux voir. Il faut creuser un peu pour découvrir le prix, caché tel qu'il est sous les couches d'une surface rugueuse et faite de malentendus. Le titre *Sharawadji, manuel du jardinier platonique* reflète surtout la poétique de cette œuvre ; une exclamation de joie sublime est juxtaposée à (et ainsi tempérée par) un « manuel » de jardinage - un texte didactique typiquement de caractère sec.

Tout comme dans le titre, le lyrisme du texte ne se fait pas évident ni facile à saisir. Au contraire, il est caché, comme l'amour qu'il chronique au cours (*au cœur*) de la construction d'un beau jardin. On peut effleurer la surface du texte et en extraire d'excellents instructions et conseils sur le jardinage, ou du commentaire sur le sens de la vie. D'autre part, si le lecteur est disposé à se salir un peu les mains en se plongeant dans le poème, il va en recueillir bien plus que des fleurs et de la philosophie ; la moisson inclura une histoire d'amour dans tous ses plaisirs, confusions et chagrins. La beauté est là à chaque couche ; c'est au lecteur de décider jusqu'où il ira pour la saisir.

D'abord, la structure du poème se métamorphose continuellement, lui prêtant une qualité quasiment symphonique, comme le poème flotte parfaitement d'une forme / d'un mouvement à l'autre²²⁹. Au début, elle prend la forme de conseils personnellement offerts de la jardinière au lecteur sur la manière dont il faut aborder son jardin :

Il n'y a pas de limites au jardin... Cependant, quelques principes connus, en dehors de toute considération, peuvent présider à son établissement. Le premier,

²²⁹ Cette structure « flotte » aussi au rythme du temps ; le texte est divisé en quatre *saisons*, chacune marquée au début avec un calligramme rappelant l'œuvre de Guillaume Apollinaire. La « première saison » se représente en forme de labyrinthe poétique ponctué par le mot « voir ». La deuxième, en coquelicot qui commence à s'ouvrir ; la troisième saison se manifeste en fontaine d'eau jaillissante ; la quatrième en arbre dépérissant, sans feuilles. Ce n'est pas un hasard si ces calligrammes marquent aussi les étapes de la relation amoureuse entre notre jardinière et le jardinier. Voir : pp. 19, 43, 77, 97.

que soit préférée la nature. Le second, que l'on ne laisse pas tout voir. Le troisième, que l'on fasse croire que tout est : plus grand, plus beau, plus haut, plus nouveau, plus minuscule, plus merveilleux, plus différent, plus lointain, plus proche et surtout: que l'on reviendra. Et ainsi, tandis que les feuilles mortes tarissent les sources près de nous et que les petites bottes rouges éloignent les saisons de l'enfance, on avance et on découvre des espaces variés, des perspectives que l'on ne soupçonnait pas...²³⁰

Dès le début, la jardinière offre au lecteur une invitation ouverte de construire un espace pour son jardin, de s'émerveiller et d'errer un peu avec elle en faisant un « projet de méandre abandonné » ou « on avance et on découvre ou on devine et on mesure. »²³¹ Le lecteur prend ainsi un rôle actif dans le poème. Pourtant c'est le deuxième principe de *ne pas laisser tout voir* qui joue un rôle primordial au cours du texte. Bientôt le lecteur s'apercevra que c'est là où réside le lyrisme de Petit - dans son style discret, évocateur et métaphorique, dans ses références obliques, qui ne présentent jamais l'amour directement, mais seulement dans l'encadrement délicat d'un beau jardin. Il incombe au lecteur, donc, de cultiver ces éléments lyriques cachés à travers l'œuvre.

Ce tour d'apprentissage qu'entreprend le lecteur avec la jardinière promet des moments surprenants de réflexion sur le monde naturel : « Ce ne sont pas seulement quelques siècles que nous venons de survoler en un instant, passant de ces arbres millénaires à ces reflets, c'est tout l'Ancien et tout le Nouveau Monde. »²³² Plus important, la narratrice crée une situation d'énonciation qui propose une rencontre personnelle avec le lecteur, ce qui souligne non le *moi* intime typique du lyrisme traditionnel, mais plutôt un *nous* intime où le lecteur l'accompagne et entre dans son monde-jardin privé :

Je vous parle. Je vous parle de tout le ciel et de tout le jardin. Je vous parle de derrière les cascatelles, je vous parle de derrière un arbre à ignames, je vous parle cachée au milieu des caramboles ou des héliconias roses, je vous parle non loin

²³⁰ Pascale Petit, *Sharawadji, manuel du jardinier platonique*, Éditions l'Inventaire, 2010, pp. 13-14.

²³¹ Ibid., p. 14.

²³² Id.

d'une fontaine de pierre et je regarde les petites fleurs peintes des margelles, les bords de l'onde et je vous demande : est-ce le nombre de nos pas qui change le paysage ou la qualité de notre regard ? Ou notre regard qui dicte nos émotions ? Ou simplement, le jardinier ?²³³

Les questions posées au bout de ce passage tiennent la clé au lyrisme subtil du style de Petit. Faciles à manquer, celles-ci ne sont répétées que deux fois au cours du poème entier, presque comme une simple réflexion après coup. Elles *suggèrent* le début de ce qui deviendra bientôt une aventure amoureuse, qui ne se montrera pas forcément au premier plan du texte. Elles signalent de même que ce jardinier mystérieux commence à occuper de l'espace dans l'esprit de la jardinière, et que le regard de cette dernière n'est plus fixé exclusivement sur le *nous* qui s'est établi aux premiers paragraphes. L'attention de la jardinière, notre hôte et mentor, est divisée.

Comme pour se recentrer ou pour cacher qu'elle a le béguin pour le jardinier, notre jardinière prend ensuite un ton plus didactique, et ainsi la structure du poème change. Le texte se transforme en manuel d'instruction, bien qu'il retienne un peu de sa qualité d'intimité - ce *nous* créé au début persiste. (« *Opposons* d'abord le sauvage au régulier et *redisons* bien l'absence de notre dessein. Sharawadji ! »)²³⁴ La jardinière partage avec le lecteur la profondeur de sa connaissance dans son domaine d'expertise, qui s'étend aux points forts du jardinage asiatique - son histoire, sa philosophie, son application.²³⁵ Même ici, une mesure de lyrisme textuel se fait voir dans (1) l'usage rythmique des verbes d'action à l'impératif (« munissez-vous d'une pelle », « achetez de ces graines de gazon japonais », « travaillez la terre », « plantez des arbres », «

²³³ Pascale Petit, *Sharawadji*, pp. 14-15.

²³⁴ Ibid., p. 23. (je souligne).

²³⁵ Pascale Petit, *Sharawadji*, pp. 23-32.

arrosez le tout ») et (2) la présentation de façon musicale, sinon quasi-métaphysique, du vocabulaire chinois²³⁶ pour la pratique du jardinage:

*Kansongdushuzhai. Ou: Pavillon où l'on contemple les pins et lit des livres. Les coins des jardins chinois ont de jolis noms et de petits kiosques en ailes de faisan qui invitent à la méditation. Kiosque de brise et de lune. Yuedaolaifenting. Kiosque où l'on se réjouit à deux de l'automne. Qinqiuting-qinqiuting. Pic de la joie. Dulefeng-dulefeng (toujours à deux). Jardins des lotus et des canards mandarins qui attendent le souffle de la brise. Tapasanhiliuyuan yangyangguan. Jardin du parfum de la neige et du jour bénéfique. Xuexiangyunweiting. Du matin triste. Gazwongyouyou. Des osmanthus des montagnes. Xiaoshancongguiguihancongguigui-xan. Portique ouvert de la clarté et du pavillon de la lune d'automne sur le lac calme aux nuages bien ordonnés pour promesse nocturne en venant du pont.*²³⁷

C'est vers la fin de cette première « saison » que la structure et ainsi le ton du poème change une fois encore ; le lecteur a l'impression de lire les notes de journal personnel de la jardinière exprimant ses préférences, ses souhaits, ses rêves.²³⁸ On y voit de petits bouts de poèmes, des listes, et un calligramme de mots « entrelacs qui ne laissent rien voir pour le moment » évoquant des traces d'amour, et - peut être - sa frustration du fait que sa vue sur le jardinier est momentanément obstruée. On s'aperçoit dans ce texte qu'elle regarde ailleurs ; qu'elle observe et se pose des questions encore non-formées sur ce fameux jardinier. Tout en exposant sur l'opportunité d'un petit pont ou un banc dans le jardin, par exemple, la jardinière laisse des expressions de distraction se glisser dans son discours :

Dans un jardin aux dimensions convenables où il y a de l'eau, un pont se justifie. C'est un passage, certes, mais aussi un point d'observation, d'où l'on comprend, par exemple, que les allées nouvelles conservent le souvenir de leurs anciens détours. Que l'on peut trouver le grand dans le petit, le petit dans le grand, les

²³⁶ N.B. : Il s'avère que la représentation de Petit de la langue chinoise dans ce passage n'est pas tout à fait exacte. Évidemment, il y a plusieurs fautes orthographiques importantes, et l'un des termes au fond du passage n'existe pas en chinois. Voir : Lucas, Klein, Associate Professor, School of Chinese, Executive Editor, Journal of Oriental Studies 東方文化 « RE: Traduction de certains termes de jardinage chinois en français pour un projet de thèse ». Reçu par Annetta Riley, 2 novembre 2019. Si ces représentations inexactes du chinois sont intentionnelles ou non, une chose est claire : ce passage met en vigueur le principe que préconise Petit de *faire semblant de savoir*.

²³⁷ Sharawadji, p. 25.

²³⁸ Ibid., pp. 32-43.

paysages dans le paysage, les jardins dans le jardin, *le jardinier dans sa barque ou sur sa mobylette.*

[...]

Un banc de pierre entre deux cœurs de Marie... voilà un lieu de rencontre où il sera plaisant de s'asseoir aux dernières heures de la journée. *De-ci, de-là, des touffes de doum-doum, de-ci, de-là, des touffes de doum-doum...*²³⁹

À peine quelques instants plus tard, ces expressions se répètent, comme si elle n'arrivait pas à les faire sortir (ni les mots ni l'image du jardinier) de sa tête : « (Car un banc n'est pas/Car un banc n'est pas/Qu'un poste d'ob-ser-va-tion.../(De-ci, de-là, des touffes de doum-doum/De-ci, de-là, des touffes de doum-doum/De doum-doum.) »²⁴⁰ Outre le rythme lyrique évidemment créé dans la répétition des mots, il est clair que notre jardinière devient préoccupée à regarder son voisin. En pensant aux prémices d'une relation, elle parle du « *plaisir d'entendre sans voir plaisir d'entendre sans voir / où un petit raidillon nous mène / nous mène.* » L'amour commence à fleurir.

Au cours de la deuxième et de la troisième « saison », l'affaire amoureuse s'intensifie, mais sans devenir sentimentale, ni libérée du contexte de l'invitation au lecteur d'apprendre du jardinage. Même aux moments les plus intimes, les références sexuelles s'expriment métaphoriquement en termes du jardin: "Votre langue est cigales de melon,"²⁴¹ "*Etes-vous aimante comme la joubarbe?*"²⁴² "Je veux être bien cultivée/Sur le rebord de vos fenêtres/Vous-vous êtes prometteur comme le curculigo...Et votre suc est réputé,"²⁴³. À un moment donné, la jardinière arrive au point où ses invitations deviennent plus directes, comme si le jardinier n'a pas compris, ou comme s'il hésitait parce qu'il ne se sent pas digne. Elle le pousse un peu, mais ses mots demeurent voilés, néanmoins, en double entente :

²³⁹ Ibid., pp. 31-32. (je souligne)

²⁴⁰ Ibid., p. 32.

²⁴¹ Ibid., p. 55.

²⁴² Ibid., p. 82.

²⁴³ Pascale Petit, Sharawadji, p. 83.

Comprenez si vous voulez qu'je m'épanouis/
 Ayez le réflexe hydraulique/
 Ouvrez ma pastèque/
 Trouvez mon coquelicot/
 Mes lèvres ont donné leur nom/
 Parlez-moi/Parlez-moi de fleurs sauvages/
 Le style rustique et le motif botanique me stimulent/
 Le pouliot et la monarde, le mariage du houblon et de la fougère femelle/
 Que ce soit vrai/que ce soit faux/
 Que le jardinier soit cultivé ou non/
 [...]

Oublions tous les plagiats qui nous ont précédés/
 [...]

Même si vous n'êtes pas Jean-Baptiste de la Quintinie.../
 L'œuvre de la nature c'est avant tout celle du jardinier/²⁴⁴

Inévitablement, pourtant, la froideur de la quatrième saison arrive et l'amour de la jardinière s'estompe, comme les plantes en hiver : « Ce n'est plus le temps des lis géants de l'Himalaya ; ce n'est plus le temps des pavots du Tibet. »²⁴⁵ ; « Entre le désir d'un jardin toujours plus grand et ce jardin, il y a eu comme : un malentendu. Entre le désir d'un jardin toujours plus grand et ce jardin, il y a toujours comme : un autre jardin. »²⁴⁶ Bientôt le glas sonne : « Nous jouons au fond d'un jardin en attendant un bateau qui ne viendra plus » ; « J'veis vous réduire au bouquet garni, come on. »²⁴⁷ Loin d'être larmoyante cependant, notre jardinière nous invite de dépasser la rupture avec elle en faisant pousser d'autres choses :

On veut oublier...On veut préférer...On veut arracher. Arracher les lis d'un jour et ce qu'ils *nous* rappellent...On veut encourager. Les bulbes...On veut remettre de la terre au pied du cosmos. On veut creuser. Nettoyer. Rectifier...Et transformer enfin une bonne fois pour toutes sa p'tite mélancolie en bassin bleu en forme de haricot au milieu d'une oasis de rêve.²⁴⁸

²⁴⁴ Ibid., pp. 80-81.

²⁴⁵ Ibid., p. 110.

²⁴⁶ Ibid., p. 107.

²⁴⁷ Ibid., p. 115.

²⁴⁸ Ibid., p. 116.

Tous les passages ci-dessus démontrent la mesure à laquelle Pascale Petit met en action ses propres conseils de “*ne pas laisser trop voir*”. Petit creuse de cette façon sa propre place dans le jardin poétique contemporain en plein milieu de la rangée des opinions sur le lyrisme, cultivant quelque chose de nouveau. La sienne est une poésie subtile qui n’offre que des allusions à l’amour, et qui nécessite surtout la participation active du lecteur pour le ressentir. Au lieu de pleurer dans son mouchoir et le montrer, Petit suit le chemin Mallarméen en *évoquant* plutôt qu’en décrivant ou déclarant les émotions.²⁴⁹ Plus important, elle laisse au lecteur la tâche d’en faire ce qu’il veut. La récolte émotionnelle est à lui.

3. *Lecteur, caméra, action !*

Si jamais on pouvait dire qu'un certain lyrisme se voit dans les mots célèbres “*We'll always have Paris*”, on en verra de même dans *L'Équation du nénuphar* de Petit. Dans le style classique du film noir, ce poème présente au lecteur un récit d'amour plein de mystère et de danger. En dehors du temps et de la linéarité, la structure du poème ressemble aux photos du film empilées pêle-mêle au sol d'une salle de montage. Il reste au lecteur de saisir - dans ces instantanés de scène - le fil de l'amour et des mensonges qui soutient l'histoire ; c'est à lui de dénicher la passion dans les références cryptées enfouies. C'est donc une sorte de lyrisme *filmique* dont Petit se sert, dans le sens des vieux films noirs et blancs où tout ne se faisait pas voir, mais où on laissait les détails explicites à l'imagination. Tout comme dans *Sharawadji*, cette technique exige que le lecteur participe dans le processus de découvrir les moments lyriques et, en effet, qu'il y crée sa propre réponse affective.

²⁴⁹ Voir : Stéphane Mallarmé, « *Crise de Vers* » en *Divagations*, Eugène Fasquelle, éditeur, Bibliothèque-Charpentier, 1897, pp. 235-251 ; surtout le suivant : « Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion: cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte. [...] Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée », p. 245.

Les premiers vers du poème évoquent les images des deux personnages principaux ; un homme et une femme qui n'ont pas de noms, mais dont les passés mystérieux sont enveloppés de danger et d'intrigue :

un homme avec ses doigts broyés dans un tiroir son corps passé sous un bus son visage défiguré sa colonne cassée ses jours comptés un homme fini - mais qui pourrait encore vous montrer comment on meurt d'une rafale de mitraillette sous vos beaux yeux

une femme

une femme du genre de l'énigme

du genre à vérifier son pouls et le nom des impasses dans une ville du bord de mer

du genre à se déplacer dans les pièces

du genre pas habituée à agir à visage découvert

du genre à multiplier les tentatives d'évasion pour qu'on se lasse d'enquêter sur ses plans d'évasion

du genre nominée dans la catégorie meilleur survivante de l'année

[...]

une battante

du genre à garder son silence en toutes circonstances²⁵⁰

Ces descriptions *en morceaux* - surtout avec l'usage de l'expression « du genre » rappellent un peu les images de Humphrey Bogart et d'Ingrid Bergman dans *Casablanca* ; mais tout ce qu'on sait est que les deux personnages partagent quelque histoire et qu'ils gardent des secrets comportant des risques:

Un homme possible et une femme possible dans l'embrasement d'une porte d'une chambre d'un bureau - ou un autre homme et une autre femme possible dans l'autre embrasement d'une autre porte d'une autre chambre [...] avec leurs suppositions respectives leurs interprétations personnelles leurs conjectures leurs conclusions ou d'autres suppositions d'autres interprétations d'autres conjectures d'autres conclusions comme s'ils tournaient autour d'une vérité pénible à dire comme si elle voulait dire quelque chose qu'elle n'a encore jamais dit comme s'il

²⁵⁰ Pascale Petit, *L'Équation du nénuphar*, Éditions Louise Bottu 2015, p.12.

voulait entendre quelque chose qu'il n'a jamais entendu - mais qu'ils connaissent bien pourtant l'idée que les choses se déroulent sans conscience et qu'il faut garder pour soi ce secret qu'on voulait divulguer une décision possible

pas vraiment de place pour deux²⁵¹

Cette introduction brève aux personnages fait déjà visualiser le fond, qui sera bientôt présenté avec parcimonie en allusions filmiques. L'arrière-plan sert non seulement à poser la scène, mais surtout à ajouter une ambiance lyrique au texte. D'abord, leur lieu de rencontre secrète : *un hôtel* (« Vous avez réservé ? » [...] « l'hôtel luxor l'hôtel des trois roses l'hôtel de singapour ou le frälsningsarméns hotel galmastan ») *dans une ville inconnue* (« ...de n'importe quelle ville [...] une ville pour voyageurs une ville où personne ne parle une ville comme une langue étrangère où les mots ne veulent rien dire »).²⁵² On imagine les regards furtifs et les mots brefs échangés quand ils se réunissent (« c'est l'homme qu'elle cherchait et c'est la femme qu'il attendait » ; « suite d'instantanés quelconques de gestes et de paroles quelconques de regards quelconques on saura tout très tard / une histoire enfouie prête à resurgir plus tard plus tard » « vous vouliez dire autre chose ? -non »)²⁵³. On peut quasiment voir le bar fumeux au rez-de-chaussée où les personnages louches se mêlent aux clients de l'hôtel, qui sont tous là soit pour échapper à quelque chose, soit pour le poursuivre.

Peu après que le lecteur rencontre ces deux personnages mystérieux, Petit s'adresse directement à lui, l'encourageant de s'engager activement dans le texte : « ouvrir et creuser au lieu de colmater / un scénario si impeccablement logique qu'ils n'en ont plus eux-mêmes le véritable usage »²⁵⁴. Elle signale ici que *le lecteur*, plutôt que les personnages ou le narrateur, doit prendre charge de la « caméra » figurative pour que « [l]'histoire enfouie » de passion et de

²⁵¹ Ibid., p. 18.

²⁵² Ibid., pp. 18-19

²⁵³ Ibid., pp. 17, 22, 23.

²⁵⁴ Ibid., p. 21.

désir se déroule. Ainsi le lecteur doit travailler à faire sentir - ou bien, à faire *chanter*, le lyrisme du poème. Cette tâche, alors, n'est pas facile ; Petit reconnaît ce fait en avouant sa complexité étant donné la structure décousue du poème et les échos des vieux films classiques :

si nous essayions plutôt de comprendre si nous essayions de
comprendre de quoi il peut être question

on constate un décalage comme si des doubles avaient accompli
exactement le même geste longtemps avant - ou allaient les
accomplir longtemps plus tard

on constate un décalage un léger décalage malgré l'échelle de temps
perçue comme s'ils doutaient de ce qui arrive ou est arrivé²⁵⁵

Tirant des parallèles entre le mystère du récit et la tâche du lecteur de décoder le texte, Petit offre au lecteur des conseils sur la manière de *résoudre* le mystère lyrique du poème : elle suggère de procéder « comme si d'emblée on connaissait la fin et qu'on faisait semblant de se concentrer sur le comment et le pourquoi »²⁵⁶. Ce « comment » et « pourquoi » poétiques, cependant, ne font pas simplement partie de la mécanique de sa poésie ou du récit. Ils représentent surtout *la raison* - les fondements intellectuels - derrière son propre lyrisme. Elle le traite *de façon cachée, parce qu'une histoire d'amour classique est, par essence, discrète et possède une mesure d'universalité (« tu sais c'est une histoire jouée chaque jour quelque part dans l'univers / les rôles sont de plus en plus rares / ça prouverait qu'on n'est pas mort juste évanoui »)²⁵⁷ et *parce qu'ainsi subtilement présentée*, cette histoire d'amour peut offrir au lecteur de l'espoir de mieux connaître - quand bien même ce ne serait qu'un peu - la poète énigmatique et sa façon de voir le monde. En fait, Petit fait allusion à cette possibilité d'entrer en rapport plus proche avec elle à travers le poème :*

j'aimerais vivre dans un film d'amour ou dans un film de paysage

²⁵⁵ Ibid., p. 17. L'espacement des mots fait partie de l'original.

²⁵⁶ Ibid., p. 20.

²⁵⁷ Pascale Petit, *L'Équation du nénuphar*, p. 65. (L'espacement des mots fait partie de l'original.)

*je veux que ta voix soit proche quand tu es loin
 je ne veux pas que ta voix soit lointaine quand tu es proche*²⁵⁸
 [...] *me vois-tu dans cette succession d'images
 juste là pas tout à fait là
 suivant la scène des yeux
 c'est un vieux truc à moi mon visage
 sur lequel tu peux lire mon regard
 un vieux truc que j'utilise
 pour que tu voies les choses*²⁵⁹
*avec mes yeux comme avant*²⁵⁹

Dans la tradition des vieux films noirs, cependant, Petit ne révèle pas tout. En revanche, elle reconnaît que la capacité du lecteur de s'apercevoir de la dimension affective du texte est forcément limitée par sa position distanciée (et ses propres préjugés) relative au récit, et elle en profite : « vous dépendez de la surface un personnage secondaire de sa propre histoire qui traverse l'écran sans agir sur l'action sans pouvoir parler au personnage principal ». En effet, Petit joue délibérément avec la compréhension linéaire du lecteur typique, ce qui peut rendre vertigineux son effort de saisir le texte : « histoire toujours en avance comme si le présent se passait ailleurs ou comme si l'avenir était là depuis longtemps maintenant »²⁶⁰ ; « quelle quantité de passé et d'avenir y-a-t-il dans le présent ? »²⁶¹. Elle constate volontiers - avec un ton quelque peu satisfait - qu'il y existe des lacunes conséquentes :

Il y a quelque chose qui manque quelque chose qui manque mais qu'on ne peut pas remarquer parce qu'on ne sait pas le désigner quelque chose qui manque qu'on ne peut pas désigner qu'on ne peut pas remarquer auquel on ne peut pas penser mais vers lequel on ne cesse de retourner dans l'espoir dans l'espoir d'en faire toutes les faces²⁶²

²⁵⁸ Ibid., p. 67. (L'espacement des mots fait partie de l'original.)

²⁵⁹ Ibid., p. 110.

²⁶⁰ Ibid., p. 61.

²⁶¹ Ibid., p. 34.

²⁶² Ibid., p. 62.

Dans cet extrait poétique qui souligne moins les mots sur la page que les lacunes verbales et ce « qu'on ne peut pas désigner », Petit touche à la tradition littéraire vénérable de représenter l'irreprésentable, ou d'exprimer l'inexprimable, en termes minimalistes et élémentaires. Dans « *S'il y a de l'irreprésentable* » Le philosophe Jacques Rancière décrit cette technique en discutant l'œuvre de Robert Antelme sur les camps de concentration et d'extermination de la Seconde Guerre mondiale. Décrivant le style détaché d'Antelme, il note:

Il est courant de voir là une écriture correspondant à une expérience spécifique, celle d'une vie ramenée à son aspect le plus élémentaire, privée de toute horizon d'attente et enchaînant simplement les uns après les autres les petits actes et les petites perceptions. À cette expérience correspond l'enchaînement parataxique des petites perceptions. Et cette écriture témoigne de cette forme spécifique de résistance que Robert Antelme met en jeu: transformer la réduction concentrationnaire à la vie nue en affirmation d'une appartenance fondamentale à l'espèce humaine, à partir même de ses gestes les plus élémentaires. Mais il est clair pourtant que cette écriture parataxique n'est pas née de l'expérience des camps. C'est aussi bien l'écriture de *L'Étranger* de Camus, c'est celle du roman béhavioriste américain. En remontant plus loin, c'est l'écriture flaubertienne des petites perceptions accolées. Ce silence nocturne du camp nous rappelle d'autres silences, ceux qui marquent en particulier chez Flaubert les moments amoureux.²⁶³

Alors que *L'Équation du nénuphar* ne pourrait être, bien sûr, plus loin de la littérature concentrationnaire, le texte illustre le point fondamental de Rancière, à savoir, l'efficacité d'un tel approche minimaliste et staccato à communiquer la profondeur affective. Le sens se trouve moins dans les mots sur la page que dans *ce qui ne se dit pas*, d'où le lyrisme restreint de cette Poète. Ce style lacunaire est évident aussi dans les textes ludiques comme *Salto Solo*, où Petit dévoile le rapport d'amour entre deux êtres primitifs (voir la discussion ci-dessous).

Malgré le caractère décousu de *l'Équation du nénuphar*, si le lecteur rassemble bien les images présentées, on ne peut pas échouer à découvrir la beauté lyrique cachée du texte, comme

²⁶³ Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », dans « *Le genre humain* », *Le Seuil* vol. 1 no. 36, 2001, p. 93. <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2001-1-page-81.htm>.

Petit nous dit : « rien n'échapperait à une conscience capable de situer et de percevoir tous les éléments du plus grand au plus infime qu'ils soient abstraits ou concrets d'un ensemble aussi infini qu'il puisse être ainsi que tous les mouvements qui font se déplacer les éléments de cet ensemble les uns par rapport aux autres [...] »²⁶⁴ Elle nous encourage de continuer : « chaque chose qui manque est un indice plus que les indices qu'on laisse aux autres ».²⁶⁵

Comme un détective enquêtant sur une affaire, le lecteur doit chercher dans les indices que laisse Petit afin de saisir les moments d'amour, enfouis parmi des références à la réalisation des films, aux dames et aux échecs, au jeu et au crime et aux secrets. Au début la relation entre les deux personnages principaux semble parsemée de mensonges (« Mentir omettre déformer truquer retarder éliminer déguiser... faire semblant de montrer son vrai visage / laisser faire / faire que ce soit embrasser sur la bouche / allumer et éteindre effacer » [...] « des preuves de désirs de baisers truqués »)²⁶⁶. Malgré la tromperie, cependant, la passion se fait sentir – quoique de manière dissimulée. Le lecteur regarde la scène à travers une caméra figurative, comme il participe avec la poète dans la construction de la scène :

Pas le type qui aime le plus non plus pas le type qui tombe le mieux non plus sous
une rafale de mitraillette finalement pas même capable d'envisager des
propositions simples pour simplement continuer pas capable de miser sur
les chances simples

Elle a les mains derrière elle appuyées contre le mur pas loin de l'embrasement elle
a la tête un peu en arrière

Le désir avec son regret en contrechamp qui fait ressentir l'absence

L'ombre portée de l'homme sur elle et on pense à deux boxeurs elle ne le quitte
pas des yeux comme si elle savait qu'elle ne devait pas le quitter des
yeux...filature immobile *ne le quitte pas des yeux* prête à lui dire ce qu'elle
attend de lui prête à lui avouer tout prête à lui donner un exemple²⁶⁷

²⁶⁴ *L'équation du nénuphar*, p. 23.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 25, 29.

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 53, 54.

La poète apporte la caméra du lecteur vers l'intérieur pour un gros plan, mais ceci laisse quand même les détails à l'imagination et continue le motif de mystère et de secrets. La référence directe aux « cantiques »²⁶⁸ permet à entendre la partition musicale devenir dramatique au cours de la « scène du baiser incompréhensible. »²⁶⁹ Voilà le lyrisme restreint de Petit, avec son traitement délicat :

un exemple de promesse ou une sommation une sommation sans frais avec sa
bouche une pression une pression cu-mu-la-tive

sensation de déjà vu déjà dit déjà fait déjà pensé ça déjà écrit ça déjà vu ça

les suppositions sont moins générales les conjectures deviennent très très
spéciales

sensation de déjà vu de déjà dit déjà fait déjà pensé ça écrit ça elle n'a pas besoin
de regarder les mains pour savoir ce qu'elles font

le plus simple des cantiques la plus simple des défaites

mais cette façon qu'elle a de dire « tu » comme si c'était chaque fois la première
fois

[...]

un baiser un code source sans application con-crète²⁷⁰

Peu après le « tournage » de cette scène, Petit s'adresse encore une fois directement au lecteur ; cette fois pour stimuler une discussion sur les différentes façons de présenter l'amour dans les films. Ainsi faisant, elle offre encore une justification rationnelle de son genre de lyrisme. Le ton des vers rend palpable son point de vue poétique que moins est, en effet, plus. Elle pose les questions suivantes à la manière d'une réalisatrice à son protégé, attendant que le lecteur y réponde :

²⁶⁸ Cette référence rappelle en outre *Le Cantique des Cantiques* attribué à Salomon, dans la Bible.

²⁶⁹ Ibid., p. 75.

²⁷⁰ Ibid., p. 54, 55.

pourquoi les scènes d'amour ne font-elles pas voir simplement les visages l'un après l'autre ?

pourquoi les personnages de roman sont-ils meilleurs que les acteurs?

[...]

pourquoi les scènes où on fait l'amour ne sont pas celles où on parle de sexe ?²⁷¹

Puis, comme pour apprendre au lecteur qui n'a pas encore compris, Petit instruit : « les scènes d'amour sont des scènes de description »²⁷² et elle conseille donc une touche

légère pour ne pas tomber dans le piège d'être trop évident, gratuit ou stéréotypé :

« chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre ou encore la même chose sous une forme décevante »

La lumière encadre le corps sombre de l'homme une autre lumière une
lumière latérale éclaire son visage

Tout indique quelque chose

Tout indique

Bande sur les visages gamme du noir

L'œil se détourne de la lumière pour trouver du repos dans ce qui se cache
dans le noir

[...]

*On a trop parlé*²⁷³

Le risque de « trop parler » du poème *L'Équation du nénuphar* est pourtant minimal. Car ce texte - comme les autres discutés au cours de ce mémoire, est tellement riche qu'il en reste beaucoup à découvrir. Pour le moment, cependant, on se tournera vers ce principe que moins est plus pour examiner le côté lyrique du poème *Salto solo*.

4. *Salto Solo, ou L'amour dans l'air*

L'archère, elle chasse ; son *homme gonflable*, il saute et flotte dans l'air. Les deux vivent dans une relation simple, dans leur état le plus naturel. Ils s'aiment - c'est tout. Pas d'histoires,

²⁷¹ Ibid., p. 59.

²⁷² Ibid., p. 59.

²⁷³ Ibid., pp. 59, 60.

pas de drame ; et un jour, se tenant les mains ils font un grand saut ensemble dans le vide. Voilà en somme le rapport entre ces deux personnages primitifs dont on sait assez peu, mais que l'on croit connaître et comprendre après quelques pages de très peu de texte. Petit présente un monde clairsemé et étrange où elle introduit d'abord l'archère comme membre féminin d'une espèce dont la contrepartie masculine n'existe pas.²⁷⁴ Ce dispositif littéraire en dit long sur la lentille à travers laquelle la Poète voit ses créatures fictives. On aurait tort cependant de « sauter » à la conclusion que l'œuvre vire vers la polémique. Au contraire ; elle est touchante dans sa simplicité et intrigante dans sa profondeur. Puis on rencontre l'homme gonflable, qui bondit et flotte dans l'air avec d'autres de son genre, faisant des figures de toutes sortes. À part des usages possibles pour les hommes gonflables que puisse imaginer la lectrice astucieuse, ces créatures servent évidemment d'objet du désir, et donc de proie, des archères.

Une lecture rapide du poème révèle que le mot *amour* n'apparaît nulle part dans le texte. Le verbe aimer, d'ailleurs, n'est utilisé que dans le contexte amusant de la glace et du sucre (« Elle ne sait pas de quoi il vit [...] Elle imagine qu'ils aiment le sucre. » ; « Dans l'ombre, ils se répondent : “J'aime les mêmes glaces que vous.” »)²⁷⁵ Tout cela pose la question évidente : comment se peut-il qu'un poème traite des êtres amoureux sans aucune mention de leur amour ? Une lecture plus attentive permet de découvrir la réponse véritablement mallarméenne : en l'évoquant en images. Abordant une vraie « disparition élocutoire », Petit permet au lecteur de s'absorber dans les pensées et les gestes primitifs des personnages (« *elles font un cercle autour de lui. “Il a encore des marques d'une autre vie.”* »)²⁷⁶ ; « il a l'impression qu'elles parlent

²⁷⁴ Pascale Petit, *Salto Solo*, Illustré par Benoît Jacques, Éditions l'Inventaire 2001, p. 11.

²⁷⁵ Ibid., p. 64. La seule exception se trouve dans une mention brève de la possibilité que les « femmes gonflables » peuvent « aimer un homme gonflable sans qu'il fasse davantage attention à elle » ; voir p. 34. Dans le contexte du rapport entre les deux personnages principaux, cependant, cette possibilité ne se réalise pas, et ne semble jouer aucun rôle.

²⁷⁶ Ibid., p. 45.

toutes à l'envers. Quand il ne la voit pas, il la cherche du regard. »²⁷⁷), qui agissent sur leur amour plutôt que de l'exprimer en mots (« Elle dispose des oranges et des pêches du jardin dans une coupe. [...] Elle ne sait pas de quoi il vit. »²⁷⁸ ; « En se regardant dans les yeux, ils se font tomber pour commencer à danser. »²⁷⁹ « Ils se retrouvent dans le noir - qui est leur élément naturel. »²⁸⁰) Le lyrisme est donc ressenti dans les actes des personnages, plutôt que décrit dans les vers²⁸¹. Les illustrations de caractère ludique qui accompagnent le texte, rédigé tel qu'il est avec parcimonie, font sourire et enrichissent l'expérience visuelle du lecteur au cours du poème.

L'amour, essentiellement impossible à définir ou expliquer en mots, est ainsi construit activement, non pas discursivement. Le lecteur témoigne le développement du rapport amoureux en termes de ce que *font* les personnages et comment ils se répondent l'un vers l'autre, plutôt que de ce qu'ils disent. Important au contexte de l'expression fondamentale de l'amour en gestes est le thème de la chasse et de l'appivoisement des proies sauvages (des actes de survie et d'adaptation), qui s'exprime non seulement dans le rôle de l'archère mais aussi dans la façon dont les deux créatures se changent en conséquence de leur relation. L'homme gonflable, le dernier de son espèce, est fait pour sauter, pour flotter dans l'air en faisant des figures, et pour tomber - qui lui pose le danger du *dégonflement*. Surtout, en tant qu'être libre, il va où il veut. Après s'être installé chez l'archère, cependant, il offre volontiers de renoncer à son activité toute naturelle, pour éliminer le risque : « Pour les nuits où elle n'est pas venue, il lui a promis de ne plus jamais vouloir tomber. »²⁸² Il l'aide à construire une maison pour que les deux vivent

²⁷⁷ Ibid., p. 47

²⁷⁸ Ibid., pp. 59, 61.

²⁷⁹ Ibid., p. 65.

²⁸⁰ Ibid., p. 64,

²⁸¹ La qualité silencieuse de leur amour est manifeste : « Ils se comprennent plus vite quand ils ne parlent pas. » Voir p. 65.

²⁸² *Salto Solo*, p. 65.

ensemble, signalant la fin de ses jours « sauvages »²⁸³. De même, l'amour de l'homme gonflable change l'archère, qui depuis longtemps avait abandonné la chasse. Grâce à l'amour, elle peut lui permettre d'aller et venir comme il veut. Elle se fie à lui. De plus, elle arrive même à retrouver ses prouesses de chasse :

*Maintenant, le tir est parfaitement ajusté.
Projeté sur l'instant choisi, il peut y demeurer et s'y mouvoir sans peine.*

Elle aussi semble apprivoisée. Elle accepte comme un phénomène naturel, les passages de ce visiteur qui apparaît et disparaît, qui existe, parle avec elle, se tait, l'écoute et s'en va.

*Elle s'est habituée à lui.*²⁸⁴

Dans ces vers simples, le lyrisme se fait sentir en murmures. L'amour *devient* - il *évolue*, non par mots mais par actes et par pratiques simples ; il s'absorbe tout naturellement, et donc transforme ceux qui s'y soumettent. En fin de compte, cet amour mène l'archère et l'homme gonflable à *jeter la prudence au vent* ; mains jointes, ils deviennent un en prenant un grand bond final ensemble dans l'air, leur propre *salto solo à deux*. Pas de drame, pas d'histoires. Ils s'aiment, au point de sauter ensemble dans le vide. C'est tout.

Où se trouve le lecteur dans ce petit monde étrange d'archères, d'arbres, de cerises, de sauts et d'hommes gonflables ? Petit l'a oublié ou l'a abandonné dans tout le jeu d'imagination ? Bien sûr que non. En revanche, la participation du lecteur dans cette œuvre (quoique plus subtile) est sans doute plus considérable que dans d'autres poèmes. Encore une fois Petit offre au lecteur une invitation d'entrer en rapport avec elle, mais de façon tout à fait énigmatique. Le chemin qu'elle lui ouvre est entièrement métaphorique, et présenté en termes des personnages centraux ;

²⁸³ Ibid., p. 69.

²⁸⁴ Ibid., pp. 63, 64.

par conséquent, il exige plus de travail de la part du lecteur. La façon dont on choisit de répondre à cette invitation déterminera le caractère du sens poétique que l'on tire du texte.

Tout au début du poème, Petit signale au lecteur de voir l'archère comme représentative de quelque chose de plus poétique, de plus profond qu'un simple personnage concret dans une douce histoire d'amour. L'allusion peut être facilement manquée : « Avec le temps, on pense à l'archère par analogie : on croit qu'elle cherche une ligne qui ne serait pas hors d'elle où elle coïnciderait avec elle-même. »²⁸⁵ On peut choisir d'accepter ce verset à sa guise si l'on y est ainsi disposé. Dans ce cas, ce n'est rien de plus que du texte ludique qui fait sourire. Ou bien, on peut affronter l'incongru du texte, ce qui mène à des conclusions plus profondes. Le premier « drapeau rouge » ici est que ce qui suit l'expression "avec le temps..." n'est pas du tout une analogie, mais plutôt une déclaration de fait - une *description* de l'état émotionnel/psychologique de l'archère, un personnage fictif écrit (et dessiné) en deux dimensions sur la page. L'archère est faite entièrement en lignes de vers et de dessin ; donc la déclaration de sa quête pour « une autre ligne » n'est analogue à rien ; c'est simplement descriptive de son désir. Alors que devons-nous faire de cette suggestion *incomplète* que l'archère est une analogie qui n'est jamais identifiée en mots ? Qu'est-ce qu'elle représente ?

À la recherche d'une réponse, tournons le regard vers cette archère - cette « analogie ». C'est un personnage solitaire, à la chasse de ce qui la complétera ; une figure composée de mots et de lignes, et qui cherche une autre ligne - *un autre lien*, ce qui implique un rapport. En tant qu'archère, membre d'une espèce exclusivement féminine, elle est responsable dans son monde de lignes, de mots, de choix et d'actes. Elle est dominante.²⁸⁶ Or elle a besoin de quelqu'un pour

²⁸⁵ Ibid., p. 13.

²⁸⁶ En fait, la tendance naturelle de cette espèce vers la dominance se fait bien évidente : « quand elles sont plusieurs, elles s'entretuent. » *Salto Solo*, p. 12. Une autre épreuve très révélatrice se trouve dans les efforts des archères, quand à la chasse, de faire semblant de n'avoir besoin de personne ou de

que son existence ait du sens, même si elle refuse de l'admettre ouvertement. Elle a besoin de partenaire qui peut *lire entre ses lignes*, qui peut *la comprendre*, qui peut l'aider à *construire du sens* de son monde étrange et à « coïncider avec elle-même ». Qui, mieux que la Poète, pourrait habiter ce personnage de l'archère ? En outre, qui mieux que le lecteur pourrait répondre à ce besoin, tout comme l'homme gonflable - un être libre - a choisi de construire une relation avec son archère ? À proprement parler, les poètes (comme les archères) peuvent se débrouiller bien seuls ; ils peuvent écrire leur poésie, que quelqu'un la lise ou la comprenne ou non. Pourtant le vrai sens d'accomplissement poétique vient *d'être lu*, *d'être compris*, et surtout de pouvoir *transformer le lecteur*, de la même manière dont l'archère transforma son homme gonflable d'une créature sauvage (qui ne parlait pas la langue de l'archère) en partenaire qui la comprenait mieux que quiconque. *Salto solo* sert donc de représentation du rapport possible entre la Poète et le lecteur, s'il le veut ; il n'a qu'à lui tendre la main. *Invitation entre-les-lignes, réponse, relation, transformation* : voici les contours du lyrisme unique et de la poétique de Pascale Petit.

n'avoir aucun désir d'un homme gonflable : « Elle n'a souvent que quelques secondes pour trouver une attitude et faire comme si elle n'y était pour rien. » Ibid., p. 25; « Au début, elles font semblant d'être là absolument par hasard [...] Elles s'allongent par terre et elles disent vaguement qu'elles ne viennent pas pour "ça". » Ibid., p. 54. De même, l'impression de l'archère est que l'homme gonflable est une espèce inférieure *qui ne parle pas sa langue* : « Elle dit, "On peut parler devant lui, il ne comprend pas." » Ibid., p. 49. Elles ont, néanmoins, un fort désir pour eux qu'elles déniaient par réflexe : « En réalité, les archères choisissent rarement l'indifférence : la plupart du temps, elles cachent les hommes qu'elles trouvent dans leur manche... » Ibid., p. 27. L'archère en question, surtout, veut que personne ne sache qu'un homme gonflable est chez elle : « Quand quelqu'un lui demande "mais tu n'entends pas ce bruit ?" elle répond "non, quel bruit ?" et va dans la salle de bains. » Ibid., p. 61.

**Chapitre V. Je est un « nôtre » : l'identité, l'intertextualité et le rôle
du lecteur dans la poésie de Petit**

1. « Où les souvenirs sont rayés » : le rapport entre l'identité et la mémoire dans *Monsieur Jones*

LE PREMIER ACOLYTE : Ah ! Ça ! Faut pas faire attention [...] Il a des problèmes avec ses souvenirs : il sont rayés.

MONSIEUR JONES : Rayés ?

LE PREMIER ACOLYTE : Bah oui, rayés... Ce sont des choses qui arrivent. À force de s'en souvenir... Faut dire aussi que ce sont des souvenirs du trafiquant. [...]

MONSIEUR JONES : Hum... Qui c'est, le trafiquant ?

LE PREMIER ACOLYTE : Bah, c'est celui qui vend des souvenirs que tout le monde a oubliés, des souvenirs perdus ou même des frelatés qui ont servi plusieurs fois, des mélanges, quoi...²⁸⁷

Combien valent-ils, les souvenirs ? Quel prix peut-on mettre sur la mémoire ? À première vue, ces questions axées sur la valeur semblent exécrablement matérialistes, grâce en grande partie aux efforts de Hallmark et d'autres entreprises occidentales de les coopter et d'en profiter. Elles ont néanmoins une importance démesurée pour l'intégralité et la santé psychologique des êtres humains. Contre le fond d'un monde où les souvenirs perdus sont à vendre, où la mémoire devient une marchandise précieuse, Petit pose ces questions précisément dans *Monsieur Jones*, un poème déguisé en pièce de théâtre. Dans l'œuvre, Petit invite le lecteur à considérer les concepts complexes de mémoire et d'identité - et leur importance pour la *personnalité* - à travers

²⁸⁷ Pascale Petit, *Monsieur Jones*, Théâtre l'école des loisirs, 2005, p.37.

le personnage autrement pratique, concret et ordinaire de Monsieur Jones. Le pauvre homme, dont le prénom ne figure jamais dans le texte, se présente comme un point d'interrogation incarné - une énigme en forme humaine qui ne sait plus qui il est, ayant « perdu » sa mémoire. Sa tâche, qui devient vite celle du lecteur aussi, est de reconstituer son identité à partir des indices qu'il découvre le long du chemin. Ce chemin, d'ailleurs, le retourne (et le lecteur aussi) régulièrement à l'envers ; il tombe corporellement à maintes reprises dans « les souvenirs » appartenant ostensiblement aux autres. Après chaque chute, il doit se démêler et se réorienter en découvrant où il est, ce qui arrive autour de lui, et comment aller de l'avant pour récupérer son identité. Petit mène le lecteur ainsi dans une exploration allégorique de sa propre humanité, avec l'identité et la mémoire comme pierres de touche.

En explorant la question de l'identité, cette analyse ne se présente pas de la perspective *philosophique* - qui traite du rapport entre l'identité et le *sujet* ou la *subjectivité* (définie comme le « *je* » qui agit de manière prédéterminée par des relations de pouvoir et des forces/influences sur lesquelles ce « *je* » n'a aucun contrôle).²⁸⁸ Bien entendu, les discussions, analyses et points de vue sur cette perspective philosophique ne manquent pas dans la théorie critique.²⁸⁹ A la place, dans l'espoir d'ajouter quelque chose de nouveau à l'analyse de la poésie française contemporaine, cette discussion prendra un aperçu sur l'identité dans la poésie de Petit de la perspective *psychologique* en commentant la relation entre la mémoire et la formation du «

²⁸⁸ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 1997, pp. 108-109.

²⁸⁹ Voir, e.g., Michel Foucault, "The Subject and Power," *Critical Inquiry* 8, no. 4 (Summer, 1982): 777-795. <https://doi.org/10.1086/448181> ; Michel Foucault, *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the College de France 1981-1982*. Frédéric Gros, editor, Éditions de Seuil, 2001; Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester University Press, 2003; Dieter Freundlieb, "Why Subjectivity Matters: Critical Theory and the Philosophy of the Subject", *Critical Horizons, A Journal of Philosophy and Social Theory* vol. 1, no. 2, pp. 229-245, DOI: 10.1163/156851600750133351; Jacques Derrida and John D. Caputo, *Deconstruction in a Nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. Oxford University Press 1997.

moi ». Examinée sous l'angle psychologique, l'amnésie qu'éprouve M. Jones s'explique nettement et offre une porte d'entrée dans le texte - une base de compréhension pour tous les lecteurs qui ont déjà connu un moment de leur passé qu'ils auraient préféré oublier.²⁹⁰

« La mémoire, sans doute, figure parmi les caractéristiques les plus importants des êtres humains. »²⁹¹ Le rôle de la mémoire dans la formation de l'identité humaine est reconnu depuis des siècles. En fait, « ...tous les philosophes, depuis saint Augustin, situent la continuité de la personne dans la faculté de se souvenir, dans la mémoire sans laquelle l'unité du moi se disperserait et se désagrégerait en sensations isolées et indépendantes les unes des autres. »²⁹² John Locke, dans son *Essay Concerning Human Understanding*²⁹³ expose l'idée que les souvenirs forment un élément constitutif de l'identité individuelle. Locke raisonne que les souvenirs du passé de l'individu lui donnent un sens de continuité - que l'on est aujourd'hui, en effet, la même personne que l'on fut hier et que l'on fera les jours/les années d'avant.²⁹⁴ On peut voir des allusions à cette théorie dans le texte de *Monsieur Jones* en termes du manque de transitions ou de

²⁹⁰ On oserait dire que cela se qualifie d'expérience universelle.

²⁹¹ Michael Jungert, "Memory, Personal Identity, and Memory Modification" in Ranisch, R., Rockoff, M., Schuol, S., editors, *Selbstgestaltung des Menschen durch Biotechnologien*. Tübingen: Francke, 2015, p. 129. (en anglais dans l'original, la traduction est à moi). Voir aussi : Conway & Pleydell-Pearce, "The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System", *Psychological Review*, vol. 107, no. 2., American Psychological Association, 2000, p. 261 : "Autobiographical memory is of fundamental significance for the self, for emotions, and for the experience of personhood, that is, for the experience of enduring as an individual, in a culture, over time." De plus, la recherche récente suggère que "[...] the self-referring nature of autobiographical memories was a defining feature that distinguished these memories from all other types of long-term knowledge. Robinson (1986) proposed that autobiographical memories were a 'resource' of the self that could be used to sustain or *change aspects of the self*." Ibid., p. 267. (je souligne). Cette possibilité du changement pour le mieux est fortement suggérée à la fin de l'œuvre *M. Jones*, pp. 68-70.

²⁹² Clément Rosset, *Loin de moi : Étude sur l'identité*, Editions de Minuit 1999, p. 26.

²⁹³ John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Edmund Parker 1690. N.B : cette idée de la continuité de la personnalité fut disputée, même à l'époque de Locke ; les penseurs constatèrent que puisque les individus changent au cours du temps, l'idée d'un « moi » durable et constitué de souvenirs est illusoire. Voir : la discussion sur les idées de Hume, de Reid et Butler dans Stanley B. Klein, Shaun Nichols, "Memory and the Sense of Personal Identity", *Mind* vol 121 no. 483, July 2012, pp. 677-678. Voir surtout la discussion du caractère illusoire de l'identité personnelle dans *Loin de moi*, (op. cit., note 291) où Rosset affirme que l'identité individuelle n'existe pas - qu'il n'y a que l'identité sociale qui forme le *moi* de l'individu.

²⁹⁴ Jungert, p. 133.

liens entre les scènes ; le personnage principal amnésique passe brusquement d'un « monde » à l'autre par une série de chutes inattendues et déroutantes. Le manque de continuité se rend ainsi palpable non seulement dans l'histoire personnelle et la personnalité de M. Jones, mais surtout dans le déroulement décousu de son aventure.

Le processus précis par lequel la mémoire aide dans la construction et la préservation de l'identité reste en grande partie obscur.²⁹⁵ Bien évidemment, « la mémoire humaine est un phénomène complexe et multiforme » ; elle est composée de nombreux systèmes non-linéaires, dont la mémoire autobiographique, l'un des sous-systèmes de la mémoire *déclarative*, qui fournit la capacité de se souvenir des faits et des événements.²⁹⁶

L'ampleur et la profondeur précises du sous-système de la mémoire autobiographique, ainsi que l'usage du terme en contextes différents, sont disputées parmi les chercheurs en psychologie.²⁹⁷ Quant à l'usage du terme, certains chercheurs la conçoivent de trois manières distinctes, à savoir, 1. en tant que système particulier de mémoire qui se lie et interagit avec d'autres systèmes et sous-systèmes, comme le ferait une machine en plusieurs parties ; 2. comme l'un des marqueurs du concept du « moi » ; et 3. en tant que processus, où les points focaux sont les mécanismes qui s'impliquent dans le rappel des faits relatifs à l'expérience de l'individu.²⁹⁸ À l'égard de la mémoire autobiographique en tant que système, quelques chercheurs l'associent à la mémoire dite épisodique, ce qui porte sur la capacité de se rappeler des moments et des événements *pertinents à l'individu* ou ceux qui sont directement vécus.²⁹⁹ D'autres la voit comme la capacité de maintenir un registre en constante évolution d'événements publics et privés

²⁹⁵ Ibid., p. 129.

²⁹⁶ Ibid., p. 130.

²⁹⁷ Alan Baddeley, "What is Autobiographical Memory?" in M.A. Conway, D.C. Rubin, H. Spinnler and W.A. Wagenaar, editors, *Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory*, Kluwer Academic Publishers, 1992, pp. 13-14.

²⁹⁸ Baddeley, p. 14.

²⁹⁹ Klein & Nichols, "Memory and the Sense of Personal Identity", p. 679-680.

importants³⁰⁰, tandis que d'autres encore affirment que le terme devrait inclure la mémoire *sémantique* - la capacité générale pour le rappel des faits (personnels *ou* impersonnels), tels que le lieu de naissance, les noms des amis, les tables de multiplication, le jour et la date, les noms des couleurs ou des pays, etc.³⁰¹ Quelles que soient les disputes scientifiques sur le caractère du système, plusieurs choses demeurent claires : 1. Il existe un accord général sur *l'impact* de la mémoire dite « autobiographique » dans la construction du « moi » ;³⁰² 2. Monsieur Jones navigue dans un monde décousu en quête des souvenirs *concrets* de son passé personnel - e.g., d'où il vient, des faits de sa vie professionnelle, de ses amis, de ses loisirs - des faits qui touchent à la connaissance factuelle de lui-même (en effet, une combinaison des mémoires sémantiques et épisodiques) ; 3. À travers M. Jones, Petit arrive à faire comprendre au lecteur que de tels souvenirs de surface ne suffisent pas à construire *l'identité* ; que la construction du « moi » exige quelque chose de plus profond et de plus intégré.

Le lecteur rencontre M. Jones lors de sa première chute, où il tombe dans les bras de « l'homme au chapeau ». Celui-ci s'occupe à compter le nombre de chutes qu'il observe quotidiennement, apparemment sans but particulier.³⁰³ Au début, il semble naturel que M. Jones veuille connaître des faits de base, mais il devient pris dans le « compte » que fait l'homme au chapeau. Ses questions révèlent son manque de maîtrise de la situation et combien il est facilement distrait :

VOIX DE MONSIEUR JONES : Quoi ? ...Qui a parlé ? La 2768^e ? La 2768^e fois que quoi?

³⁰⁰ Rosaleen A. McCarthy & Elisabeth K. Warrington, *Cognitive Neuropsychology: A Clinical Introduction*. Academic Press, 1991, p. 296.

³⁰¹ Klein & Nichols, pp. 679-681.

³⁰² Ibid., p. 678 ; Voir aussi Jungert p. 130 ; Martin A. Conway, Christopher W. Pleydell-Pearce, "The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System", *Psychological Review*, vol. 107, no. 2, p. 267: "In short, there appears to be a consensus that autobiographical memory and the self are very closely related, even, according to some theorists, *intrinsically related* so that autobiographical memory is a part of the self."

³⁰³ Pascale Petit, *Monsieur Jones*, pp. 7-10.

[L'HOMME AU CHAPEAU] : Ça fait la 2768^e fois que quelqu'un tombe.

VOIX DE MONSIEUR JONES : Mais je ne vois personne. Je ne comprends rien...
Qu'est-ce qui s'est passé ? Où suis-je tombé ? Il y a eu un tremblement de terre ?
Une explosion nucléaire ? Mais où êtes-vous ?

[...]

MONSIEUR JONES : 2768 fois ? Quoi à la fin, 2768 fois ?

L'HOMME AU CHAPEAU : 2768 fois que quelqu'un atterrit sur moi ! [...] Alors...
reprenons... avant le 2768, le 2767^e... Avant le 2766^e...

MONSIEUR JONES : Vous allez remonter jusqu'où comme ça ? [...] Mais qu'est-ce que
ça peut faire ? Pourquoi vous perdez votre temps à ça ?

L'HOMME AU CHAPEAU : Je vois... Vous n'avez rien encore compris...

MONSIEUR JONES : Mais qu'est-ce qu'il y a à comprendre ?³⁰⁴

Après une deuxième chute à la suite de ce dialogue, M. Jones rencontre trois autres personnages bizarres - « les triplés », dont la seule préoccupation est de « boucher les trous » de mémoire (qui se manifestaient physiquement dans l'atmosphère, évidemment).³⁰⁵ Durant un échange bref avec eux, M. Jones apprend qu'il a perdu ses souvenirs.³⁰⁶ Ensuite, une chute de plus mène le pauvre homme en conversation avec « l'homme au triporteur » (autrement connu sous le nom du « trafiquant »), qui offre de lui vendre d'autres souvenirs à un bon prix. Le trafiquant sort de sa valise rouge des options quasiment sans limite pour vivre, en effet, de « nouvelles » mémoires.³⁰⁷

³⁰⁴ Petit, *Monsieur Jones*, p. 7-9.

³⁰⁵ Ibid., p. 14.

³⁰⁶ Dans un moment rare d'expression affective - aux nouvelles qu'il a perdu ses souvenirs - M. Jones s'exclame : « Mais qu'est-ce que je vais devenir ? Qu'est-ce que je vais devenir sans souvenirs ! » p. 20. Deux observations à souligner ici : 1. que dans cette exclamation M. Jones ne dit pas « *mes* souvenirs », ce qui laisse le lecteur avec l'impression distincte que n'importe quel autre ensemble de souvenirs lui conviendrait - il n'exprime aucune propriété ou affinité pour son identité perdue ; et 2. alors que l'on peut sympathiser avec la difficulté de la perte de mémoire, au cours du texte M. Jones ne devient jamais le genre de personnage avec qui on peut établir un lien affectif, ce qui suggère que Petit a d'autres buts à l'esprit pour le lecteur.

³⁰⁷ Petit, *Monsieur Jones*, pp. 19-28.

Pour persuader M. Jones de la *valeur* de différents souvenirs, le trafiquant souligne les aspects superficiels de chaque ensemble, y compris où il a lieu, les activités impliquées³⁰⁸, ou le statut social/professionnel de l'individu central de l'ensemble³⁰⁹. M. Jones trouve certains des souvenirs attirants et il prend du temps pour délibérer sur eux ; mais finalement il ne veut savoir que lequel coûte le moins cher.³¹⁰ Même au prix le plus réduit alors, et avec son avenir en péril, M. Jones n'est pas satisfait ; il continue à négocier pour une meilleure affaire. Il questionne la singularité des souvenirs, le fardeau d'en avoir trop « d'un seul coup », et le risque des effets secondaires possibles.³¹¹ Cependant, il ne pose aucune question sur les *rapports* dans les souvenirs, ni sur *l'éthique* de l'individu central là-dedans ou sa contribution au monde, ni si le trafiquant sait ce qui est arrivé aux souvenirs réels de M. Jones. Le lecteur commence à comprendre que ce personnage n'a pas perdu sa propre mémoire autant qu'il veut *y échapper* - qu'il n'a pas la capacité à faire face à ses failles. De toute évidence, M. Jones souffre de *trouble dissociatif de l'identité*, où se produit une « discontinuité des fonctions normalement intégrées de la mémoire, de l'identité, de la perception, de l'expérience et de la conscience. » Au niveau pathologique (tel le cas de M. Jones), la maladie est généralement vue comme une réponse aux événements traumatisants graves.³¹² Souvent « les réseaux qui négocient la construction des

³⁰⁸ Ibid., p. 21.

³⁰⁹ Ibid., p. 22-23.

³¹⁰ Ibid., p. 25. Petit nous présente ici un homme chiche qui veut, semble-t-il, faire *le moindre investissement possible* en lui-même ; le sous-texte de cet exemple négatif étant que le lecteur ferait bien d'éviter cette attitude non seulement dans la vie personnelle, mais en abordant les textes poétiques de Petit aussi, car ils valent le coup. Cette notion des conseils d'auteur au lecteur de profiter autant que possible de tout ce qu'un texte a à offrir (que ce soit un poème, un roman, un film ou même un souvenir en forme de texte) retrace son histoire vénérable jusqu'à *Gargantua* de Rabelais: « C'est pourquoi (il) faut ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est déduit (...) puis, par curieuse leçon et méditation fréquente, rompre l'os et sucer la substantifique moelle. » François Rabelais, Prologue de *La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quintessence*. Livre premier, *Gargantua*, 1534. En faisant des mauvais choix pour lui-même, M. Jones devient une sorte de récit édifiant duquel le lecteur peut apprendre et profiter dans sa propre vie.

³¹¹ Ibid., pp. 25-26.

³¹² Osman Özdemir, Pinar Guzel Özdemir, Murat Boysan, Ekrem Yılmaz, "The Relationships Between Dissociation, Attention, and Memory Dysfunction", *Archives of Neuropsychiatry*, vol. 52, 2015, p. 36 (en

mémoires » répondent à la connaissance bouleversante en protégeant le cerveau de celle-ci.³¹³

Les expériences traumatiques qui produisent cette connaissance peuvent dès lors poser une menace à ce que les psychologues appellent le « *moi en cours* », au point où ce *moi* n'a plus la capacité de s'y adapter.³¹⁴ Dans ces cas, le cerveau réagit en ne codant pas l'expérience, ce qui aboutit en amnésie traumatique.³¹⁵ M. Jones démontre précisément cette incapacité du cerveau à gérer un événement traumatique.

À la suite de la négociation avec le trafiquant, M. Jones finit par avoir des mémoires groupées (« trois souvenirs pour le prix d'un », « [p]lus trois échantillons gratuits » et « en plus, l'album de photos qui va avec... »)³¹⁶ Curieusement, au cours des aventures dans ses « nouveaux » souvenirs, M. Jones commence à reconnaître un peu quelques moments représentés sur les photos (signes du retour progressif de sa mémoire épisodique). En effet, il *se rencontre* dans les souvenirs, mais sans se reconnaître pleinement. Vers la fin du texte, le lecteur comprend³¹⁷ que le « trou de mémoire » de M. Jones est en réalité l'effort de son cerveau à éluder un traumatisme - un souvenir douloureux d'échec en amour.³¹⁸ Ses « nouvelles mémoires » et les personnages mystérieux qu'il rencontra dedans ne sont que de petits extraits des moments de son

anglais dans l'original; la traduction est à moi.) Voir aussi : Alan Baddeley, "What is Autobiographical Memory?" M.A. Conway, D.C. Rubin, et al., editors, *Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory*, p. 25.

³¹³ Martin Conway et Christopher Pleydell-Pearce, p. 15, op. cit. note 301. (en anglais dans l'original, la traduction est à moi.)

³¹⁴ Ibid., p. 30 : "A key feature of traumatic experiences is that they present a threat to current plans and goals, and this is a threat to which the working self cannot adapt."

³¹⁵ Id.

³¹⁶ Petit, *Monsieur Jones*, pp. 26-27.

³¹⁷ Le lecteur, mais non le personnage principal, comprend ce qui s'est passé ; Jones n'est jamais au courant du fait, par exemple, que c'est *lui*, le trafiquant, et que ces « nouveaux » souvenirs sont en effet les siens. L'usage de l'ironie dramatique ici ne sert qu'à souligner la transparence, le manque de bon sens (et peut-être la fragilité affective) de M. Jones. De même, ce dispositif littéraire permet à Petit d'entrer en dialogue avec ses lecteurs sur le rôle que jouent nos souvenirs d'amour et des rapports dans la formation de notre identité.

³¹⁸ Une allusion récurrente à cet amour au cours du poème se manifeste dans l'apparence de temps à autre d'une jeune fille au fond de la scène. Voir : *Monsieur Jones*, pp. 30, 31, 35, 50, 54, 58, 67, 69-70.

propre passé. L'ensemble de souvenirs qu'il avait acheté servait de miroir à travers lequel son passé se reflétait, ce qui lui offrait la possibilité de retrouver son identité originelle. (Il reste néanmoins ignorant de ce fait.) Les mémoires le retournaient au moment où son incapacité à communiquer ses sentiments lui a coûté l'amour de sa vie. Revivre l'expérience lui donne ainsi la chance de refaire ce moment pour le mieux.

L'ignorance de M. Jones par rapport à sa propre situation, cependant, est prévisible - on doit lui *dire* que sa mémoire fut restaurée, et qu'il peut maintenant continuer sa vie. En réponse à sa question sur la manière dont les autorités se sont débarrassées du « trafiquant » (il causait apparemment des ravages et évitait la capture), les personnages lui épargnent la douloureuse vérité :

L'HOMME EN BLEU : Voilà, c'est fini, monsieur Jones, vous allez pouvoir sortir, nous avons enfin réussi à mettre la main sur le trafiquant.

MONSIEUR JONES : Et qu'est-ce que vous lui avez fait ?

L'HOMME EN BLEU : Nous l'avons aidé, monsieur Jones, nous avons essayé de comprendre, essayé de comprendre pourquoi il faisait tout ça.
[...]

L'HOMME EN BLEU : Et simplement, il avait un souvenir insupportable, tellement insupportable qu'il avait fini par avoir l'idée de s'en débarrasser en glissant des petits bouts par-ci par-là, dans d'autres souvenirs qu'il refilait à ceux qu'il faisait tomber dans le trou. Parce que c'était vraiment un mauvais souvenir. Mais il avait beau faire, il ne pouvait pas s'en défaire complètement. Le souvenir revenait toujours, chaque fois plus précis, plus douloureux, plus torturant... Mais on ne peut pas échapper à son passé et on ne peut pas vivre en voulant échapper à son passé.

MONSIEUR JONES : Et c'était quoi, ce souvenir ?

L'HOMME EN BLEU : Je crois que ce n'est pas la peine de vous encombrer la mémoire avec ça, monsieur Jones. Nous sommes déjà bien assez pour le partager avec lui à présent [...] pour qu'il ne lui pèse plus davantage et le laisse un peu en paix...³¹⁹

³¹⁹ Petit, *Monsieur Jones*, pp. 68-69.

À travers toutes ses aventures, M. Jones démontre un manque de profondeur et un caractère quelque peu obtus. Il ne pense que de manière concrète et demeure bidimensionnel - plat, même transparent, au cours du récit. Ce n'est pas par hasard alors, qu'en tant que personnage, M. Jones n'est pas quelqu'un de substance que le lecteur peut comprendre. Petit le conçoit, bien entendu, pour un rôle plus allégorique que relationnel par rapport au lecteur. Tout comme les personnages ludiques servent de miroir pour M. Jones, Petit nous l'offre, lui, en tant que miroir pour que *nous nous regardions*. Elle crée ce texte fantaisiste non pour faire ses propres déclarations philosophiques sur l'identité, ou pour créer un personnage inoubliable. En revanche, Petit se sert de M. Jones plutôt pour nous offrir une invitation à *nous rencontrer* dans le texte en *nous posant* les questions sous-jacentes sur l'identité et le rôle des souvenirs dans sa formation, ainsi que sur la force émotionnelle et le courage qu'il faut pour faire face aux échecs du passé. *Monsieur Jones* sert d'occasion pour nous, les lecteurs, de redécouvrir ou de réaffirmer notre propre identité - notre humanité - à travers les chutes (littérales et figuratives) de M. Jones. Plus important encore, Petit ne nous réprimande pas ; elle nous mène vers la vérité avec la même compassion que montrent les drôles de personnages envers M. Jones. Tout doucement, et en compagnie de la Poète, le « *je* » de M. Jones devient ainsi un « *nôtre*. »

2. L'identité et la suspension de l'incrédulité : quand les personnages créent les personnages

Le réel en question. Questions sur le réel. Comme : le réel est-il réel ? En quoi une fiction est-elle moins réelle que le réel et pourquoi le réel serait-il plus réel qu'elle ? Qu'est-ce que « l'impression de réel » ? Que faire de l'expression « la fiction dépasse la réalité » ? Comment être plus réel que le réel ? Le réel est-il bête ? Peut-il se faire avoir ? Le réel a-t-il une distance de fuite ? Et nous, face au réel, à quel moment faut-il s'enfuir ? Et puis, où est le réel ? À revoir : nos notions de réel et d'imaginaire, nos concepts de passé, de présent et de futur. À redéfinir :

frontière entre réel et virtuel, absence et présence, en ces temps de déréalisation où les objets parlent entre eux.³²⁰

Dans le monde dit « réel », les lecteurs n'ont généralement pas l'habitude de se laisser faire figurativement culbutés comme des vêtements dans la sècheuse quant à la distinction entre la réalité et l'irréel. Dans notre monde « réel », les lecteurs rationnels comprennent la différence entre la réalité et la fiction. Dans notre monde « réel », il va de soi par exemple que pour avoir une identité, il faut tout d'abord exister.³²¹ Bien sûr. Ceci est *normal*. Ceci est *linéaire*. Ceci est *stable*. Lecteurs : préparez-vous à dégringoler ; car le monde poétique de Petit est loin de stable. Rien n'est acquis d'avance ; tout est mis en question. À travers sa tendance à tisser la fiction en couches surprenantes, la Poète présente à notre considération justement la possibilité d'avoir une « identité » assez bien développée sans vraiment exister, ce qui mène naturellement aux questions sur ce que cela veut dire, exister *en réalité*. Trois œuvres de Petit en particulier explorent les questions de l'identité individuelle et de l'existence dans le cadre narratif d'un triangle amoureux. Le récit se déroule à l'intérieur d'un univers imaginaire où un roi, une reine et l'amant de la reine, un membre de la cour royale, vivent ensemble et passent leur temps à chasser chacun leurs rêves à eux. Dans les poèmes *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir*, *Tom Premier*, et *Tom II*, Petit bouleverse les attentes du lecteur à l'égard de l'existence même - comme s'il ne suffisait pas de suspendre notre incrédulité et accepter le monde à l'envers d'où viennent ses personnages.

³²⁰ Pascale Petit, *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir*, Éditions du Seuil, 2007, *Postface*, p. 198.

³²¹ Voilà précisément ce que Reid et Butler s'engagèrent à prouver dans leur critique de la théorie de Locke de la personnalité constituée des mémoires : que les souvenirs ne constituent pas l'individu en soi, mais qu'ils fournissent tout au moins une confirmation de *l'existence* de l'individu dans le passé. Voir : Klein and Nichols, p. 678.

Sauf pour certaines différences de détail,³²² chaque poème suit généralement le même scénario : le roi et la reine ne se comprennent plus et s'éloignent lentement l'un de l'autre. Le roi s'intéresse exclusivement à ses « inventions ». Pessimiste et obsédé de technologie, il cherche à échapper à son royaume terrestre pour vivre dans l'espace. La reine, toujours optimiste, vivace et dévouée au roi, se décourage peu à peu et enfin elle abandonne tout espoir de regagner son amour. L'amant de la reine profite de la situation en devenant un confident et ami de la reine solitaire. Face à ce fond de tableau, le lecteur ressent la solitude croissante de la reine, qui dans *Tom I* se lamente de l'éloignement de son mari et de leur manque d'enfants : « Nos idées d'enfants... Plus jamais il ne viendra me chercher pour refaire le monde avec lui. Je vois bien qu'il s'éloigne de moi. »³²³ Pareillement, dans *Manière*, le coiffeur note dans son journal que « Le roi a dit à la reine qu'il ne voulait pas d'enfant. »³²⁴

Au fur et à mesure, la reine Éléonore (*Tom I*) arrive au point où - avec l'aide de son amant qui a des talents de raconteur - *elle invente les enfants* qu'elle n'a jamais eus : « Parlez-moi... Parlez-moi des enfants... (*Un temps*) Parlez-moi des enfants comme si je les avais eus quand même. »³²⁵ La reine dans *Manière* y est déjà aux premières pages du texte. Selon

³²² Ces trois textes partagent certains éléments communs qui forment le point focal de cette discussion. Le but de l'analyse, cependant, ne pourrait pas être plus loin de minimiser la beauté individuelle de chaque œuvre. En revanche, le caractère distinctif de ces textes se fait bien voir à leur lecture. Quelques différences importantes : *Tom Premier* et *Tom II* se présentent en forme de pièce, avec des notes sur la mise en scène et les décors pour chaque acte. *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir* prend la forme d'une série de lettres, d'entrées de journal et d'édits royaux. Dans *Tom Premier* et *Tom II*, les personnages principaux ont des noms, tandis que dans *Manière*, ils n'ont que des titres - le roi, la reine et le coiffeur. Surtout, l'amant de la reine (« M. De Merveilleux ») dans *Tom Premier* et *Tom II* prend progressivement le rôle du narrateur au cours des deux pièces, s'adressant parfois directement aux lecteurs. Le coiffeur dans *Manière*, pourtant, reste à l'intérieur de l'action et n'en sort jamais. De plus, le roi Tom est directement responsable pour la destruction écologique de son royaume, tandis que le roi dans *Manière* quitte simplement le royaume pour vivre seul dans l'espace. En termes de leurs thèmes et leur récit communs, ces textes rappellent les contes de fée d'antan. Voir la discussion ci-dessous sur l'intertextualité, note 380.

³²³ Pascale Petit, *Tom I*, p. 44.

³²⁴ Pascale Petit, *Manière d'entrer dans un cercle & d'en sortir*, p. 8.

³²⁵ Pascal Petit, *Tom I*, p. 45.

son amant (le coiffeur) : « Cette après-midi, comme elle pleurait, je lui ai parlé d’eux comme si elle les avait eus quand même... »³²⁶

À ce point dans ces textes, le lecteur peut assez facilement comprendre *le désir* de la reine de se reconforter par l’idée des enfants ; elle se sent toute seule, elle n’est plus aimée du roi, donc elle se réfugie dans une fantaisie - une fiction. Comme on s’attendrait, cependant, ce n’est pas là où Petit s’arrête. Dans *Tom Premier*, l’amant enjolive son récit des enfants fictifs tels qu’ils semblent vivants - *réels* pour la reine :

VOIX de MONSIEUR DE MERVEILLEUX

Hm... Eh bien, hier, les garçons ont cueilli des feuilles pour vous les offrir et... ils vous ont réclamée quand ils sont sortis de l’eau...

VOIX d’ÉLÉONORE

Et la dernière ?

VOIX de MONSIEUR DE MERVEILLEUX

Elle ne connaît pas encore ses couleurs et ne sait toujours pas tenir une fleur. Elle m’a dit que le monde était plein de choses à remplir... Et qu’après bleu il y avait marron... Et...

VOIX d’ÉLÉONORE

Continuez. Continuez, je vous écoute.

VOIX de MONSIEUR DE MERVEILLEUX

Et elle croit encore à l’existence des pandas et des licornes. Et...

[...]

VOIX de MONSIEUR DE MERVEILLEUX

Et... Et... Et les garçons ont des épées, mais, elle, n’en veut toujours pas.³²⁷

Les efforts de l’amant de la reine ont leur effet désiré ; la reine s’investit tellement dans la fiction qu’elle se sent en rapport avec ses enfants, comme s’ils existaient vraiment. Dans *Manière*, par exemple, le coiffeur note que « [la reine] a encore essayé de compter tous les enfants qu’elle n’a pas eus. Mais elle n’y arrive jamais : “Ils bougent tout le temps, ils sont

³²⁶ Pascale Petit, *Manière d’entrer dans un cercle & d’en sortir*, p. 8.

³²⁷ Pascale Petit, *Tom Premier*, pp. 45, 46.

tellement vivants,” dit-elle. »³²⁸ Dans *Tom Premier*, la reine exprime sa joie en eux : « Ah ! Je les aime tellement ! Ils sont tellement vivants ! D’une certaine façon, ce sont eux que j’ai toujours préférés... »³²⁹ Là encore, la reine Éléonore dans *Manière* s’amuse à « compter » ses enfants : « Si je les compte par trois, cela me fait deux garçons et une fille. Si je les compte par cinq, j’ai plus de filles. Si je les compte par sept, cela m’en fait vraiment beaucoup. Et si je les compte par treize ? »³³⁰ En fait, la reine est tellement éprise de ses « enfants » que le coiffeur se demande s’il devrait en créer plus pour lui faire plaisir : « Lui présenter les choses sous une forme poétique : celle du ciel. Mais parfois je ne sais plus quoi inventer. Traverser plus près du ciel ? Et faire sauter en l’air un garçon de quatre ans imaginaire ? »³³¹

Comme indiqué précédemment, la mémoire autobiographique joue un rôle clé dans la formation de l’identité individuelle. Les souvenirs seuls ne suffisent pas dans la création de l’individu, cependant. D’autres éléments deviennent essentiels dans le développement de la *personnalité*. Le sens de la personnalité ou du « moi » est effectivement aussi complexe que la mémoire ; les philosophes et les chercheurs en psychologie se disputent sur les critères de base pour sa formation.³³² Parmi les critères psychologiques préconisés (à part, bien sûr, des facteurs biologiques) sont « la rationalité, la connaissance de soi, la faculté de la parole, l’autonomie morale, ou le pouvoir du jugement. »³³³ Dans ces trois œuvres de Petit pourtant, tout ce débat est remis en question. D’abord, à en juger par ces critères, les « enfants » montrent au moins certaines qualités humaines, à savoir, une certaine rationalité supposée (comme en témoigne leur capacité à apprendre), la faculté de la parole, et une mesure de jugement. Le lecteur *sait*,

³²⁸ Pascale Petit, *Manière d’entrer dans un cercle & d’en sortir*, p. 92.

³²⁹ Pascale Petit, *Tom Premier*, p. 46.

³³⁰ Ibid., p. 47.

³³¹ Pascale Petit, *Manière d’entrer dans un cercle & d’en sortir*, p. 92.

³³² Michael F. Goodman, editor, *What is a Person?* Springer Science & Business Media, 1988, pp. 3-6.

³³³ Jungert, p. 131. (en anglais dans l’original)

cependant, qu'ils sont inventés, qu'ils n'existent pas - c'est clair dans le texte. La reine le sait aussi, mais pour elle, ses enfants ne sauraient être plus « réels » ; elle *développe un rapport avec eux* et les aime comme n'importe quelle mère aimerait ses enfants. Pour elle, leur existence et leur identité comme *les siens* sont incontestables. Ils existent, en effet, parce que c'est sa volonté. Elle *choisit* de s'absorber dans la fiction.³³⁴

Petit lie les questions de ce qui constitue l'identité et l'existence dans le « réel » avec le pouvoir de la fiction ; encore une fois, elle se sert de ses œuvres comme un miroir à travers lequel nous, les lecteurs, pouvons nous voir. Prenons le cas de la reine : pourquoi les lecteurs acceptent qu'elle s'engage dans la fiction des enfants qui n'existent pas ? Pourquoi lui pardonnons-nous son refus de reconnaître la réalité que les petits sont imaginaires ? Est-ce parce que dans les trois œuvres, la reine demeure une figure optimiste, joyeuse, créative, aimante, empathique - en d'autres mots, très humaine ? Est-ce parce que peut-être elle montre des qualités que nous, les lecteurs, voudrions posséder, ou plutôt parce que ces qualités nous tirent en rapport avec elle ? La réponse de Petit, naturellement, vient en forme de surprise. La reine de *Manière*, en fait, *n'existe pas*.³³⁵ Elle est l'une des inventions technologiques du roi : « On comprendra plus tard pourquoi on situait là le jardin d'Éden. C'est dans ce jardin que le roi a trouvé pour la première fois l'idée de pousser la reine. »³³⁶ Plus tard dans le texte, le roi médite sur améliorer sa création. Dans son entrée de journal, il se demande : « Rendre la reine plus - ou moins - interactive ? »³³⁷ Les lecteurs n'apprennent cette « réalité » qu'au milieu du texte, après

³³⁴ Loin de cette lectrice de suggérer que la conduite rationnelle inclut l'invention des personnes avec des identités fictives. Au contraire, surtout aujourd'hui, on doit prendre soin de séparer la vérité de la fiction. Ce qui importe dans cette discussion sont les questions relevées dans ces textes, et la façon dont Petit les pose.

³³⁵ Bien entendu, aucun de ces personnages n'« existent » *en réalité* ; dans ces œuvres fictives, ils ne sont que des inventions de l'imagination de la Poète.

³³⁶ Pascale Petit, *Manière d'entrer dans un cercle & d'en sortir*, p. 90.

³³⁷ Ibid., p. 128.

que l'on a fait connaissance de la reine ; après avoir développé un rapport avec ce personnage. Les nouvelles nous choquent, alors. À nos yeux, elle a déjà sa propre identité. Elle *existe* dans ce monde textuel et elle a notre sympathie, abandonnée telle qu'elle est par son mari le roi. Bien qu'elle ne soit qu'une *invention* (et nous le savons), nous l'aimons. La reine est une fiction, mais une fiction pour laquelle nous choisissons de suspendre notre incrédulité, tout comme elle choisit d'aimer ses enfants inexistantes. Toutes les questions que posent ces textes reviennent ainsi à la plus fondamentale - celle de la mesure dans laquelle le lecteur se dispose à s'investir dans les œuvres de Petit, à en *rompre l'os et sucer la substantifique moelle*.

3. ***Quand les non-humains sont inhumains : L'identité et la personnalité dans Les Côtés cachés***

Troublant, déroutant. Dérangeant ; amoral ; totalement dépourvu d'éthique. Parfois terrifiant dans sa violence. On pourrait dire que ces qualificatifs décrivent le monde dans lequel nous vivons, selon la perspective d'où l'on parle. D'un point de vue plus polémique, on pourrait dire que ces mots représentent l'Occident, ou le Capitalisme, ou le mondialisation, ou bien le Socialisme, avec tous leurs maux. Dans ce cas toutefois, c'est plus précisément l'univers sans bornes que crée Petit dans *Les Côtés cachés*. Sans début ni fin, hors du temps et sans fond, c'est un monde dans lequel rien n'est ancré. Surtout, c'est un monde peuplé d'étranges créatures, dont les interactions barbares forment le point de mire du texte. Ce point focal, en fait, souligne le pire des qualités humaines dans les êtres apparemment non-humains.

Les créatures qui habitent ce monde sont mâles et femelles. À part cela, cependant, elles n'ont aucune identité - ni visages, ni noms, ni caractéristiques individuelles, ni rapports, ni histoires personnelles. Elles ressemblent aux poupées fabriquées en série. Elles sont autrement indistinctes l'une de l'autre sauf pour le fait que le narrateur se réfère à elles comme « il » ou «

elle ». Deux scènes (ou motifs, car il n'y a aucun récit dans le poème) sans rapport se répètent continuellement au cours du texte : 1. une femelle manipulent les mâles en masse en leur faisant, chacun, lui apporter tout « ce qu'elle veut » - s'ils échouent, ils sont rejetés ou punis ;³³⁸ 2. les mâles mettent les femelles en malles³³⁹, une par une, sans leur consentement - tout comme on fait pour une valise avant un voyage. Ils s'efforcent de fermer les couvercles des malles mais ne réussissent jamais.³⁴⁰ Les femelles sont l'objet du désir des mâles, et en même temps l'objet de la manipulation émotionnelle et de la violence physique. De même, la femelle qui manipule d'innombrables mâles les soumet à son jeu de séduction tyrannique. Pire encore, nulle d'entre les créatures ne questionne ce qui se passe, ni ne fait aucun effort de briser le cycle interminable de cruauté ou de violence. Ces êtres se dévorent les uns les autres sans cesse. Voilà la substance entière du poème. Pas d'amour, pas d'invitation, pas de jeu ni de joie ; il n'y a que la brutalité partout.

Cette analyse ne va pas évaluer les mérites de regarder dans le vide du désespoir et du noir de ce texte. À la place, on examinera ce qu'il y a de valable dans le processus de dépouiller tout ce qui se présente typiquement dans un texte poétique (surtout dans la poésie de Petit) - les personnages, les rapports, le décor, le récit, les idées, les thèmes, les contemplations sur la vie ou l'existence - la beauté, bref. Car ce processus met en relief la question de ce que c'est que la *poésie*. Il pose surtout la question de ce qui constitue la *personnalité* dans un monde où l'existence n'est que nue et primitive. Quand la Poète prive ses personnages de toutes les caractéristiques d'identification, quand ils n'ont plus de qualités individuelles, comment peuvent-ils être *personnes*, et qu'en est-il de leur *identité* ? Bien entendu, il est douteux que l'on

³³⁸ Pascale Petit, *Côtes cachés*, Éditions Action Poétique, 2011, pp. 7-8.

³³⁹ Sans doute, le jeu de mot *mâles* et *malles* n'est pas par hasard ici.

³⁴⁰ Ibid., pp. 9-10.

puisse, dans le cadre de cette thèse, répondre pleinement à ces « questions aux anges »³⁴¹. Il vaut néanmoins la peine d'aborder au moins la question suivante : quand quasiment tout ce à quoi l'on s'attendrait dans un poème est éliminé, que reste-t-il ?

Prenons les personnages du poème en tant que cas type. Que sont-ils ? Sont-ils des personnes, quoique non identifiées ? Alors que l'identité personnelle n'est pas une idée fixe en deux dimensions, rappelons encore une fois les critères générales qu'établissent les chercheurs en psychologie et en bioéthique (avec des approches et des priorités différentes, bien sûr) pour *la personnalité* - à savoir, « la rationalité, la conscience de soi, la faculté de la parole, l'autonomie morale ou le pouvoir du jugement ».³⁴² Selon l'approche adoptée, une combinaison de l'un ou de plusieurs de ces éléments peut créer les conditions nécessaires ou suffisantes (ou les deux) pour constituer une personne. Qui plus est, certains chercheurs suggèrent que le statut d'une personne peut dépendre, toute chose étant égale par ailleurs, de l'attitude que prennent les autres, ou la position qu'ils adoptent envers l'individu. Suivant cette logique, si un être donné possède toutes les caractéristiques qui constituent généralement une personne, mais d'autres ne le perçoivent pas comme telle, il n'en est pas une.³⁴³

Une application de ces critères suggère que les créatures dans *Côtés cachés* ne sont pas facilement catégorisées. Tout d'abord, on peut questionner la rationalité de leurs actions bizarres et cruelles, répétées sans cesse comme des buts en soi. Sans aucun doute, cependant, elles

³⁴¹ Paul Simon. "Questions for the Angels". *So Beautiful or So What*, Hear Music, 2011.

³⁴² Jungert, M. "Memory, Personal Identity, and Memory Modification", p. 131. Voir aussi la discussion dans la section 2 ci-dessus.

³⁴³ Daniel Dennett. "Conditions of Personhood" in Michael F. Goodman, editor, *What is a Person? Contemporary Issues in Biomedicine, Ethics, and Society*, Humana Press, 1988, p. 148.

réfléchissent ; elles sont calculatrices,³⁴⁴ elles manipulent pour avoir ce qu'elles veulent.³⁴⁵ Elles montrent aussi de la conscience de soi.³⁴⁶ Elles ont la faculté de la parole.³⁴⁷ Elles démontrent, à un certain niveau, le pouvoir du jugement (bien qu'il soit tordu, orienté par rapport à leurs propres désirs)³⁴⁸. Ce qu'ils manquent est un code moral. Ces créatures se manipulent et se trompent ; ils se livrent à des actes de violence et de brutalité sans aucun remords, comme dans un état de nature hobbesien. Selon certains penseurs, ce fait seul disqualifierait ces êtres d'avoir une personnalité.³⁴⁹

Or le critère de l'autonomie morale ne présuppose pas forcément le respect des principes de morale ou de justice, mais simplement la liberté de choisir - la volonté libre. En l'occurrence, les êtres des *Côtés cachés* ne choisissent que la manipulation et la brutalité. L'exigence que l'on doit être une personne *morale* aussi bien que *métaphysique* pour se faire considérer « une personne » alors, crée le paradoxe suivant :

³⁴⁴ « La plupart du temps, elles ne prennent pas un des premiers qui se laissent prendre. Elles attendent un peu, elles se méfient. Elles en relâchent toujours quelques-uns avant de se mettre d'accord sur celui qu'elles gardent. Il ne faut pas croire qu'il n'est plus vivant s'il ne bouge pas. Il ne faut pas se laisser prendre, ne pas croire non plus qu'il soit très sage. » *Les Côtés cachés*, p. 54.

³⁴⁵ « Plusieurs fois, il lui rapporte la même chose[...] Elle le repousse avec indolence, presque comme si c'était malgré elle selon il ne sait quelle évidence. S'il insiste sans rien lui rapporter de plus, elle casse tous les beaux vases bleus qu'elle a jusqu'à ce qu'il arrête. » *Côtés cachés*, p. 6-7

³⁴⁶ « Elle se surveille et en même temps sait avoir l'air complètement insouciant : elle rit. » *Côtés cachés*, p. 15 ; « Parfois, elle imagine qu'il y a des choses qui sont à elle et qu'elle n'est pas forcément ce qu'elle pense être. », Ibid., p. 26.

³⁴⁷ « Elle connaît au moins une dizaine de phrases et sait décrire un grand nombre de situations. Elle peut aussi parler en anglais. » *Côtés cachés*, p. 14. Voir aussi : p. 15 ; p. 16, (« Il lui apporte un cadeau et il dit tout suite quelque chose. ») ; de même pp. 22, 34, 35, 37, 50, 51.

³⁴⁸ « Au milieu de tous ceux-là, quelques-uns ne font rien. Car, ils pensent qu'il faudrait réfléchir sérieusement aux conditions qui pourraient favoriser [l'apparition des femelles] : l'ennui, l'anxiété, la curiosité, le besoin de fanfaronnade. Ou la recherche de sensations, l'envie d'être ballottée, l'espoir d'un plaisir sans cesse dérobé. Ou la simple ignorance du danger, l'absence de raison. Ils pensent, quoi qu'il en soit, qu'il suffit simplement d'attraper celle qui commande toutes les autres ». *Côtés cachés*, p. 28.

³⁴⁹ Dans "Conditions of Personhood", Dennett cite la *Théorie de la Justice* de John Rawls, qui postule qu'un être qui n'est pas juste n'a pas de personnalité : "A way of capturing the peculiar status of the concept of a person as I think it is exploited here would be to say that while Rawls does not intend at all to argue that justice is the inevitable result of *human* interaction, he does argue in effect that it is the inevitable result of *personal* interaction. That is, the concept of a person is itself inescapably normative or idealized; to the extent that justice does not reveal itself in the dealings and interactions of creatures, to that extent they are not persons." p. 160.

In just the same way our assumption that an entity is a person is shaken precisely in those cases where it matters: when wrong has been done and the question of responsibility arises. For in these cases the grounds for saying that the person is culpable (the evidence that he did wrong, was aware he was doing wrong, and did wrong of his own free will) are in themselves grounds for doubting that it is a person we are dealing with at all. And if it is asked what could *settle* our doubts, the answer is: nothing.³⁵⁰

Ce qui peut aider à clarifier le statut des créatures dans *Côtés cachés* est, justement, cette notion que la position prise par les autres envers l'individu détermine sa personnalité. L'idée s'harmonise bien au concept de la performativité (voir la discussion dans le chapitre 3). Car la manière dont les autres traitent l'individu est constitutive de sa personne ; en effet les autres construisent son état de personnalité.³⁵¹ Le regard social est certainement à l'œuvre dans le poème,³⁵² mais dans le sens qui prouve nettement le manque total de personnalité de tous. Les créatures se traitent tous abominablement, sans aucun souci pour leur propre bien-être³⁵³, ni pour le bien-être de l'individu ciblé, ni pour celui du groupe. Elles ne montrent aucune des qualités rédemptrices attendues des membres d'une société organisée - à savoir, que le groupe traite l'individu *comme une personne*.³⁵⁴ De plus, puisqu'elles se ressemblent toutes sauf pour la

³⁵⁰ Dennett, "Conditions of Personhood", p. 164.

³⁵¹ Ibid., p. 148. Bien entendu, ce critère seul ne suffit pas pour la personnalité ; on peut attribuer faussement aux objets inanimés une mesure d'intentionnalité - des plantes ou des ordinateurs par exemple, en leur donnant des noms ou en prédisant ce qu'ils « veulent » ; mais cette habitude ne les qualifie pas comme personnes. Voir : Dennett, p. 150.

³⁵² « Ils essaient en réalité peu de choses pour la faire sortir [de la malle] : ils pensent en leur for [sic] intérieur que forcément, elle finira par vouloir sortir d'elle-même » *Côtés cachés* p. 31 ; « Ils se questionnent du regard, puis dissimulent leur regard. » Ibid. p. 32 ; Voir aussi p. 37 « Il y en a toujours un qui n'est au courant de rien : les autres ne lui ont rien dit ou juste que s'il cherchait bien, il finirait peut-être par en trouver une. » ; p. 38 « Apprenant la nouvelle, les autres viennent le voir pour lui donner toutes sortes de conseils sur la façon de la faire tenir dans les positions qu'il veut ou de la faire bouger : il ne peut pas laisser comme ça. Ils rient beaucoup. Ils tournent autour d'elle. Ils disent aussi parfois à qui ou à quoi elle leur fait penser et ils ne sont jamais d'accord. Ils la décrivent mieux quand elle est nue. Ils la comparent à des choses qu'ils connaissent en lui cachant des parties du visage ou du corps », et p. 45 : « D'un geste de la main ou plutôt du bout des doigts, elles la renvoient derrière le rideau et elle repart en s'appuyant partout. Elle n'a jamais leur approbation. »

³⁵³ Surtout, leur manque apparent d'instinct de conservation est un fait qui pèse lourdement contre l'argument que ce sont des êtres *rationnels*.

³⁵⁴ Les femelles, d'ailleurs, sont aussi cruelles que les mâles, et elles le savent. En attrapant l'un d'eux, elles « jouent » avec lui comme un objet « pendant longtemps » et ne montrent pas de réponse affective à part de la surprise quand il meurt : « Elles sont étonnées, presque tristes quand elles se rendent

distinction arbitraire mâle/femelle, le lecteur a du mal à distinguer l'une de l'autre à tout moment. La question de l'individualité (et la question corollaire du respect/du manque de respect pour un code moral convenu) sont ainsi dépourvues de sens, puisque ces conditions n'existent pas dans leur monde.³⁵⁵ N'importe laquelle des créatures montre à tout moment la même méchanceté et victimisation que toutes les autres. Que sont-elles, donc ? Des bêtes sauvages qui en forment d'autres ; aucune *personne* parmi elles.

Que reste-t-il donc de valable pour le lecteur dans ce poème - ou, ose-t-on dire, anti-poème - qui renverse tout ? En un mot, l'éthique. Le texte fournit la preuve de la notion que parfois, ce n'est que dans l'absence totale d'une chose que l'on peut voir sa valeur essentielle en relief. L'œuvre sert d'illustration des vérités psychologiques et éthiques concernant l'identité et la personnalité. Ceci n'est pas à dire que Petit ait entrepris de moraliser ou de sermonner en écrivant ce texte. Au contraire, si le lecteur peut trouver dans l'œuvre la moindre intention d'édifier ou d'instruire, c'est tout à fait par hasard.³⁵⁶ Plus précisément, si, après avoir fait la connaissance de l'ensemble de l'œuvre de Petit, nous, les lecteurs, pouvons tirer quelque bonne moëlle de *cet os*, ce fait signale une capacité apprise pour bien manger.

4. *À qui est cette histoire, de toute façon ? L'intertextualité dans Le renard sans le corbeau et d'autres œuvres de Pascale Petit*

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau,

compte qu'il est déjà au point de mourir -- elles qui se croyaient privées de sentiments depuis si longtemps. [...] À sa place elles auraient eu peur d'en sortir vivantes. » *Côtés cachés* p. 55.

³⁵⁵ Ce texte semble affirmer et étendre à la limite la théorie de Clément Rosset dans *Loin de moi*, op. cit., notes 6 et 7, que l'individu n'a vraiment que de l'identité sociale, car *la personne* n'est pas innée ni formée en isolation, mais en vertu de l'influence des autres, y compris les parents, les membres de la famille, les amis et les associations au cours de sa vie. L'individualité est donc une illusion selon Rosset, et complètement inexistante dans le monde des *Côtés cachés*.

³⁵⁶ Sans avoir décrit les circonstances particulières, la Poète avoue qu'elle écrit ce texte durant un moment très difficile de sa vie à partir duquel elle a depuis longtemps avancé. Conversation en ligne sur Facebook Messenger avec Pascale Petit, le 20 septembre 2019.

aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri.³⁵⁷

Tout est lié. Toute la pensée humaine naît d'une pensée précédente. Toute la créativité humaine se construit et respire à travers des idées et des expériences antérieures des autres. Cette interdépendance de tout projet humain au cours du temps est rendue claire dans les mots célèbres d'Isaac Newton : « Si j'ai vu plus loin que d'autres, c'est en me tenant sur les épaules des géants. »

³⁵⁸ Nulle part cette interrelation de toutes choses n'est mieux illustrée que dans la littérature, où le symbole du palimpseste a trouvé application pour décrire le caractère imbriqué de toute écriture, de toute pensée, de tout texte. *L'intertextualité* est le surnom pour ce grand défilé littéraire sans fin de romans, de poèmes, de récits, d'essais et de lettres dont les voix nous parlent et nous influencent toujours. L'idée, en bref, est que les textes écrits existent en rapport - en coprésence ; que l'un fait référence, soit explicitement soit implicitement, à l'autre, ou bien à plusieurs autres.³⁵⁹

Les critiques littéraires attribuent la création du terme *intertextualité* à Julia Kristeva.³⁶⁰ Or « il trouve sa source dans le dialogisme bakhtinien : le mot (le texte) ne se lit plus de manière "linéaire", mais toujours selon un "espace" à trois dimensions : "sujet de l'écriture", "destinaire", [sic] et enfin "textes extérieurs". »³⁶¹ Ce dialogisme textuel fait que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »³⁶² Notamment fidèle à sa signification donc, le terme *intertextualité* a ses propres racines dans les

³⁵⁷ Charles Baudelaire. Œuvres complètes. Michel Lévy frères, 1869, IV. Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels, pp.329-330.

³⁵⁸ Sir Isaac Newton, dans une lettre à Robert Hooke, le 5 février 1675-6, in H. W. Turnbull (ed.), The Correspondence of Isaac Newton, 1661-1675 vol. 1, 1959, p. 416. (la traduction est à moi)

³⁵⁹ Gérard Genette. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Collection Poétique Seuil, 1982, Traduction 1997 University of Nebraska Press, p. 1.

³⁶⁰ Julia Kristeva. *Semeiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris, Edition du Seuil, 1969, p. 84.

³⁶¹ Yun Sun Limet. « Entre-temps, intertextualité et critique ». *Cahiers de Narratologie : Analyse et théorie narratives* vol. 13, 2006, paragraphe 2. <https://journals.openedition.org/narratologie/349>.

³⁶² Julia Kristeva. *Semeiotikè*, p. 85.

idées des « géants » qui précédaient Kristeva.³⁶³ Car non seulement Bakhtine fit-il de grande contribution au développement de l'idée, mais Baudelaire en articula des éléments de base dans *Paradis artificiels* (voir la citation dessus). De même, on voit des traces d'intertextualité dans l'œuvre d'André Gide :

[...] élevé dans le culte de l'écriture sainte et profane, Gide a très tôt envisagé son œuvre comme un tout devant lui, réplique du dialogue qu'il entretient avec lui-même ; il considère la création littéraire comme sujet-même de l'œuvre ; au cœur de cette œuvre, il se fait le biographe et l'analyste des scènes fondamentales qui déterminent le sens de l'existence. D'où deux types principaux de relations intertextuelles : la citation, autorité sous laquelle s'abrite sa pensée, et l'allusion, cas particulier de l'autocitation.³⁶⁴

Ainsi ce terme littéraire qui fut développé pour décrire le rapport entre les textes, et qui vient surtout avec un pedigree si impressionnant, témoigne son propre sens³⁶⁵.

L'intertextualité est vivante et respire dans l'œuvre de Pascale Petit, comme en témoigne son poème *Le renard sans le corbeau*.³⁶⁶ Ce texte souligne le pouvoir de l'intertextualité en insufflant une nouvelle vie dans la fable iconique de Jean de la Fontaine, *Le corbeau et le renard*. Tout au long de l'œuvre, Petit reste fidèle au rythme de l'originale, ainsi qu'à sa manière ironique et comique d'enseigner une leçon. Cette fois cependant, c'est le renard, plutôt que le corbeau, qui reçoit son dû. Aux allures de fable, ce poème trace les nouvelles aventures du renard, offrant à chaque page des échos du style de LaFontaine. La mise en page du texte de

³⁶³ Yun Sun Limet constate dans son article, op. cit. note 361 : « Le mot "intertextualité" a une histoire. Il n'est sans doute pas inutile de la reprendre ici dans ses grandes lignes pour dégager la réflexion d'un possible brouillage terminologique. ». (je souligne).

³⁶⁴ Daniel Moutote. Review : Raimund Theis et Hans T. Siepe, *Formes et fonctions de l'intertextualité dans la littérature française du XXème siècle*. *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 14, no. 69, janvier 1986 p. 77.

³⁶⁵ Prouvant pareillement la façon dont l'intertextualité touche aux textes à venir ainsi que ceux du passé, le terme a traversé diverses interprétations et permutations depuis son articulation par Kristeva. Gérard Genette, par exemple, nota en 1981 que « Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou la transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes." La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles... » Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Editions du Seuil, 1982, p. 1.

³⁶⁶ Pascale Petit. *Le renard sans le corbeau*. Illustré par Gérard DuBois. Editions Notari, 2018.

chaque récit rappelle aux lecteurs leurs propres expériences d'enfance de lecture des fables. Pareillement, le *paratexte* de l'oeuvre - les titres, le commentaire d'auteur et les illustrations ludiques - rend hommage aux images longtemps associées au caractère rusé du renard. La « coprésence » de la fable de La Fontaine est palpable alors que Petit ajoute sa nouvelle contribution au-dessus de l'originale, qui est fanée mais pas complètement effacée.

En même temps, pourtant, Petit ne manque pas de surprendre ses lecteurs. Beaucoup plus qu'une simple addition à la légende du renard, *Le renard sans le corbeau* crée une nouvelle œuvre en nous menant dans un chemin où tout marche sens dessus dessous. Au début, par exemple, le renard se fait recouvrir de bouses de vache ; et au lieu du corbeau, c'est un éléphant qu'il rencontre dans un arbre, qui lui conseille de s'apprêter à tout voir à l'envers dorénavant³⁶⁷ :

« Le corbeau ne viendra plus » répondit l'éléphant.
 « Il va falloir voir les choses autrement.
 Fais donc comme moi,
 si cela t'est possible toutefois !
 Vois : les ombres, les cigales et les fourmis en l'air !
 Le ciel, les nuages et les oiseaux par terre !
 Les citrouilles et les fraises à la place des glands ! »³⁶⁸

À partir de ce moment, les lecteurs savent que ces fables ne sont point du tout comme celles de leurs enfances. La fourmi, par exemple, se marie à la cigale, et prend l'occasion d'agacer le renard ainsi : « [...] le monde a changé, / la fourmi et moi, on est mariées. / Allons, mon bon renard ! De notre mariage / n'en fais pas un fromage ! »³⁶⁹

Plus tard, le renard fait face à une créature illusoire - *le kakurlacko* - qui n'existe que dans son imagination, et qui représente ses peurs et ses angoisses. Ensuite, peu à peu, le renard

³⁶⁷ Ces lignes représentent plus qu'un dialogue entre les personnages ; c'est sans doute Petit qui s'adresse à ses lecteurs dans cet extrait, leur signalant que cette série de fables ne sera pas un simple mimétisme du texte original.

³⁶⁸ Pascale Petit. *Le Renard sans le corbeau* (pages non-numérotées).

³⁶⁹ Ibid., page non-numérotée.

éprouve, de toute apparence, une sorte de transformation interne. Grâce aux personnages bizarres qu'il rencontre, il devient conscient de la fragilité du monde naturel et les risques à l'environnement induits par les actions des êtres humains. Il confronte « le zhozhomme » (l'homme) avec une indignation juste, condamnant ses abus de l'environnement et son arrogance. Malgré toute la flatterie et toutes les tentations que lui offre le malveillant « zhozhomme », le renard prend le haut moral et en fin de compte il défait le méchant - l'homme. De toute apparence, le monde a *bel et bien* changé.

Le renard sans le corbeau illustre le caractère transformatif du dialogue intertextuel qui étaye la poésie de Petit ; il prouve la vérité du commentaire de Julia Kristeva que tout texte prend un caractère de « mosaïque » (voir la note 360 ci-dessus) et qu'« À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. »³⁷⁰ D'abord, *Le renard sans le corbeau* sert d'exemple par excellence de la créativité qu'engendre l'intertextualité. Petit nous offre non une imitation de la fable originale, mais une nouvelle perception du renard et de son monde, que le lecteur peut ajouter à sa connaissance de la fable de La Fontaine. Cette œuvre divertissante, basée telle qu'elle est sur un texte classique, se tient néanmoins sur ses propres mérites. Elle crée quelque chose de nouveau tout en restant en dialogue avec l'original, sans le ressasser. Dans ce sens, *Le renard* typifie la *transtextualité* dont Genette parle³⁷¹. Mettant l'accent sur les thèmes mis à jour qui résonnent avec les lecteurs d'aujourd'hui, Petit transforme la vieille fable en texte pertinent pour la culture moderne. De plus, elle nous montre le renard comme un personnage qui est capable de transformation - de transcendance.

³⁷⁰ Leila Sari Mohammed. « De l'intertextualité à l'intersémiotique ou le croisement des imaginaires ». *Milli Folklor*, Yıl 27, Sayı 108, 2015, p. 32. <http://www.millifolklor.com> .

³⁷¹ Gérard Genette. *Palimpsestes*. Op. cit. note 364.

Or pour ne pas que le lecteur devienne complaisant ou qu'il perde de vue le texte original, la Poète introduit une surprise à la fin qui rend l'œuvre une vraie tapisserie intertextuelle. Afin de voir et comprendre cette surprise, le lecteur doit *réviser et relire* le texte par rapport aux illustrations accompagnant les fables - car là encore, Petit inclut des détails cachés facilement manqués.³⁷² Dans cette relecture et observation active - une participation redoublée du lecteur dans le texte - la profondeur de l'intertextualité se dévoile physiquement sur la page, dans les illustrations. Le vieux corbeau est là (quoique bien caché) tout au long du nouveau chemin que prend le renard.

Encore une fois, Petit laisse *aux lecteurs* la découverte de la richesse et la profondeur de sa poésie ; en effet leur participation se révèle en être un élément essentiel. Dans ce sens la Poète reconnaît et fête le rôle clé du lecteur dans le dialogue intertextuel ; car sans lecteurs, l'intertextualité n'a aucune force. « L'intertexte », comme note Michael Riffaterre, « est la *perception, par le lecteur*, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. »

³⁷³ C'est précisément le rôle du lecteur dans ce processus qui rend l'intertextualité l'équivalent de la littérarité même, selon Riffaterre.³⁷⁴ Il met la question carrément en termes de la participation du lecteur : « l'intertexte est avant tout un effet de lecture [...] non seulement il appartient au lecteur de reconnaître et d'identifier l'intertexte mais sa compétence et sa mémoire deviennent

³⁷² C'est à la dernière page du texte que Petit suggère que quelque chose manque pour le pauvre renard - que malgré le bien qu'il a fait, il demeure insatisfait étant donné l'absence du corbeau. Dans un autre moment de conseil direct au lecteur, la Poète recommande que le lecteur relise le texte : « Et si nous tournions à nouveau les pages / pour observer d'un peu plus près quelques images, / avec la plus grande des attentions / pour ce fort difficile jeu d'observation / afin de voir si çà et là, le corbeau n'y serait pas / qui ne voulut pas qu'à nouveau le renard le trompât. »

³⁷³ Michael Riffaterre. « La Trace de l'intertexte ». *La Pensée*, v. 215, octobre 1980, p. 4. (je souligne) Voir aussi : Michael Riffaterre. "Compulsory reader response : the intertextual drive", in Michael Worton and Judith Still, *Intertextuality : Theories and Practices*. Manchester University Press, 1990, p. 56 : "An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases and sentences)."

³⁷⁴ Michael Riffaterre. « La Syllepse Intertextuelle ». *Poétique* vol. 40, novembre 1979, pp. 496-501, cité par : Gérard Genette. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op. cit., p. 2.

les seuls critères permettant d'affirmer sa présence »³⁷⁵ La réception d'un texte donné n'est donc pas un acte passif. En revanche, il s'agit d'un travail dynamique de différenciation :

En effet, pour engendrer cette nouvelle logique, le lecteur se base sur la comparaison différentielle de deux énoncés complets, le texte qu'il a sous les yeux et le texte antérieur. Les effets de sens produits par l'intertexte et l'analyse intersémiotique en réponse aux énoncés précédents poussent le lecteur à explorer et à confronter l'ensemble des textes et des intrigues dans lesquels s'inscrivent les motifs pour accéder à une nouvelle histoire logique et reconnaissable dans sa différence.³⁷⁶

Dans ce contexte, le rapport que développe Petit avec ses lecteurs à travers l'intertextualité conduit le caractère littéraire de l'œuvre, et démontre le pouvoir de l'application pratique de la théorie. La fable originale de La Fontaine est effectivement enracinée dans la conscience collective des lecteurs français ; surtout, le personnage du renard est si bien connu que le mot *renard* même est synonyme de tromperie. Or dans le nouveau texte de Petit, le lecteur est prévenu tout de suite du fait que la Poète va renverser ses attentes à cet égard, et qu'il faudra s'apprêter à voir le renard d'une nouvelle lumière.³⁷⁷ Cela sert à éveiller une prise de conscience accrue du texte original, et en même temps à ouvrir au lecteur la possibilité de quelque transformation - quelque *différence* - dans ce personnage si bien connu. C'est cette possibilité du renouveau qui rend le texte « le lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur, un espace ouvert où l'auteur n'a pas fini de tout dire, où la lecture n'a pas fini de tout lire et où le texte n'a pas fini de tout produire. »³⁷⁸ En somme, puisque l'intertextualité du *Renard sans le corbeau* interpelle si

³⁷⁵ Leila Sari Mohammed. « De l'Intertextualité à l'intersémiotique ou le croisement des imaginaires ». Milli Folklor, 2015, Yıl 27, Sayı 108, p. 33. <http://www.millifolklor.com>

³⁷⁶ Ibid., p. 35.

³⁷⁷ Dès sa première aventure avec la vache, le lecteur se rend compte que quelque chose ne va plus comme d'habitude avec le renard ; ce diable à la langue d'argent se trouve à court de mots quand la vache demande qu'il lui offre des compliments. Plus tard dans le texte, la fable de *l'éléphant et le renard* avise le lecteur à tout voir à l'envers (voir la citation au dessus, note 367).

³⁷⁸ Mohammed, op. cit., p. 32.

vivement la compétence et la mémoire des lecteurs, toute l'histoire du renard *leur* appartient dans tous les sens, et la relation entre la Poète et ses lecteurs est renforcée encore plus.

L'intertextualité se fait sentir aussi bien à travers d'autres oeuvres de Petit, quoique différemment. La Poète partage, semble-t-il, la perspective d'André Gide en termes de la qualité réursive de son œuvre³⁷⁹ ; dans n'importe lequel de ses textes donnés, on voit de nombreuses références directes et indirectes à ses autres poèmes. Ce genre d'intertextualité (où l'auteur interpelle ses propres œuvres, plutôt que les œuvres des autres) est de plus en plus considéré comme de *l'intratextualité*.³⁸⁰ Genette dirait pourtant que la tendance des auteurs à entrelacer leurs textes est une forme de *paratexte*. Proprement dit, le paratexte inclut les textes ancillaires qui lient ensemble le texte principal, tels que les titres, les sous titres, les préfaces, les dédicaces, les notes, le commentaire d'auteur, les illustrations, les couvertures de livre, etc.³⁸¹ Les brouillons de manuscrit, les schémas ou d'autres formes préparatoires d'un travail écrit peuvent aussi servir de paratexte. De plus, Genette va jusqu'à dire que les œuvres précédentes d'un auteur peuvent fournir du paratexte pour une œuvre ultérieure :

Il arrive aussi qu'une œuvre fasse paratexte à une autre : le lecteur du *Bonheur fou* (1957), voyant à la dernière page que le retour d'Angelo vers Pauline est fort compromis, doit-il ou non se souvenir de *Mort d'un personnage* (1949) où l'on rencontre leurs fils et petit-fils, ce qui annule d'avance cette savante incertitude ? La paratextualité, on le voit, est une mine de questions sans réponses.³⁸²

³⁷⁹ Voir la note 364.

³⁸⁰ Ce terme se réfère généralement à la notion que les éléments individuels à l'intérieure d'un texte travaillent ensemble pour aider le lecteur à faire du sens de l'ensemble. Depuis quelque temps, cependant, les savants du latin et du grec considèrent que le mot comprend aussi les allusions récursives dans un texte d'un auteur donné à d'autres textes du même auteur. Voir : Theodore Papanghelis et al. "Introduction: The Whats and Whys of Intratextuality." *Intratextuality and Latin Literature*. Theodore Papanghelis, Stephen Harrison, et Stavros Frangoulidis, éditeurs. Google Books, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2018.

https://www.google.com/books/edition/Intratextuality_and_Latin_Literature/DINyDwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1.

³⁸¹ Genette, *Palimpsestes*, p. 3.

³⁸² Ibid., p. 4.

« Une mine de questions sans réponse » est un qualificatif particulièrement apte pour la poésie de Petit, pas moins pour son contenu que pour sa forme intratextuelle ; car les allusions et les références à ses propres œuvres antérieures (et ultérieures) y abondent. Ce caractère intratextuel/paratextuel rend l'ensemble de son travail pareil à un manteau sans couture, tissé d'une seule pièce. Les lecteurs qui suivent un fil donné à la quête de réponses claires, se retrouveront souvent là où ils ont commencé, entourés des autres poèmes de Petit et de l'effet de superposition qui typifie son œuvre. En particulier, certains de ses poèmes servent à préparer le lecteur pour les travaux à venir en créant des images-mot, des esquisses ou des scénarios d'où se développent l'ossature des poèmes ultérieures.

Par exemple, dans *Tom Premier* (2005), *Tom II* (2006) et *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir*, (2007), Petit présente effectivement le même scénario, où un roi, une reine et son amant font face à l'effondrement de leurs vies et du monde fantaisiste qu'ils se sont créés.

³⁸³ Ces trois poèmes, semblables dans le thème et l'intrigue, sont également remplis de références détaillées aux jardins et aux plantes/aux arbres qui délimitent les royaumes dans chaque texte.³⁸⁴

³⁸³ Au sens le plus large de l'intertextualité, ces trois poèmes reflètent les archétypes et les structures des contes de fée d'antan. D'abord, dans le royaume imaginaire du roi et de la reine, la caste sociale reste incontestée ; voir : Joyce Carol Oates, "In Olden Times, When Wishing Was Having...Classic and Contemporary Fairy Tales *The Kenyon Review*, Summer/Autumn 1997, p. 99. Surtout, être reine veut dire être passive et soumise au mauvais traitement du roi ; voir : Marcia Lieberman. "Someday my prince will come" : Female Acculturation through the Fairy Tale. *College English*, vol. 34, no. 3, 1972, p. 387. Les récits mettent l'accent sur la période de la cour du couple, après laquelle le mariage marque la fin de l'identité de la reine : "After marriage she ceases to be wooed, her consent is no longer sought, she derives her status from her husband, and her personal identity is thus snuffed out." Voir : Lieberman, p. 394. Dans les contes de fée, comme ici, les reines/princesses ne deviennent active que quand elles perdent leurs hommes ; Eléonore refuse de quitter Tom, malgré tout le dédain qu'il lui montre, jusqu'au moment où il est allé trop loin ; Ibid., p. 388. En plus, la reine dans ces trois œuvres est dépeinte (pareillement aux contes de fée) comme mythique - une représentation stéréotypique de la perfection féminine dont le monde est l'irréel et, selon son mari le roi, banal et sans aucune importance ; voir Oates, p. 102. La femme des contes de fée se présente souvent aussi comme victime du roi ; elle attend le sauvetage d'un héros - dans ces cas, M. De Merveilleux dans *Tom Premier* et *Tom II*, et le coiffeur dans *Manière* (voir Lieberman, p. 391.).

³⁸⁴ Voir : Pascale Petit. *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir*, pp. 133, 138, 140, 143, 145, 147, 150, 157, 160, 170, 174-76, 183 (où, notamment, on trouvera référence au « *jardin des Poètes* ») ; *Tom Premier*, pp. 54, 55, 56, 63, 69 ; *Tom II*, pp. 38, 50.

Petit y « plante », pour ainsi dire, les graines de l'œuvre ultérieure *Sharawadji, manuel du jardinier platonique*, (2010) dont le texte et le contexte poétiques fleurissent dans un jardin, où poussent certaines des mêmes variétés de fleurs. En effet le jardin et le jardinage infusent de nombreux poèmes de Petit, et les références intratextuelles à ce motif tissent ensemble ces poèmes autrement distinctes. Dans ce sens, que ce soient les œuvres antérieures où ultérieures référencées, les motifs et images répétés fournissent l'échafaudage pour sa technique poétique de construction de mondes imaginaires à travers sa poésie. Dans *Manière*, par exemple, des allusions fleuries subtiles anticipent l'*Équation du nénuphar* (qui apparaîtra huit ans plus tard) : « Il y a dans le jardin des empreintes, l'empreinte d'une grande fleur de lotus. »³⁸⁵ *Monsieur Jones*, d'ailleurs, resurgit plus tard dans l'intratextualité verdante de *Manière*, par rapport au jardin des « souffleurs ». Ces drôles de personnages chuchotent aux « visiteurs » du jardin la même phrase absurde qu'ils répètent à Monsieur Jones : « les aigles n'aiment pas les noisettes ; ce sont les mésanges qui en sont folles. »³⁸⁶ Pareillement, dans le contexte d'une « description des jardins » royaux, le lecteur de *Manière* rencontre exactement le même conseil qu'offrent les souffleurs à M. Jones :

Partir en courant du jardin des empreintes et se rendre au plus vite au jardin des pensées interdites en répétant : « Vous êtes plus rapide qu'une rose de Jéricho, plus belle qu'une rose de Chine, plus enivrante qu'une *Monstera deliciosa*, plus bleue, plus rouge que toutes... plus lancéolée... plus rapide qu'une rose de Jéricho, plus belle qu'une rose de Chine, plus enivrante qu'une *Monstera deliciosa*, plus bleue, plus rouge que toutes... plus lancéolée... plus incomparable que le narcisse... »³⁸⁷

³⁸⁵ Pascale Petit. *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir*, p. 133. (je souligne). L'usage du terme *empreinte* est sans doute un commentaire de la Poète même sur l'intratextualité de son œuvre.

³⁸⁶ Pascale Petit. *Monsieur Jones*, p. 55, *Manière*, p.133.

³⁸⁷ Pascale Petit. *Manière*, p. 134. Voir surtout p. 133, où Petit commente l'intratextualité des « souffleurs » plus directement : « Le visiteur croit parfois avoir déjà entendu ce qu'ils lui font dire ; il lui semble reconnaître ce qui appartient en réalité à un livre... »

Le symbolisme du jardin - tel qu'il est interprété selon « la voix » - émerge également dans *Le Parfum du jour est fraise*, en forme d'un mantra : « Les jardins révèlent la nature de notre attente et notre goût pour la vie / Les jardins révèlent la nature de notre attente et notre goût pour la vie / notre goût pour la vie / goût pour la vie / goût pour la vie / goût pour la vie. »³⁸⁸ Même dans *Les côtés cachés*, où tout ce que l'on attendrait d'un poème est renversé, le jardinage se fait sentir en termes de son *absence*. Plusieurs références aux *vases bleus*, (qui restent vides de fleurs, et que le personnage femelle menace constamment de briser) soulignent la beauté qui manque.³⁸⁹ De la même manière, comme pour poser aux lecteurs une question désespérée portant un nombre limité de choix possibles, Petit demande dans *Tu es un bombardier en piqué surdoué* : « on te dit qu'il n'y a plus qu'une fleur à trois mille mètres / qu'est-ce que tu fais ? / tu apprends la mécanique / tu achètes des jumelles / tu ne fais rien [...] ou tu t'achètes un parachute ? »³⁹⁰ Le jardinage, la verdure et la cultivation des fleurs parfument le monde intratextuel de ces œuvres poétiques ; le jardin encadre le travail créatif de la Poète (et du lecteur, bien entendu) à l'intérieure de l'espace textuel. La Poète nous offre donc l'occasion, contre le fond de sa poésie, de créer du sens - *de cultiver notre jardin*.³⁹¹

³⁸⁸ Pascale Petit. *Le Parfum du jour est fraise*, p. 122-123.

³⁸⁹ Pascale Petit. *Les côtés cachés*, pp. 6, 7, 8.

³⁹⁰ Pascale Petit. *Tu es un bombardier en piqué surdoué*. Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne, juin 2006, p. 8.

³⁹¹ Voltaire, 1694-1778. *Candide*. New York :Random House, 1975.

Chapitre VI. Conclusion

Réfléchissons et supposons. Supposons que nous soyons quelque part, près de ce bouquet d'herbes de la pampa par exemple. Ou supposons que nous soyons quelque part près de cet autre bouquet d'herbes de la pampa (faites attention au spot³⁹²) et que nous devions avancer en faisant tantôt un pas à droite, tantôt un pas à gauche, au hasard : où serions-nous après un premier pas ? Où serions-nous après deux pas ? trois ? etc. ?

Réfléchissons. Au premier pas, nous avons un pas. Au deuxième pas, nous avons un pas de plus qu'au bout du premier pas. Au troisième pas, nous avons un pas de plus qu'après le deuxième pas. Eh bien ? Où en sommes-nous ? Nous y reviendrons plus tard. N'est-ce pas ?³⁹³

Dire « où nous en sommes » est ostensiblement le but d'une conclusion dans n'importe quel projet de recherche. Pourtant vu toutes les péripéties de la poétique de Petit, dire cela devient une tâche redoutable, voire étourdissante. Dans le passage ci-dessus, la Poète elle-même évite de répondre à cette question. (En l'occurrence, elle n'y revient nulle part dans le texte, en dépit de prétendre en reparler plus tard.) On doit se demander, d'ailleurs, à quoi bon, préciser une réponse à « où en sommes-nous ? » là où il s'agit de la poésie de Petit. Après tout, quelle sorte de jardinière passe ses heures à s'efforcer de définir, de résumer, ou de réitérer les fleurs ? Pourtant définir, résumer, réitérer la recherche, c'est ce qu'on attend d'une « conclusion » de mémoire de recherche.

Nous voilà donc, coincé(es?), obligé(es?) de *dire* où nous en sommes. On se sent un peu comme le destinataire du *Parfum du jour est fraise*, qui est obligé de *construire* son village en

³⁹² La référence énigmatique au « *spot* » soulève une myriade d'interprétations possibles, comme il est typique de la poésie de Petit. Il pourrait s'agir des feux de rampe souvent placés dans les jardins pour les promenades du soir. Comme alternatif, ceci pourrait être un avertissement de ne pas marcher sur les fleurs sous les pieds. Sinon, cela pourrait faire référence aux herbes de pampas, dont les fleurs épineuses peuvent piquer si l'on s'y approche de trop près. Ou bien, encore d'autres significations pourraient être implicites qui diffèrent de personne en personne. Comme toujours, Petit laisse de la place au lecteur de faire sa propre interprétation du texte.

³⁹³ Pascale Petit, *Sharawadji manuel du jardinier platonique*, p. 21.

suivant précisément les procédés arbitraires qui comprennent « un système de codification formel » qui a été « élaboré par nos soins afin d'éviter toute erreur... »³⁹⁴ Dans une conclusion de n'importe quel projet de recherche, le *système* académique exige qu'on dise, en somme, ce qu'on a dit. Or après une telle aventure poétique et après tous les mots qu'on a déjà dits, il semble inutile d'en dire plus. En fait, si l'on doit parler du tout ici, à la place de résumer ce qu'on a *dit*, mieux vaut réfléchir sur ce qu'on a *vu*, *senti*, *découvert*, ou (si l'on ose) *planté* durant notre séjour dans le jardin de la poésie de Petit.

Dans l'esprit de ne pas vouloir dorer le lys, on peut dire ce qui suit pour conclure ce mémoire-aventure : d'abord, dans cette étude on a creusé dans le sol et *vu* onze des plus de vingt textes poétiques de Pascale Petit, dont les œuvres parlent pour elles-mêmes dans le champ de la poésie contemporaine. On a *vu* combien Petit, et la poésie contemporaine généralement, renoncent à toute catégorisation dans des écoles de pensée. On a *vu* la réception très enthousiaste qu'ont reçu plusieurs des travaux de Petit dans les revues et parmi le public plus large. On a *vu* comment la Poète fabrique et travaille élégamment le langage pour submerger le lecteur dans le texte. On a *vu* le style feuilleté dont Petit se sert pour créer des images et des mondes vertigineux où les lignes entre le réel et le fictif ne se distinguent quasiment plus, comme dans *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir*, *Tom Premier*, *Tom II* et *Monsieur Jones*.

On a *senti* la pression d'effectuer la tâche de *construire un village* dans *Le parfum du jour est fraise* ; on a également *senti* le poids du regard de l'œil qui voit tout, et on y a réagi en conséquence. On a pu *sentir* le rythme des saisons de l'amour et le lyrisme restreint de *Sharawadji*. On a *senti* le mystère, la tension, l'aventure dans le rapport des deux personnages sans nom dans *L'Équation du nénuphar*. On a *senti* - mais de justesse - l'amour subtil, caché,

³⁹⁴ Pascale Petit, *Le Parfum du jour est fraise*, p. 8.

évoqué dans l'œuvre de Petit. On a *sent*i, en tant que lecteurs, son accueil au cours des textes - son invitation à participer dans sa poésie et à créer du sens *avec* elle.

Voilà d'ailleurs ce que nous avons *découvert* : premièrement, le caractère uniquement performatif du *Parfum du jour*, ainsi que d'autres textes tels que *Tu es un bombardier en piqué surdoué*, où Petit nous présente avec des scénarios aléatoires et nous pose la question, « qu'est-ce que tu fais ? » Nous avons *découvert* qu'en tant que lecteurs, nous sommes appelés à « passer à l'acte » ; à ne plus demeurer passifs dans notre lecture de sa poésie. Nous avons *découvert* notre capacité de creuser dans ses poèmes, de saisir leur subtilité, leur humour et leur beauté - et d'en créer du sens. Nous avons *découvert* que la lecture de la poésie contemporaine n'est pas un club qui nous exclut ; qu'en revanche, nous, les non-initiés, sommes invités et attendus à la fête dans le jardin poétique de Pascale Petit.

Cette invitation, déjà acceptée de grand cœur, nous permet de dire sans rougir ce que nous avons planté, ce que nous laissons aux autres maintenant à cultiver et à entretenir jusqu'au moment de la récolte. Plusieurs graines de possibilité germent dans le sol ; à savoir, la question de la théâtralité de l'œuvre de Petit. Nombreux de ses poèmes se prêtent à la représentation sur scène. *Monsieur Jones*, *Tom Premier* et *Tom II*, par exemple, incluent des listes de personnages, la division des textes en scènes, et de la mise en scène assez détaillée. Même *Le Parfum du jour est fraise*, qui n'est pas écrit en forme de pièce, fut mis en scène en 2019 dans une lecture-performance à la Société des arts technologiques au Québec.³⁹⁵ Cette question de la théâtralité, qui touche à l'hybridité de sa poésie, offre de riches opportunités pour plus de recherche et de discussion. Pareillement, à part des onze œuvres auxquelles touche cette étude, il

³⁹⁵ *Le Parfum du jour est fraise*, Lecture-Performance immersive par Christian LaPointe, 29 septembre 2019. Société des arts technologiques, Québec, Canada.
<http://www.festival-fil.qc.ca/2019-le-parfum-du-jour-est-fraise/>

en reste une bonne douzaine de plus qui attendent l'analyse. Le côté ludique de sa poésie, l'influence oulipienne, son traitement de langues étrangères, son invention de mots, sa façon de créer des mystères qu'elle laisse non-résolus ; ces questions alimentent les possibilités pour la recherche qui produirait une richesse de découvertes importantes. Allez-y, donc. *Creusez.*

Œuvres Citées
References

- Acquisto, Joseph. *Poetry's Knowing Ignorance*. Bloomsbury Academic, 2020.
- Andreucci, Christine, « La poésie française contemporaine : enjeux et pratiques ». *Conférence de la Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal*, 16 May 2003, pp.25-36.
<<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6781.pdf>>.
- Aurélien, Julia, « Les Chants de l'indicible ». *Revue des deux mondes*, février 2011, pp. 86-92.
- Austin, J.L., *How to Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Harvard University 1955*. Harvard University Press, 1962.
DOI: 10.1093/acprof:oso/9780198245537.001.0001.
- Baddeley, Alan, "What is Autobiographical Memory?" *Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory*, M.A. Conway, D.C. Rubin, H. Spinnler and W. A. Wagenaar, editors, 1992, pp. 13-29. <https://www.springer.com/gp/book/9780792316466>.
- Barda, Jeff, *Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry*. Palgrave Macmillan, 2019. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-15293-2>.
- Barthes, Roland, *Mythologies*. Seuil, 1957.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*. Michel Lévy frères, 1869.
- Boltanski, Luc, et Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Éditions Gallimard, 1999.
- Bonhomme, Béatrice, « James Sacré, entre lyrisme retenu et littéralité ». *Chantiers du poème : prémisses et pratiques de la création poétique moderne et contemporaine*, Hugues Azérad, Michael G. Kelly, Nina Parish et Emma Wagstaff, éditeurs, Peter Lang, 2013, pp. 241-254.
- Bonnefoy, Yves, *L'Improbable et autres essais*. Éditions Gallimard, 1992.

Bowie, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester University Press, 2003.

Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.

Catastrophes. <https://revuecatastrophes.wordpress.com/>.

Chauché, Philippe, « L'Équation du nénuphar, Pascale Petit ». *La Cause Littéraire*. 20 janvier 2016. <http://www.lacauselitteraire.fr/l-equation-du-nenuphar-pascale-petit>.

Colomb-Guillaume, Chantal, « Jean-Michel Maulpoix: un nouveau lyrisme entre modernité et postmodernité ».

<https://poezibao.typepad.com/files/colomb-guillaume-chantal-jean-michel-maulpoix.pdf>.

Collot, Michel, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, no. 110, 1998, pp. 38-48. Doi:

<https://doi.org/10.3406/litt.1998.2470> ;

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_110_2_2470

Conway, Martin A., Christopher W. Pleydell-Pearce, “The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System”. *Psychological Review*, vol. 107, no 2., 2000, pp. 261-288.

https://www.researchgate.net/publication/12528554_The_Construction_of_Autobiographical_Memories_in_the_Self-Memory_System.

Culler, Jonathan, *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 1997.

Culler, Jonathan, “Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative”. *Poetics Today*, vol. 21, no. 3, 2000, pp. 503-519.

Dennett, Daniel, “Conditions of Personhood”. *What is a Person? Contemporary Issues in Biomedicine, Ethics and Society*, Michael F. Goodman, editor, 1988, pp. 145-164.

https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4612-3950-5_7.

Derrida, Jacques and John D. Caputo, *Deconstruction in a Nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. Oxford University Press 1997.

Dickow, Alexander, *Le poète innombrable*. Hermann Éditeurs, 2015.

Dubois, Sébastien, "The French Poetry Economy". *International Journal of Arts Management*, vol. 9, no. 1, Fall 2006, pp. 23-34. <https://www.jstor.org/stable/41064895>.

Espitallier, Jean-Michel, *Caisse à outils Un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Pocket, 2014.

Fern, Bruno, « Revue *Toute la lire* ». *Note de Lecture, Poezibao*, <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/08/note-de-lecture-revue-toute-la-lire-par-bruno-fern.html>, le 7 août 2015.

Foucault, Michel, *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the College de France 1981-1982*. Frédéric Gros, editor, Éditions de Seuil, 2001.

Foucault, Michel, "The Subject and Power". *Critical Inquiry* vol. 8, no. 4 Summer, 1982, pp. 777-795. <https://doi.org/10.1086/448181>.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Éditions Gallimard, 1975.

Frégné, Cédric, « Compte rendu du *Nouvel esprit du capitalisme* ». *Revue française de sociologie*, vol. 42, no. 1, 2001, pp. 171-176. https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_2001_num_42_1_5341.

Freundlieb, Dieter, "Why Subjectivity Matters: Critical Theory and the Philosophy of the Subject". *Critical Horizons, A Journal of Philosophy and Social Theory* vol. 1, no. 2, pp. 229-245. DOI: 10.1163/156851600750133351. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1163/156851600750133351>.

- Game, Jérôme, *Poetic Becomings: Studies in Contemporary French Literature*, Peter Lang, 2011.
- Gehring, Petra, "The Inverted Eye: Panopticon and Panopticism, Revisited". *Foucault Studies*, no. 23, 2017, pp. 46-62.
<http://eds.b.ebscohost.com.ezproxy.lib.vt.edu/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=87ddb570-41cf-4389-90c7-22884a120b9f%40sdc-v-sessmgr02>.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited*. Cornell University Press, 1988.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Collection Poétique Seuil, 1982, traduction en anglais par University of Nebraska Press, 1997.
- Gleize, Jean-Marie, *À noir. Poésie et Littéralité*. Seuil, 1992.
- Gleize, Jean-Marie, « Un Pied contre mon cœur ». *Le Sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, éditeurs. Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 261-272.
- Goodman, Michael F., "Introduction". *What is a Person? Contemporary Issues in Biomedicine, Ethics and Society*, Springer Science & Business Media, 1988, pp. 1-28.
<https://www.springer.com/gp/book/9780896031173>.
- Haggerty, Kevin, and Richard Ericson, "The Surveillant Assemblage". *British Journal of Sociology* 2000, vol. 51, no. 4, pp. 605-622.
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1080/00071310020015280>.
- Hocquard, Emmanuel, *Le Cours de Pise*. P.O.L. éditeur, 2018.
- Hocquard, Emmanuel, *Un test de solitude*. P.O.L. éditeur, 1998.
- Jacobellis v. Ohio*, 378 US 184 (1964), 84 S. Ct. 1676; 12 L. Ed. 2d 793; 1964, U.S. LEXIS 822; 28 Ohio Op. 2d 101.

Johnson, Barbara, "Poetry and Performative Language". *Yale French Studies*, no. 54, *Mallarmé*, 1977, pp. 140-158.

Jungert, M., "Memory, Personal Identity, and Memory Modification". *Selbstgestaltung des Menschen durch Biotechnologien*, Ranisch, R., Rockoff, M., Schuol, S., editors, 2015, pp. 129-140.

https://www.researchgate.net/publication/277774111_Memory_Personal_Identity_and_Memory_Modification.

Klein, Lucas, « RE: Traduction de certains termes de jardinage chinois en français pour un projet de thèse ». Reçu par Annetta Riley, 2 novembre 2019.

Klein, Stanley B., Shaun Nichols, "Memory and the Sense of Personal Identity". *Mind*, vol. 121, no. 483, July 2012, pp. 677-702. www.jstor.org/stable/23321780.

Knudsen, Morten, "Conditions for Critical Performativity in a Polycontextural Society". *M@n@gement* vol. 20, no 1, 2017, pp. 9-27.

<https://www.cairn.info/revue-management-2017-1-page-9.htm>.

Kristeva, Julia, *Semeiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris, Edition du Seuil, 1969.

Leperlier, François, *Destination de la poésie*. Éditions Lurlure, 2019.

Lianos, Michalis, "Social Control after Foucault". *Surveillance and Society* 2003, vol. 1 no. 3, pp. 412-430.

http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/AfterFoucault_2003_lianos.pdf.

Libr-critique, littératures et poésies contemporaines. <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/>.

Lieberman, Marcia, "Some Day My Prince Will Come : Female Acculturation through the Fairy Tale". *College English*, vol. 34, no. 3, Dec. 1972, pp. 383-395. JSTOR, www.jstor.org/stable/375142.

- Limet, Yun Sun, « Entre-temps, intertextualité et critique », *Cahiers de Narratologie : Analyse et théorie narratives*, vol. 13, 2006. <https://journals.openedition.org/narratologie/349>.
- Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*. Edmund Parker 1690.
- Loxley, James, *Performativity*. Routledge, 2007.
- Magritte, René, *La Trahison des images, ou, Ceci n'est pas une pipe*, 1929. Musée de Los Angeles County, Los Angeles. <https://collections.lacma.org/node/239578>.
- Mallarmé, Stéphane, « Crise de Vers ». *Divagations*. Eugène Fasquelle, éditeur, Bibliothèque-Charpentier, 1897. pp. 235-251.
- Manokha, Ivan, "Surveillance, Panopticism, and Self-Discipline in the Digital Age". *Surveillance and Society*, 2018, vol. 16 no. 2, pp. 219-237. <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/8346>.
- Marin, Louis. « L'Effet Sharawadji ou le jardin de Julie : notes sur un jardin et un texte » (Lettre XI, 4e partie, La Nouvelle Héloïse). *Traverses*, no. 5-6, 1976, pp. 114-131.
- Maulpoix, Jean-Michel, *L'Écrivain imaginaire*. Mercure de France, 1994.
- Maulpoix, Jean-Michel, « Le Lyrisme: histoire, formes et thématique », paragraphe 1, *Evolution Historique*, <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>.
- Maulpoix, Jean-Michel, "New Horizons of Contemporary Lyricism in France". Excerpt from *La Poésie comme l'amour*. Mercure de France, 1998. <http://www.maulpoix.net/newlyricism.html>
- Maulpoix, Jean-Michel, « La Poésie n'est pas une maladie honteuse: Pour un lyrisme critique ». <http://www.maulpoix.net/honteuse.html>.
- McCarthy Rosaleen A. & Elisabeth K. Warrington, *Cognitive Neuropsychology: A Clinical Introduction*. Academic Press, 1991.

Mohammed, Leila Sari, « *De l'intertextualité à l'intersémiotique ou le croisement des imaginaires* ». Milli Folklor, Yıl 27, Sayı 108, 2015, pp. 31-51.

<http://www.millifolklor.com>.

Mouginot, Olivier, « James Sacré : quand le poème est à la fois du langage et du geste ». *Carnet de thèse numérique, Ateliers du dire en français langue étrangère*, paragraphe 3, Octobre 2014-Décembre 2018, <https://atelit.hypotheses.org/661>.

Moutote, Daniel, « Colloques : Raimund Theis et Hans T. Siepe, *Formes et fonctions de l'intertextualité dans la littérature française du XXème siècle* ». *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 14, no. 69, jan. 1986 pp. 77-88.

<https://www.andre-gide.fr/index.php/ressources/gide-de-a-a-z/63-c/374-colloque> ;

<https://www.andre-gide.fr/images/Ressources-en-ligne/Par-BAAG/BAAG-69/BAAG69-77-88.pdf>

Oates, Joyce Carol, "In Olden Times, When Wishing was Having : Classic and Contemporary Fairy Tales" *Kenyon Review*, new series, Summer/Autumn 1997, vol. 19, no. 3-4, pp. 98-110. JSTOR, www.jstor.org/stable/4337581.

Özdemir, Osman, Pinar Guzel Özdemir, Murat Boysan, Ekrem Yılmaz, "The Relationships Between Dissociation, Attention, and Memory Dysfunction", *Archives of Neuropsychiatry*, vol. 52, no. 1, 2015, pp. 36-41. DOI: 10.5152/npa.2015.7390.

<http://www.noropsikiyatriarsivi.com/sayilar/428/buyuk/36-41%20EN.pdf>.

Papangelis, Theodore, Stephen Harrison, Stavros Fangoulidis, "Introduction: The Whats and Whys of Intratextuality". *Intratextuality and Latin Literature*. Theodore Papangelis, Stephen Harrison, et Stavros Frangoulidis, éditeurs. Google Books, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2018.

https://www.google.com/books/edition/Intratextuality_and_Latin_Literature/DINyDwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1.

Petit, Pascale, *Les côtés cachés*. Éditions Action Poétique, 2011.

Petit, Pascale, *L'Équation du nénuphar*. Éditions Louise Bottu, 2015.

Petit, Pascale, *Facebook Messenger* interview. Conducted by Annetta Riley, Sept. 20, 2019.

Petit, Pascale, *Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir*. Déplacements Seuil, 2007.

Petit, Pascale, *Monsieur Jones*. Théâtre L'école des loisirs, 2005.

Petit, Pascale, *Le Renard sans le corbeau*. Éditions Notari, 2018,

Petit, Pascale, *Salto Solo*. Éditions l'Inventaire, 2001.

Petit, Pascale, *Le Parfum du jour est fraise*. Éditions de l'Attente, 2015.

Petit, Pascale, « Petits reflets qu'on s'amuse à faire sur les visages ». *Toute la lire*, cahier no. 1, Éditions Terracol, 2015, p. 156.

Petit, Pascale, « RE : Questions supplémentaires ». Reçu par Annetta Riley, 15 février 2020.

Petit, Pascale, *Sharawadji manuel du jardinier platonique*. Éditions l'Inventaire, 2010.

Petit, Pascale, *Tom II*. Théâtre l'École des loisirs, 2006.

Petit, Pascale. *Tom Premier*. Théâtre l'École des loisirs, 2005.

Petit, Pascale. *Tu es un bombardier en piqué surdoué*. Le bleu du ciel / Biennale internationale des Poètes en Val-de-Marne, 2006.

Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète*. Éditions Champ Vallon, 1995.

Pinson, Jean-Claude, « Poésie pour "un peuple qui manque" ». *Littérature*, no. 110, *De la poésie aujourd'hui*, 1998, pp. 22-37.

Pittolo, Véronique, « Pascale Petit, “Le Parfum du jour est fraise” ». *Note de lecture, Poezibao*, <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/08/note-de-lecture-pascale-petit-le-parfum-du-jour-est-fraise-par-v%C3%A9ronique-pittolo.html>, le 21 août 2015.

Poezibao. https://poezibao.typepad.com/poezibao/qui_fait_ipoezibaoi_.html.

Po&sie. <https://po-et-sie.fr/>.

Prince, Gerald, “The Narratee Revisited”. *Style*, vol 19, no. 3, *Readers and Authors*, Fall 1985, pp. 299-303.

Rabelais, François, *Prologue de La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quintessence*. Livre premier, Gargantua, 1534.

Rancière, Jacques, « S’il y a de l’irreprésentable ». *Le genre humain*, vol. 1 no. 36, 2001, pp. 81-102. <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2001-1-page-81.htm>.

Recours au Poème. <https://www.recoursaupoeeme.fr/>.

Riffaterre, Michael, “Compulsory reader response : the intertextual drive”, *Intertextuality : Theories and Practices*. Michael Worton and Judith Still, editors, Manchester University Press, 1990, pp. 56-78.

Riffaterre, Michael, « La Syllepse Intertextuelle ». *Poétique* vol. 40, novembre 1979, pp. 496-501.

Riffaterre, Michael, « La Trace de l’intertexte ». *La Pensée*, v. 215, octobre 1980, pp. 4-18.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres Complètes, Correspondance*. Éditions Robert Laffont, 2004.

Romele, Alberto, Francesco Gallino, Camilla Emmenegger and Daniele Gorgone, “Panopticism is not Enough: Social Media as Technologies of Voluntary Servitude”. *Surveillance and Society* 2017, vol. 15, no. 2, pp. 204-221.

- Rosset, Clément, *Loin de moi*. Les Éditions de Minuit, 1999.
- Schelling, Friedrich W., *Essais*. Traduits et préfacés par S. Jankélévitch, Aubier, 1946.
- Schmid, Wolf: "Narratee". *The Living Handbook of Narratology*. Hühn, Peter et al., editors, Hamburg University Press. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratee>.
(view date:12 Feb 2019).
- Simon, Paul, "Questions for the Angels". *So Beautiful or So What*. Hear Music, 2011.
- Sitaudis, *poésie contemporaine, actualité littéraire*. <https://www.sitaudis.fr>.
- Slinn, Warwick, "Poetry and Culture: Performativity and Critique". *New Literary History*, vol. 30, no. 1, *Poetry & Poetics*, Winter 1999, pp. 57-74.
- Terre de femmes*. <https://terresdefemmes.blogs.com/>.
- Thomas, Jean-Jacques, *La Langue, la poésie : essais sur la poésie française contemporaine*. Presses Universitaires de Lille, 1989.
- Thomas, Jean-Jacques, et Steven Winspur, *Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry*. Pennsylvania State University Press, 1999.
- Toute la lire, cahier no. 1*. Éditions Terracol, 2015.
<https://www.editions-terracol.com/blog/les-revues/toute-la-lire-la-revue/cahier1/>.
- Turnbull, H. W., editor, *The Correspondence of Isaac Newton, 1661-1675 vol. 1*. Cambridge University Press, 1959.
- Weinfield, Henry, *The Blank Verse Tradition from Milton to Stevens: Freethinking and the Crisis of Modernity*. Cambridge University Press, 2012.
- Wourm, Natalie, *Poètes français du 21ème siècle : entretiens*. Brill Rodopi, 2017.