

TEXTYLES N°55

Revue des lettres belges de langue française

Nicole Malinconi



SAMSA

NICOLE MALINCONI

TEXTYLES N° 55

TEXTYLES

Revue des lettres belges de langue française

Directeur : Laurent DEMOULIN, Université de Liège (Belgique)

Comité éditorial : Paul ARON, FNRS-Université libre de Bruxelles (Belgique), Christian BERG, Universiteit Antwerpen (Belgique), Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège (Belgique), Michel BIRON, Université Mc Gill de Montréal (Canada), Laurence BOUDART, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Laurence BROGNIEZ, Université libre de Bruxelles (Belgique), Frédéric CLAISSE, Université de Liège (Belgique), Benoît DENIS, Université de Liège (Belgique), Clément DESSY, University of Warwick (Grande-Bretagne), Björn-Olav DOZO, Université de Liège (Belgique), Nathalie GILLAIN, FNRS-Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Maria-Chiara GNOCCHI, Università degli Studi di Bologna (Italie), Pierre HALEN, Université Paul Verlaine de Metz (France), Véronique JAGO-ANTOINE, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Ingrid MAYEUR, Université de Liège (Belgique), Mélanie DE MONTPELLIER D'ANNEVOIE, Université libre de Bruxelles (Belgique), Pierre PIRET, Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Gérald PURNELLE, Université de Liège (Belgique), Marc QUAGHEBEUR, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Hubert ROLAND, FNRS-Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Arnaud RYKNER, Université Paris-3 (France), Denis SAINT-AMAND, Université de Namur / Haute École de la ville de Liège (Belgique), Valérie STIÉNON, Université Paris XIII (France), Fanny URBANOWIEZ, Université libre de Bruxelles (Belgique).

Textyles, revue des lettres belges de langue française, est une revue universitaire, qui paraît deux fois par an, sous la forme de volumes d'environ 150 pages, comprenant un dossier consacré à une œuvre ou à une problématique, des variés, des comptes rendus d'ouvrages critiques et une bibliographie exhaustive des publications critiques de l'année écoulée dans le domaine des lettres belges. Elle constitue ainsi un véritable organe de synthèse pour la recherche, la documentation et l'enseignement des lettres belges, en Belgique et à l'étranger.

Chaque dossier publié par la revue est dirigé par un membre du comité éditorial, éventuellement en collaboration avec un spécialiste invité pour l'occasion. Tous les articles sont évalués par le comité. Le cas échéant, il est demandé aux auteurs dont l'article est accepté d'y apporter certaines précisions ou modifications.

www.textyles.be

contact électronique : ldemoulin@uliege.be

adresse de contact : 10 rue Schmerling 4000 Liège – Belgique

Dépôt légal D/2019/13.163/21

ISSN 0776-0116

ISBN 978-2-87593-232-7

© Éditions SAMSA s.p.r.l.

Rue Alphonse De Witte 44, 1050 Bruxelles – Belgique

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

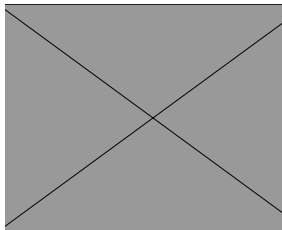
Publié avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique
Imprimé en Belgique — Mai 2019

TEXTYLES N°55

Revue des lettres belges de langue française

Nicole Malinconi

Dossier dirigé par Pierre PIRET et Laurent DEMOULIN



Nicole Malinconi

Pierre PIRET et Laurent DEMOULIN <i>Présentation</i>	7
Susan BAINBRIGGE « Neutralisation » et écriture du réel : Hôpital silence (1985) et la pratique poétique documentaire de Nicole Malinconi	13
Jean-Benoît GABRIEL Nicole Malinconi. Évolution d'une écriture documentaire	21
Martine RENOUPEZ De l'autre côté du miroir : les reflets de l'humain et de l'inhumain dans Vous vous appelez Michelle Martin de Nicole Malinconi	37
Judyta ZBIERSKA-MOŚCICKA La poétique du quotidien dans les récits brefs de Nicole Malinconi	57
Michel ZUMKIR Les mots justes de Nicole Malinconi	73
Carmelo VIRONE Dans la bouche de la vérité : langue et langages chez Malinconi	81
Laurent DEMOULIN Nicole Malinconi, le style ou l'écriture ? À propos de De fer et de verre	93
Jacques DUBOIS Dans le genre vignette	109
Daniel LAROCHE Le pervertissement de la langue dans la communication publique	119
Jacques DEWITTE On lance un bruit	131

Ginette MICHAUX	
<i>L'écriture, « une espèce de corps »</i>	139
Pierre PIRET	
<i>Nicole Malinconi et le paradigme criminologique</i>	153
Michel ZUMKIR	
<i>En pays d'enfance. Entretien avec Nicole Malinconi</i>	169
Nicole MALINCONI	
<i>Le monument</i>	175
Varia	
Maëlle DE BROUWER	
Pour Axel de Missie (1923) par Marie Nizet :	
<i>l'œuvre d'une Sapho « Fin de siècle » belge ?</i>	179
Chroniques	
Chronique des Archives et Musée de la littérature	195
Comptes rendus	199
Bibliographie courante des travaux publiés en 2017	
(avec un supplément pour 2016)	203
Index	213

Dans nos prochaines livraisons :

Georges Eekhoud, les écritures du sensible
L'album de jeunesse en Belgique francophone
Jean-Marie Piemme
Portraits (illustrés) de la Belgique
Les bibliothèques d'écrivains
François Emmanuel

Présentation

Laurent DEMOULIN et Pierre PIRET

En octobre 2012, dans le cadre de la Chaire de poétique de l'Université de Louvain, Nicole Malinconi a prononcé quatre conférences consacrées à la genèse de son œuvre. Sur l'invitation à ce cycle, qu'elle avait intitulé *Que dire de l'écriture ?*, elle avait choisi de faire figurer la reproduction d'une fresque peinte sur la face interne du couvercle d'une tombe découverte dans une petite nécropole située à proximité de Paestum, dans le sud de l'Italie : le *Plongeur de Paestum*. Elle évoque cette fresque dans la troisième conférence de ce cycle, au moment d'aborder la relation entre la fonction de la parole en psychanalyse et l'écriture : « Déjà, son corps a quitté le point d'où il s'est élancé, il est suspendu dans l'espace. Dans mon souvenir, on ne voyait pas vers quoi il retombait¹. » C'est « le souvenir de ce saut déterminé dans l'inconnu, dans le vide² » qui la retient et l'amène à voir dans ce plongeur une métaphore de l'écriture ou, du moins, de son propre travail d'écriture : écrire, « c'est perdre la certitude, c'est se risquer au vide³ », et cela, comme elle le souligne, de manière « déterminée ».

Nicole Malinconi distingue ainsi nettement l'écriture du témoignage : il ne s'agit pas d'abord de rapporter des faits ou des paroles occultés : « On me dit parfois que j'écris pour donner voix aux sans-voix, mais je crois que ceci n'est qu'une conséquence⁴. » Non, l'écriture est avant tout exploration

1 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, présentation de Pierre Piret, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, n°10 de la deuxième série, 2014, p. 40.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 44.

ou, plus précisément, « extraction⁵ » : « mue par les impossibilités, difficultés, tentatives ou refus de dire⁶ », sa fonction est d'échapper à la confusion, au « magma⁷ », à « la distraction permanente ou la bougeotte », au « penchant naturel pour le vague et le flottement, lesquels, au contraire de ce trou, vous protègent, bien qu'en même temps ils vous anéantissent⁸. » C'est précisément ce trou dans le savoir que l'écriture vise, cette vérité dont nous nous protégeons par le déni, le mensonge, le refoulement ou encore l'idéologie et le conformisme. L'écriture tente de faire advenir cette vérité insue, qui était tapie, par exemple, dans les « mots bruts des femmes⁹ » de l'hôpital, mais que nul ne voulait entendre.

Le *Plongeur de Paestum* active ainsi, à côté de la figure du saut dans l'inconnu, la métaphore archéologique : l'écriture sonde, extrait, dégage ce qui était là et demeurerait pourtant inaperçu. Le présent volume tente de rendre compte de ce travail et d'en éclairer la portée en le situant dans l'histoire récente de la littérature, et, plus encore, parmi les discours contemporains. Diverses facettes de l'œuvre sont ainsi abordées selon trois orientations complémentaires.

La première concerne l'interpellation qui préside à l'écriture. Nicole Malinconi délie la littérature de la fonction de l'imagination : elle n'entend pas créer *ex nihilo*, le concept même d'extraction supposant l'existence d'une matière première à traiter. Ce concept n'est donc pas sans rapport avec celui d'« écriture du réel » qu'elle a souvent utilisé pour désigner son travail : « l'écriture d'*Hôpital silence* m'avait ouvert la voie à autre chose qu'à la réalité, bien plutôt au réel des mots, les mots des vies et des histoires, du parler de la langue ordinaire, du mal dit, du faussement dit¹⁰ ». Ce qui déclenche l'écriture, c'est une sollicitation de ce réel humain, c'est-à-dire pris dans le langage, réel confus qu'il s'agit d'éclairer. D'où la diversité des thèmes traités par Nicole Malinconi. *A priori*, pour paraphraser Térence, rien de ce qui est humain ne lui est étranger, tout peut mener à l'écriture, pour autant que quelque chose cloche : une expérience intime ou familiale (par exemple dans *Nous deux, Da solo, À l'étranger, Elles quatre*), une expérience sociale, politique, juridique, médiatique (de *Hôpital Silence* à *De fer et de*

5 *Ibidem*, p. 42, p. 43.

6 *Ibidem*, p. 44.

7 *Ibidem*, p. 42.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*, p. 43.

10 MALINCONI (Nicole), « Écriture du réel » dans MICHAUX (Ginette), dir., *Roman-récit. Colette Nys-Mazure, Nicole Malinconi, Jean-Luc Outers, Caroline Lamarque*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, coll. Chaire de poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, 2006, p. 63.

verre, en passant par *Vous vous appelez Michelle Martin et Au bureau*¹¹), le (non-)événement quotidien le plus quelconque (dans *Jardin public, Rien ou presque, Portraits...*), comme la rencontre marquante d'une œuvre, qu'elle soit littéraire ou artistique (dans *Rien ou presque*, par exemple, ou dans les écrits d'artistes, malheureusement trop peu étudiés dans ce dossier). Par ailleurs, cette perspective conduit à déconstruire certaines distinctions admises : celles de l'objectif et du subjectif ou du document et de l'analyse, par exemple. Penser l'écriture comme extraction implique à la fois, d'une part, de s'ancrer dans une certaine factualité, fût-elle discursive, d'adopter la position du témoin et la démarche du documentaliste, d'autre part, de faire droit au sujet qui l'observe, un sujet critique, divisé, tâchant de comprendre, doutant de soi. Cette position d'énonciation singulière est analysée en particulier par Susan Bainbrigge dans son étude d'*Hôpital Silence*, et par Jean-Benoît Gabriel, qui, en s'appuyant sur les théories contemporaines de la fiction, met en exergue l'usage singulier que fait Nicole Malinconi des indices de factualité et de fictionalité. Martine Renouprez s'attache à situer cette position d'énonciation dans *Vous vous appelez Michelle Martin* en faisant appel à la théorie du discours construite par Dominique Maingueneau. Judyta Zbierska-Mościcka explicite, quant à elle, les enjeux et les moyens de la poétique du quotidien que Nicole Malinconi met en œuvre dans ses récits brefs.

La deuxième perspective qui structure ce volume a trait à ce « réel des mots » déjà évoqué. Ce qu'il s'agit d'extraire par l'écriture, ce sont « des mots restés enfouis¹² », dès lors que la réalité humaine n'existe que d'être dite et donc déjà interprétée. Nicole Malinconi déconstruit ce faisant une autre distinction admise, entre réalité et langage, distinction qui en soutient une autre, entre l'art social et l'art pour l'art. Dans son travail, réalité et langage sont inextricablement liés – et les mots ne sont jamais innocents : ils construisent la réalité comme les relations sociales, pour le meilleur et pour le pire. Ils permettent de dominer, d'aliéner, de manipuler, de dénier, d'occulter ; mais aussi de faire advenir, par extraction, ce que la langue singulière de chacun dit. C'est pourquoi l'écriture se conçoit également comme une recherche langagière. Comme le montrent Michel Zumkir et Carmelo Virone, la quête du mot juste, de la musicalité, de l'accent (du père, par exemple, dans *Da solo*), de l'oralité, n'est pas qu'une affaire de style ; c'est la condition même de l'écriture, en tant qu'elle vise à dévoiler la vérité singulière du sujet parlant. Laurent Demoulin montre ainsi comment, dans son dernier texte

11 « Le Monument », texte inédit reproduit à la fin du présent dossier, en livre aussi un bel exemple.

12 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, op. cit., p. 41.

publié à ce jour, *De fer et de verre*, Nicole Malinconi est amenée à adapter son style à son sujet, c'est-à-dire à la description de la Maison du Peuple de Victor Horta et à un pan d'histoire sociale belge. Jacques Dubois met en évidence, quant à lui, au travers de quelques exemples, un procédé stylistique qui illustre parfaitement ce travail d'extraction par l'écriture : ce qu'il nomme la vignette. Par ce procédé, Nicole Malinconi isole, décontextualise et suspend la signification doxique d'une situation quelconque pour amener le lecteur à en percevoir l'envers.

C'est sur les effets de ce travail d'extraction que se focalise la troisième partie du dossier. On touche ici aux enjeux éthiques et politiques de l'œuvre. Nicole Malinconi reconnaît en somme que l'écriture est dépositaire d'un savoir : un savoir particulier, alternatif à celui qu'apporte le discours de la science. Le plongeur de Paestum « ne se laisse pas tomber dans le vide, il ne se délite pas, il s'élance¹³ ». De même, si l'écriture est plongée dans l'inconnu, elle n'est pas pour autant synonyme d'abandon, car elle est mue par un désir de vérité – d'où sa portée critique. Elle s'attache en particulier à déjouer toutes les formes de perversion du discours : postulats idéologiques, normes édictées ou implicites, classifications généralisantes au point d'être abusives, savoirs admis, conformismes divers. Daniel Laroche fait ainsi apparaître la complexité du combat mené par Nicole Malinconi contre les atteintes à la norme linguistique en montrant comment elle repère, derrière la mise en cause apparemment libérale de cette norme, une profonde manipulation de et par la langue répondant notamment au nouvel impératif productiviste et capitaliste. Jacques Dewitte analyse, pour sa part, ce qu'il appelle les miniatures ou (comme Jacques Dubois) les vignettes de *Au bureau*, pour dégager la façon dont Nicole Malinconi décrypte les pathologies produites par la langue codifiée de l'entreprise. Ginette Michaux étudie, de son côté, la fonction jouée par l'écriture dans la sphère intime, en dégageant les constructions littéraires inventées par Nicole Malinconi (choix grammaticaux inattendus, mise en scène de l'énonciation, etc.) pour s'extraire de la langue maternelle et la situer à sa juste place. Elle montre ensuite comment cette inventivité permet de cerner la cohérence de son œuvre. Pierre Piret aborde *Vous vous appelez Michelle Martin* et *Un grand amour* sous l'angle de la responsabilité subjective et analyse la façon dont Nicole Malinconi interroge les discours du temps en dissociant les deux dimensions du savoir et de la vérité.

Cette traversée de l'œuvre, certes partielle, permet de prendre la mesure à la fois de l'unité et de la diversité du travail de Nicole Malinconi. Le dossier est complété par un entretien que celle-ci avait accordé à Michel Zumkir à

13 *Ibidem*.

l'époque de la rédaction de son ouvrage *Nicole Malinconi. L'Écriture au risque de la perte*¹⁴ : elle s'y exprime de façon très libre et aborde des questions qu'elle a rarement évoquées ailleurs. « Le Monument », un texte inédit que nous a généreusement offert Nicole Malinconi, referme le dossier. Écrit après la destruction du Haut-fourneau 6 à Seraing, il semble condenser toutes les questions traitées dans ce numéro de *Textyles*.

14 ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Avin, Éditions Luce Wilquin, coll. L'œuvre en lumière, 2004.

« Neutralisation » et écriture du réel : *Hôpital silence* (1985) et la pratique poétique documentaire de Nicole Malinconi

Je crois [aussi], au fond, que mes livres ne disent rien d'autre que l'étrangeté, l'inadéquat de quelque chose qui, d'abord est dans la langue, dans la vie tout entière, dans l'inadéquat de la vie, avec pour accompagnement plutôt le doute que le rêve¹.

Nicole Malinconi aborde dans ces mots la question de l'expérience de l'étrangeté, une expérience qui comprend une certaine difficulté d'accès à la langue, à l'expérience vécue, une insuffisance accompagnée par le doute. Cette expression d'une aliénation souligne une certaine dislocation vis-à-vis du monde. L'expérience de l'étrangeté, au cœur du projet de Nicole Malinconi, sera l'objet de mon analyse d'un de ses ouvrages d'inspiration autobiographique, *Hôpital silence*. L'étrangeté, appréhendée, vécue, dans des lieux « concrets » aussi bien qu'intérieurement, et concernant les identités singulières et collectives. Cette double perspective nous permettra d'appréhender le style documentaire poétique de Nicole Malinconi et la manière dont elle en use à la fois pour présenter des ruptures et des déplacements dans une société de plus en plus « déshumanisée », qui « neutralise » le sujet, et pour analyser différentes constructions psychiques, entre fantasme et réalité. Ainsi en fonction d'une éthique fondée sur l'idée d'une « écriture du réel » nourrie par des ressources psychanalytiques, dans des textes de divers genres, elle s'approche « d'une parole essentielle sur le désir et sur

1 MALINCONI (Nicole), « Écriture du réel », dans MICHAUX (Ginette), dir., *Roman-récit. Colette Nys-Mazure, Nicole Malinconi, Jean-Luc Outers, Caroline Lamarche*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, coll. Chaire de poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, 2006, p. 67.

la mort² », sur « la haine » ou sur « la peur » (comme l'on voit aussi dans ses textes d'inspiration autobiographique, *Nous deux*, *Da solo* et *À l'étranger*³). Cette « écriture du réel » privilégie le pouvoir de la parole, et la possibilité de (re)trouver des lieux et des liens d'une manière plus humaine.

Michel Zumkir emploie une expression empruntée à la cinéaste Chantal Akerman, quand celle-ci situe sa pratique en termes de « documentaire qui frôle la fiction » pour décrire l'approche de Nicole Malinconi, qu'il compare, quant au style et au contenu, à l'œuvre d'Annie Ernaux⁴. Dans les écrits de Nicole Malinconi, un style sobre, simple et percutant accompagne une exploration des expériences de l'aliénation, de la perte et parfois de la dépossession. Dans *Hôpital silence*, Malinconi aborde les expériences des patientes au moyen d'un style lapidaire relevant du mode documentaire.

Revenons aux années 1979-1984, pendant lesquelles Nicole Malinconi travailla en tant qu'assistante sociale à la Maternité de Namur, service de gynécologie et obstétrique où l'on pratiquait l'avortement, une pratique controversée qui n'était pas encore autorisée par la loi⁵. Elle y travailla avec le docteur Willy Peers. Après avoir perdu son poste, elle se consacra à l'écriture ; s'ensuivra alors chez Minuit (dans la série « Documents ») la publication du livre *Hôpital silence*, salué par Marguerite Duras pour son style, et qui lança sa trajectoire créative⁶.

Les sources, puisées dans le milieu hospitalier, décrivent la réalité quotidienne de gens ordinaires et d'évènements de tous les jours⁷. Un regard non sentimental souligne les portraits des femmes et de leurs familles. Cette

-
- 2 MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, Paris, Minuit, 1985, p. 131. Les citations extraites de ce texte seront suivies des abréviations suivantes et du numéro de page : *HS (Hôpital silence)*.
 - 3 Cette analyse s'inspire de mon étude en anglais de l'œuvre de Nicole Malinconi, dans BAINBRIGGE (Susan), *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing. Dialogue, Diversity and Displacement*, Oxford, Peter Lang, 2009.
 - 4 ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Avin, Éditions Luce Wilquin, coll. L'œuvre en lumière, 2005, p. 57. Voir aussi Pierre Piret, qui souligne l'enracinement personnel dans le documentaire pour communiquer des expériences universelles au-delà de la simple anecdote : « les livres de Nicole Malinconi s'enracinent en effet toujours dans sa propre expérience » [PIRET (Pierre), « Présentation de Nicole Malinconi », dans *Roman-récit*, *op. cit.*, p. 47] ; « l'écriture s'ancre dans le témoignage, mais en efface tous les aspects anecdotiques et personnels pour en saisir l'exemplarité » (*ibidem*, p. 49).
 - 5 Voir la description de cette période dans le livre de MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Éditions Érès, coll. Humus entretiens, 2015, p. 17-21. Voir aussi MALINCONI (Nicole), « Écriture du réel », *op. cit.*, p. 57-63.
 - 6 Malinconi écrit à propos de ce lien important à Duras : « Mon lien à Marguerite Duras, c'est une filiation, elle est inscrite, elle a teinté mes premiers écrits », dans MALINCONI (Nicole), « Écriture du réel », *op. cit.*, p. 59.
 - 7 Voir MAGNÈS (Claire-Anne), « Nicole Malinconi. Force et dépouillement », dans *La Revue Générale*, n°12, 1997, p. 54-55.

esthétique documentaire s'unit à une expérimentation stylistique qui comprend l'emploi de divers registres, de différents points de vue (y compris l'usage des première, deuxième et troisième personnes, parfois en alternance), ainsi qu'une absence de détails contextuels tels les noms de lieux et de personnes. Une série de courts textes au pouvoir évocateur ressemblent à des instantanés visuels dans lesquels la narratrice navigue entre les espaces personnels et universels, et franchit les limites de l'intimité⁸. Décrit par Jean-Marie Klinkenberg comme un « livre profondément humain [...] une réflexion sur la souffrance et la violence autant que sur le milieu hospitalier⁹ », *Hôpital silence* permet de constater à quel point l'auteure aborde des expériences pénibles, qui nous touchent tous.

Toutes ces séquences sont organisées en trois parties, certaines pourvues de sous-titres, d'autres sans orientation précise, de longueur variée, narrées pour la plupart à la troisième personne. La narratrice s'implique en tant que témoin et elle rapporte le témoignage des patientes¹⁰. Elle nous présente des épisodes traumatiques de la clinique, qui se suivent de manière impitoyable. Les extraits des parties I et II ne sont pas accompagnés de jugements explicites¹¹ (il s'agit plutôt d'une étude par observation), tandis que la troisième partie condamne d'une manière plus directe le traitement des femmes et de leurs familles dans des institutions hospitalières :

Je pensais qu'à travailler là, dans cet hôpital, on devait s'approcher comme d'un centre, d'une parole essentielle sur le désir et sur la mort ; on devait s'approcher des corps, parlant chacun leur discours propre, leurs mots. Je ne savais pas qu'il fallait compter avec la haine. Ou peut-être la peur. (*HS*, p. 131)

Ce que la narratrice espère y trouver (une communication possible, une compréhension) s'avère bien éloigné de la réalité. On apprend comment sont traitées les femmes à l'hôpital : celles qui sont admises à la maternité, d'autres venues pour se faire avorter, d'autres qui viennent pour des interventions chirurgicales gynéco-obstétriques. En somme, il s'agit d'un bilan des pires pratiques, un portrait troublant du système médical. Les patients hospitalisés,

8 Magnès compare ses écrits à l'image photographique (*ibidem*, p. 51).

9 KLINKENBERG (Jean-Marie), « De corps et de cri. Lecture », dans *Hôpital silence*, Bruxelles, Labor, 1996, p. 189.

10 Sur l'emploi de la voix narrative, voir PIRET (Pierre), « Présentation de Nicole Malinconi », *op. cit.*, p. 48-49, p. 52.

11 Zumkir note l'effacement de la narratrice, dans ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, *op. cit.*, p. 78, et Jean-Marie Klinkenberg fait référence aux aspects anonymes des récits dans KLINKENBERG (Jean-Marie), « De corps et de cri. Lecture », *op. cit.*, p. 186.

nommés des « déportés », doivent négocier sur un terrain hostile, aliénant, et se trouvent déshumanisés par une médicalisation du corps qui ignore l'intégrité de la personne. Le langage renforce la représentation de cette dépersonnalisation.

Nicole Malinconi trace les processus et les idéologies qui sous-tendent un tel système. La narratrice met en lumière la façon dont le personnel soignant protège au risque d'infantiliser, voire d'aliéner, la patiente en la séparant de sa vie quotidienne, du monde extérieur, en s'opposant à l'autonomie individuelle. La patiente devient ainsi « un corps à la merci » (*HS*, p. 134), l'institution prenant le contrôle de la vie des patientes ; les routines créant des repères qui structurent la journée, planifiant l'existence effectivement (comme le montre cet extrait plus long, tiré des dernières pages du livre) :

On se tient là, comme *déporté* ; on a laissé sa carte d'identité et ses vêtements ; on perd l'odeur de la maison ; à la longue, on ne voit plus le temps qu'il fait dehors ; on ne sait plus quelle heure il est.

On est retourné dans *un ventre exclusif*.

On s'en remet à la science du médecin, à son savoir-faire.

[...]

On est *un corps à la merci*.

On reçoit tout : les repas aux heures fixes ; les médicaments, un par un ; la piqûre ; le bassin pour uriner ; la visite du médecin ; l'ordre de ne pas crier ; l'ordre de ne pas se lever ; la permission de se lever, ou de faire sa toilette ; l'interdiction de prendre l'enfant près de soi, dans le lit ; l'autorisation de quitter l'hôpital.

On est exempté de décision, mis à l'abri, *neutralisé*.

Parfois ça protège même de l'envie de guérir.

Il faut alors s'inventer d'autres repères, d'autres ponctuations du temps : les pas dans le couloir ; ceux des visiteurs ; ceux, pressés, de l'infirmière : on finit par deviner quand elle va entrer dans la chambre, ou passer outre ; le grincement du chariot des dîners ; l'heure des soins, celle du médecin, celle du kinésithérapeute, celle des thermomètres, celle de la toilette, celle des visites ; les jours où l'on va à la selle, et les autres ; l'écoulement du drain dans la petite bouteille, au pied du lit, que l'on vérifie chaque matin ; les jours à attendre l'enfant ; les jours à compter avant d'enlever les fils de la cicatrice.

On est rivé à soi-même.

On a besoin d'une petite photo sur la table de chevet, ou d'un journal, ou d'une cigarette : de quelque chose venant du dehors, pour ne pas succomber au rétrécissement. (*HS*, p. 134-135, nous soulignons)

Dans un environnement où la patiente est décrite en termes de vulnérabilité et de dépossession de soi, la carte d'identité et les vêtements se trouvant métaphoriquement à la porte, le désir de s'accrocher à quelques possessions personnelles, à des habitudes, existe pour ne pas perdre ses repères, pour éviter de succomber à ce que la narratrice appelle un « rétrécissement », une expérience de souffrance, de manque d'ouverture, de limite, voire d'exploitation. L'image réconfortante de l'hôpital, présenté comme un lieu de sécurité et de protection (ce « ventre exclusif »), se heurte à l'image d'un corps à la merci. Une série d'ordres, d'autorisations et de restrictions constituent des structures de santé au quotidien : « L'hôpital veut soigner, organiser les soins, méthodiquement, efficacement. » (HS, p. 131-132)¹²

« Neutralisation » et surdité

Considérons plus en détail l'idée de la « neutralisation » de l'individu et de la perte de son autonomie. La neutralisation implique un effacement des traits distinctifs, en particulier des caractéristiques sexuelles pour rendre les patients anodins (et sans accord féminin). L'emploi du pronom impersonnel « on » et l'absence d'accord en genre viennent éliminer les traces féminines des « déportés », « retournés », « neutralisés », etc. La narratrice écrit que l'hôpital met « sa haine dans le neutre » : « Il s'est masqué de blouses blanches, de portes identiques, de formalités d'entrée, d'odeur de désinfectant, de voix off. » (HS, p. 133) La censure des paroles, le fait de réduire au silence la communication (« l'hôpital se fait sourd », HS, p. 133) fait partie de ce processus « neutralisant », qui promeut un « langage codé, équivalent pour tous, de la neutralité beige des murs » (HS, p. 133). On pourrait considérer donc cette neutralisation dans un contexte d'effacement et de perte : perte d'identité, de voix, de désir sexuel.

Ce comportement disciplinaire rappelle l'analyse des institutions et du pouvoir produite par Michel Foucault. *Surveiller et punir*, par exemple, rapproche l'hôpital d'une institution disciplinaire, en se référant au « regard médical » dans sa critique d'une société de surveillance qui contrôle ses r sidents¹³. Foucault met l'accent sur la manière dont les institutions, et la

12 Voir aussi l'extrait : « Elles disent : On va la camphrer. On va la piquer. On va la couper. On va l'aspirer. On va la sonder. On va l'intuber. On va la monter. On va la descendre. » (HS, p. 42)

13 FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1976. Voir aussi ARMSTRONG (David), « Bodies of knowledge : Foucault and the problem of human anatomy », dans SCAMBLER (Graham),  d., *Sociological Theory and Medical Knowledge*, London, Tavistock, 1987, p. 59-76, sur les liens entre le patient et le prisonnier : « *The prisoner in the panopticon and the patient at the end of the stethoscope both remain silent as the techniques of surveillance sweep over them* » [cité par OSBORNE (Thomas),

société plus généralement, exercent un contrôle sur la sexualité, un contrôle imposé par un « regard d'exclusion », et cherchent à discipliner le corps et surtout à projeter et à « exiler » la folie sur les individus les plus vulnérables de la société. La présentation de l'institution dans *Hôpital silence* rappelle les perspectives de Foucault sur le contrôle, l'exclusion et l'abus du pouvoir, et ses effets aliénants¹⁴. Les abus du pouvoir disciplinaire se rencontrent dans n'importe quelle institution, qu'il s'agisse des domaines de l'éducation, de la santé, de la police, de l'armée, de l'administration, etc¹⁵.

Revenons à une sélection d'extraits d'*Hôpital silence* qui montrent la façon dont les patientes sont traitées. Après la naissance de son enfant, une femme attend, dans l'angoisse, de savoir si le bébé est vivant ou mort : « Ce qui était insupportable, disiez-vous, c'était de rester là, enfermée, sans être malade, pour combien de temps – et de ne pas savoir, pour l'enfant, si tout allait bien, s'il y avait encore du danger pour lui » (*HS*, p. 32) ; un médecin mentionne en passant à sa patiente, sur le point de partir, qu'il lui a enlevé un ovaire pendant une intervention chirurgicale (*HS*, p. 25) ; une mère compare la demande adressée aux médecins pour se faire avorter à une déclaration de verdict d'un jury (*HS*, p. 20) ; et il ne s'agit que de quelques exemples parmi d'autres¹⁶.

Des descriptions brutales d'accouchements, de morts à la naissance, de maladies, d'interventions médicales, chirurgicales, du corps et de ses fluides, et des portraits d'un personnel apparemment indifférent, voire antipathique, se juxtaposent. On imagine les patientes de plus en plus isolées et vulnérables, le traitement médical se transformant en une sorte de punition pathologique, ne serait-ce que par le manque d'humanité. Le texte présente une critique sociale d'une institution où les patientes *subissent* quelque chose.

« On anti-medicine and clinical reason », dans JONES (Colin) et PORTER (Roy), *Reassessing Foucault. Power, medicine and the body*, New York, Routledge, 1994, p. 28-35 (p. 30)].

14 Voir FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir*, *op. cit.*, et FOUCAULT (Michel), *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.

15 « The types of instruments and techniques used by the operations of disciplinary power can be taken over and used by any institution : penitentiaries, certainly, but also schools, hospitals, military centres, psychiatric institutions, administrative apparatuses, bureaucratic agencies, police forces, and so on. » [McHOUL (Alec) et GRACE (Wendy), *A Foucault Primer. Discourse, Power and the Subject*, Melbourne, Melbourne University Press, 1993, p. 66]

16 Voir aussi la description des mères séparées de leurs nouveau-nés (*HS*, p. 43, p. 49-52) ; l'absence d'aide pour l'accouchement, et l'absence de soutien à l'allaitement (*HS*, p. 54-55) ; la condescendance vis-à-vis des jeunes mères monoparentales ; le traitement des jeunes dans les cas de grossesses non désirées (*HS*, p. 58, p. 72) ; et enfin, les femmes qui viennent à l'hôpital pour se faire avorter, qui côtoient les jeunes mères et leurs nouveau-nés, logées dans les mêmes dortoirs (*HS*, p. 100, p. 120).

Documenter l'expérience de l'autre

En contrepoint, la perspective documentaire de la narratrice, « cette voix qui documente », présente une autre prise de position, à l'écoute des patientes et de leurs secrets, plus proche de la réalité de leurs corps, des expériences de la chair et du sang, et contre la « neutralisation » et l'évacuation (*HS*, p. 48). La narratrice souligne l'absence de communication et l'effacement du corps et de l'histoire personnelle : « Elle est là, vivante, avec un nom, un corps, une histoire, une parole, et on fait comme si elle n'avait pas de parole. » (*HS*, p. 11) Ce processus d'effacement a contribué à réduire au silence les patientes, à perpétuer le traumatisme qu'elles ont subi et à nier l'individu et son désir (*HS*, p. 133). Au début de la deuxième partie du livre, la narratrice assume son rôle : récupérer les non-dits, face à ce qu'elle appelle « à côté de la surdité blanche et du code anonyme plaqué sur le corps, un langage justicier ; des mots lancés, comme des lames, pour on ne sait quel châtiment » (*HS*, p. 70). Contre les mots brutaux, elle s'interpose à plusieurs reprises à la deuxième personne : « Vous dites : Ici, on ne s'occupe pas de l'angoisse. » (*HS*, p. 120) Elle se positionne et se met à l'écoute de ces femmes, pour contrer un langage « justicier ».

Le titre, *Hôpital silence*, renforce-t-il cette thématique d'écoute (contre la surdité) ? S'agit-il d'une description, à partir de deux substantifs en apposition, ou d'une commande – comme un panneau de signalisation, qui ordonne à la patiente de se taire ? Ou bien s'agit-il d'une déclaration d'intention de la part de la narratrice, désireuse de cibler l'hôpital en brisant le silence et en donnant la parole à celles qui se trouvent sans voix ?

De cette manière, Nicole Malinconi utilise le genre documentaire pour se focaliser sur la condition des femmes. Comme Jeannine Paque l'a déjà noté, cette « valeur de témoignage », s'applique en effet à plusieurs auteures belges : « Les œuvres de Suzanne Lilar, Dominique Rolin, Jacqueline Harpman et Nicole Malinconi [...] se situent dans cet intervalle entre littérature, sociologie et histoire [...] »¹⁷. Des publications plus récentes confirment la préoccupation documentaire de Nicole Malinconi en témoignant de l'intérêt qu'elle porte aux relations humaines, complexes, pénibles : *Vous vous appelez Michelle Martin* (l'histoire d'une rencontre avec la femme de Marc Dutroux, détenue à la prison de Namur) et *Séparation* (l'histoire d'une psychanalyse où l'on voit un schisme autobiographique entre le moi qui observe, analyse et le moi, patiente, bénéficiaire du traitement). S'y constate une volonté d'apporter un

17 Voir PAQUE (Jeannine), « La mère, la mère, la mère ! L'autobiographie d'un couple étrange », dans DE LA TORRE (Estrella) et RENOUPEZ (Martine), *L'Autobiographie dans l'espace francophone*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2003, p. 131-174. (p. 132, p. 139).

éclairage de type documentaire sur des réalités socio-économiques, ainsi que sur des réalités psychiques, une volonté d'être à l'écoute de l'autre. L'auteure réunit une esthétique documentaire à des portraits poétiques de la vie ordinaire, de notre vie quotidienne, pour témoigner de la vulnérabilité et de la souffrance face à la « neutralisation » de cet « hôpital silence ». La narratrice décrit la vie des patientes d'une manière percutante et émouvante. *Hôpital silence* déstabilise par sa prise de conscience, sans proposer de remèdes précis. En somme, même si la condition de la femme dans les maternités s'est sans doute améliorée depuis lors, la présentation des expériences d'aliénation (du personnel et des patientes) soulève des questions toujours actuelles à propos de notre société et de nos « normes de soin », de nos difficultés, toujours, à parler du désir, du corps, de la souffrance et du deuil.

Jean-Benoît GABRIEL

Université de NaLTT Namur

Nicole Malinconi. Évolution d'une écriture documentaire

Prendre et donner la parole : un geste cinématographique

L'œuvre de Nicole Malinconi rassemble des textes variés, par leur sujet, leur forme et leur identité statutaire. On peut toutefois déceler un point commun entre bon nombre d'entre eux : c'est l'aspect documentaire qu'ils affichent. Il s'agit, le plus souvent, en effet, de textes qui puisent dans le réel pour le documenter : « [...] les livres que j'ai écrits ont toujours trouvé leur origine dans la vie réelle¹. » Ce sont souvent des univers peu connus, car peu fréquentés en dehors des personnes concernées (hôpital, bordel, usine, sa propre famille...), qui sont explorés par l'auteure, ce qui relève déjà d'une intention documentaire : « Ce qui a suscité mon écriture, c'est [...] d'abord une réalité dont j'avais l'impression qu'elle était méconnue². » Et les formes adoptées varient selon l'implication de la narratrice et le degré de factualité ou de fictionalité perceptible dans le texte.

Cet aspect documentaire a donné lieu, au début du moins, à une « cinématographie de l'écriture », expression empruntée à Jean Cléder qui désigne une « utilisation des opérations cinématographiques pour les incorporer à l'écriture³ ». Nicole Malinconi dit, en effet, avoir voulu écrire ce qu'elle voyait et entendait. Cette attitude perceptive, très présente dans les premiers textes, est associée à un point de vue distancié, à la manière d'une

1 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Éditions Érès, coll. Humus entretiens, 2015 p. 12.

2 *Ibidem*, p. 19.

3 CLÉDER (Jean), *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 169.

caméra documentaire. La narratrice des premiers textes (*Hôpital silence*, *Nous deux*, *Jardin public*...) se fait effectivement très discrète, ce qui sera moins le cas plus tard. Un autre aspect qui nous permet de proposer une analogie avec le cinéma est le travail d'écriture en deux temps. Dès *Hôpital silence*, puis dans de nombreux textes qui suivront, le lecteur repère, en effet, deux moments dans l'écriture de Nicole Malinconi. Le premier est celui qui consiste à s'imprégner du réel et, en particulier, à recueillir des mots entendus dans la vie des gens : celle des femmes qui viennent pour se faire avorter (*Hôpital silence*) ou celle des prostituées (*Jardin public*), par exemple. Le second moment est celui de la restitution par la mise en forme des mots recueillis et finalement la publication de ceux-ci, au sens aussi de « rendre publique » une parole privée. Ces deux moments que l'on devine dans le texte, à défaut de pouvoir les identifier clairement, et que l'on peut résumer par « prendre » et puis « donner », rappellent ceux du geste cinématographique qui consiste notamment à « capter » pour, ensuite, « diffuser ». Et, comme il s'agit, le plus souvent, d'enregistrer le réel, c'est avec le cinéma documentaire que l'analogie s'applique.

Cependant, tout travail documentaire (littéraire ou cinématographique) n'est pas automatiquement identifié comme exempt de fiction. Dans le cinéma documentaire, il y a toujours une part de mise en scène, ne fût-ce que par le choix du point de vue physique, du cadrage... mise en scène qui peut aller jusque dans la reconstitution de certaines scènes⁴. La question de la fiction se pose aussi pour les textes de Nicole Malinconi. Si l'on peut dire que ses premiers textes se situent plutôt du côté de la non-fiction (on verra que ce n'est pas si clair, déjà à ce moment), les suivants posent au lecteur des questions d'identification statutaire (exception faite avec *Vous vous appelez Michèle Martin*, sans doute le plus factuel de tous), jusqu'au dernier en date, *Un grand amour*, qui, tout en gardant sans doute une certaine valeur documentaire, se situe clairement du côté de la fiction. Aussi, les deux moments de l'écriture que nous identifions comme « enregistrement » et « mise en forme » ne conviennent-ils sans doute pas à tous les textes de l'auteure : quand les mots ne sont pas dits, dans le réel, Nicole Malinconi prend le parti de les créer, par la fiction.

Pour tenter de comprendre les enjeux de l'écriture documentaire, chez Malinconi, nous avons choisi d'aborder trois textes où la question de l'identification statutaire se pose différemment : *Hôpital silence* (1985), *Si ce n'est plus un homme* (2010) et *Un grand amour* (2015).

4 Voir les différents degrés de transformation selon François Niney dans NINEY (François), *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, p. 55-57.

L'identification statutaire d'un texte

Avant d'aborder ces trois textes, il paraît utile de faire un petit état de la question sur ce qu'on entend par récit fictionnel et récit non-fictionnel et sur la manière dont le lecteur peut reconnaître le statut du texte qu'il est en train de lire.

Pour distinguer la fiction de la non-fiction, nous reprendrons la définition donnée par Manfred Jahn, à travers la traduction de Philippe Roussin, à l'occasion de la leçon inaugurale d'un séminaire, organisé par ce dernier, intitulé « Narratologie contemporaine : 1. récit factuel, récit fictionnel » :

Un récit de fiction présente le récit par un narrateur imaginaire racontant une histoire survenue dans un monde imaginaire. On apprécie un récit fictionnel pour la manière dont il nous divertit ou pour sa valeur éducative, mais aussi parce qu'il nous fournit la vision de personnages qui pourraient exister ou auraient pu exister, une vision des choses qui pourraient arriver ou qui auraient pu arriver. Bien qu'un récit de fiction puisse référer librement à des personnes, des lieux et des événements réels, il ne peut servir comme une évidence ou un témoignage de ce qui est arrivé dans le monde réel. Un récit non fictionnel (ou récit factuel) présente le récit par une personne réelle d'une histoire de la vie réelle. Sauf s'il existe des raisons de questionner la crédibilité de son auteur, un récit factuel peut servir d'évidence ou de témoignage de ce qui est arrivé dans le monde réel. En principe, l'auteur d'un récit factuel est comptable de la vérité de ses assertions, et on peut toujours lui demander : comment savez-vous tout cela⁵ ?

Si la définition ci-dessus paraît limpide, il n'en demeure pas moins que l'identification statutaire des œuvres peut poser problème. Cette question a d'ailleurs longtemps divisé les théoriciens. Pour décider si un texte est fictionnel ou pas, il faut, disent certains (Searle, Schaeffer⁶), se fier uniquement au cadre énonciatif : seuls les éléments paratextuels que constituent le péri-texte (indications contenues dans la quatrième de couverture, la page de titre, l'édition, la collection...) et l'épi-texte (critiques, interviews, commentaires...) peuvent donner au lecteur une indication sur le statut de l'œuvre : fiction ou non (noter que l'hybridation n'est pas envisagée, ni envisageable). Ces théoriciens,

5 ROUSSIN (Philippe), « Narratologie contemporaine : 1 récit factuel, récit fictionnel », séminaire, séance du 6 novembre 2007, URL : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr>.

6 Voir SEARLE (John R.), *Sens et expression. Études et théorie des actes du langage*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1982, et SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, Poétique, 1990.

Searle en tête, argument du fait que l'action de feindre est intentionnelle et que cette intention doit apparaître clairement dans le cadre énonciatif. Sinon, on trompe le lecteur sur l'intention illocutoire de l'auteur. Rien, dans le texte, ne peut garantir la fictionalité et surtout la factualité de celui-ci, tant il est toujours possible d'imiter la fiction ou la non-fiction. Tout récit non-fictionnel peut user de procédés fictionnels et inversement : un récit fictionnel peut très bien imiter un récit factuel, ce qui est d'ailleurs très fréquent, pour des recherches de vraisemblance. D'autres (Hamburger, Cohn⁷) pensent, au contraire, que le texte lui-même peut présenter des indicateurs suffisants pour que le lecteur statue de sa fictionalité (pas de sa factualité, précisons-le). Käte Hamburger a ainsi dressé une liste d'indices de fictionalité décelables dans les textes littéraires (un exemple parmi d'autres : le fait de pouvoir entrer dans les pensées d'un personnage autre que l'énonciateur du récit, par l'utilisation de « verbes qui décrivent des processus intérieurs (penser, réfléchir, croire, sentir, espérer, etc.) » ou par « l'emploi du discours indirect libre et du monologue intérieur⁸ », est un indice de fictionalité. Ces procédés sont effectivement propres au récit fictionnel. Cependant, rien n'empêche l'auteur d'un récit non-fictionnel d'user de tels procédés, attribuant, par hypothèse, des pensées aux personnes réelles. C'est un des arguments que leur opposent les défenseurs du cadre énonciatif pour refuser la thèse d'indicateurs qui seraient internes au texte. Aujourd'hui, la plupart des théoriciens s'accordent d'ailleurs pour reconnaître le cadre énonciatif comme seul critère fiable d'identification statutaire.

Cependant, il arrive que le cadre énonciatif ne soit pas clair quant au statut fictionnel ou non de l'œuvre. Dans ce cas, le lecteur ne peut que se fier à ses habitudes lectorales et aux procédés qu'il reconnaît comme habituellement fictionnels ou non-fictionnels. Même si l'on sait qu'on ne peut trancher en faveur d'un statut ou d'un autre avec ces seuls indices, il semble tout de même raisonnable de pouvoir compter sur certains d'entre eux. Pour cette raison, quelques théoriciens (Genette et Jost) accordent tout de même un certain crédit aux indices du texte, leur reconnaissant cependant le seul pouvoir de connotation. Ils parlent alors de « connotateurs de fictionalisation » ou de « connotateurs de factuel⁹ ». Toutefois, si le cadre reste flou, ou s'il existe des contradictions entre le cadre et les indices internes (un cadre qui annoncerait la factualité d'un récit utilisant des indices fictionnels ou l'inverse), le lecteur peut rester dans une relative incertitude. Ajoutons à cela qu'il est sans doute plus facile de démontrer

7 Voir HAMBURGER (Käte), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986 et COHN (Dorrit), *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2001.

8 Nous reprenons ici un extrait du résumé de Hamburger fait par SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 263-264.

9 JOST (François), *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2003, p. 55.

le caractère fictionnel d'un texte que son caractère non-fictionnel. Ainsi, pour déceler la fictionalité d'un récit, on peut distinguer, comme le fait Jacquenod, trois catégories d'indices (des plus fiables aux moins décisifs) : la première catégorie comprend « les descriptions d'états de choses qui nous paraissent invraisemblables en eux-mêmes, compte tenu de ce que nous connaissons sur le monde réel », la seconde concerne « les descriptions d'états de choses qui nous paraissent invraisemblables par le fait même qu'ils soient décrits, compte tenu de ce que nous connaissons sur nos capacités dans le monde réel » et la troisième catégorie, « les modes de descriptions des états de choses », une « utilisation particulière du langage », qui englobe ces procédés littéraires connotateurs de fiction ou de non-fiction¹⁰. En revanche, s'il faut déceler la factualité (ou plus exactement, la « non-fictionnalité ») d'un texte, il n'existe pas d'indices décisifs dans la mesure où tout récit peut feindre la non-fiction.

Hôpital silence

Hôpital silence est publié en 1985 par les éditions de Minuit dans la collection « Documents ». Cette catégorisation le désigne comme un texte de non-fiction, au même titre que tous ceux qui s'y trouvent [*Hôpital silence* y côtoie des textes aux titres sans ambiguïté sur leur nature non-fictionnelle comme *L'Apartheid* de Nelson Mandela (la même année), *L'Économie arabe contemporaine* de Samir Amin (1980), *La Torture dans la République* de Pierre Vidal-Naquet (1972), etc.]. Cependant, le titre, s'il correspond à un avertissement reconnaissable, peut aussi se lire comme une figure de style rendant le sens de l'apposition un peu énigmatique (c'est d'ailleurs le titre d'un poème de Prévert). La quatrième de couverture n'offre à lire que quelques extraits du texte (puisés entre les pages 131 et 134) où l'attention formelle est déjà perceptible (notons, pour l'hypothèse d'une écriture cinématographique, qu'il y est question de « voix off »). Ce paratexte, qui est déjà du texte, apprend tout au plus au lecteur qu'il y sera question d'un hôpital. On y comprend que cet hôpital a fait l'objet d'une remise en question par le narrateur (ce qui peut indiquer qu'il s'agit d'un « documentaire », par exemple, en tant que découverte d'un lieu méconnu). Mais il est un peu surprenant, pour un texte se présentant comme un « document », de ne pas avoir de précision référentielle sur cet hôpital. Autrement dit, le paratexte censé donner un signal clair au lecteur sur le statut du texte perturbe les habitudes lectorales en faisant cohabiter non-fiction et recherche formelle. L'une n'empêche pas l'autre, mais le lecteur a plutôt l'habitude d'associer recherche formelle et fiction.

10 JACQUENOD (Claudine), *Contribution à une étude du concept de fiction*, Berne, Peter Lang, coll. Sciences pour la communication, n°21, 1988, p. 88-89.

Concernant les indices internes, la non-fictionnalité du récit peut être confirmée par le marquage énonciatif présentant, à deux reprises, la narratrice comme témoin oculaire et, surtout auditif, auteure des notes prises dans l'hôpital : « [...] j'ai rassemblé les mots dont j'avais été témoin, les mots perdus de l'hôpital¹¹ ». Le texte ressemble, en effet, au résultat d'un travail de prises de note. Certaines notes semblent prises sur le vif – ce qui nous permet de parler d'enregistrement – et restituées telles quelles, par l'usage du style direct et l'emploi de guillemets (usage fréquent de la formule « elle dit » dans diverses déclinaisons). La fiabilité du témoignage se fonde aussi sur la restitution des fautes de langue, des expressions populaires, du « mal dit » des patientes (traits de langage que nous retrouverons dans *Nous deux*, *Da solo* et *Jardin public*, par exemple), garantissant une certaine authenticité des paroles, gage que la narratrice-auteure était bien sur place. Mais ne perdons pas de vue qu'il s'agit d'indices connotateurs de factuel (ces paroles pourraient très bien avoir été créées de toutes pièces – même si rien ne nous encourage à le soupçonner). D'autres caractéristiques stylistiques du livre, proches du carnet de notes, sont également des indices de factualité : la variation des espaces blancs – qui métaphorisent cette « surdité blanche¹² » de l'hôpital – peuvent aussi être interprétés comme les traces d'une écriture-captation qui s'est faite à un rythme irrégulier, lorsque les occasions se présentaient ; l'usage de l'énumération peut à la fois laisser entendre que les faits observés ont simplement été recensés dans une juxtaposition sans transformation, comme « enregistrés » ou, au contraire, quand il s'agit d'énumération thématique ou stylistique (anaphorique souvent), témoigner d'une deuxième opération de transformation de notes, par classement, produisant également un effet poétique.

Elles disent :

On va la camphrer.

On va la piquer.

On va la couper.

On va l'aspirer.

On va la sonder.

On va l'intuber.

On va la monter.

On va la descendre¹³.

11 MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, Paris, Minuit, 1985, p. 62.

12 *Ibidem*, p. 70.

13 *Ibidem*, p. 42.

La confirmation d'un lien référentiel entre la narratrice et l'auteure viendra dans les rééditions où il est précisé que Nicole Malinconi « a travaillé cinq ans en milieu hospitalier comme assistante sociale¹⁴ ». Ce lien entre son travail d'assistante sociale et l'écriture est aussi confirmé dans la quatrième de couverture d'un autre ouvrage, *Nous deux*, paru en 1993, aux éditions Les Éperonniers, où il est indiqué : « A travaillé longtemps comme assistante sociale et de là, a écrit son premier livre *Hôpital silence*¹⁵. » Nicole Malinconi s'en explique clairement en 2004 :

Je recopiais sur des feuilles les mots des femmes qui parlaient, d'abord sans trop savoir pourquoi. J'avais à remettre au médecin un rapport sur les « raisons de la demande », mais ces mots-là, je ne les faisais pas figurer sur le rapport [...]. Dans l'hôpital, il y avait aussi les mots adressés aux patientes [...] il y avait ceux que les infirmières se disaient entre elles au sujet des patientes [...]. Pendant les cinq années qu'a duré mon travail, j'ai accumulé toutes ces notes, souvent écrites comme elles étaient dites ; et finalement, l'idée grandissait d'écrire un jour ce que j'entendais et que je voyais¹⁶.

Cependant, tous les indices de factualité (collection, épitexte, traits génériques et stylistiques) sont contredits par d'autres, qui la mettent en cause. Il y a, tout d'abord, l'indétermination. Aucune indication claire et, pourrait-on dire « authentifiante », ne nous est fournie sur le lieu, le moment, sur la narratrice elle-même ou sur les personnes observées. On peut mettre ce « silence » au crédit d'une authenticité en supposant qu'il est motivé par le secret professionnel, ou qu'il sert à protéger les protagonistes de poursuite judiciaire dans la mesure où l'avortement était encore illégal, en Belgique, à cette époque. Toutefois, l'indétermination peut donner un caractère fictif à une œuvre, comme le souligne Jacquenod dans sa *Contribution à une étude du concept de fiction* : « [...] on observe souvent une absence d'indications spatio-temporelles précises dans les textes fictionnels¹⁷. » Cette indétermination a d'ailleurs fait croire à Duras que l'hôpital dont il était question était un hôpital

14 Quatrième de couverture de MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, suivi de *L'Attente*, Préface de Marguerite Duras, Lecture de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1996.

15 Quatrième de couverture de MALINCONI (Nicole), *Nous deux*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1993.

16 MICHAUX (Ginette), dir., *Roman-récit. Colette Nys-Mazure, Nicole Malinconi, Jean-Luc Outers, Caroline Lamarche*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, coll. Chaire de poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, 2006, p. 58-59.

17 JACQUENOD (Claudine), *Contribution à une étude du concept de fiction*, op. cit., p. 94.

parisien, ce qui n'est indiqué nulle part dans le texte et qui est faux puisqu'il s'agit, en réalité, d'un hôpital namurois. On voit que le texte de Malinconi sort des règles du genre. Ce texte non-fictionnel, par ses indéterminations, vise une certaine abstraction. Il s'agit d'un hôpital qui peut être n'importe quel hôpital, comme les patientes peuvent être n'importe quelles patientes, etc. Les personnages féminins d'*Hôpital silence* sont d'ailleurs réduits le plus souvent au pronom « elle », qu'il s'agisse des patientes ou des infirmières. De même, le pronom impersonnel « on » est fréquemment utilisé. Il désigne, indifféremment, chaque patiente : « On se tient courbée, comme pour se protéger le ventre¹⁸. » Il se réfère parfois aux infirmières : « On lui dit qu'elle pousse à contretemps¹⁹. » Il peut désigner plusieurs femmes : « On se regarde forcément²⁰. » Il peut rester impersonnel, voire inclure la narratrice elle-même : « Je pensais qu'à travailler là, dans cet hôpital, on devait s'approcher comme d'un centre, d'une parole essentielle sur le désir et sur la mort [...]»²¹. » Le « on » impersonnel et interchangeable dépersonnalise et confond les personnes²². Pierre Piret définit globalement l'écriture de Nicole Malinconi comme une entreprise de neutralisation, d'*effacement du personnage*, dont résulte, entre autres, l'emploi de ce pronom impersonnel.

Cet effet stylistique est lié à un autre, plus déterminant encore : la capacité de la narratrice à se mettre à la place des protagonistes. Or cette capacité est identifiée, par Cohn, comme un critère de fictionalité. L'usage du style indirect libre, désigné comme indice de fiction par Hamburger, est utilisé dans *Hôpital silence* :

Son mari hochait la tête. Pour lui, c'était à cause du travail, surtout. Et puis, la fille qui avait douze ans. C'était déjà élevé, à douze ans. Ça donne des coups de mains.

Il s'excusait encore pour ce qui s'était passé, quinze jours avant : Nous, on ne connaît pas, on n'a pas l'habitude des hôpitaux ; on s'est mal expliqué²³.

Enfin, réduire *Hôpital silence* à un carnet de notes semble inadéquat, tant l'élaboration littéraire est perceptible, ici. Mais peut-on parler de fiction pour ce travail de transformation ? Marguerite Duras, dans son article, qui servira de

18 MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, op. cit., p. 81.

19 *Ibidem*, p. 55.

20 *Ibidem*, p. 74.

21 *Ibidem*, p. 131.

22 Il est intéressant de constater que d'autres récits documentaires emploient également cette forme impersonnelle avec le même effet : *Sortie d'usine* (1982) et *Daewoo* (2004), de François Bon ou *L'Excès-l'usine* (1987) de Leslie Kaplan.

23 MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, op. cit., p. 19.

préface à la réédition dans la collection Espace Nord, pointe la littérarité de ce travail (elle ne parle pas de fiction). Elle estime que le texte de Nicole Malinconi porte la marque d'une différence majeure entre le journalisme et la littérature. Alors que le journalisme « reste à la porte et [...] ne montre que ce qui est apparent [...] »²⁴, explique-t-elle, la littérature, elle, « prend et refait » : « Ou bien elle refait le monde ou bien elle n'existe pas²⁵. » Prendre et refaire est ce double geste que la cinématographie de l'écriture de Malinconi met en évidence.

Nicole Malinconi, elle-même, reconnaît ce double mouvement (Jean-Pierre Lebrun parle de « double tour²⁶ »). Mais, quand on l'interroge, elle insiste sur le fait que « prendre », ce n'est pas « s'emparer ». Elle nous a dit avoir été invitée, un jour, à participer à un débat dont le thème était « S'emparer de la vie des autres pour écrire » (elle fait également allusion à ce débat dans *L'altérité est dans la langue*), mais « s'emparer », ajoute-t-elle aussitôt, ne correspond pas à sa démarche. Elle dit qu'elle se sent plutôt « submergée », « atteinte » par ce qu'elle entend ou voit. Elle préfère parler de « porosité aux choses, au dire des gens²⁷ ». L'écrivain est comme une « éponge », dit-elle, qui s'imprègne de tout ce qui l'entoure (elle utilisera les mêmes termes dans *L'altérité est dans la langue*²⁸). On peut, ici aussi, filer la métaphore avec l'enregistrement dans le cinéma documentaire, où il s'agit souvent de laisser tourner la caméra, dans l'espoir que quelque chose survienne et qu'on ne découvrira peut-être qu'à la vision des rushes, après coup. Comme la précision du travail premier de prise de note pouvait laisser imaginer l'utilisation effective de l'enregistrement dans son dispositif d'écriture, nous lui avons posé la question. La réponse de Nicole Malinconi est claire : il n'y a jamais eu d'enregistrement. C'est de mémoire qu'elle prenait note de ce qu'elle avait entendu dans la journée, jamais en présence des femmes, parce qu'elle voulait être pleinement dans la relation. C'est ainsi qu'elle a procédé pour *Hôpital silence*, mais également pour *Jardin public*. Elle note de mémoire, comme elle l'a fait, bien sûr, pour *Nous deux* (récit autobiographique basé sur les souvenirs de la narratrice), mais aussi pour *Da solo*, bien qu'elle ait commencé à prendre des notes du vivant de son père. Même pour le plus factuel *Vous vous appelez Michelle Martin*, elle a écrit après coup, de mémoire :

24 DURAS (Marguerite), « Préface », dans MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, suivi de *L'Attente*, op. cit., p. 7.

25 *Ibidem*.

26 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 27.

27 Entretien réalisé dans le cadre d'une thèse : GABRIEL (Jean-Benoît), *La Fiction à distance : une autre écriture du réel dans la littérature et le cinéma contemporains* (Emmanuel Carrère, Annie Ernaux, Nicole Malinconi / Samuel Collardey, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Joachim Lafosse), Université Paris-Diderot, 2012.

28 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 32-33.

J'avais tout ce bagage des choses qui avaient été dites pendant une heure et demie. On avait beaucoup parlé, aussi bien elle que moi, elle plus que moi. D'abord, je retranscrivais tout en bribes, en notes, sans tenir compte d'une suite, comme ça me venait. Et quand je commençais à écrire, c'est alors que venaient des questions, ou que venait une espèce d'affinement de la pensée sur les choses qu'elle m'avait dites²⁹.

On reconnaît les deux temps de l'écriture, ici : le premier est celui d'un enregistrement par la mémoire suivi d'une transcription mécanique ; le deuxième temps est celui du travail littéraire de transformation par la réécriture. Cependant, du point de vue de l'identification statutaire, on peut se poser la question de la fidélité des propos mémorisés par la narratrice à ceux effectivement dits par les différents personnages. Un des critères évoqués par Jacquenod est d'ailleurs notre « capacité à décrire ». Dans le même ordre d'idées, un des indices de fiction de Hamburger est « l'emploi massif de dialogues, surtout lorsqu'ils sont censés avoir eu lieu à un moment éloigné temporellement du moment d'énonciation du récit³⁰ ». Le travail littéraire (si l'on ne peut dire fictionnel) de transformation opère sans doute dès ce premier geste de transcription après mémorisation.

Si ce n'est plus un homme

Cette publication de 2010 délivre des informations contradictoires dès le paratexte. Le titre peut être une promesse d'un genre factuel dans la mesure où il se réfère à un texte factuel – *Si c'est un homme*, de Primo Levi – mais, en même temps, il établit un rapport d'hypertextualité entre les deux livres. La quatrième de couverture annonce le traitement d'un sujet actuel (« La mondialisation défigure l'humain »), mais elle évoque aussi, sans autre précision, « un regard » posé par l'auteure sur des portraits de femmes et d'hommes (« “les gueules cassées” d'aujourd'hui ») – regard qui fait écho à la collection appelée justement « Regards croisés ». Enfin, la note bio-bibliographique accentue l'ambiguïté en affirmant que, « dans chacun de ses livres, [Malinconì] écrit à partir de la réalité quotidienne, de l'ordinaire de la vie, des événements et des mots ». L'expression « écrire à partir de » laisse ouverte la possibilité d'une fiction. Notons que l'autre publication, aux éditions de *l'Aube* – rappelée dans cette notice – intitulée *Au bureau* est précisément une fiction (c'est un des deux seuls ouvrages de Malinconì, avec *Da solo* – pourtant autobiographique –, qui porte

29 GABRIEL (Jean-Benoît), *La Fiction à distance*, op. cit., p. 392.

30 SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 264.

l'indication « roman »). Un doute peut donc déjà s'installer dès le cadrage énonciatif, quant au statut du texte.

Le texte lui-même comporte des indices ambigus, en matière de statut. En effet, il s'agit d'un recueil de nouvelles se basant sur des faits d'actualité dont les sources sont rarement clairement indiquées, à l'exception de deux nouvelles qui comportent des notes de bas de page précisant les références d'une photo pour l'une et d'un film documentaire pour l'autre. Souvent, il faut se contenter de formules laconiques comme « Sur la page du journal [...] »³¹. Parfois, aucune source n'est citée. Certains textes sont présentés comme des transcriptions de témoignages (en attestent aussi certaines marques d'oralité) dont les auteurs ne sont nommés que par leur prénom, en ouverture et en clôture du texte : « [...] dit Christian³² » et « Ainsi parle Christian [...] »³³ ; « dit Amina³⁴ ». L'absence du nom de famille (qui rappelle l'emploi du « elle » ou du « on ») peut être interprété comme le souhait de rendre le récit généralisable. Du point de vue factuel, il peut aussi renseigner le lecteur sur un souhait d'anonymat et de protection de la vie privée. Mais l'usage le plus fréquent (le plus authentifiant, pourrait-on dire) est alors de laisser l'initiale du nom de famille, comme cela est fait pour « Antoine G. » dans le récit intitulé « Corps étranger³⁵ ». Ces prénoms isolés, par leur indétermination, laissent la possibilité d'une lecture fictionalisante. Si les marques d'oralité peuvent attester de l'enregistrement de témoignages réels, elles inscrivent aussi le texte dans une certaine tradition littéraire. Par exemple, les répétitions du sujet de type « nous, on... » (à trois reprises³⁶) ou d'autres constructions syntaxiques similaires comme « Pourtant, le haut-fourneaux, il vous l'apprend, la camaraderie³⁷ » ne sont pas sans rappeler l'oralité toute littéraire du *Voyage au bout de la nuit* de Céline. De plus, derrière certaines réflexions sur les mots (« finir³⁸ » ou « Demandeur d'emploi³⁹ »), c'est davantage la narratrice-auteure qu'on entend, comme dans l'usage du style indirect libre.

Plus troublante encore est l'indication, en fin de récit, du lieu et du moment. Ces indications sont ambiguës : habituellement, elles assurent l'authenticité d'un récit en précisant que l'auteur était sur place au moment où les faits ont eu lieu ; ils peuvent aussi signaler simplement le lieu et le moment d'écriture du récit. Cependant, ils ne disent parfois ni l'un, ni l'autre, renseignant simplement

31 MALINCONI (Nicole), *Si ce n'est plus un homme*, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2010, p. 20.

32 *Ibidem*, p. 31.

33 *Ibidem*, p. 45.

34 *Ibidem*, p. 81 et p. 90.

35 *Ibidem*, p. 143.

36 *Ibidem*, p. 33.

37 *Ibidem*, p. 37.

38 *Ibidem*, p. 38.

39 *Ibidem*, p. 39.

sur le lieu où les faits se sont passés. En outre, certaines indications sortent des habitudes d'usage par leur imprécision. À côté des habituels noms de villes comme « Bucarest⁴⁰ », « Bruxelles⁴¹ » ou « Calais⁴² », par exemple, on trouve des indications topologiques peu précises comme « Belgique⁴³ », « Afrique⁴⁴ », « Europe⁴⁵ », ou encore « En méditerranée⁴⁶ ». Parmi ces lieux imprécis, où les faits se sont passés, on trouve aussi « Internet, 2009⁴⁷ ». L'usage très libre de ces indications nous a conduit à interroger l'auteure au sujet des textes qui donnent le sentiment qu'elle était sur place, étant donné qu'aucune autre source n'est signalée. Nous avons été très étonné d'apprendre que, excepté pour le texte sur Lisbonne intitulé « Loin d'Estrela », elle n'était sur place pour aucun des textes qui pourraient le laisser penser. Ainsi, « Venant du cœur » est une nouvelle inspirée d'informations trouvées dans un journal, alors que tout porte à croire que la narratrice a transcrit le discours d'un ouvrier qu'elle aurait rencontré. Le lecteur est en droit de se poser la question des sources : « Comment savez-vous cela ? » (Jahn) La fiction est tellement réaliste que, lorsque ce texte a été publié pour la première fois, sous forme de plaquette, à l'occasion de *La Fureur de Lire* (événement promotionnel pour la littérature belge), elle dit avoir reçu un coup de téléphone et puis une lettre d'un ancien ouvrier de Seraing qui lui demandait si elle avait eu de la famille qui avait travaillé là, ou si elle avait souvent visité des hauts-fourneaux, « parce que c'était vraiment comme ça, disait-il. Alors que je n'ai jamais vu de haut-fourneau en réel de ma vie⁴⁸. »

Un grand amour

En 2015, paraît *Un grand amour*, aux éditions Esperluète. Cette maison d'édition est surtout connue pour la publication de livres courts mêlant texte littéraire et dessin. Les textes ne sont pas étiquetés statutairement, leur point commun est d'abord de proposer un travail formel (la littérarité est rhématique, ici, si l'on reprend la catégorisation de Genette dans *Fiction et Diction*⁴⁹). Rien sur la couverture ou la page de titre pour indiquer au lecteur un statut fictionnel ou factuel. La quatrième de couverture n'est pas plus

40 *Ibidem*, p. 29.

41 *Ibidem*, p. 68.

42 *Ibidem*, p. 60.

43 *Ibidem*, p. 157.

44 *Ibidem*, p. 123.

45 *Ibidem*, p. 132.

46 *Ibidem*, p. 20.

47 *Ibidem*, p. 107.

48 GABRIEL (Jean-Benoît), *La Fiction à distance*, op. cit., p. 394.

49 GENETTE (Gérard), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1991.

éclairante : elle est composée d'un extrait du texte (en italiques) et d'un petit texte explicatif où l'on comprend que la narratrice qui s'exprime est Theresa Stangl. Ce texte explicatif inscrit plutôt le livre dans un registre factuel, étant donné que les personnes citées sont des personnes réelles. Rien ne le précise encore à ce stade (sauf si le lecteur possède déjà cette connaissance), mais la préface signée de l'auteure (N. M.) donne des détails authentifiants qu'il suffit d'aller vérifier : Franz Stangl, « ex-commandant du camp d'extermination de Treblinka » a bien existé, sa femme Theresa également, ainsi que la journaliste Gitta Sereny qui les a rencontrés, séparément, et a écrit un livre relatant les entretiens issus de ces rencontres (l'ouvrage est cité en note de bas de page : *Au fond des ténèbres*, Denoël, 1972). Cependant, les deux derniers paragraphes de l'introduction faite par l'auteure font glisser le texte du factuel vers le fictionnel, par l'emploi du conditionnel : « Dans la maison du Brésil, Theresa Stangl aurait lu le livre de Gitta Sereny. / Après toutes ces années, elle serait là, encore, seule. Se parlant à elle-même de ce qu'elle ne pourrait plus ignorer désormais [...]. » Cette préface – c'est comme cela que l'on interprète cette introduction puisqu'elle est clôturée par les initiales de l'auteure –, pose le principe du dispositif du texte qui va suivre : l'auteure entend prendre la parole à la place de Theresa Stangl. On va donc avoir affaire, si l'on reprend les termes de Jahn, à « une vision des choses [...] qui auraient pu arriver ». Par effet rétroactif, la quatrième de couverture devient dès lors ambiguë : lorsque le texte explicatif dit « Theresa Stangl parle de sa vie avec Franz Stangl », on comprend qu'il ne s'agit plus de Theresa Stangl elle-même, mais d'une narratrice fictive imaginée par Nicole Malinconi. Selon la définition de Jahn, citée plus haut, on est bien dans la fiction : une narratrice imaginaire dans un monde imaginaire, sauf que les camps d'extermination ont bien existé et que Theresa Stangl et son mari sont bien réels eux aussi. Pour ajouter au trouble du lecteur, *Un grand amour* est qualifié de « récit », à la dernière page, appellation ambiguë elle aussi, dans la mesure où elle est plus souvent utilisée par les éditeurs pour marquer une opposition à « roman ». *A priori*, « récit » annonce un statut plus factuel, ce qui n'est pas le cas ici.

Cependant, si la préface de l'auteure annonce une fiction, le texte peut présenter des assertions vraies et solliciter du lecteur une lecture en partie documentarisante. En effet, étant donné que la narration imaginée par Malinconi s'inspire du livre d'une journaliste, nommée Sereny, il est probable que bon nombre de faits rapportés puissent témoigner du monde réel, pour reprendre l'expression de Jahn. Par exemple, lorsque la narratrice du texte de Malinconi dit que Stangl reconnaît sa responsabilité, devant la journaliste, à la fin de l'entretien (« Je suis donc responsable⁵⁰ »), cela fait écho aux paroles réelles

50 MALINCONI (Nicole), *Un grand amour*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2015, p. 42.

de Stangl prononcées devant Sereny : « J'ai ma part de responsabilité⁵¹. » Toutefois, cet exemple montre qu'il faut connaître l'hypotexte de Sereny pour faire la part entre fiction et non-fiction dans l'hypertexte de Malinconi. Sans cette connaissance préalable, le texte, dans son ensemble, ne peut être envisagé par le lecteur que comme une fiction, avec toujours le soupçon d'une réalité des faits derrière le monde imaginaire raconté par un narrateur imaginaire.

Des mots perdus aux mots manquants

Les trois ouvrages sélectionnés, sans prétendre résumer le travail d'écriture de Nicole Malinconi, montrent que s'opère un glissement de la non-fiction vers la fiction, dans son œuvre. On peut comprendre ce glissement par l'attachement de Nicole Malinconi aux mots plus qu'au réel : « [...] bien plus que les faits eux-mêmes, ce sont les mots qui accompagnaient et faisaient vivre tout cela qui m'ont donné le désir d'écrire [...]»⁵². »

« Très vite, m'était venue l'idée d'écrire, un jour, ce que j'entendais, ce que je voyais⁵³. » Son intention était, on l'a dit, proche de celle d'un certain cinéma documentaire. Cela s'est concrétisé avec *Hôpital silence*, où l'auteure dit avoir voulu sauver « les mots perdus de l'hôpital ». Les mots qu'elle entendait, en tant qu'assistante sociale, ne lui paraissaient pas entendus par l'hôpital : les mots des femmes qui venaient se faire avorter n'étaient pas entendus par les infirmières, et les mots violents des infirmières n'étaient pas connus en dehors de l'hôpital. Elle avait pris des notes pour garder des traces. Il y avait comme une urgence à enregistrer ce qui se disait, dans l'instant. D'où l'analogie avec la captation cinématographique : « [...] il faut se dépêcher de retenir les bribes avant qu'elles filent⁵⁴ », dit-elle dans *Que dire de l'écriture ?* – expression qu'elle réutilisera dans *L'altérité est dans la langue*⁵⁵. Le premier tour de l'écriture dont elle parle dans ce dernier ouvrage est comparable à celui de la captation cinématographique : il s'agit d'écrire les mots « [...] pour qu'ils ne soient pas effacés⁵⁶ ». Nicole Malinconi définit ce premier mouvement comme

51 Cité par GEORGESCO (Florent), « À l'écoute d'un nazi », URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/09/08/a-l-ecoute-d-un-nazi_1569274_3260.html#WUwj5FRcCTRPVBGe99. Cet article concerne le livre de Dominique Sigaud, *Franz Stangl et moi* (Stock, 2011), inspiré, lui aussi, du travail de Sereny.

52 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 12.

53 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, présentation de Pierre Piret, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, n°10 de la deuxième série, 2014, p. 16.

54 *Ibidem*, p. 14.

55 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 40.

56 *Ibidem*, p. 28.

« écrire, à son insu [...] en laissant la place à l'inconnu⁵⁷ ». Ensuite, vient le second mouvement, qui est celui de la transformation littéraire. Notons que ce premier mouvement de prise de notes ne se faisait pas « en direct », mais après coup, de mémoire, ce qui suppose une première transformation. Le travail d'écriture de Malinconi commence déjà là, dans cet « enregistrement subjectif », dirions-nous. Par sa place précise, distanciée, d'assistante sociale et son travail de mémoire, la narratrice d'*Hôpital silence*, comme une caméra documentaire, fait sentir son point de vue et son point d'écoute. Il y a toujours, dit-elle, une trahison de l'écriture : « je crois que l'écriture, de toute façon, pour se tenir toute seule, doit trahir le réel auquel elle s'attarde. Sinon, c'est effectivement de la transcription journalistique⁵⁸. » C'est d'ailleurs ce terme de trahison qu'avait employé Jérôme Lindon (directeur des Éditions de Minuit) lorsqu'il avait refusé ses manuscrits suivants, reprochant à l'auteure de trop coller à la réalité, de ne pas assez trahir sa mère (pour *Nous deux*) :

[...] il refusait ce qui dans mon écriture demeurait trop fidèle, collé à ce qu'elle tentait d'approcher, et qu'alors vous ne trahissez pas, ou pas assez, comme il m'avait dit – votre mère, vous ne l'avez pas assez trahie – et qu'au fond, dirais-je aujourd'hui, le réel que vous tâchiez d'atteindre disparaît derrière la réalité [...] que la création est comme empêchée par la prudence⁵⁹.

Trahir le réel, n'est-ce pas déjà s'engager dans la fiction ? Apparemment, pour *Hôpital silence*, Jérôme Lindon ne lui faisait pas ce reproche. Y trouvait-il déjà une part de trahison du réel ? C'est ce que laisse paraître les troublantes contradictions des informations internes et externes permettant de définir le statut du texte.

Peut-être peut-on avancer qu'avec *Si ce n'est plus un homme*, Nicole Malinconi a suivi le conseil de Jérôme Lindon. En effet, la part de transformation du réel (ou trahison) y paraît plus importante encore que dans *Hôpital silence*. Déjà, la narratrice-auteure n'est plus un témoin direct des événements, comme c'était le cas pour *Hôpital silence*. Les sources sont de deuxième main, si l'on peut dire. Il s'agit, dans la plupart des cas, de documents (photos, articles de journaux, reportages télévisés...) qui servent de source d'inspiration. Ensuite, les voix – indices connotateurs de factuel dans les textes précédents – se font plus rares. Sur les vingt nouvelles, deux seulement sont ancrées dans la voix de personnages. Renseignements pris auprès de l'auteure, l'une est inspirée

57 *Ibidem*, p. 28.

58 Entretien dans GABRIEL (Jean-Benoît), *La Fiction à distance*, op. cit., p. 396.

59 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, op. cit., p. 17.

d'un témoignage direct (Amina et Tamara), l'autre de témoignages trouvés dans un journal. Sur la diminution de la présence des voix par rapport à ces textes antérieurs, que quelqu'un lui faisait remarquer, lors d'une rencontre, à la librairie Point Virgule, à Namur, Nicole Malinconi s'est interrogée elle-même en répondant que, en effet, « il y a des scènes de la vie quotidienne où les mots ne sont plus dits. Ni celui qui est déshumanisé, ni celui qui déshumanise ne savent quoi dire, finalement. » (Nous espérons ne pas avoir déformé les paroles de l'auteure.) On voit que l'intention de l'auteure reste proche de celle d'*Hôpital silence*, où elle voulait faire entendre les mots qui n'étaient pas entendus. Ici, elle prend la parole pour ceux qui sont privés de parole ou qu'on n'entend pas, ces « gueules cassées » (c'était le titre initial) qui ne peuvent plus s'exprimer. Autrement dit, si le réel est toujours la source d'inspiration de l'auteure, les mots du réel commencent à manquer.

Enfin, *Un grand amour*, se présente d'emblée comme le monologue manquant de la femme de Stangl. Il faut « [...] parler de là où les mots manquent⁶⁰ », disait-elle en 2014. Nicole Malinconi, en se faisant narratrice, à la place de Theresa Stangl, entend lui faire dire ce qu'elle n'a jamais voulu dire. En quelque sorte, on pourrait avancer que ce roman vient combler un autre manque : celui des mots qui n'ont pas été dits par Michelle Martin (« J'ai écrit le livre de cette rencontre comme une sorte de quête des mots qui, hélas, n'ont pas été dits⁶¹ », avoue-t-elle dans *L'altérité est dans la langue*). Les deux femmes ont des points communs : elles ont vécu aux côtés d'un bourreau, sans jamais rien dire, ni avoir de compassion ensuite pour ses victimes. Le seul moyen de faire entendre ces mots qui n'ont jamais été dits, c'était de les créer. On comprend pourquoi s'est opéré ce glissement de Nicole Malinconi vers la fiction : des mots perdus qu'il fallait sauver et publier, elle s'est ensuite consacrée aux mots manquants qu'il fallait dire, quitte à les créer.

60 *Ibidem*, p. 14.

61 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 28.

Martine RENOUPEZ

Université de Cadix

**De l'autre côté du miroir : les reflets de l'humain et de l'inhumain
dans *Vous vous appelez Michelle Martin* de Nicole Malinconi**

Introduction

Nicole Malinconi prête une parole à ceux qui n'en ont pas. Il en est ainsi, dans *Hôpital silence*¹, pour les femmes condamnées au mutisme au moment d'avorter ; pour sa mère âgée, devenue impotente et muette dans *Nous deux*² ; pour son père, émigré italien, dont elle récupère la mémoire dans *Da solo*³.

En 1996, Michelle Martin et Marc Dutroux sont arrêtés et condamnés pour le viol et le meurtre de plusieurs petites filles – elle, à 30 ans de réclusion criminelle et lui à la prison à perpétuité. Après dix ans d'incarcération, Michelle Martin demande à voir une écrivaine pour envisager l'écriture d'un livre. Nicole Malinconi aura des entretiens avec elle durant un an et demi. Mais le résultat du récit ne satisfait pas la recluse. Qu'est-ce qui s'est dit et n'a pas été dit ? Où se situent les interlocutrices face aux paroles rapportées ? S'agit-il d'un nouveau réquisitoire ou d'un plaidoyer ? Le dit sans dire et le non-dit ne cessent de jouer à cache-cache dans un discours réflexif qui se situe sur une arête dangereuse, celle de l'identification au « monstre ». Le discours s'investit donc de la nécessité de marquer une distance, un écart

1 MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, Paris, Minuit, coll. Documents, 1985.

2 « Quand il ne reste que du silence et plus rien à dire. Quand le silence emplît les oreilles comme une terre. » [MALINCONI (Nicole), *Nous deux*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Maintenant ou jamais, 1993, p. 12]

3 « [...] pour parler d'avant, du passé, de beaucoup de choses du passé qui n'ont pu se dire ni se vivre quand elles devaient » [MALINCONI (Nicole), *Da solo*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Maintenant ou jamais, 1997, p. 56].

nécessaire indiquant que l'énonciatrice rapporte des paroles auxquelles elle n'adhère pas, ne s'identifie pas. L'exercice est d'autant plus difficile qu'il se double de la nécessité du rapprochement pour interroger l'existence du « monstre » possible en chacun de nous. Ce qui se traduit par la recherche de la réponse à la question : « Comment est-ce possible ? Comment peut-on en arriver là ? » Ce sont des mots brefs. Des indices qui s'insinuent dans le texte pour marquer à la fois différence et compassion. Sur ce fil, le peu qui soit dit a d'immenses implications, et c'est cet aspect laconique de l'expression qui creuse l'écart entre les interlocutrices que nous voudrions examiner ; contraster les trames de ces paroles rapportées, entre dit et non-dit, leurs impacts, leurs échecs, et montrer comment les choix stylistiques de Malinconi créent une distance indiquant l'irréparable épaisseur du mur qui sépare les êtres.

Contexte de production de *Vous vous appelez Michelle Martin*

L'impact psychologique sur la population belge des crimes commis par Marc Dutroux avec la complicité de sa femme, Michèle Martin, fut tel⁴ que la seule visite à celle-ci de l'écrivaine à la prison de Namur a suscité l'incompréhension et la condamnation de la presse avant même la sortie du livre, le 1^{er} février 2008. Le 10 janvier, *La Libre Belgique* l'annonce en avant-première comme un ouvrage étonnant, de forme et de contenu inhabituels – ce n'est pas courant de donner la parole à « un monstre » – en soulignant dès le départ la discordance entre les objectifs de chacune des co-énonciatrices⁵. Immédiatement, les avocats des différentes parties réagissent négativement à cette parution. Le 11 janvier, un article du *Soir* signale que l'avocate de Michelle Martin, M^e Sarah Pollet, « envisage de lancer une action en justice visant à interdire la diffusion du livre⁶ », car il est publié contre le gré de sa cliente. Le 12, sous le titre « Boycottez le livre

4 En a témoigné la « Marche blanche » organisée par les parents des enfants disparus le 20 octobre 1996 qui a rassemblé quelque six cent quinze mille manifestants dans les rues de Bruxelles. Parmi les nombreuses publications tournant autour de l'affaire Dutroux, il faut retenir les deux numéros de la revue *Réseaux* (revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique) qui prendront le relais de cette manifestation : CAEYMAEX (Florence), DEMOULIN (Laurent), LEJEUNE (Claire) et TIMMERMANS (Benoît), dir., *Réseaux*, n°79-80-81, *Prise de parole. La crise des pouvoirs et l'éveil des consciences en Belgique*, Mons, Ciephum, 1997 ; LEJEUNE (Claire) et DIRCKX (Paul), dir., *Réseaux*, n°85-86-87, *Langues, blancs, pouvoirs, inconscient*, Mons, Ciephum, 1999.

5 PLANCHAR (Roland), « Le livre où Michelle Martin parle », dans *La Libre Belgique*, 10 janvier 2008 [consulté en ligne le 01/03/2017 ; il en va de même pour les autres articles de journaux].

6 METDEPENNINGEN (Marc), « Le livre sur Martin interdit ? », dans *Le Soir*, 11 janvier 2008, p. 11.

sur Martin ! », ce sont les avocats de Sabine et Lætitia, les deux victimes rescapées des sévices du couple, M^e Jean-Philippe Rivière et M^e Georges-Henri Beauthier, qui expriment le choc des survivantes à l'idée qu'on puisse donner la parole à leur bourreau et faire de l'argent avec un livre à scandale⁷. Entretemps, Pierre Mertens avait directement relativisé la polémique dans un article concernant « Des femmes, du pouvoir et des lettres » où, aux côtés d'autres parutions « de certaines parmi nos meilleures romancières », il valorise positivement le livre qui « traque une vérité partagée par-delà le bien et le mal. Ou quand l'inavouable s'avoue à la frontière de l'humain et du monstrueux », en soulignant qu'il est du ressort de la littérature de toucher et d'exposer ces limites : « Cela, la littérature le peut⁸. » Une allégation qui sera reprise par Nicole Malinconi le lendemain lorsqu'elle refusera de réagir à ces procès d'intention en « considérant que son ouvrage n'était qu'œuvre littéraire. Pas judiciaire⁹. » On ne peut s'empêcher, avec ces controverses autour d'un sujet ressortissant au domaine juridique, de penser à la polémique suscitée par Marguerite Duras – qui avait pris position dans l'affaire Grégory¹⁰ et s'est sauvée, par la littérature, d'une mise en accusation pour diffamation¹¹ –, d'autant plus que Nicole Malinconi s'inscrit dans la filiation littéraire de l'illustre écrivaine qui avait salué son premier livre, *Hôpital silence*¹². Plusieurs articles prennent le relais au cours du mois, soit pour défendre le point de vue de la recluse¹³, soit celui du droit à la libre expression de la littérature¹⁴, tandis que d'autres

7 METDEPENNINGEN (Marc), « Boycottez le livre sur Martin ! », dans *Le Soir*, 12 janvier 2008, p. 10.

8 MERTENS (Pierre), « Des Femmes, du pouvoir et des lettres », dans *Le Soir*, 11 janvier 2008, p. 19.

9 Propos rapporté par METDEPENNINGEN (Marc), « Boycottez le livre sur Martin ! », *op cit.*

10 Imaginant, à l'instar des tragédies grecques, l'infanticide de la mère, Christine Villemin, dans un article demeuré célèbre : DURAS (Marguerite), « Sublime, forcément sublime Christine V. », dans *Libération*, juillet 1985.

11 « Y voir de la littérature, c'était suspendre tout rapport au réel et soustraire l'auteur à toute responsabilité. Y voir un article d'opinion, c'était renvoyer son auteur devant un tribunal pour diffamation. » [MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 23]

12 DURAS (Marguerite), « Préface », dans MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence* suivi de *L'Attente*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1996, p. 7-8.

13 « [...] c'est le fait même de la publication de ce livre, dans la forme qui lui est donnée, qui me paraît outrepasser les règles de l'éthique. [...] Une personne condamnée pour des faits, certes atroces, et qui en a perdu sa liberté, n'aurait-elle plus aucun droit ? Pas même celui de s'opposer à la publication d'un livre qui la concerne en premier lieu ? » [DIGNEFFE (Françoise), « Une parution difficilement justifiable », dans *La Libre Belgique*, 29 janvier 2008]

14 « Poser la question du mal n'est pas le disculper. [...] Ce n'est, en soi, pas un scandale. Le scandale est ailleurs. » [VERDUSSEN (Monique), « Comment en arriver là ? », dans *La Libre Belgique*, 28 janvier 2008]

cultivent l'ambiguïté. Ainsi dans cet extrait en introduction à un entretien avec l'auteure : « Michelle Martin, dix ans plus tard, prison de Namur. Elle parle d'elle, de sa mère, de Dutroux. Nicole Malinconi l'a écoutée. Un livre en est né. Consternant. Nicole Malinconi, vous publiez un livre sur Michelle Martin. Comment en êtes-vous arrivée là¹⁵ ? » Est-ce le livre qui est consternant ou ce qui est dévoilé sur Michelle Martin ? Le titre de l'article, « Michelle Martin, sans regrets », introduit déjà l'équivoque, car il peut suggérer, soit que l'inculpée n'a pas de repentir, soit que le livre publié – dont on connaît depuis quelques jours le titre éponyme – l'est sans regrets. D'autant plus que sa question centrale : « Comment peut-on en arriver là ? », se retourne subrepticement contre l'auteure : « Comment en êtes-vous arrivée là ? », juxtaposant un questionnement concernant les deux démarches, d'un côté le crime, de l'autre l'écriture. Une confusion s'installe dans les esprits, assimilant l'écrivaine et la criminelle, condamnant la première pour vouloir comprendre l'incompréhensible. L'intervention de Claude Javeau, datée du 7 février 2008, porte le débat à un niveau plus philosophique. En l'intitulant « M. M. ou la banalité du mal¹⁶ », le sociologue réduit la personnalité de Michelle Martin au quidam en ne reprenant que ses initiales et, de là, encourage tout un chacun à rejoindre l'interrogation centrale du livre de Nicole Malinconi, celui de la monstruosité potentiellement présente en l'être humain. Pour ce faire, il évoque le livre¹⁷ – lui aussi controversé à l'époque – d'Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*¹⁸, qui avait posé son propre diagnostic du nazi Eichmann comme un individu commun – exempt de folie –, accomplissant ses crimes sans état d'âme dans un contexte politique où ceux-ci étaient devenus la norme. La conscience – par introspection – de cette possibilité ne laisse pas indemne et Javeau cite Nicole Malinconi pour sa défense : « C'était comme approcher d'un point, quelque chose de terrible et de pourtant commun [...]. Point commun au genre humain, si l'on y pense. Dont vous êtes. C'est cela qui m'est apparu en écrivant, la possibilité (le risque) de l'horreur commune¹⁹. » C'est parce que Nicole Malinconi a pris ce risque que son livre est admirable et « salutaire », et qu'il faut, aux yeux du sociologue, « le déposer d'urgence, sur nos chevets²⁰ ».

15 ERNENS (Catherine), « Michelle Martin, sans regrets », dans *L'Avenir du Luxembourg*, 24 janvier 2008.

16 JAVEAU (Claude), « M. M. ou la banalité du mal », dans *La Libre Belgique*, 7 février 2008.

17 Dont parle également MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël, 2008, p. 72.

18 ARENDT (Hannah), *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1966 [1963].

19 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 11.

20 JAVEAU (Claude), « M. M. ou la banalité du mal », op. cit.

Dès 2011, la possibilité de la libération de Michelle Martin suscite un tollé dans la population belge ; cette libération est suspendue car la communauté religieuse en France – sollicitée au départ comme refuge – refuse de l'accueillir²¹. Elle sera libérée l'année suivante aux dépens du couvent des Clarisses de Malonne en Belgique qui la reçoit et qui sera la cible de graffiti et de projets de manifestation²². Cette nouvelle focalisation ressuscite dans la presse le souvenir de l'ouvrage de Nicole Malinconi, interrogée à nouveau sur son approche de la recluse dans un entretien qui prête encore à confusion²³. Néanmoins, cette fois, la polémique autour du livre est apaisée, d'autant plus que l'intérêt de l'ouvrage a été reconnu par la mère de l'une des victimes, Carine Russo, qui s'est exprimée en ces termes : « Je n'avais pas compris au départ pourquoi l'écrivain Nicole Malinconi allait rencontrer cette femme et écrire un livre sur Michelle Martin. Je trouvais cela racoleur. Et puis un jour je me suis quand même décidée à acheter ce petit livre et je me suis rendu compte que c'était une vraie belle démarche, de quelqu'un qui voulait comprendre comment on peut être Michelle Martin, comment on peut avoir fait tout cela, et ce qu'il en reste. Tout y est démontré : Michèle Martin ne réalise jamais rien et ne sait parler d'elle qu'en victime²⁴. » Il fallait sans doute cette appréciation de quelqu'un qui est apparu tout au long de cette affaire comme une autorité morale en Belgique pour rendre le livre à sa juste valeur, ce que n'avaient apparemment pas réussi à faire les intellectuels en vue, Pierre Mertens et Claude Javeau²⁵.

21 N. C., « Michelle Martin sera fixée sur son sort ce vendredi », dans *Le Soir*, 7 juin 2011.

22 N. C., « Michelle Martin. La marche de vendredi devant les Clarisses est annulée », dans *Le Soir*, 16 août 2012 ; N. C., « Libération de Michelle Martin. Le couvent tagué », dans *Le Soir*, 23 août 2012.

23 DISKEUVE (Xavier), « Nicole Malinconi : “Michelle Martin n’a jamais assumé” », dans *L’Avenir du Luxembourg*, 29 août 2012. Nicole Malinconi réagira à cet article où son entretien est bien transcrit mais dont le titre transforme ses propos : « [...] un titre qui n’est pas de mon fait et qui transforme mes propos en leur ôtant leurs nuances : Elle n’arrivait pas à se poser la question “comment ai-je pu faire ça ?” est devenu : “Elle n’a jamais assumé.” Ainsi, le lecteur qui découvre le titre assimile aussitôt l’article à une condamnation et à l’opinion qui voudrait que parce qu’elle n’aurait “jamais assumé”, Michelle Martin aurait dû rester en prison (qu’en savons-nous, d’ailleurs aujourd’hui, de ce qu’elle assume ?) » [MALINCONI (Nicole), « Nicole Malinconi précise », *L’Avenir du Luxembourg*, août 2012]

24 DELVAUX Béatrice, « Gino et Carine Russo : “Ne nous demandez pas de pardonner” », dans *Le Soir*, 9 septembre 2012.

25 Le livre a reçu un accueil mitigé lors des présentations en librairie, au moment de sa sortie. L’auteure va même plus loin : « Aussi en Belgique, très platement dit, le livre ne vit pas, ne vit pas bien. » [BELLON (Guillaume) et ZUMKIR (Michel), « Écrire : quelque chose d’une faille, d’un non-dit, d’un non-vouloir dire. Entretien avec Nicole Malinconi », dans *Revue recto/verso*, n°3, juin 2008, p. 7, URL : http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/malinconi_style.pdf]

La scène d'énonciation

La scène englobante de l'ouvrage est celle de la littérature, comme l'ont rappelé Pierre Mertens dans son article et l'auteure dans plusieurs entretiens²⁶. Et sans doute fallait-il le préciser pour légitimer un texte qui dès son titre s'ancre dans le réel²⁷ et non dans la fiction puisqu'y apparaît en toutes lettres le nom d'une condamnée connue, Michelle Martin. Le genre dans lequel il s'inscrit est ambigu : le sous-titre indique qu'il s'agit d'un « récit », ce qui laisse une marge de liberté à l'auteure ; et effectivement, ce titre pourrait être l'entrée en matière du récit de vie demandé par la recluse à l'écrivaine qui commence par décliner le premier terme de son identité. Cependant, il s'adresse à Michelle Martin en marquant la distance du vouvoiement : « Vous vous appelez Michelle Martin », ce qui a conduit certains critiques à qualifier ce texte de « longue lettre » adressée à la prisonnière²⁸. D'autres dimensions implicites sous-tendent cependant encore ce titre.

Pour les comprendre, il nous faut faire un détour par la scénographie²⁹ mise en place par Nicole Malinconi pour justifier sa prise de parole. Tout acte de langage s'inscrit en effet dans une situation où la communication entre les co-énonciateurs doit s'avérer légitime : « l'activité discursive, régie par une déontologie complexe, est suspendue à la question de la légitimité : parler et montrer qu'on a le droit de parler comme on le fait sont indissociables³⁰ ».

Or, pour qu'une communication soit réussie, il faut une reconnaissance de la place que chacun occupe dans celle-ci et que « l'intention associée conventionnellement à [l']énonciation³¹ » soit admise par le destinataire.

Nicole Malinconi a rencontré Michelle Martin à sa demande pour des entretiens qui devaient déboucher sur un livre. Cette première situation de

26 « S'il est reçu comme un livre littéraire, et par lequel on en arrive, comme philosophe, écrivain ou psychologue, à poser des questions, je trouve qu'il est à sa bonne place. » (*Ibidem*, p. 8)

27 « [...] tous mes livres sont un peu construits comme ça, ils ne sont jamais fictionnels ou très peu. » (*Ibidem*, p. 2)

28 « L'ouvrage se décline comme une longue lettre à cette femme. » [METDEPENNINGEN (Marc), « Le livre sur Martin interdit ? », *op. cit.*, p. 11] « À la fin du mois paraîtra, chez Denoël, une sorte de lettre que Nicole Malinconi adresse à Michelle Martin. » [MERTENS (Pierre), « Des Femmes, du pouvoir et des lettres », *op. cit.*]

29 « La scénographie : celle par laquelle l'œuvre elle-même définit la situation de parole dont elle prétend surgir. [...] Ce dont vient l'énonciation et ce qu'engendre cette énonciation : elle légitime un récit qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie à travers laquelle s'offre la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer ce roman. » [MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, *op. cit.*, p. 16]

30 *Ibidem*, p. 25.

31 *Ibidem*, p. 20.

communication s'est avérée satisfaisante pour les co-locutrices : « Nous avons parlé en confiance. Après la première rencontre, d'autres ont suivi, chaque mois, pendant un an³². » Cet échange a donné lieu à ce livre, ce qui était l'objectif, et le pacte de départ (quoiqu'une « idée encore vague » pour l'une et « sans savoir ce qu'il adviendrait de notre rencontre³³ » pour l'autre³⁴), mais celui-ci fait l'objet d'un refus de la part de la destinataire, d'une part, car elle juge qu'il pourrait lui nuire et, d'autre part, parce qu'elle y décèle trop de subjectivité³⁵. La mise en littérature de l'échange est donc un échec, ce qui exige une justification de la publication, vu le refus de la co-énonciatrice. C'est pourquoi le texte de Malinconi revient autant sur les conditions de son énonciation, sur les pactes engagés et présente une modalisation fortement autonymique : la narratrice « dédouble pour ainsi dire son discours pour commenter sa parole en train de se faire, [elle] produit une sorte de boucle dans son énonciation³⁶ ». Et puisque la condition de réalisation de la communication est un échec, elle substitue à la réussite nécessaire, la véracité de ce qu'elle avance. Une vérité qui s'assène dans le titre de l'ouvrage, car qu'y a-t-il de plus vrai concernant Michelle Martin que son propre nom. Le titre avance un fait objectif que la destinataire ne peut nier : « Vous vous appelez Michelle Martin. » Par cette entrée en matière, Nicole Malinconi obéit aux lois du discours qui conditionnent la prise de parole : elle montre qu'elle sait ce qu'elle dit. Elle s'adresse d'une certaine manière à sa co-énonciatrice pour l'appeler à la coopération, « ne pas bloquer l'échange, [...] faire aboutir l'activité discursive³⁷ » ; il s'agit d'une entrée en matière qui annonce dès le départ la fidélité et la précision dans le rapport des dialogues.

Au-delà de la co-locutrice à l'origine du texte cependant, le titre peut apparaître comme une adresse au lecteur. « Vous vous appelez Michelle Martin » devient alors la réponse aux questions : « Comment est-ce possible ? Comment peut-on en arriver là ? » car il désigne tout un chacun comme pouvant être potentiellement amené à ce point commun et terrifiant

32 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 11.

33 *Ibidem*, p. 10.

34 « Je pense avoir été claire avec ma place : j'écris, il s'agit d'un livre, vaguement évoqué, mais il était le point de départ et la raison pour laquelle je l'ai rencontrée ; mon intérêt pour les mots a primé. » [BELLON (Guillaume) et ZUMKIR (Michel), « Écrire : quelque chose d'une faille, d'un non-dit, d'un non-vouloir dire. Entretien avec Nicole Malinconi », op. cit., p. 4]

35 « Aujourd'hui en mai 2007, vous désapprouvez ce texte, vous trouvez qu'il pourrait vous nuire, vous me demandez de ne pas le faire publier. Vous attendiez, dites-vous, quelque chose de non subjectif. » [MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 12]

36 MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 170.

37 *Ibidem*, p. 309.

qui est de ne pas voir ce que l'on ne veut pas voir, à cette indifférence au sort d'autrui qui ferait notre inhumanité³⁸. Il montre alors qu'au-delà du récit et de l'épistolaire, le texte met en jeu des questions qui relèvent de l'éthique et de la philosophie. Le titre positionne l'écrit dans un champ qui en rend l'énoncé légitime³⁹.

Une co-énonciation mise en échec

L'interlocution n'a pas été vraiment satisfaisante car elle n'a pas comblé les attentes de départ des co-énonciatrices, Michelle Martin et Nicole Malinconi⁴⁰. Nicole Malinconi espérait en effet de la part de son interlocutrice un repentir, la manifestation d'un regret, dans la logique d'une culture où la prise de conscience de la faute, la reconnaissance de l'erreur et le remords sont les conditions de l'accès à sa propre humanité et d'une réhabilitation : « [...] la seule raison d'écrire, en ce qui me concernait, serait vos mots, disant l'horreur que vous aviez laissée advenir, tâchant de dire comment il avait été possible que cela advienne⁴¹ ». Les termes employés pour rapporter le dialogue sont génériques – des synecdoques généralisantes – : « ces mots-là », « dire », « refuser », ce qui met l'accent sur l'émission de la parole, sur le fait de dire, sur la nécessité de parler de « cela » dont il faut parler mais qui ne se dit pas, ou se dit avec difficulté car il s'agit de l'horreur, de ce qui ne peut que se taire. Nous sommes proches des mécanismes langagiers des récits fantastiques où la monstruosité ne peut se décrire que sous le déictique à la fois vague et englobant « ça » pour désigner l'objet de la terreur, ce que l'expression « ces mots-là » désigne au niveau de la prise de parole :

Ces mots-là, vous avez d'abord refusé de les dire, puis vous les avez dits, à nouveau refusés, redits cependant ; vous auriez voulu ne plus avoir à les dire, une fois dits ; vous voudriez aujourd'hui encore que les avoir dits une seule fois les efface de votre vie, mais ce serait les réduire à un simple constat⁴².

38 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 11.

39 Pour d'autres interprétations possibles du titre voir BELLON (Guillaume) et ZUMKIR (Michel), « Écrire : quelque chose d'une faille, d'un non-dit, d'un non-vouloir dire. Entretien avec Nicole Malinconi », op. cit., p. 3.

40 « L'interprétation de l'énoncé n'est aboutie, l'acte de langage n'est réussi que si le destinataire reconnaît l'intention associée conventionnellement à son énonciation. » [MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 20]

41 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 11.

42 *Ibidem*.

Entre dit et non-dit, l'auteure insiste sur la place centrale de cette parole, sur sa nécessité comme devoir de mémoire envers les enfants disparues. C'est la recherche de « ces mots-là » et ceux du repentir chez son interlocutrice qui était le motif de l'écriture du livre, mais ceux-ci ne répondent pas à l'entière attente : « Il aurait fallu, dans vos mots, non seulement le constat, mais aussi le regret⁴³. » Normalement, une énonciation « est pensée comme un rituel fondé sur des principes de coopération entre les participants de l'activité verbale », qui les engagent dans une activité commune⁴⁴. L'interlocution ici est cependant vécue sur le mode de la quête et du combat, ce que souligne ce métalangage : « C'est cela qui a fait nos rencontres, une sorte de quête des mots, quelquefois un combat. [...] Je n'ai écrit que la quête et le combat des mots⁴⁵. » Car les intérêts dès le départ s'avèrent divergents.

Lors de leur première rencontre, Michelle Martin révèle qu'elle souhaite écrire un livre sur la condition des femmes et non sur l'origine de son inculpation :

Puis, vous dites : Je veux écrire. Je veux parler de la condition de la femme. Vous dites : Les petites filles, Julie et Mélissa, le fait que j'ai laissé mourir deux petites filles, je ne veux plus en parler. Les faits, tout le monde en a parlé ; les médias, le procès, moi-même. C'est assez. Je veux parler de moi ici, de toutes celles que je vois ici, de ce que ça veut dire⁴⁶.

Et cette intention est réitérée dès la seconde entrevue alors que la démarche de l'écrivaine est motivée par la question de départ, « celle qui m'a menée à vous, sans quoi l'idée d'un livre avec vous m'apparaîtrait vaine, impossible : comment une femme se laisse-t-elle envoûter par un homme, jusqu'à laisser mourir [...] ? » Ces desseins discordants⁴⁸ – l'un voulant se centrer sur le présent et l'avenir, l'autre ne pouvant éluder le passé – créent chez l'énonciatrice une irrémédiable césure – qui la sépare de son interlocutrice –, visualisée sous l'aspect « brutal d'un mur⁴⁹ ».

43 *Ibidem*.

44 MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 26-27.

45 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 11.

46 *Ibidem*, p. 18.

47 *Ibidem*, p. 35.

48 « Au fond, il est parti sur un malentendu, ce livre : pour moi, il était évident, avant même que l'on se rencontre, que si elle voulait écrire, c'était pour revenir sur son acte, tâcher d'en dire quelque chose comme d'une interrogation : "Pourquoi j'ai fait ça ? Qu'est-ce qui m'a amené à faire ça ?" » [BELLON (Guillaume) et ZUMKIR (Michel), « Écrire : quelque chose d'une faille, d'un non-dit, d'un non-vouloir dire. Entretien avec Nicole Malinconi », op. cit., p. 2]

49 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 19.

Pourtant les voix des co-énonciatrices ne cessent de se mêler dans ce récit où se chevauchent discours direct libre⁵⁰, discours indirect et discours indirect libre, comme dans cet exemple où l'on peut imaginer que la question « mais quelle peau ? » est une intervention de Nicole Malinconi :

Vous répétez : Je l'avais dans la peau, mais quelle peau ? ma peau malade ; j'étais dans la partie malade de ma vie⁵¹.

Mais l'arrière-plan divergent crée des abîmes, introduit des sous-entendus dissemblables chez l'une et l'autre, des interprétations contradictoires que l'écrivaine examine jusqu'à les épuiser. Ainsi, à partir de cette parole rapportée sous forme de discours direct de Michelle Martin :

Vous dites : J'avais mon bébé de huit mois, vous vous rendez compte⁵² ?

À cette question, Nicole Malinconi ne répond pas car, pour elle, ce « vous vous rendez compte » renvoie à la question fondamentale qui est posée : « Comment est-ce possible ? », c'est-à-dire comment peut-on en arriver à laisser mourir deux fillettes alors qu'on est soi-même une mère ? Elle devine cependant dans la question de Michelle Martin un renvoi à sa propre condition plutôt qu'à celle d'autrui : « Vous voyez à quoi j'étais contrainte, alors que j'avais mon bébé de huit mois ? » et Nicole Malinconi pousse le soupçon jusqu'à l'hypothèse d'un sous-entendu dont elle expose le cynisme avec ironie : « Ou mieux encore : Vous comprenez ? Vous comprenez qu'avec mon bébé de huit mois je ne pouvais pas m'occuper de deux petites filles séquestrées dans une cave⁵³ ? »

Les précautions visuelles et oratoires

À l'oubli, au désir de tourner la page de son interlocutrice, Nicole Malinconi oppose le devoir de mémoire envers les disparues. Ce que s'engage à faire l'appareil paratextuel du récit. La couleur noire de la jaquette, d'abord, a déjà été remarquée par la critique :

50 « [Les] écrivains se dispensent même des incises et des marques typographiques. Ils assouplissent la frontière entre discours citant et discours cité au point de rendre difficile la perception du décalage entre les deux espaces énonciatifs. Il faut alors que le lecteur recoure au cotexte pour identifier les diverses sources énonciatives » [MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p.188-189.]

51 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 23.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*, p. 24.

Les questions qui traversent ce récit nous mettent en face du mal, de la cruauté, de la culpabilité. Elles sont toutes brûlantes, car toutes explorent la condition humaine, sa face sombre. Sombre comme la noire jaquette qui recouvre le livre⁵⁴.

Le nom de l'auteur, Nicole Malinconi, s'y distingue par sa blancheur tandis que le titre, *Vous vous appelez Michelle Martin*, apparaît en beige-terre de Sienne, ce qui n'est pas sans portée symbolique ; on pourrait en effet y voir le deuil, la sincérité de l'auteure et le nom de l'inculpée non blanchi. La sobriété se reporte sur la couverture où, cette fois, c'est le nom de l'auteur qui est en noir suivi du titre en bordeaux sur un fond beige strié évoquant une enveloppe ou le papier d'emballage pour colis, ce qui corrobore l'idée du livre comme une lettre envoyée à l'inculpée, qui est donc à la fois la co-énonciatrice du récit et sa première lectrice⁵⁵.

L'épigraphe ensuite : un extrait du roman *L'Espèce humaine*, de Robert Antelme, rescapé, entre autres, de Buchenwald⁵⁶, place d'entrée de jeu le roman du côté de la victime et sous-entend un parallèle entre l'enceinte concentrationnaire nazie et la cave de Marcinelle.

Le récit débute par un résumé des faits. Il reprend le titre et relate très succinctement, avec des phrases concises et précises, l'affaire : « Vous vous appelez Michelle Martin. Vous êtes détenue à la prison de Namur, en Belgique, depuis 1996. Condamnée à trente ans de réclusion criminelle⁵⁷. » Les noms des bourreaux sont nommés, celui de Michelle Martin associé à son mari, Marc Dutroux, mais également celui de chacune des victimes avec les circonstances de leurs enlèvements, viols et assassinats – pour quatre d'entre elles – et de leur libération – pour trois autres. Un appendice en fin d'ouvrage reprend plus en détail – avec des dates précises, tout en restant laconique – un « Rappel des événements » concernant la disparition de chacune des victimes, le choc de leur découverte, mortes ou vivantes, l'impact de cette histoire sur la population belge et les condamnations en cour d'assises des criminels⁵⁸. Les faits inoubliables encadrent donc le récit : ils l'inaugurent et le clôturent.

54 DUFRAISSE (Anthony), « *Vous vous appelez Michelle Martin* », dans *Le Matricule des anges*, n°91, mars 2008, URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=58201.

55 Et c'est ainsi que ce texte lui parviendra, par la poste, à la prison de Namur : « Fin mars, je vous envoie mon écrit, considérant qu'il pourrait peut-être s'arrêter là où sont parvenus nos entretiens [...]. J'accompagne le texte d'une lettre. » [MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 101]

56 « ... Il n'y a pas d'ambiguïté, nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes. » [ANTELME (Robert), *L'Espèce humaine* [1947], Paris, Gallimard, 1957, cité par MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 7]

57 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 9.

58 *Ibidem*, p. 109-111.

Alors que la co-énonciatrice souhaitait relater sa vie pour « Dissoudre ce qui s'est passé⁵⁹ », le réduire à une parenthèse dans le cours d'une existence⁶⁰, la narratrice fait de la cause de l'inculpation le cadre de son texte. Mais si cette vision de l'écrivaine prévaut, c'est aussi à partir d'un pacte établi entre les co-énonciatrices. La décision d'écrire séparément et de ne pas mêler les textes issus des entrevues a été prise de commun accord, sur la suggestion de Michelle Martin :

Vous proposez que l'on continue, chacune de son côté ; vous dites : Chacune selon sa sensibilité. Je dis : Oui. J'ajoute que j'ai commencé à écrire, à partir de nos rencontres⁶¹.

L'humain dans l'inhumain et l'inhumain dans l'humain

Dès lors, Nicole Malinconi laisse libre cours à la quête de sa réponse à la question : « Comment est-ce possible ? » et, à partir des faits horribles qui encadrent le récit, se met à la recherche de l'humanité de Michelle Martin. Si c'est l'inhumain qui circonscrit le récit, l'humain devrait se situer – à rebours du début et de la fin –, au cœur du texte. Le discours se construit dans un chiasme où chacune des parties reflète l'autre en miroir : poupée gigogne ou boucle, il tente l'approche de l'humain en spirale.

Les deux premiers paragraphes du récit sont l'écho du « Rappel des événements » en fin de volume. Viennent ensuite de part et d'autre, en *incipit* et conclusion du livre, l'exposé et le rappel du contexte d'énonciation des paroles rapportées :

Les mots de ce livre, nous les avons d'abord dits, vous et moi, au cours de nos entretiens. Vous aviez fait appel à moi, dans l'idée encore vague d'écrire⁶².

Ces mots que vous avez dits en ma présence, dont vous ne voulez plus, une fois écrits, et auxquels les miens sont maintenant mêlés, il faut peut-être que je les garde écrits, pour vous, que j'en fasse un livre, le mien⁶³.

Sont également abordées les questions du dit, du non-dit, du dédit et les mots disant le refus de la publication, dans une écriture réflexive qui revient

⁵⁹ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁰ « Vous dites : ce qui s'est passé ne comptera que pour une petite partie ; il faut prendre toute l'histoire dans son ensemble, non pas pour expliquer, mais parce que ce qui s'est passé est dissous dans tout l'ensemble. » (*Ibidem*)

⁶¹ *Ibidem*, p. 56.

⁶² *Ibidem*, p. 10.

⁶³ *Ibidem*, p. 108.

sur les conditions de la parole engagée. Ce qui sous-tend tout acte de parole⁶⁴ est ici mis à plat et exposé, en préambule et en fin de récit :

Ces mots-là, vous avez d'abord refusé de les dire, puis vous les avez dits, à nouveau refusés, redits cependant [...]. Aujourd'hui, en mai 2007, vous désapprouvez ce texte, vous trouvez qu'il pourrait vous nuire⁶⁵.

Se pourrait-il que j'aie forcé votre parole, que j'aie voulu votre vérité ? [...] Se pourrait-il qu'avoir écrit vos mots tels qu'ils furent dits, avec leurs retours en arrière, cela vous nuise aujourd'hui⁶⁶ ?

Introduction et conclusion affirment que le livre est tel et pas un autre faute de la manifestation du regret tant attendu et qui aurait focalisé les choses de manière différente ; pour appuyer cet argument et ses dires, l'énonciatrice a recours à l'observation des médias qui corroborent l'absence – apparemment – de remords chez l'inculpée :

Pour écrire l'autre livre, il aurait fallu, dans vos mots, non seulement le constat, mais aussi le regret⁶⁷.

Les articles disent aussi que des parents se sont adressés à vous, dans la salle d'audience, qu'ils attendaient de vous quelque chose, un mot, un regard, qu'ils n'ont pas reçus. Quelque chose, peut-être, du regret, de la compassion⁶⁸.

Mais ces textes en miroir témoignent aussi d'une avancée, celle de l'approche du point commun, de l'humain dans l'inhumain, et c'est pour cette raison – celle de la découverte d'une vérité – que l'écrivaine ne peut renoncer à publier son texte.

Cette approche du point de réconciliation des contraires⁶⁹, ce point d'union paradoxal, par-delà le bien et le mal, par-delà *Je* et *l'Autre*, Nicole Malinconi

64 « Les anticipations, le recours à de subtiles stratégies destinées à contrôler, à contraindre le processus interprétatif, ne sont pas une dimension accessoire mais constitutive du discours. » [MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 27]

65 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 11-12.

66 *Ibidem*, p. 108.

67 *Ibidem*, p. 11.

68 *Ibidem*, p. 107.

69 Perçu, célébré et désiré par André Breton : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. [...] On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est a fortiori celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies

l'introduit à tout instant dans le style même de sa transcription des rencontres par un exercice constant de perception des antagonismes et par la tentative de résolution de leur opposition. Cela se marque dans le mélange des discours rapportés qui se chevauchent, que nous avons déjà évoqué, la polyphonie du texte mêlant les voix au point parfois de les rendre indistinctes, mais aussi dans le récit de l'aventure des rencontres et surtout dans les conclusions éthiques qu'elle déduit de son approche.

Les entrevues commencent à proprement parler en février 2006⁷⁰ pour se terminer fin mars 2007 quand Nicole Malinconi envoie son écrit à Michelle Martin⁷¹. La rencontre possible se prépare déjà dans un imaginaire contradictoire sous-tendu par cet antagonisme fondamental entre la liberté et la prison et par l'appréhension d'une personne, dans ces circonstances, perçue comme radicalement *Autre* ; la fébrilité dans la préparation fait penser à un voyage, mais ce n'est pas un voyage ; l'échange préalable de lettres pose la question de la politesse qui engage des sentiments envers la recluse et celle du sens littéral de ces formules envers une criminelle :

[...] celui qui est en liberté se met à agir comme pour l'organisation d'un voyage ou une demande d'embauche [...] il ne se trouverait pas pour un voyage ou une embauche [...] demandant un certificat de bonne conduite⁷².

J'ai cherché longtemps la formule de politesse, pour finir la lettre. Je vous ai finalement priée de croire en mes meilleurs sentiments. [...] Je me demandais pourtant si mes sentiments étaient bien les meilleurs envers vous⁷³.

La contradiction poursuit la visiteuse dans les moindres détails de son approche de la prison (« on a son autorisation prête, en mains ; on la remet dans sa poche », « Ils regardent ceux qui entrent puis cessent de regarder » ; « Le visiteur donne sa carte d'identité au gardien et celui-ci remet un badge⁷⁴ ») jusqu'à l'assimilation fatidique, imaginée ou ironiquement assenée (« les

l'une contre l'autre. » [BRETON (André), *Manifestes du surréalisme* [1924], Paris, Gallimard, 1985, p. 72-73]

70 « Quand je vais vous voir la première fois, on est en février 2006. » [MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 13]

71 « Fin mars, je vous envoie mon écrit, considérant qu'il pourrait peut-être s'arrêter là où sont parvenus nos entretiens [...] puisqu'au fond il n'est que cela, le récit de nos rencontres, que j'ai écrit ne sachant où celles-ci nous mèneraient ni si un livre pourrait naître d'elles. » (*Ibidem*, p. 101)

72 *Ibidem*, p. 14.

73 *Ibidem*, p. 15.

74 *Ibidem*, p. 16-17.

autres me regardent ; je suis une coupable », « Madame est punie. Il rit⁷⁵. ») Cette approche d'autrui jusqu'à se reconnaître en lui avait aussi été favorisée par l'opinion de l'avocat qui avait affirmé à l'écrivaine au sujet de la recluse : « Elle a fait du chemin⁷⁶ », toutes démarches – du cheminement physique au cheminement mental – faites pour unir les contraires jusqu'au point d'intérêt commun qui est celui de l'écriture. On connaît la suite : cette convergence vers le point a vite fait place aux divergences de points de vue. Mais loin de creuser l'écart, la force de la pensée de Nicole Malinconi est de résorber la contradiction, de transgresser le désir d'oubli et d'effacement du passé de la recluse, car « l'on pourrait vous condamner à nouveau pour ce silence⁷⁷ ». Dès lors, malgré son opposition, ce silence n'aura pas lieu car « trahir votre confiance s'avère, dans ces circonstances, la seule manière de ne pas vous trahir, vous, en fin de compte⁷⁸ ».

En quête de la compréhension de l'humain dans l'inhumain et de l'inhumain dans l'humain, Nicole Malinconi découvre les mots de Michelle Martin, le cours de son existence avec deux personnes manipulatrices et perverses, d'abord sa mère, ensuite Marc Dutroux, son enfermement en elle-même dans la terreur, divisée en deux blocs distincts l'un de l'autre, l'un voulant s'aveugler, ignorer à tout prix l'autre pour « s'engluier » dans l'indifférence⁷⁹, dans l'immobilité⁸⁰. D'autres mots viennent relayer cet état privé de conscience : « Moi, j'étais envoûtée, je ne savais plus qui j'étais, je ne pensais plus, je ne voulais rien savoir⁸¹. » Ce que Nicole Malinconi traduit en ces termes contradictoires : « Ce serait comme ne pas savoir ce que l'on voit ni même ce que l'on fait, ou peut-être ne pas vouloir le savoir⁸². » Néanmoins, Michelle Martin est amenée dans ses entretiens avec l'auteure à reconnaître les faits et à les raconter avec précision. « Ces mots-là » constituent le cœur du récit, en son centre⁸³, dans toute l'horreur de l'histoire relatée des enfants séquestrés, violés et assassinés. Et la raison qui se révèle l'explication est celle d'un renversement de perspective au moment des faits, d'une inversion de la logique éthique. Son mari a été incarcéré alors

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*, p. 18.

77 *Ibidem*, p. 19.

78 *Ibidem*, p. 12.

79 « J'avais deux blocs de vie, celui où je m'occupais de mes enfants, du ménage, de tout ce qu'on fait normalement dans le ménage, et l'autre qui était comme muré, que je ne voulais pas voir. » (*Ibidem*, p. 23) « [...] vous aviez vos deux blocs de vie murés, s'ignorant l'un l'autre. Vous avez poursuivi ainsi dans cette ignorance ; cela a eu lieu. » (*Ibidem*, p. 24) « [...] j'étais dans un autre monde ; vous ne vous rendez pas compte à quel point. » (*Ibidem*, p. 75)

80 *Ibidem*, p. 40.

81 *Ibidem*, p. 29.

82 *Ibidem*, p. 36.

83 *Ibidem*, p. 45 à 52.

que deux petites filles se trouvaient enfermées dans les caves de la maison. Pour elle, s'occuper des enfants tandis qu'il était en prison revenait à se rendre complice de ses méfaits. Ne rien savoir, ne rien faire ont prévalu sur tout, sans que la prise de conscience qu'elle puisse les sauver ne lui ait traversé l'esprit. Dans son imaginaire terrifié : « Ce n'était pas des enfants, c'étaient des bêtes féroces qui allaient surgir, qui allaient me dévorer⁸⁴. » Dans cette inversion des valeurs, le bourreau devient victime des autres, d'elle-même, proie possible des souffre-douleur. Seule l'arrestation l'éveille à la réalité⁸⁵.

Dans ce rapprochement vers le point commun, celui d'être une personne ordinaire qui, un jour, a pu basculer dans l'aveuglement et le déni de la réalité, qui a vu sans voir et pouvait agir pour s'opposer mais n'a pas réagi, l'énonciatrice fait place au silence :

[...] il n'y a peut-être rien à dire devant l'inconnu d'autrui, [...] vous êtes en train de devenir mon autrui⁸⁶.

Ce serait le fait même de dire cette monstruosité, de la reconnaître et de l'écrire, qui révélerait autre chose, « en quelque sorte un miroir pour qui le lirait », révélant « notre possible monstruosité commune⁸⁷ ».

Mais l'arrestation ainsi que la condamnation et la réclusion réussissent-elles à unifier Michelle Martin, à la ramasser en elle-même en une seule et même personne ? Ce n'est pas l'impression qu'elle donne à l'auteure :

Je me dis que vous parlez comme une autre parlerait de vous [...]. Comme si l'enclave pouvait se reformer, encore, dans l'esprit, pour faire exister dans une vie deux vies séparées, rendre inexistante, ou plutôt effaçable, l'une d'elles, la terrible⁸⁸.

En voulant écrire un récit qui diluerait les drames de l'affaire – et même l'ignorerait – pour remonter à sa propre enfance, puis en refusant ce texte où ses propres mots disent sa vérité et où elle se sent jugée, ne recrée-t-elle pas et la *schize* et la victimisation ?

Vous dites : Je me sens jugée. Vous dites : J'ai peur⁸⁹.

84 *Ibidem*, p. 49.

85 « Il a fallu qu'on m'arrête pour que je commence à me rendre compte. » (*Ibidem*, p. 29)

86 *Ibidem*, p. 32.

87 *Ibidem*, p. 105.

88 *Ibidem*, p. 54.

89 *Ibidem*, p. 103.

Et pourtant, n'est-ce pas ce livre qui dit à la fois l'humain dans l'inhumain et l'inhumain dans l'humain qui l'unifie en une seule conscience consciente d'elle-même, dans la reconnaissance d'un passé enfin assumé. Hors de cette déréalisation qu'elle a fait sienne pour survivre ? Nicole Malinconi le pense. Seule la conscience de ses propres responsabilités mène à la compassion envers autrui, se sentir victime ne menant qu'à la compassion envers soi-même. Malheureusement, les experts ont relevé qu'une trahison dans l'écoute d'une personne incarcérée augmente justement son sentiment de victimisation : « la révolte que provoque nécessairement un processus qui a exclu de fait et au moins en partie sa parole, tout en simulant son accueil, ne facilite pas l'amendement, mais suscite plutôt la révolte, l'amertume, l'effondrement, l'autojustification et alimente finalement le phénomène de victimisation⁹⁰ ».

Conclusion

Ce récit n'est pas seulement un discours rapporté des dialogues entre Nicole Malinconi et Michelle Martin et la représentation de leurs entrevues avec les conditions matérielles et spatio-temporelles qui les ont permises (contact de l'avocat, échanges de courriers, visites de l'auteure en prison, évocation de cet espace différent et du hors lieu perceptible depuis l'espace clos des entretiens), mais aussi une mise en scène de l'énonciation et un retour constant sur les conditions de sa légitimité. Ce qui sous-tend tacitement tout discours, à savoir la construction d'un « énoncé en fonction de ce qu'a déjà dit le partenaire, mais aussi en fonction d'hypothèses qu'il échafaude sur les capacités interprétatives de ce dernier⁹¹ », s'expose dans le récit à travers un métalangage qui questionne constamment les conditions de sa possibilité, de son existence au regard de la co-énonciatrice. L'auteure se demande en effet à plusieurs reprises quel sera l'accueil de ce texte qui ne rapporte pas seulement le dit de la recluse mais les nombreuses interrogations suscitées par ses paroles⁹². Elle l'a avertie qu'elle n'écrit pas son histoire, mais le rapport de leur échange⁹³. Cependant, elle ne confie pas directement à celle-ci ni le texte

90 ROBICHON (M^e Jean), « Réflexion d'un avocat », dans *La Parole et l'écoute lors des audiences pénales. Enjeux et contraintes. Retours d'expérience et perspectives de l'association La parole est à l'accusé*, Paris, Lapac, 2016, p. 14.

91 MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 27.

92 « [...] la question de savoir, alors, si la publication du texte serait une trahison ; et de quoi. C'est pourquoi je continue sans vous montrer, encore, parce que mon désir d'écrire est plus fort que la crainte de votre refus. » [MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, op. cit., p. 63]

93 « Je ne vous montre pas ce que j'écris ; je dis que je n'écris pas votre histoire, mais à partir de nos rencontres, de ce que nous disons vous et moi, et même de nos désaccords. »

ni l'entièreté de ses pensées pour ne pas fermer le dialogue⁹⁴. Ce qui ne se dit pas ouvertement sera cependant transféré dans l'écrit ; le texte révèle donc *a posteriori* l'intériorité de l'énonciatrice et ce qui ne se disait pas nécessairement sur le moment même ou du moins ce qui a été évoqué une fois mais restait obsessionnellement et tacitement présent chez l'écrivaine, à savoir ce qui tournait autour de la question fondamentale de départ : « Comment est-ce possible d'avoir fait cela⁹⁵ ? », avec la conscience omniprésente de la brutalité et de l'horreur des faits. Ce retour sur l'énonciation est particulièrement patent dans les réflexions autonymiques concernant les paroles rapportées de la co-énonciatrice :

J'entends le mot, relativiser ; il n'est pas à sa place, là où vous le dites, il choque. Le soir, je chercherai le mot dans le dictionnaire. Relativiser : considérer par rapport à quelque chose d'analogue, de comparable. Je pense : rien n'est comparable à la mort des enfants⁹⁶.

Lors de ces retours, la pertinence de la pensée de la co-énonciatrice est contestée, le soupçon s'installe concernant la sincérité et la véracité de son discours. Cette hypothèse de mensonge est exposée dans le texte et scrutée à travers l'analyse des mots de l'interlocutrice :

Vous dites que ces filles-là vous ne les avez jamais touchées ni même vues. Sur le coup, je ne vous crois pas [...]. Cela me déplait de ne pas vous croire⁹⁷.

La focalisation du texte est interne pour l'une, mais reste externe pour l'autre. Les pensées et stratégies de l'auteure s'exposent cependant pour sonder l'intériorité de l'interlocutrice et révéler ses failles :

Vous dites : [...] il ne se laissait pas reconnaître par les filles. Je demande : Comment ? Vous dites : Je crois qu'on leur mettait du papier collant sur les yeux. Je vous entends dire : Je crois. « Je crois » convient pour un détail [...] ; mais la vue ou même la seule idée d'un visage

(*Ibidem*, p. 62)

94 « À nouveau, aussi, la pensée de ne pas vous brusquer. » (*Ibidem*, p. 22) « Je vous regarde; je me tais. Sans trop savoir, d'abord. Par prudence, peut-être. » (*Ibidem*, p. 24) « Je pense tout à coup que parler, à l'instant présent, reviendrait à vous soumettre à un interrogatoire ; et qui suis-je, pour forcer vos mots ? » (*Ibidem*, p. 38)

95 *Ibidem*, p. 13.

96 *Ibidem*, p. 65.

97 *Ibidem*, p. 37.

aux yeux couverts de papier collant, est-elle floue ? Rien qu'à vous l'entendre prononcer, je vois le visage, la sauvagerie des yeux collés, cela s'inscrit en moi, avec précision, brutal⁹⁸.

Le discours direct fait alors place à un silence rapporté, à la focalisation interne sur la conscience de l'énonciatrice et à l'analyse postérieure de l'écrit sous forme de monologue intérieur : « À nouveau mon impression, non pas de mensonge, mais comme d'une exagération entretenue, comme si vous étiez oublieuse de l'horreur que vous avez laissé advenir⁹⁹. »

La littérature, bien sûr, est subjective et il en est difficilement autrement¹⁰⁰. Et, comme le rappelle Maingueneau¹⁰¹, elle implique par ce fait même d'une subjectivité imposée au lecteur, et en particulier ici à la co-énonciatrice et première lectrice du récit¹⁰² et malgré elle¹⁰³, une sorte de réparation sous forme de l'ensemble des justifications du dit (« ces mots-là sont bien les vôtres¹⁰⁴ ») et de l'énonciation de ce dire (« Les taire dans le livre serait falsifier les autres, ceux de votre histoire entière¹⁰⁵ »). Les faits sont là, réels et indéniables, et ils encadrent le récit.

98 *Ibidem*.

99 *Ibidem*, p. 50.

100 « Du point de vue de la théorie des faces, on peut considérer que toute œuvre est, en fait, doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, on l'a dit, mais aussi parce que, directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui. » [MAINGUENEAU (Dominique), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 325]

101 Voir *ibidem*, p. 324.

102 « Vous dites que le texte ne dit qu'une partie de la vérité, que ce n'est pas votre vérité, que tout y est subjectif. » [MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, p. 102]

103 « Vous me regardez, vous dites : Je n'aime pas. » (*Ibidem*, p. 102)

104 *Ibidem*, p. 105.

105 *Ibidem*.

Judyta ZBIERSKA-MOŚCICKA

Université de Varsovie

La poétique du quotidien dans les récits brefs de Nicole Malinconi

Depuis ses débuts, qu'inaugure, en 1985, l'œuvre fondatrice de toute une esthétique et de toute une éthique qu'est *Hôpital silence*, Nicole Malinconi s'impose comme une écrivaine particulièrement attentive au non-avoué, au marginal, au sous-estimé, à l'inaperçu ou au refoulé. Ces aspects enfouis de la réalité ambiante l'atteignent au plus profond de sa réflexion sur le monde, marquée visiblement par un sentiment d'inadéquation et d'étrangeté, qui se situe tout d'abord dans la langue, dans le mot. Elle s'en explique dans sa chaire de poétique consacrée à l'écriture du réel :

Être étranger dans la langue, celle du pays étranger, mais avant tout la sienne propre, aura sans doute tissé l'écriture de mes livres. [...] Je crois aussi, au fond, que mes livres ne disent rien d'autre que l'étrangeté, l'inadéquation de quelque chose qui, d'abord est dans la langue, dans la vie tout entière, dans l'inadéquation de la vie [...]¹.

Cette angoisse par rapport à une langue incertaine semble contaminer sa manière de regarder et d'apprécier la réalité qui l'entoure. Assistante sociale, elle porte sur le monde ambiant un regard attentif et inquiet, y devinant

1 MALINCONI (Nicole), « Écriture du réel » dans MICHAUX (Ginette), dir., *Roman-récit. Colette Nys-Mazure, Nicole Malinconi, Jean-Luc Outers, Caroline Lamarche*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, coll. Chaire de poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, 2006, p. 67. La question de la langue est traitée en profondeur dans l'ouvrage de MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Éditions Érès, coll. Humus entretiens, 2015.

d'emblée une quantité d'iniquité qui attend d'être dite. Le mot précis et courageux manque cependant, le confus l'emporte sur le lucide, une langue qui saura vaincre « les impossibilités, difficultés, tentatives ou refus de dire de l'existence, des gens² » se forme peu à peu, se cristallise, s'affirme. L'inadéquation demande à être saisie, circonscrite et verbalisée.

Ainsi, à partir d'*Hôpital silence* jusqu'à *Si ce n'est plus un homme* (2010), en passant par *Nous deux* (1993), *Rien ou presque* (1997) et *Au bureau* (2007), l'auteur n'abandonne pas le souci de déplier les pans entiers d'une existence ordinaire, quotidienne et apparemment insignifiante, qu'éclipse l'indifférence universelle dans laquelle nous vivons. Loin d'être réduit à un phénomène cyclique ou répétitif, comme on le définit d'habitude, le quotidien se concrétise, dans son œuvre, en une multitude de faits marquants, constructeurs ou générateurs d'une réalité tant individuelle que sociale. Michel Maffesoli remarque dans son traité du quotidien, *La Conquête du présent* (1979), que « les minuscules situations de tous les jours [...] constituent une part essentielle de la trame sociale³ ». Il en va ainsi chez Malinconi : l'ordinaire l'interpelle et lui apparaît épais de sens et lourd d'émotion. Elle a beau répéter que « l'écriture n'est soumise à aucun but ; [qu']elle risquerait sinon d'être réduite à un moyen, à un instrument⁴ » ; son œuvre s'impose comme un plaidoyer en faveur de la vie minuscule, la seule qui compte, et comme une puissante, car poétique, voix revendiquant la restauration de l'humanisme.

Afin de tenter une définition du quotidien tel que le révèlent les récits brefs de Malinconi, nous allons nous focaliser sur la notion de regard qui nous semble à l'origine de sa poétique. À la fois mobile et objectif de son écriture, le regard indique les directions de sa réflexion, formule les thèmes du questionnement, décide des moyens d'analyse et d'expression, conditionne l'image qui s'offre finalement au lecteur. En partant donc du regard que l'écrivaine porte sur le monde ambiant, il s'agira de répertorier d'abord les composantes du quotidien : l'individu, le fait raconté, le temps, l'espace, pour ensuite chercher les moyens dont elle se sert pour saisir le fugace, l'instantané et l'épisodique. Nous nous référerons aux récits brefs des recueils *Rien ou presque*, *Jardin public* (2001), *Portraits* (2002) et *Si ce n'est plus un homme*, qui à notre sens participent d'un type d'écriture conforme à l'expression du quotidien.

2 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, présentation de Pierre Piret, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, n°10 de la deuxième série, 2014, p. 44.

3 MAFFESOLI (Michel), *La Conquête du présent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 14-15.

4 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, op. cit., p. 29.

Au début était le regard...

Qu'il nous soit permis, pour commencer, de corriger en la complétant la constatation de l'auteure même selon laquelle, à l'origine de son écriture, en dehors de la perte dont elle parle à maintes reprises, se trouve le mot qui manque, le mot pour dire le mal ou l'insignifiant. Remarquons, en effet, qu'avant de trouver ce mot, il est nécessaire de voir ce qui d'ordinaire se dérobe au regard. C'est le regard qui ouvre la voie au mot susceptible de nommer, mettre en relief, dénoncer. Le regard, auquel se joint la conscience dérangement d'une difficulté majeure de dire, se place ainsi au début du chemin qui mène au récit. Voir est la qualité maîtresse de cette écriture tendre mais aussi tranchante, qui, sans compromis, ponctue les « affres de l'existence, les ratages, les méprises, les évitements, les omissions, les secrets⁵ ».

Le récit « Aperçu » du volume *Rien ou presque* semble confirmer cette idée d'un rapport étroit du voir et du dire, de la nécessité de voir et de l'impossibilité de dire :

Ce qui pénètre le regard. Ce qui entre dans les yeux dès qu'on les ouvre. Tout, quand on y pense. [...] Ce qui reste, alors ; l'aperçu que l'on garde en soi ; l'idée, rien qu'elle, que l'on se fait de tout [...], à quoi il faut bien se fier et donner un nom.

[...] Les mots ne font que dire ; ils n'arrivent à la hauteur de rien de ce qui est perdu, ne vous consolent pas de ce qui est perdu. Ils balbutient, ils vous laissent au regret de ce qui n'a pas été dit, ou de comment. Mais quoi d'autre, sinon eux ?

Alors on continue, on parle encore d'un contour, d'une couleur particulière ou d'un éclat ; manière de se les figurer, pour ainsi dire⁶.

Le verbe « voir », dans ses différentes variantes, transparait presque à chaque page de ses récits. Dans le texte liminaire de *Rien ou presque*, Malinconi annonce une série d'images entrevues à la faveur d'un « bref dessillement des yeux », un cortège d'épisodes « le plus souvent inaperçus même, parmi tout ce qui s'aperçoit » (*RP*, p. 9). Suivent les textes qui disent aussi bien notre manière de regarder le monde que celle de passer outre à des choses et des êtres... :

5 *Ibidem*, p. 21.

6 MALINCONI (Nicole), *Rien ou presque*, Bruxelles, Labor, 2006, p. 102-103. Noté en *RP* dans le texte et suivi du numéro de la page.

Vue de l'autobus, la maison inhabitée. (« Coup d'œil », *RP*, p. 15)

Puis on voit le premier, celui qui accompagne. [...] On voit qu'il ferme les yeux [...]. On voit la jeunesse du visage, et la beauté. [...] On le voit toucher les mains de l'autre [...]. (« Le vélo », *RP*, p. 22)

Vu au passage, c'est-à-dire pas vu vraiment [...]. (« *Di sfuggita* », *RP*, p. 24)

Les voyageurs vont et viennent à côté de la vieille femme, sans la voir. (« La cigarette », *RP*, p. 27).

Ces quelques phrases tirées au hasard du volume *Rien ou presque* disent déjà l'importance accordée par l'auteur au voir. S'y ajoutent d'autres textes qui se réclament ouvertement de la photographie ou de la peinture : « À Edward Hopper », « Henry Lartigue photographe » ou « Le ballon », ce dernier avec en exergue une indication éloquent : « D'après une photo de Henry Lartigue ». Le recueil de « brèves », comme les appelle l'écrivaine, ne fait pas exception à la règle. *Jardin public* s'ouvre sur un récit presque programmatique, « Singulier exclu », dans lequel l'auteure dénonce notre fâcheuse habitude de nous fier aux apparences et de nous laisser guider par certains automatismes qui d'un coup peuvent s'avérer inopérants : « On ne voit plus ce qu'on a l'habitude de voir⁷. » Désireuse de nous sortir de la torpeur qui empêche de voir notre semblable, Malinconi multiplie les récits où le verbe « voir » est décliné presque à l'infini :

Celui-là, il devait être comme celui qui fait du comptage de passants, sans voir les passants, qui ne remarque pas les visages, toutes les sortes de regards, toutes les façons de marcher [...]. (« Du chiffre », *JP*, p. 21)

On regarde tout le monde, chacun. On ne se reverra plus. (« Dans les aéroports », *JP*, p. 23)

Ceux qui échangent des regards, ceux qui jettent un coup d'œil, ceux qui regardent droit devant, se passant l'un près de l'autre sans rien voir ni personne. (« Trajectoires », *JP*, p. 43).

Dans cet autre plaidoyer en faveur du regard qu'est *Si ce n'est plus un homme*, Malinconi s'étonne, dès le « Préambule », de notre insensibilité à l'autre : « comme si voir n'était plus voir en somme, et qu'il n'y avait plus à demeurer saisi ni incrédule, ni pétrifié à propos de rien [...] »⁸. Le récit, « Mur sans issue », construit autour d'une photographie représentant un mur,

7 MALINCONI (Nicole), *Jardin public*, s.l., Le Grand miroir, 2001, p. 7. Noté en *JP* dans le texte et suivi du numéro de la page.

8 MALINCONI (Nicole), *Si ce n'est plus un homme*, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2010, p. 14. Noté en *SPH* dans le texte et suivi du numéro de la page.

à São Paulo, séparant le monde des villas luxueuses de celui des *favelas*, est de cette insuffisance du regard tendre et vrai une dénonciation explicite. Une question y est adressée à ceux qui habitent du meilleur côté du mur : « [...] ne pourraient-ils supporter de voir par-delà le mur ? Voir en chair et en os [...] »⁹. » L'auteure revendique donc un regard plein d'intérêt et d'attention, de tendresse et de compréhension, un regard capable de libérer la parole, la sienne propre et celle des autres qui le plus souvent se trouvent réduits au silence. Elle en parle longuement dans *Que dire de l'écriture ?* quand elle retrace le chemin qui l'a menée vers son premier roman. Il en résulte une écriture qu'elle appelle elle-même une « écriture à partir de la vie des gens et des mots¹⁰ », et une posture que Pierre Piret nomme une « éthique de retrait¹¹ », censée, celle-ci, mettre en avant le spectacle du monde et des mots, et effacer l'écrivain qui ne se pose là que comme un médiateur, cette instance qui regarde et qui laisse la réalité advenir.

Les êtres et les thèmes

Le regard de Malinconi se dirige essentiellement vers l'individu. On l'a bien vu dans *Hôpital silence*, on le voit dans les textes qui nous intéressent ici. La série de têtes est peut-être la marque la plus manifeste de l'intérêt que l'écrivain porte à l'autre. Les *Portraits* conçus sous le patronage d'Alberto Giacometti, artiste admiré par l'écrivaine, présentent une collection de croquis où tel trait, telle grimace, telle mine, telle émotion fugitive sont saisis et figés. « Mandibules pressées », « sourcils chargés d'inquiétude », « regard furtif », « front plissé¹² » – autant de notations qui ne sont pourtant pas de simples portraits gratuits, mais qui s'épaississent des développements psychologiques que l'auteur prend soin de tramer autour de ces visages répertoriés. Car le regard de Malinconi ne s'arrête jamais à la surface des choses. Il est une plongée dans les profondeurs des êtres et des rapports entre les êtres, dans leur vécu quotidien, intime et en société, le vécu le plus ordinaire qui est pourtant révélateur d'une complexité et d'une intensité de vie insoupçonnable.

La vie sociale est ainsi, le quotidien est ainsi. La conception du quotidien que Malinconi met en scène se distingue de celle d'Henri Lefebvre (qui le considérait comme le lieu de l'aliénation de l'individu et le définissait dans sa dimension répétitive et lassante) et se rapproche de celle de Michel Maffesoli.

9 *Ibidem*, p. 52.

10 PIRET (Pierre), « Présentation », dans MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, op. cit., p. 11.

11 *Ibidem*, p. 6.

12 MALINCONI (Nicole), *Portraits*, s.l., Le Grand miroir, 2002, p. 10-25. Noté en P dans le texte et suivi de numéro de page.

Chez l'auteur de *La Conquête du présent*, le quotidien est en effet une présence bien consistante qui construit la socialité et qui en est l'expression ultime. Il est un contenu vivant, un savoir dur, une vie intense, une vérité sociale incontournable. Plus encore, « il y a [dans le quotidien] une face d'ombre, une face cachée, faite de multiples et minuscules situations et pratiques, qui est le lieu de la conservation de soi et de l'espèce¹³ ». Voilà une donnée précieuse qui ne peut laisser indifférente une écrivaine aussi sensible à son entourage que l'est Malinconi. C'est, en effet, dans l'ordinaire de tous les jours qu'il est le plus aisé de guetter pour les capter et en faire usage les éléments constitutifs de la société contemporaine et de l'individu dans cette société. « [...] La vie quotidienne, remarque Maffesoli, dans toute sa grisaille et dans son aspect le plus banal, est riche d'imprévu et ouverte à de multiples potentialités¹⁴. » Malinconi le sait, qui se lance à la recherche de ces « potentialités », qui se penche sur des instants de vie, des moments d'émotion particulière, des scènes parfois anodines, parfois essentielles, des scènes en apparence ordinaires dont nous ne devinons même pas la charge affective ; elle le sait, qui embrasse de son regard des lieux de vie intense (« Dans les aéroports », *JP*) ou des coins en retrait (chambre, appartement dans « Les voisins », *RP*) pour, à chaque fois, creuser en profondeur et en dévoiler toute l'épaisseur et la non-évidence. Ce n'est pas sans raison que Pierre Maury définit l'écriture de Malinconi comme une « littérature de sentiments ténus¹⁵ » ; l'écrivaine réussit, en effet, à déceler dans le vécu quotidien les nuances affectives qui se dérobent à un regard distrait. Tout le monde y passe : des prisonniers (« L'affection des chiens », *JP*), des ouvriers (« Journée d'hiver », *JP* ; « Venant du cœur », *SPH*), une folle du quartier (« Berthe Silva », *JP*), des prostituées (« Sonia », « Les chiens », « Maman », « Sultane et Romeo », « Une vie à part », « Offre et demande », *JP*), une femme de 30 ans (« Pressing », *JP*), un homme de 50 ans (« Singulier exclu », *JP*), des époux vieux et malades (« Noces de diamant », *JP*), des immigrés (« Hôtels flottants », « Gueules cassées », *SPH*), des enfants abandonnés (« Les abandonnés », *SPH*), des sans-abris (« Corps étranger », *SPH*), des jeunes cadres dynamiques (« Le produit », *JP*), ainsi qu'une quantité d'individus anonymes, sans profession, sans âge, sans nom, que l'on croise, que l'on côtoie, auxquels on tourne le dos, qui nous parlent et auxquels nous ne répondons pas, que nous connaissons ou non, qui sont à côté de nous, mais dont nous oublions l'existence (« Télévision couleur », *JP*). Bref, une fourmilière bien contemporaine qui est faite, d'une part, d'individus sans consistance aucune, mais qui forment le tissu social dans lequel nous évoluons,

13 MAFFESOLI (Michel), *La Conquête du présent*, op. cit., p. 78.

14 *Ibidem*, p. 31.

15 MAURY (Pierre), « Fragile et forte, la voix de Malinconi », dans *Le Soir*, le 3 septembre 1997, p. 5.

de l'autre, d'individus représentatifs de plaies sociales contemporaines auxquelles Malinconi entend sensibiliser le lecteur, pourtant familiarisé avec celles-ci car les rencontrant quotidiennement. Immigration, misère, chômage, licenciements de masse, exploitation au travail, prostitution, domination, ainsi que leur corollaire psychologique – indifférence, narcissisme, froideur, avidité, désespoir, impuissance, et tant d'autres thèmes que Malinconi indique patiemment comme emblématiques d'attitudes et de comportements sociaux contemporains.

L'espace et le temps

Dans son observation du quotidien, l'auteur de *Jardin public* privilégie un type d'espace bien précis : la ville. C'est là que se concentre, en effet, toute la puissance de l'époque présente, c'est là que le quotidien se manifeste sous différents aspects, c'est là que se croisent les trajectoires multiples d'individus en révélant ainsi des « rhétoriques » signifiantes que scrute Michel de Certeau¹⁶, c'est là enfin qu'apparaît le « non-lieu » défini par Marc Augé qui complète les caractéristiques de la société d'aujourd'hui.

Michel Maffesoli voit dans la ville (« la cité », comme il dit) le lieu de concentration, « le point nodal de toute socialité¹⁷ » dont le quotidien est la composante essentielle.

La ville qui se sent à partir de la marche, la ville marchée, métaphore de la liquidité, de la circulation, la ville est une suite d'images tant dans ses pierres que dans ses habitants. C'est le lieu de théâtralité par excellence, le lieu où dominent les phénomènes et le voir¹⁸.

Nombreux sont ces lieux « du voir » sur lequel se pose le regard de Malinconi. À commencer par la rue qui est le lieu de l'agitation ordinaire liée aux activités les plus banales, aux itinéraires habituels (école, bureau, magasin) et à des vagabondages apparemment innocents ; mais qui est aussi le lieu où l'extraordinaire (dans le sens du non-commun) s'affirme avec force. Le drame y apparaît avec acuité, la solitude manifeste d'un individu détonne sur le fond d'un fourmillement joyeux ou indifférent. « Le banalisé » (selon le terme de Claude Javeau¹⁹) pour lequel la rue est un milieu naturel, fait ressortir des

16 Voir notamment la partie « Pratiques d'espace » dans DE CERTEAU (Michel), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

17 MAFFESOLI (Michel), *La Conquête du présent*, op. cit., p. 74.

18 *Ibidem*, p. 134.

19 Voir JAVEAU (Claude), *La Société au jour le jour. Écrits sur la vie quotidienne*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003, en particulier le chapitre « Au degré zéro de la vie quotidienne : les

aspects particuliers qu'il s'agit pour l'auteure d'étudier. Malinconi saisit au vol l'image d'un homme assis par terre, au milieu de la rue, comme « incorporé au trottoir » (« Singulier exclu », *JP*, p. 8) dont la vue ne dérange personne ; celle d'une femme folle qui interpelle les passants, mécontents d'être ainsi envahis par une présence qu'ils préfèrent fuir (« Berthe Silva », *JP*) ; celle d'un homme accostant une femme, les deux en quête à peine avouée de proximité (« L'offre », *JP*) ; celle d'un homme « debout dans la rue, seul et pleurant » (« Dimanche après-midi », *JP*) ; celle enfin d'une vieille femme qui ramasse les papiers, invisible, presque transparente, et que rend présente le geste le plus simple d'un jeune homme qui lui offre une cigarette (« La cigarette », *RP*).

Mais la rue, c'est aussi une masse presque indistincte de gens qui suivent leurs itinéraires dans l'anonymat et dans l'indifférence. Ceux-ci, Malinconi les voit dans une espèce d'image flottante et totalisante qui rend compte du mouvement implacable et donne ainsi une dimension de plus au quotidien. Celui-ci, en effet, ne se laisse pas figer pour devenir un monde clos et fermé dont le propre est dans le mouvement circulaire de l'éternel retour des choses. Pour Malinconi, le répétitif n'est qu'un des aspects du quotidien qui se manifeste beaucoup plus volontiers dans la richesse de gestes simples, d'activités habituelles mais dont chaque occurrence peut prendre de nouvelles nuances. Le quotidien urbain auquel Malinconi semble particulièrement sensible dans les récits étudiés présente, en effet, une capacité de renouvellement tout à fait exceptionnelle. Marc Augé, dans son essai *L'Impossible Voyage*, indique bien cet aspect important de la ville : la puissance d'inattendu qu'elle recèle. Il parle du « choc de la rencontre urbaine » que provoque, certes, l'affrontement de l'autre et de ses convictions et habitudes, mais qui entraîne aussi l'ouverture à l'imprévu et à la découverte²⁰. L'auteur d'*Un ethnologue dans le métro* (1986) et du *Métro revisité* (2008) rend compte du sens qui se dégage de l'observation d'usagers de métropolitain. Les voyages, bien que se déroulant le long de mêmes itinéraires, n'ont rien de figé ni de lassant :

Dans le métro, l'évidence des présences singulières multiples et distinctes se traduit par la prolifération des détails, au sens pictural du terme. Les vêtements, les coiffures, les bijoux, le piercing, les tatouages, l'équipement technologique en constante évolution sont l'instrument de compositions diverses qui, aux yeux de l'observateur, sont autant d'amorces de récits²¹.

symboles de la banalisation ».

20 AUGÉ (Marc), *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Payot & Rivages, 1997, p. 153.

21 AUGÉ (Marc), *Le Métro revisité*, Paris, Seuil, 2008, p. 91-92.

Le métro, observé aussi par Malinconi (« Le vélo », « Le gagne-pain », « Heure de pointe », *RP*), est le lieu où, en condensé, apparaît l'épaisseur du quotidien : la richesse et la variété d'idées, de convictions, d'émotions, d'identités, de vécus des gens qui s'y croisent et qui y restent ensemble, même en cet espace presque insignifiant qui sépare deux stations. Dans ces brèves évocations de présences humaines, Malinconi invite à voir dans telle personne ou telle attitude toute une vie, à y lire toute une histoire, à abandonner la fâcheuse habitude de se contenter d'une vue qui revient chaque jour (par exemple le dos du conducteur de la rame dans « Le gagne-pain ») sans vouloir en découvrir l'envers, sans même faire un effort d'imagination pour chercher de l'extraordinaire dans cette image apparemment ordinaire. Le récit « Le vélo » nous donne un bel exemple d'une scène où le banal spectacle de deux personnes montant dans la rame avec un vélo flambant neuf dissimule une histoire insoupçonnable qui aurait pu être ou a été leur part :

Puis, celui-là, celui qui tient le vélo, le jeune, on le voit lui aussi comme sombrer dans le sommeil, bien que debout. On voit le regard qui s'en va vers l'intérieur, vers le dedans de la tête, les paupières exténuées.

Ils sont debout à dormir, à pourtant tenir le vélo, à ne pas s'affaler l'un sur l'autre, sur la plate-forme et peut-être mourir.

Ils doivent lutter pour ne pas être comme déjà morts, pour demeurer passagers de métro, passés inaperçus, oubliés de qui n'a pas comme eux goûté à l'enfer.

Aux Halles, on les voit descendre. (« Le vélo », *RP*, p. 22-23)

L'art de Malinconi est là, dans cette faculté de capter, au milieu d'une situation banale, quelque chose de particulier et d'intense qui suggère que, en fait, nous sommes tous des êtres exceptionnels et que le singulier fait partie de notre vie ordinaire. Ces surgissements du singulier que Malinconi parvient à capter dans le rendu du quotidien constituent un rappel de la variété et de la richesse de l'humain. Ils nous déclarent que, comme le souligne Maffesoli en parlant de l'irruption nécessaire du fantastique dans le quotidien, « il est impossible de ramener à l'unidimensionalité [...] un ensemble différentiel²² ». Cette présence parfois incongrue de l'être singulier ou d'une émotion particulière, cet arrêt sur image, si souvent pratiqué par Malinconi, est comme un débordement d'une réalité autre sur le réel vécu. On le voit parfaitement dans les pages qui offrent une vue en apparence cavalière d'un espace d'activité sociale, une vue qui semble embrasser une masse de gens et qui pourtant permet d'en dégager des vies singulières (« Dans les aéroports », « Trajectoires », *JP* ; « Heure de pointe », *RP*) :

22 MAFFESOLI (Michel), *La Conquête du présent*, op. cit., p. 91.

On va. On se presse. On est dans le couloir du métro menant aux grandes lignes ferroviaires. On ne se connaît pas, si nombreux qu'on est à passer là. On passe pourtant là chaque jour ; on est trié ; d'après chaque direction, chaque jour, les mêmes. [...] Alors, il apparaît ; à l'angle du couloir où l'espace s'élargit, il va à contre-courant de la marée. Pas exactement à contre-courant, non : il titube un peu, se laisse bousculer au passage, flotte. [...] il regarde tout le monde, tous les pressés. Et, s'adressant à tout le monde, il dit : fais pas la gueule, y a des trains. (« Heure de pointe », *RP*, p. 52-53)

Il y a ceux qui accompagnent et restent [...]. Il y a ceux qui tiennent leur enfant dans les bras devant la baie vitrée [...]. Il y a ceux qui dorment dans les fauteuils réservés aux voyageurs de la Compagnie [...]. Il y a celui qui fixe une femme, au bout du hall. Une inconnue aperçue là et qu'il ne pourrait plus quitter des yeux, plus quitter d'aucune manière, qu'il voudrait tout à coup retenir, emmener immédiatement, impérieusement, et qui le lui rend bien, du bout du hall, sans pourtant bouger, sans crier. (« Dans les aéroports », *JP*, p. 22-23)

Le métro, la rue, la gare, l'aéroport – autant de lieux, ou non-lieux, comme les désignerait Marc Augé²³, qui constituent pour Nicole Malinconi un véritable observatoire, voire un laboratoire du quotidien, dans lequel se dégagent certaines particularités ou constantes de celui-ci. Comme dans un prisme, s'y résument pour se diffracter ensuite des tendances, des modèles de socialité, des comportements ou des postures que connaît le monde contemporain. « La ville est un monde », dit Augé :

Elle est un monde parce qu'elle est du monde actuel, non pas simplement micro-cosme mais point central, nœud de relations, d'émissions et de réceptions dans le vaste réseau que constitue aujourd'hui la planète. S'y éprouve donc plus particulièrement la pluralité des mondes qui fait le monde contemporain : monde de l'individu d'abord, [...], monde des arts, des lettres, du travail, de la politique, des affaires, du sport, etc. [...]²⁴.

23 Il est à remarquer que Marc Augé nuance sa définition du non-lieu contenue dans le texte manifestaire de *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Seuil, 1992). Dans un autre livre-manifeste, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, quand il définit le non-lieu (le contraire du lieu) comme « un espace où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne sont symbolisées » [AUGÉ (Marc), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs/Flammarion, 1994, p. 156], il insiste néanmoins sur le fait que le même espace (par exemple l'aéroport) peut être considéré, en fonction de la personne qui le fréquente (employé ou voyageur), comme un lieu ou un non-lieu.

24 AUGÉ (Marc), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Champs/Flammarion, 1994, p. 163.

Le quotidien qui sollicite l'attention de Malinconi est bien le contemporain, le présent, le *hic et nunc* social et individuel. Et il n'y a pas, dans l'acception malinconienne du quotidien, de contradiction entre celui-ci et le présent, contradiction que voit Dominique Viart, quand il réfléchit à la possibilité d'une littérature immédiate, entre « un perpétuel retour, toujours identique à lui-même » (le quotidien) et « un flux en évolution permanente » (le présent)²⁵. Le présent a, en effet, comme le remarque Viart par ailleurs, différentes facettes : « il peut être perçu comme une durée concentrée ou comme un instant dilaté ; il peut aussi bien tenir du quotidien banal, que faire événement²⁶ ». Chez Malinconi, le présent et le quotidien se contiennent l'un dans l'autre, et l'itératif, s'il en est, se trouve là pour ramener le flux temporel à un instant, vécu dans toute son intensité. « Répéter, remarque Maffesoli, revient à nier le temps, c'est le signe d'un "non-temps" qui caractérise le concret de la vie quotidienne, l'instant vécu²⁷. » Pour Malinconi, comme pour Maffesoli, le quotidien est donc le présent du vécu, un moment ponctuel, le « non-événementiel²⁸ » (l'événement réclamerait une durée), une émotion qui se produit, une durée parfois, mais dont l'intensité abolit la temporalité.

Les manières de dire

Le non-temps du quotidien malinconien trouve son expression dans le recours massif au temps présent, un temps de la proximité qui en plus de dire la simultanéité de l'énonciation et de la chose narrée, amplifie la charge affective et produit l'effet d'intensité. Le recours au présent est aussi un puissant outil d'authentification qui, d'une part, atteste la fiabilité de celui qui raconte, et, de l'autre, confère au récit ainsi conçu une dimension documentaire, une allure de témoignage. Ce dernier aspect s'impose tout particulièrement dans les récits du volume *Si ce n'est plus un homme* qui, parmi les textes évoqués ici, constituent peut-être la forme la plus prononcée de dénonciation de maux contemporains. Qu'il s'agisse des drames d'immigrants anonymes tués par les camions allant vers le tunnel de La Manche (« Gueules cassées ») ou des Africains au Kenya qui creusent des trous à la recherche de l'eau (« Creuseurs »), de l'éducation des enfants (« Baby TV ») ou du travail déshumanisé dans de grands complexes

25 VIART (Dominique), « Écrire le présent : une "littérature immédiate" ? », dans VIART (Dominique), RUBINO (Gianfranco), dir., *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, coll. Recherches, 2012, p. 32.

26 *Ibidem*, p. 31.

27 MAFFESOLI (Michel), *La Conquête du présent*, op. cit., p. 96.

28 Voir CICCARELLI (Alessandra), « Les sociologies du quotidien et la mélancolie », dans *Sociétés*, 2004/4, n°86, p. 69-78, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-69.htm>.

agroalimentaires de l'Europe (« Notre pain quotidien »), le temps présent de ces récits-témoignages interpelle directement le lecteur, en essayant de le sortir de son bien-être, de le débarrasser de son optimisme injustifié et de sa béatitude naïve ; il est une injonction à réagir, à réfléchir pour le moins.

L'on vient de dire que le présent de l'écriture intensifie le présent du quotidien, en le dotant d'une densité et, partant, d'une réalité pour ne pas dire d'une surréalité toute particulière. « La banalisation, observe Claude Javeau, n'exclut pas la poésie, ni l'insolite : vus d'une certaine manière, les gestes les plus courants peuvent se charger d'une densité inattendue, et l'"ange du bizarre" peut nous convoquer au beau milieu de l'activité la plus ordinaire²⁹. » C'est, paraît-il, l'un des objectifs de l'auteure de *Portraits* et de *Rien ou presque* : « présentifier » les êtres et les choses, les rendre saillants, surprendre par leurs côtés insoupçonnés, agir sur nos manières de voir afin d'éveiller notre vigilance qui nous permettrait d'échapper à une vision routinière, anesthésiante et trompeuse, nous obliger à voir enfin, à voir « en chair et en os », comme Malinconi l'écrit ailleurs. Le présent de l'écriture rapproche, met en relief, décompose, métamorphose. À considérer les séries de têtes du volume *Portraits*, il est difficile parfois d'échapper à l'impression d'avoir affaire à un tableau cubiste qui décompose les êtres en vue d'en présenter toutes les facettes à la fois. Malinconi procède souvent de la sorte : elle est à l'affût du moindre détail qui signifierait quelque chose, qui pourrait se ramifier en des développements psychologiques inattendus, s'épaissir en dévoilant ainsi des aspects nouveaux de l'individu considéré. Le portrait s'en trouve profondément transfiguré et donne naissance à une réalité nouvelle ; il se double d'une représentation supplémentaire, comme dans cet exemple où l'image du visage de la femme se dilate subrepticement pour offrir une scène de danse amoureuse avec, en toile de fond, une histoire du secret dissimulé à tout prix :

Yeux clos, lisses. Tout le visage lisse, blanc. Seuls traits des cils fermés et de la bouche sombre, comme préservant avec soin le dedans, le brûlant secret qui la brûle, qui pourtant irradie sur la peau blanche, sur le visage offert, tandis qu'elle danse, serrée contre lui, la joue contre sa joue. (*P*, p. 8)

La lecture du quotidien suppose une attention aiguë portée au détail, une espèce de minimalisme qui prend en compte les moments minuscules, indispensables à la construction de la trame de vie. « [...] parler du quotidien, c'est faire état de couleurs, de goûts, de sons³⁰ », remarque Maffesoli, et Malinconi s'y

29 JAVEAU (Claude), *La Société au jour le jour. Écrits sur la vie quotidienne*, op. cit., p. 103.

30 MAFFESOLI (Michel), *La Conquête du présent*, op. cit., p. 181.

investit pleinement, surtout quand il s'agit de s'aventurer dans l'intimité de vies solitaires. Nous en avons l'illustration dans le récit « Les voisins » du recueil *Rien ou presque* où la narration est menée du point de vue d'un personnage resté dans un chez-soi solitaire à capter soigneusement les bruits venant de l'autre bout de l'immeuble, bruits rassurants, bruits de l'existence quotidienne :

Ils font gémir le plancher quand ils marchent sur l'endroit sensible.

Ils vont, ils viennent : on les entend habiter. [...]

On est surpris, réconforté par le grincement du plancher à cet endroit-là, le travail du bois sous le va-et-vient de leurs journées, la lente usure.

Aucun de leurs autres bruits ne réconforte comme celui-là. (RP, p. 13)

Dans « L'impromptu », un autre récit du même recueil, c'est à partir des sons de la musique entendue à travers les murs que se construit une histoire, un lien, une relation. Dans « Seul », la solitude du personnage est exprimée par le biais de sa sensibilité aux bruits extérieurs qu'il répertorie attentivement « pour se sauver de la peur ou du silence, les deux sans doute » (RP, p. 96). Ces notations détaillées ne sont jamais gratuites chez Malinconi, ni ne servent à reproduire le réel tel qu'il se présente spontanément, mais elles contribuent, au contraire, à l'approfondir et à en déplier les pans cachés.

Le recours au temps présent de la narration et le souci du détail ne sont pas les seuls instruments mis par Malinconi au service du quotidien. Un véritable désir d'épuiser le réel se traduit dans son habitude de répertorier ses éléments constitutifs. L'écrivaine dit elle-même la nécessité qu'elle éprouve de mettre de l'ordre dans la confusion de la réalité :

Le travail d'écrire me fait sortir de la confusion ; laisser émerger les mots hors du magma de ce que je ressens me sépare d'un monde flou où les sensations, les impressions vagues, les bribes de pensée sont mêlées et inertes, stériles si elles en restent là, lettres mortes [...] ³¹.

Les volumes que l'on considère ici abondent dans certains textes conçus à la manière de répertoires dans lesquels se lit le besoin de nommer, de classer, de ne rien omettre de cette réalité ambiante, riche et multiple. Mis à part le recueil *Portraits* qui est à lui-même un répertoire semble-t-il exhaustif de têtes, couronné par le texte liminaire « Litanie » (le seul à avoir un titre), nous en avons plusieurs exemples aussi bien dans *Rien ou presque* que dans *Jardin public*. Ils se caractérisent tous par l'emploi de l'anaphore, qui produit un effet tant obsessionnel que cumulatif. Le même procédé se retrouve dans « Dans les aéroports » déjà cité,

31 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, op. cit., p. 23.

mais aussi dans « Personne déplacée », « Trajectoires », « Offre et demande » tous issus de *Jardin public* ou bien dans « Coin de rue » du volume *Rien ou presque* :

Celui qui envoie une lettre, qui met la lettre à la boîte, à la poste ; celui qui poste.

Celui qui dépose la lettre, la sienne propre, qui vérifie quand elle part, si elle part, quand elle arrive.

Celui qui lentement glisse l'enveloppe dans l'ouverture, qui la reprend juste à temps, qui se reprend, qui a bien failli risquer. (« Coin de rue », *RP*, p. 38)

Et le récit continue de la sorte, comme si le narrateur était posté auprès d'une boîte à lettres pour répertorier ainsi toute la variété de comportements humains, et en même temps d'histoires humaines qui s'y inscrivent en filigrane.

L'effet d'accumulation s'obtient aussi dans la reprise insistante du même type de phrase que l'on a déjà vue dans « Heure de pointe » – « On va. On se presse. On est dans le couloir du métro... » (*RP*, p. 52) – et qui revient dans plusieurs autres textes dans lesquels se raconte la vie de tous les jours, notamment celle vécue en collectivité. Nous touchons là à un autre trait de l'écriture malinconienne qui est le recours à différentes instances narratives, du « je » jusqu'à l'emploi d'un « tu/vous », qui est peut-être le plus intéressant, en passant par un « nous/on » ou par un narrateur extradiégétique parfaitement neutre. Car si la narration à la première personne du singulier ou du pluriel a la valeur de témoignage direct qui augmente le degré de véracité du récit et en amplifie la charge émotive, la façon dont un narrateur hétéro-, homo- voire autodiégétique s'adresse à un « tu » ou un « vous » met en place un dispositif narratif plus complexe dans lequel intervient un tiers. Est-ce la figuration de l'écrivain ? Ou peut-être ce tiers incarne-t-il le lecteur en personne qui doit ainsi se sentir plus concerné par ce qu'il lit ? Ou encore, est-ce peut-être l'incarnation d'un semblable, mieux que les autres disposé à entendre et à comprendre la confession ? « Le jour des médailles », « Restaurant », « Sainte Marie, mère de Dieu », « Les meilleures intentions » du recueil *Jardin public* déclinent ces différentes manières d'exprimer l'émotion de vivre, mais aussi la difficulté à dire qui est un motif récurrent dans la réflexion de Malinconi sur l'écriture.

Il est difficile parfois de résister à cette impression paradoxale qu'au lieu de dire, l'écrivaine préfère montrer. Cette espèce d'arrêt sur image auquel recourt Malinconi est ainsi une manière d'éviter le mot. Parmi les textes examinés, certains s'achèvent avec une pointe tantôt surprenante, tantôt révélatrice d'une interprétation possible de ce qu'on vient de lire. La clause malinconienne incite à la méditation, rend perplexe, découvre tout d'un coup un pli de la

réalité représentée, que l'on n'a pas vu, invite à la relecture. Mais il se trouve aussi des récits qui sont laissés tels quels, sans clause, sortes de photos tirées d'un album du quotidien qui figent simplement des bribes de la réalité ambiante, comme ceux du volume *Rien ou presque* : « À Edward Hopper », « Ocre », « *Di sfuggita* », « Jour férié » et tant d'autres, certains conçus à la manière de poèmes, tel « Vue du train », hermétique et clos sur lui-même.

Conclusion

Écrivaine de « sentiments ténus », de petites choses, de vies minuscules, documentaliste du temps présent, observatrice du jour après jour, exploratrice de l'ordinaire, poète du quotidien – Malinconi est tout cela à la fois. La vie ordinaire qu'elle ausculte patiemment et qui semble ne jamais se laisser épuiser trouve, dans son œuvre, une place de choix. Saisie d'un temps minuscule, circonscription d'un micro-territoire, le quotidien tel que le conçoit Malinconi s'érige en un portrait stratifié et complet, mais jamais achevé, d'une société en proie à des maux divers et d'un individu souvent en désarroi. Le fugace, l'instantané, le bref, l'épisodique habitent cette prose, souvent poétique, nécessairement laconique. Car le quotidien, à l'instar d'une mosaïque formée d'une multitude d'éléments, s'inscrit volontiers dans une forme brève susceptible de contenir son caractère éphémère, émotif et miroitant, apte à en rendre toute l'intensité et la profondeur³². Chez Malinconi, il ne se fige que pour de brefs instants, formant ainsi des séries infinies d'images qui ne reviennent jamais dans la même forme. Le quotidien de *Jardin public*, de *Rien ou presque* et *a fortiori* de *Si ce n'est plus un homme* s'écrit presque dans l'immédiat de l'expérience que l'écrivain fait du réel. L'œuvre de Malinconi participe de la sorte, comme le voulait Henri Lefebvre, d'une « exploration critique de ce réel proche et méconnu, le quotidien³³ » qui, pour le sociologue français, est une forme d'humanisme. Il n'en va pas autrement pour l'auteure de « brèves » qui s'emploie corps et âme à suivre de plus près la vie de tous les jours, celle notamment qui présente des fractures, que taraude l'angoisse du lendemain, qu'envahit l'épidémie de l'indifférence et de la froideur du cœur, celle enfin où « l'humain résiste à l'inhumain³⁴ ».

32 Voir aussi mon article : Zbierska-Mościcka (Judyta), « L'usage du bref chez Nicole Malinconi », dans *Kwartalnik Neofilologiczny*, no3, 2018, p. 440-450, url : <http://journals.pan.pl/dlibra/publication/123503/edition/107719/content>.

33 LEFEBVRE (Henri), *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, op. cit., p. 69. Lefebvre le dit à propos de son ouvrage *La Critique de la vie quotidienne* qu'il voulait, au lendemain du désastre de la Seconde Guerre mondiale, concevoir comme une tentative de renouvellement de l'humanisme.

34 *Ibidem*, p. 65.

Les mots justes de Nicole Malinconi

Un jour, m'est survenue cette phrase nominale : « Nicole Malinconi, l'écriture au risque de la perte ». Nicole Malinconi aurait dit : l'écriture au prix de la perte¹. Cette phrase était au cœur du livre que j'écrivais sur elle et son œuvre ; elle en était la force motrice et en est devenue le titre. Depuis, cette phrase ne m'a plus lâché ; je ne parviens pas non plus à la laisser. Depuis, chaque fois que j'écris sur les textes/l'écriture de Nicole Malinconi, je ne puis dire que cela, ou si je me contrains à autre chose, elle est là, toujours, tapie, puissante. Je ne peux lui échapper. Si je la contourne, la détourne, que je tente de m'en éloigner, je ne vois que ça tout de même, dans ce qu'elle écrit : la perte. Et ses variations. L'écrivaine qui tente de retenir ce qui achoppe, s'échappe, (ne) peut être retenu, tant que faire se peut. Par les mots. Salvateurs. Sauveteurs. Des déperditions. Des bribes au bord du rien. De l'oubli. Du vide. Tous ses textes naissent de ce sauvetage, cette sauvegarde.

Son dernier livre paru, *De fer et de verre*, en parle encore. Elle écrit la Maison du peuple imaginée par Victor Horta, détruite par la brutalité des spéculations immobilières, la mémoire défaillante des hommes et l'inconséquente *bruxellisation*. De l'édifice ne subsistent que quelques morceaux exposés dans un métro bruxellois et un café anversois. Quelques restes, presque rien de la beauté et de l'histoire du bâtiment – un palais pour la classe ouvrière avait pensé Horta. Maintenant un livre est là, un livre de littérature, avec un souffle historique nouveau chez l'auteure. Un livre qui a sorti la Maison de l'oubli où

1 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Éditions Érès, coll. Humus entretiens, 2015, p. 35.

elle se fondait, l'a fait remonter à la surface où elle restera tant que les livres seront des livres, des objets lus.

La perte s'inscrit dans son œuvre depuis son premier livre, *Hôpital silence*. Elle travaillait comme assistante sociale à la maternité provinciale de Namur (jamais nommée dans le livre. Marguerite Duras, dans un texte de soutien², l'a située spontanément en région parisienne) au service du docteur Willy Peers, *médecin humaniste* tout entier dévoué à la cause des femmes. Ce travail, elle l'avait voulu absolument. Elle l'aimait. Il ne s'agissait pas pour elle de remplir des tâches administratives, elle était tout entière vouée à l'écoute des femmes et parfois de leur mari, compagnon... Elle consignait les mots dits par les patientes venues pour accoucher ou avorter. Des mots la retenaient, des mots souvent mal dits, marmonnés, des mots qui dévoilaient l'être, les blessures intimes que l'hôpital déniait. À la mort du docteur Willy Peers le 30 novembre 1984, dans les deux semaines qui ont suivi, elle a été mutée et s'est mise à écrire ce qu'elle a d'abord intitulé *Les mots perdus de l'hôpital*³. Le projet du livre était inscrit là, dans les mots de son titre. Le projet de toute son œuvre à venir.

Ces mots-là [de l'hôpital], donc, ces mots corps, ces objets, réels, difficiles à dire, mal dits, maladroitement dits, s'approchant comme d'une vérité et cependant volatils, ou bien volatils parce que cherchant une vérité, et en même temps refusés, menacés d'effacement, quand ce n'est pas ignorés et même déniés, ce qui est pire, ce sont eux qui m'ont donné le désir d'écrire, comme s'il fallait que je me dépêche à les saisir avant qu'ils filent, et ne pas les laisser se perdre⁴.

Il est sûr que si, face à ces femmes, personne n'avait prêté l'oreille à ce qu'ils disaient, leur parole aurait compté pour rien⁵.

Nicole Malinconi est une écrivaine qui écrit juste – comme on chante juste. On pourrait dire d'elle qu'elle a l'écriture absolue. Elle a atteint ce que

2 DURAS (Marguerite), préface de MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, Labor/RTBF, coll. Espace Nord, 1996, p. 7.

3 Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit pendant une cinquantaine d'années, a trouvé ce titre trop long et proposé de le remplacer par *Hôpital silence*. Le livre a été publié non pas dans la collection littéraire à l'étoile bleue mais dans celle appelée « Documents ». En rééditant le livre, la collection Espace Nord a redonné à l'entreprise littéraire toute sa dimension.

4 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, présentation de Pierre Piret, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, n°10 de la deuxième série, 2014, p. 19.

5 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 29.

Marguerite Duras appelait « l'exactitude exacte de l'écriture⁶ » ; elle a enlevé tout le superflu, la graisse pour atteindre l'os. Ou plutôt, elle ne l'a pas écrit. Quand la phrase s'inscrit sur l'écran de son ordinateur, elle a déjà éliminé tout ce qui devait l'être. Ne reste que la peau sur les mots. Il y a des écrivains qui développent, d'autres qui retirent : Nicole Malinconi est de ces derniers. Jérôme Lindon, son premier éditeur, disait qu'elle avait « l'art de la litote ».

Quand l'écrivaine parle de son œuvre, à un.e journaliste, dans une librairie, ailleurs, ou devant l'auditoire venu l'écouter à la Chaire de poétique de l'Université catholique de Louvain, elle parle aussi : juste. Sans effet de manche. Les mots ne sont ni vains ni inutiles ni en trop par sa bouche. Parler n'est pas un acte d'(auto)promotion, ou si peu, c'est avant tout l'occasion de réfléchir à son travail. Encore, toujours. La question d'écrire peut lui avoir déjà été posée des dizaines de fois, elle a pu être interminablement tourmentée par elle, elle y réfléchit et y répond toujours avec une égale intensité. C'est un pan, même et différent, de sa vérité qu'elle livre. Avec la même profondeur, la même inquiétude. De peur que ses mots ne prennent une valeur par trop définitive. Nicole Malinconi est quelqu'un qui parle d'un autre lieu, d'un autre temps, elle ne *promet* pas, ne *communique* pas. Cela rassure dans le bruit vain du monde. Elle met la parole en dessous de l'écriture pour parler de son œuvre. Elle a écrit et lu ses conférences de la Chaire de poétique. Elle est partie d'une parole écrite. À Jean-Pierre Lebrun, dans le cadre de leurs entretiens parus aux Éditions Érès, elle confiait ne pouvoir penser que par l'écriture :

C'est bien pourquoi d'ailleurs, parler de l'écriture comme nous sommes en train de le faire pourrait bien être, il me semble, en contradiction avec l'écriture elle-même ; d'abord parce que la parole – orale donc – n'a pas affaire au vide, au fugace, comme l'écriture, qu'elle peut donc se croire à même de circonscrire ce dont elle parle... Mais ici, elle parle justement de ce qui ne peut se circonscrire, l'écriture elle-même ! Ensuite, parce que je ne me sens capable de penser que lorsque j'écris..., c'est pourquoi [l]es leçons pour la Chaire de poétique, je n'ai pu les élaborer qu'en les écrivant⁷.

Notons que dans aucun de ses livres – si ce n'est dans ceux dédiés à l'écriture – elle ne commente son œuvre, le travail en train de se faire, le processus de création, ne construit de métadiscours, n'intellectualise, comme

6 DURAS (Marguerite), « L'exacte exactitude de Denis Belloc », dans *Libération*, samedi et dimanche 20 septembre 1987, réédité dans BELLOC (Denis), *Néons*, Nolay, Les Éditions du Chemin de fer, 2017, p. 140.

7 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 44.

par exemple le fait Annie Ernaux. Elle s'efface pour accueillir l'autre et sa parole.

Il est une parole qu'elle rapproche de l'écriture. La parole dite en analyse. Dans *Séparation*, le livre qui aborde sa troisième cure, celle qui lui a permis de sortir du magma maternel, elle s'interroge sur leur accointance. Dans les deux cas, il est question de surgissement, d'inconnu, de pensée qui ne vient qu'après ; de corps, de mots qui passent par le corps et s'y inscrivent. Peut-être pourrait-on dire pour les différencier que, dans la séance, les mots lui viennent en fatras tandis qu'en écriture, le fatras est en elle, quand les mots arrivent sur l'écran, comme nous l'avons déjà dit, ils en sont sortis.

Ce que j'appelle approcher la vérité des mots consiste peut-être à avoir tenté cela, avoir tenté de ne pas en rester à leur engluement dans la parlotte quotidienne⁸.

Lorsqu'on découvre que la mort est au bout de la vie et que dans l'intervalle il s'agit de se dépêcher à vivre, et que personne d'autre que vous ne décidera de la meilleure façon, et que donc, si vous parlez pour ne rien dire, c'est de ce temps de vie là que vous laissez filer. Mais, au fond, quelle que soit la durée de l'entretien [analytique], comment savoir, au moment même, si l'on parle pour ne rien dire⁹?

Par un après-midi de fin d'hiver ou de début de printemps de l'année 2004, lors d'une conversation préparatoire au livre que j'écrivais sur elle et où nous abordions la question de la psychanalyse sur laquelle elle publiera, des années plus tard, *Séparation* aux éditions Les liens qui libèrent, Nicole Malinconi m'a confié qu'être en analyse, c'est accepter de perdre. À ce moment-là précisément, j'ai pensé – ou plutôt ressenti (frissonné) : Moi aussi je veux ça : me délester. De quoi ? Évidemment je croyais savoir et ne savais pas. Jusqu'alors j'avais résisté à entrer en analyse et maintenant il fallait y aller. J'allais y aller. Je ne pouvais plus reculer. Rien que par ses mots ma peur de perdre s'était transformée en envie de, en injonction d'accepter de. Deux ou trois mois plus tard j'y étais : sur le divan. Nicole Malinconi m'avait dit les mots justes et je les ai entendus.

La première fois que j'ai rencontré celui qui allait devenir mon analyste, à son cabinet aux murs recouverts de livres, je lui ai expliqué que j'avais eu l'intention de prendre un congé sabbatique et de partir vivre quelques mois à

8 *Ibidem*, p. 33.

9 MALINCONI (Nicole), *Séparation*, Paris, Les liens qui libèrent, 2012, p. 20.

Lisbonne. Que là-bas, au bord du Tage, j'aurais lu tous les livres ; j'y aurais écrit aussi. J'ai dit aussi que j'avais compris que : je n'aurais pas été différent ailleurs qu'ici et que je n'aurais ni lu ni écrit davantage. J'ai rajouté : À la place, je suis venu vous voir. Ce à quoi il m'a répondu : Vous avez raison, c'est ici que vous partirez à l'étranger. Il avait dit la phrase qui inaugurerait le début de mon voyage analytique. Outre que j'ai eu l'intuition (puis la confirmation) qu'il avait raison, il se trouve qu'À l'étranger est le titre d'un livre de Nicole Malinconi. Elle sans qui je n'aurais sans doute pas rejoint le divan. La littérature, l'écriture et la psychanalyse venaient en co-incidence. Ce ne sera pas la seule fois.

Je me souviens aussi de ceci, survenu quand j'écrivais ce livre sur son œuvre. C'était l'été. J'étais en résidence d'auteur à l'Academia Belgica (Rome) et par le plus grand des hasards la fille du compagnon de Nicole Malinconi était là, elle aussi. Nous avons immédiatement sympathisé. Pour nous reposer de nos heures studieuses, nous prenions l'apéritif sur le toit-terrasse de l'immeuble en bordure du parc de la Villa Borghese. Nous nous racontions nos vies, nos métiers, nos amours, nos familles. Nous riions beaucoup. Elle parlait parfois de Nicole, sa belle-mère ; moi quelquefois de Nicole Malinconi. Au fil de nos discussions, elle en est venue à me parler des parents de Nicole. Dans ma tête, rien de particulier ne s'est alors déclenché, j'imaginai des personnes âgées, des (grands-)parents. Et puis, le franc est tombé, comme on dit populairement ; comme une (petite) révélation, j'ai compris que c'était des personnages de *Nous deux* et *Da solo* dont il était question. Je n'avais pas du tout fait le rapprochement. Dans ce moment-là, les personnes et les personnages ne coïncidaient pas. J'ai vécu ce jour-là, *in vivo & sui generis*, que parler de la vie et l'écrire, l'écouter et la lire étaient radicalement différents. Étrangers l'un à l'autre. Ne pouvaient provoquer le même ressenti ni la même adhésion au récit. Au réel. N'induisaient pas la même part d'imaginaire. Même si « la lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement en concurrence avec la vie¹⁰ ». Même si tout était (supposément) vrai. Ce qui était dit sur le toit romain, ce qui était écrit dans les livres (quasi) autobiographiques (les prénoms ont été modifiés dans *Da solo*). La lecture est différente de l'écoute : on s'y approprie les mots, on les incorpore, on imagine, on écrit. L'écriture du lecteur est fiction, une fiction qu'il invente avec les mots de l'auteur.e, son propre imaginaire et sa subjectivité. L'espace entre les mots et le réel qu'essaie

10 MACÉ (Marielle), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. Essai, 2011, p. 10.

de réduire Nicole Malinconi s'y agrandit implacablement. Comme le rappelle Jacques Rancière « la fiction, avec ses situations, événements et personnages, a(vait) son réel propre, bien distinct de l'autre¹¹ ». Le pari (le travail) de Nicole Malinconi est que le lecteur distende le moins possible l'espace entre les mots et le réel, qu'il ne s'écarte pas de la voie qu'elle a tracée pour lui et tente d'adhérer au réel tel qu'elle le rend, le crée. Qu'il le (ré)écrive au plus proche de ce qu'il est.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'écriture de Nicole Malinconi a, elle aussi, recours à la fiction. Pas la fiction dans le sens d'une construction imaginaire, car, elle le dit, de l'imagination elle n'en a pas. Sa fiction consiste à tisser ensemble les mots entendus, les phrases aux prises avec le réel, l'histoire parfois (dans *De fer et de verre*). Elle crée une mémoire. Un réel au plus proche du réel. On pourrait le dire ainsi : Nicole Malinconi utilise la fiction comme un outil mais n'écrit pas de roman. (On utilisera le terme générique de récit pour dire son genre littéraire à elle.)

En ce qui me concerne, mon travail ne donne pas priorité à la narration, mais bien plutôt à l'émergence d'un agencement des mots¹².

La langue est la recherche littéraire première de Nicole Malinconi. Elle l'intègre à son écriture, avec une prédilection pour la langue populaire. Celle qu'elle appelle la langue ordinaire, le mal dit, le faussement dit¹³, cette langue qu'elle écrit au plus proche de son énonciation comme dans *Hôpital silence*, *Nous deux*, *Da solo*, etc. mais aussi dans *De fer et de verre* où elle rapporte (invente) les paroles du peuple. À plusieurs reprises, je lui ai demandé si elle pourrait écrire à partir d'une langue qui achoppe moins, d'une langue moins maladroite, à partir de la langue maîtrisée des dominants – et si elle pourrait écrire sur ces derniers, elle qui donne la parole, comme la critique l'a souvent remarqué, aux sans-voix. Si elle ne repousse pas cette éventualité, pour ma part, j'en doute, son œuvre à l'appui. Je lui ai posé la question à la parution de *De fer et de verre*. Elle m'a répondu alors qu'elle n'avait pas cherché à faire œuvre militante. Marguerite Duras disait d'ailleurs la même chose d'*Hôpital*

11 RANCIÈRE (Jacques), *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 2017, p. 105.

12 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 116.

13 MALINCONI (Nicole), « Écriture du réel », dans MICHAUX (Ginette), dir., *Roman-récit. Colette Nys-Mazure, Nicole Malinconi, Jean-Luc Outers, Caroline Lamarche*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, coll. Chaire de poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, 2006, p. 63.

silence : « *Hôpital silence* n'est en rien un réquisitoire pour ou contre la liberté de l'avortement. C'est un livre de littérature¹⁴. »

Son attention à la langue, elle la porte différemment dans son *Petit Abécédaire des mots détournés* proche de livres sur la langue néolibérale inspirés du livre de Victor Klemperer : *LT1, la langue du III^e Reich, carnets d'un philologue*¹⁵. Elle cherche à mettre en perspective les atteintes faites à la langue par le néolibéralisme. Si les intentions sont louables, il me semble qu'elle y confond quelquefois le mot et la réalité qu'il énonce, et que c'est davantage cette réalité qui la dérange. Pourquoi s'en prendre à « couper-coller » alors que le syntagme énonce précisément l'action numérique qui est opérée et qu'il fonctionne bien métaphoriquement ? À « façadisme » (dont elle dit qu'il colle à la réalité) si ce n'est pour dénoncer cette pratique architecturale, à « fiction-réalité l'objet filmique » etc.

Façadisme – Terme bruxellois à l'allure pesante ; rien qu'à le prononcer, on est face au mur. C'est un mur absurde. Ça ne recouvre plus rien [...]. Plutôt que façadisme, il faudrait un mot disant la nécessité de l'intérieur pour que le mur redevienne une façade¹⁶.

À part ces réserves sur le *Petit abécédaire des mots détournés*, je ne peux qu'écrire une fois encore ce qu'il me vient à l'esprit chaque fois que je pense à Nicole Malinconi : qu'elle est une auteure qui cherche à dire et à écrire juste, et qu'elle y parvient. Qu'elle est à contrecourant de notre société marchande où pour vendre, que ce soit des produits ou de l'information, on utilise une langue communicante qui ne dit plus la réalité, qui n'a plus de référent qu'elle-même. Nicole Malinconi, elle, maintient l'altérité en écrivant, depuis *Hôpital silence*, ce qu'elle appelle le réel.

14 DURAS (Marguerite), préface de MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, op. cit., p. 7.

15 Je pense notamment aux livres suivants : HAZAN (Éric), *LQR, La Propagande du quotidien*, Raisons d'agir éditions, 2006 ; DURAND (Pascal), dir., *Les Nouveaux Mots du pouvoir. Abécédaire critique*, Bruxelles, Aden, 2007 et au dossier : DURAND (Pascal), dir., *Quaderni*, n°63, *Nouveaux mots du pouvoir. Fragments d'un abécédaire*, printemps 2007.

16 MALINCONI (Nicole), *Petit Abécédaire des mots détournés*, Loverval, Labor, coll. Grand Espace Nord, 2006, p. 47.

Dans la bouche de la vérité : langue et langages chez Malinconi

Si l'esthétique de Malinconi est sans conteste de type réaliste, il s'agit d'un réalisme épuré où les informations contextuelles sont plutôt rares, se réduisant généralement à quelques traits. Dans *Nous deux* ou *Da solo*, le nom d'un fleuve, d'une colline, l'espace d'une cuisine ou d'une chambre suffisent pour évoquer la géographie mentale des personnages. Quant à leur environnement sociopolitique, il se réduit à quelques événements marquants, situés le plus souvent dans le passé, comme la guerre ou le bombardement de Dresde, et dotés d'une évidente résonance symbolique.

L'inscription historique est plus manifeste dans *À l'étranger*, peut-être parce que la narratrice se réfère à ses propres souvenirs. Deux citations du bruissement médiatique quotidien permettent de dater précisément l'époque. Dans la première, par « un jour pluvieux de mars¹ », le père rapporte à la maison la nouvelle créée par un petit porteur de journaux : « Staline est mort². » À la page suivante, la mère s'intéresse à une autre information véhiculée par toute la presse : « l'histoire de la princesse Margaret d'Angleterre et du capitaine Peter Townsend qui s'aimaient d'un amour interdit³ ». Les deux événements

1 MALINCONI (Nicole), *À l'étranger*, Bruxelles, Le Grand Miroir, coll. La littéraire, 2003, p. 16.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 17. On trouve cette délicieuse évocation de l'événement dans un article récent de *France Dimanche*, qui permet d'imaginer la tonalité des réactions de l'époque : « Margaret et Peter Townsend : Un couple brisé par la raison d'État ! [...] Tout à sa joie, Margaret va, d'un simple geste, rendre son amour public devant des millions de téléspectateurs : le 2 juin 1953, lors du couronnement d'Elizabeth à l'abbaye de Westminster, elle va enlever la plume posée sur le revers de la veste de Peter. Une délicate attention qui va vite tourner à l'affaire d'État ! La presse se déchaîne : certains journaux crient au scandale, mais la

nous renvoient à la même année : 1953. Le collage opéré par Malinconì, qui fait se succéder des récits médiatiques de registres très différents, lui permet du même coup une approche genrée de l'actualité : aux hommes, l'Histoire et la politique, aux femmes, les histoires de cœur et la chronique de ceux qu'on appelle aujourd'hui des « people » – cette appellation permettant de mieux occulter le fait que le peuple et ses enjeux n'ont pas leur place dans les médias qui lui sont destinés.

La manière dont la mort de Staline est reçue a une forte résonance sociologique. Le père, en effet, en est tout joyeux, il « rit. Il raconte encore pour encore rire⁴. » Clairement, il est anti-communiste. La famille ne fait pas partie de cette large frange des classes populaires qui, à travers le monde, pleurent à chaudes larmes la disparition du Petit père des peuples⁵. Même si la pauvreté est commune, le statut social diffère. Par son métier de serveur dans de grands restaurants, le père a fréquenté des gens de condition aisée ; par son activité nouvelle d'entrepreneur, il se distingue du lot des ouvriers qui travaillent sous sa direction.

Les objets domestiques participent également d'une sémiologie de la distinction :

Les déménageurs n'avaient jamais vu de fourneau de cuisine aussi grand ni transporté de leur vie une machine à laver le linge si moderne [...] ; on avait aussi des casseroles en aluminium bien plus robustes que les leurs, en fer blanc, et un poêle en fonte à feu continu ; mais celui-là, on ne savait pas comment il allait pouvoir fonctionner ; ici, ils ne connaissent pas l'anthracite, disait ma mère, ils n'ont que du coke. *Au fond, on avait l'air de riches*⁶.

À l'inverse, la mère jette un regard condescendant sur les particularités de la maison, dans la famille de son mari : « Elle disait que chez nous, il y avait longtemps qu'on ne vivait plus comme ça : rien qu'à voir l'état des cabinets, on l'avait compris ; une planche et un trou, comme il y a quarante ans, comme

plupart prennent le parti de l'amour » [MOULIN (Brice), « Margaret et Peter Townsend : un couple brisé par la raison d'État ! », dans *France Dimanche*, le 17 avril 2015].

4 MALINCONI (Nicole), *À l'étranger*, op. cit., p. 16.

5 *L'Humanité* du 5 mars 1953 titrait en une : « Deuil de tous les peuples qui expriment dans le recueillement leur immense amour pour LE GRAND STALINE. » Et *L'Unità* surenchérisait « *Gloria eterna all'uomo che più di tutti ha fatto per la liberazione et per il progresso dell'umanità. STALIN È MORTO. Il capo dei lavoratori di tutto il mondo si è spento ieri sera a Mosca a 21 e 50.* » Je traduis : « Gloire éternelle à l'homme qui a fait plus que tous pour la libération et pour le progrès de l'humanité. STALINE EST MORT. Le chef des travailleurs du monde entier s'est éteint hier soir à Moscou à 21h50. »

6 MALINCONI (Nicole), *À l'étranger*, op. cit., p. 24, c'est moi qui souligne.

en quatorze, tu te rends compte⁷. » L'écart social est dès lors perçu comme une distance civilisationnelle : ce sont des « arriérés⁸ ».

Mais dans la trilogie familiale comme déjà précédemment dans *Hôpital silence*, la composante essentielle du projet réaliste réside dans le travail de la langue. Ce n'est pas qu'on puisse parler d'un « réalisme linguistique » : toute langue détermine sa propre réalité, dans le sens où elle joue un rôle majeur dans la manière dont se construit la réalité pour chacun. Les précieuses ridicules ne se définissent comme telles qu'en raison de la préciosité de leur langue (et de la *vis comica* qui la fait apparaître dérisoire) ; le couteau sans lame auquel Lichtenberg a ôté son manche n'a pas d'autre réalité que conceptuelle.

Le « réalisme linguistique » en littérature peut s'entendre de deux manières. Soit la langue du texte se calque sur des discours préétablis : c'est le cas pour *Bouvard et Pécuchet*, à travers lesquels Flaubert se fait le buvard de son temps, en répertoriant des configurations discursives archétypales propres à la petite bourgeoisie française de la seconde moitié du XIX^e siècle ou, plus près de nous, pour *Vernon Subutex* et sa succession de personnages typés, dont Virginie Despentes, selon ses propres dires, a voulu faire « un livre-patchwork qui traverserait toutes les classes sociales⁹ ». Soit la langue écrite s'efforce de rendre compte des spécificités morphosyntaxiques, voire phonétiques, de la langue parlée. De Céline à Pierre Guyotat dans ses livres « en langue¹⁰ », les exemples de ce type de pratique sont légion. La volonté d'intégrer la langue parlée dans une forme littéraire accompagne tout un versant de la modernité¹¹.

7 *Ibidem*, p. 65.

8 *Ibidem*.

9 DESPENTES (Virginie), « Entretien avec Nelly Kapriélian », dans *Les Inrockuptibles*, 1^{er} février 2015, URL : <http://www.lesinrocks.com/2015/02/01/livres/dans-vernon-subutex-virginie-despentes-cartographie-la-societe-11552757/>.

10 Une œuvre « en langue », c'est-à-dire « dans un français oral, mais soumis à une métrique savante », explique René de Ceccaty, [CECCATY (René de), « Pierre Guyotat : "J'étais dans l'hébertude" », dans *Le Monde des Livres*, 2 avril 2010, URL : www.pileface.com/sollers/spip.php?article996]. Loin d'une simple stylisation à finalité mimétique, on a affaire, avec un livre comme *Prostitution*, à une expérimentation d'envergure, qui prend le risque d'atteindre aux limites du lisible pour intégrer dans l'écriture le plus grand nombre possible de dimensions de l'oralité (souffle, rythme, intensité physique...) en allant jusqu'à dépasser le phonème pour tâcher de rendre compte du son articulé – en l'occurrence articulé par un jeune Arabe, dans la citation qui suit : « – oua..., tir'moi l'zob du jeans a j'vas t'triquer ! – te peux m'trequer en sall', m'sieur l'hom'm' ! – oua..., put' ! , te veux m'pieger la pin' ! – me, j'veux qu'te m'l'encul' chef, m'sieur l'hom'm', a qu'ton gros poil de couill' m'étrangl' l'bouquet ! ..., mets ! ..., mets ! [...] » [GUYOTAT (Pierre), *Prostitution*, Gallimard, 1975, p. 9].

11 On pourrait même remonter jusqu'à Molière et aux marqueurs linguistiques spécifiques dont il dote les paysans et les servantes de ses comédies, même si ces marqueurs ne

Au plus près de la parole

Nicole Malinconi se situe plutôt dans cette seconde catégorie : « Les paroles qu'elle capte, elle les rapporte au plus près de la manière dont elles ont été prononcées¹² », remarque Michel Zumkir. L'attention qu'elle porte à la langue parlée apparaît même comme un moteur de son écriture, dès le départ : « Ce côté maladroit du parler, la langue balbutiée, pas sûre d'elle-même m'ont souvent donné le désir d'écrire... C'était déjà ça qui apparaissait à l'hôpital, avec ces femmes qui ne s'embarrassaient pas de grands discours [...]»¹³. »

Pour identifier les usages linguistiques des *borgatari* et documenter ses romans *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*, Pasolini a fréquenté longuement les cafés des quartiers populaires de Rome, en compagnie de son ami Sergio Citti qui l'aidait à comprendre et lui traduisait en italien classique les expressions argotiques et locales retentissant autour d'eux. Ce projet esthétique et politique était déjà celui qui l'avait poussé à écrire des poèmes en frioulan, à l'époque fasciste. En intégrant dans ses livres la langue du *lumpen* prolétariat des faubourgs de la capitale, Pasolini donne droit de cité à des cultures, des franges de la société que l'Italie moderniste d'après-guerre s'efforce résolument d'occulter.

Malinconi a elle aussi toujours travaillé avec méthode pour répercuter les paroles étouffées qu'elle s'est donné pour tâche de faire entendre. Elle a rapporté dans un cahier les propos des femmes rencontrées à l'hôpital ; au retour des visites à son père, elle notait rapidement ce qu'il lui avait dit, dans sa voiture, sans même prendre le temps de rentrer chez elle, « se remémorait en tentant d'en laisser échapper le moins possible¹⁴ ». Même si la démarche repose sur une intention très différente, *Vous vous appelez Michelle Martin* témoigne d'une même attention à la parole de l'autre :

Je suis allée vers vous sans savoir ce qu'il adviendrait de notre rencontre, pensant juste que la seule raison d'écrire, en ce qui me

correspondent que partiellement à la réalité de la langue parlée. Le recours à la langue parlée a une vertu protestataire. Par ses « vices d'oraison » et par ses mots « sauvages et bas », Martine oppose une résistance à la normativité des femmes savantes et à leur « programme d'épuration syntaxique et lexicale », pour reprendre les mots de Nathalie Fournier [FOURNIER (Nathalie), « La langue de Molière et le bon usage de Vaugelas », dans *L'Information Grammaticale*, 1993, vol. 56, n°1, p. 19-23].

12 ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Avin, Éditions Luce Wilquin, coll. L'œuvre en lumière, 2004, p. 59.

13 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Éditions Érès, coll. Humus entretiens, 2015, p. 119.

14 ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi, op. cit.*, p. 20.

concernait, serait vos mots, disant l'horreur que vous aviez laissée advenir¹⁵.

Le parler ne renvoie pas seulement à la singularité d'une personne, mais véhicule des caractéristiques sociales, régionales ou générationnelles. Michel Zumkir répertorie dans *Nous deux* les wallonismes et belgicismes qui émaillent les propos de la mère : elle dit qu'elle se comporte « comme j'ai été apprise ¹⁶ », elle affiche son mépris pour celle qui n'est « même pas capable de tordre une loque¹⁷ ». Parler, c'est également (à son insu généralement) s'ancrer dans une époque. Évoquer « une qui faisait avec les Boches¹⁸ », c'est remonter aux années d'avant l'Union européenne où l'Allemand était l'ennemi naturel. Par un effet secondaire, les chronolectes de ce type deviennent également des marqueurs sociaux : les locuteurs qui les emploient sont ceux qui ne parviennent plus à avancer avec leur temps. Pour l'auteure relativement débutante qu'est alors Malinconi, intégrer dans une écriture littéraire le parler de sa mère, qui est aussi « le parler du village, des gens simples », c'est littéralement autoriser une manière de dire qui « transgressait le parler convenu, le discours lisse des existences confortables » : « il disait la matière de la vie, il en gardait les scories, c'était du bruit¹⁹ ».

Les discours rapportés de la mère dans *Nous deux* témoignent d'un usage linguistique fait d'écarts relativement minimes par rapport à la norme scolaire, à la langue standard. L'écart se fait plus marqué lorsque le français n'est pas la langue maternelle, comme c'est le cas pour le père dans *Da solo* : « Il a déplacé les règles de sa langue à lui dans sa langue d'adoption ; il parlait comme cela, et en même temps qu'une faiblesse, cela donnait une force à ce qu'il disait²⁰ », confie Malinconi. Et de fait, dans des phrases comme celles qui suivent, la syntaxe est tout entière celle de l'italien :

15 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël, 2008, p. 10-11. On se rappelle que ce livre publié en 2008 est le fruit d'entretiens que Nicole Malinconi a eus avec Michelle Martin en 2006 et 2007, dans le parloir de la prison où celle-ci purgeait sa peine. *À posteriori*, on peut considérer qu'il s'agit du premier volet d'un diptyque sur l'innommable qui s'est poursuivi avec *Un grand amour* (2015), où l'auteur donne voix à Theresa Stangl, épouse de l'ex-commandant du camp d'extermination de Treblinka, restée aux côtés de son mari jusqu'à ce qu'il soit arrêté et condamné à la réclusion à perpétuité en 1970.

16 ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi*, *op. cit.*, p. 119.

17 *Ibidem.*

18 *Ibidem.*

19 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, présentation de Pierre Piret, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, n°10 de la deuxième série, 2014, p. 28.

20 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, *op. cit.*, p. 119.

Mais des idées comme ça, si tu les avais dans la tête, tu y pensais tout seul, parce que les moyens, tu ne les avais pas pour aller à Florence, et parce qu'à Florence, on n'y allait pas sans raison. Il fallait une affaire importante ou une maladie ou qu'est-ce que je sais²¹.

Aux italianismes du père s'ajoutent dans son monologue de nombreuses caractéristiques propres à la langue parlée, comme, par exemple, des marques indicielles qui renvoient à la gestuelle du locuteur ou à sa position dans l'espace :

De là, on pouvait voir les collines du Chianti ; derrière celle de Tizzana, couverte de vignes elle aussi, avec des alignements bien réguliers, l'un comme ceci, l'autre comme cela, qui te faisaient des rayures une fois vers la gauche, une fois vers la droite²².

Malinconi théorise cette pratique dans l'entretien qu'elle a publié avec Jean-Pierre Lebrun :

Se mettre au service de la langue impose, entre autres choses, de donner la priorité à la syntaxe : c'est là que se trouve ce que j'appelle la matière des mots, ce qui les fait exister comme langue et non pas comme outils à communiquer ; c'est à dire que l'écriture, c'est à la fois la chair des mots, leur sonorité, leur rythme, leur loi, et aussi leur signification, donc la pensée qu'ils engendrent²³.

Bien sûr, on ne peut parler de forme de l'expression sans qu'il y ait détermination d'un contenu. Le monde d'où parlent la mère et le père est celui des classes populaires, wallonnes chez la première, issues de l'immigration italienne pour le second. Quelle que soit leur origine sociale, les femmes d'*Hôpital silence* sont réduites à un état de patientes, dépossédées, impuissantes à agir, privées de paroles : « Parfois, vous n'avez pas de mots. [...] Personne ne vous a jamais révélé que vous aviez une parole²⁴. » Comme le remarque Jean-Marie Klinkenberg, « le roman de Malinconi, ce n'est pas seulement celui de l'hôpital. C'est aussi et surtout celui du combat entre le verbe et le silence. Le roman des choses qui peignent

21 MALINCONI (Nicole), *Da solo*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Maintenant ou jamais, 1997, p. 10.

22 *Ibidem*, p. 10.

23 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 115.

24 MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, suivi de *L'Attente*, préface de Marguerite Duras, lecture de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, coll. Espace nord, 1996, p. 90.

à se dire, celui des choses qui ne peuvent se dire et qui pourtant n'existent que dans la mesure où elles se disent²⁵. » Dans cette mise en avant d'une langue qui manque de moyens, comme ceux-là même qui l'utilisent, Michel Zumkir voit une « morale de la forme », un refus de laisser « gagner la langue des dominants²⁶ ».

Si la langue est un marqueur de l'infériorité sociale, elle peut également se révéler un vecteur d'émancipation, comme en témoigne le parcours du père : « Celui qui connaît les quatre langues, il va où il veut. Il peut revenir en Italie et dire qu'il parle le français, l'anglais et l'allemand en plus de sa langue à lui, et il trouve du travail tout de suite²⁷. »

Au-delà du verbal

La langue pourtant se montre impuissante à combler la distance qui s'est créée entre les membres d'une même famille à cause d'expériences différentes. Les significations et les valeurs qui s'y attachent changent en fonction de leur cadre de référence. Dès lors ne peut régner entre eux que le malentendu :

Parce que plus je leur parlais dans ce sens-là, plus ils m'écoutaient dans un autre sens et plus ils me regardaient comme un qui est devenu différent. Alors, je m'étais dit à moi-même : eux ils n'ont jamais eu les moyens de voir le cœur de Florence, qui est à deux pas, et toi, tu leur parles de la Reine des plages, qui est si loin, et ils écarquillaient les yeux d'admiration ; pourtant si on voulait comparer la Reine des plages au cœur de Florence, ce ne serait même pas la peine de se fatiguer à essayer²⁸.

Parce qu'il connaît les langues et leurs cadres de référence, l'émigré de retour chez lui mesure douloureusement l'écart qui s'est creusé entre lui et les siens : l'émancipation est aussi déchirure.

La langue et la parole, ce qu'elles entravent, ce qu'elles permettent sont des thématiques récurrentes chez Malinconi. Elles sont à la fois ce qui relie et ce qui sépare. Cette dualité est particulièrement sensible dans *À l'étranger* : « la langue étrangère vous ignore²⁹ », y lit-on. Dès lors, le français devient pour la narratrice et sa mère ce refuge « où l'on pouvait toujours se retirer

25 KLINKENBERG (Jean-Marie), « De corps et de cri. Lecture », dans MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, op. cit., p. 181.

26 ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi*, op. cit., p. 62.

27 MALINCONI (Nicole), *Da solo*, op. cit., p. 119.

28 *Ibidem*, p. 115-116.

29 MALINCONI (Nicole), *À l'étranger*, op. cit., p. 13.

d'eux tous ». Et avec elles, le père pratique cette langue qui n'est pas la sienne « *pour ne pas devenir (leur) étranger*³⁰ ».

Les langues s'apprennent ; elles vous transforment (« à force, je devenais de langue italienne³¹ ») ; elles vous permettent d'engranger de nouveaux savoirs ou d'amorcer de nouvelles relations ; au bout du compte, elles viennent cependant toujours buter sur ce qui relève de l'incommunicable, ce qui ne parvient pas à se dire. Il faut alors recourir à d'autres langages.

Quand elle se retrouve à la terrasse du Gambrinus pour écouter le chanteur Luciano Bianchi, c'est avec son corps que l'enfant cherche un compromis entre le désir de sa mère, qui l'incite à resquiller, « à mettre le pied en bas du gradin qui séparait la galerie de la terrasse³² », et la règle sociale qui donne « l'obligation de s'asseoir à une table et de devenir un consommateur » si la limite est franchie. Elle se retrouve alors « un pied en bas du gradin, un pied au-dessus, encore dans la galerie, encore là où c'était permis, ne guettant plus que le regard des autres, les assis ; s'ils [la] voyaient³³ ».

Plus tard, au moment où s'achèvera le récit du séjour en Italie, le Gambrinus sera le lieu de résolution d'une autre « histoire de désir et de honte à ne pas raconter », honte et désir que la narratrice voit s'inscrire « sur le corps de [s]a mère³⁴ ». C'est dans cet établissement, en effet, que Salvatore, le maçon sicilien dont la mère s'est éprise lorsqu'il travaillait sur un chantier en face de chez elle, l'invite à prendre un verre en compagnie de sa fille et de toute sa famille à lui. Un geste qui apparaît comme une transgression par rapport à la norme familiale, car « ce n'était pas leur affaire à eux non plus de consommer en terrasse au Gambrinus³⁵ » mais à travers lequel Salvatore saisit « l'occasion³⁶ » de s'abandonner en toute légitimité au plaisir de la consommation.

Ces scènes conçues en écho l'une de l'autre ont toutes deux une issue dysphorique. Quand la mère s'aperçoit des réticences de sa fille, elle est déçue par cette enfant « incapable de profiter de la vie³⁷ ». Dès lors, « la soirée était gâchée³⁸ ». Au lendemain de leur soirée avec Salvatore, qui s'est terminée par « des adieux comme une dispute », elle reçoit de l'épouse de ce dernier une lettre d'insultes qui la laisse « comme anéantie³⁹ ».

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*, p. 15.

32 *Ibidem*, p. 57.

33 *Ibidem*, p. 58.

34 *Ibidem*, p. 112.

35 *Ibidem*, p. 116.

36 *Ibidem*, p. 115.

37 *Ibidem*, p. 58.

38 *Ibidem*, p. 58.

39 *Ibidem*, p. 116.

Dépasser les limites

Au-delà de ce qui n'est pas permis, il faut aussi combler ce qu'il n'est pas possible de dire par la langue commune, quand elle s'avère impuissante à exprimer l'intensité de certains échanges :

[...] et ils se disaient tout ce qu'ils ne pouvaient se dire qu'avec les yeux [...] on aurait dit qu'il ne leur restait plus que ça, à elle et lui, de se regarder ainsi comme s'ils ne s'étaient jamais parlé, eux, que pour les choses d'usage et que pour ce qui n'était pas d'usage, les mots manquaient ou n'étaient pas à la hauteur⁴⁰.

Il y a cependant des catégories de langage qui permettent d'accéder à des réalités inatteignables autrement. Les prières prononcées par l'enfant en font partie : « c'étaient des paroles pour Dieu ; elles lui étaient dues ; elles vous faisaient entrer dans son cercle⁴¹ ». Mais ce rituel n'est cependant pas praticable par tous. Parce que la mère est divorcée et remariée, les parents n'y ont pas droit, et quand même ils en useraient, ce langage s'avérerait inopérant : « Pour l'enfant, ils étaient une cause perdue pour Dieu et dans leur cas, implorer son pardon revenait à supplier quelqu'un dans une langue étrangère⁴². »

À l'époque des prières, la narratrice de *À l'étranger* découvre un autre langage qui dépasse le simple outil de communication et permet d'exprimer l'indicible : la musique.

C'est elle d'abord qui lui sert de guide dans son apprentissage de l'italien, en lui permettant d'incorporer la langue au plus intime d'elle-même et, en définitive, en rendant possible son intégration dans la communauté où elle vit :

La musique de la langue, c'était le guide. Car au fond, apprendre les mots ne suffisait pas ; les mots restent hors de vous comme un bien acquis, comme un bagage de connaissance, mais ils n'atteignent pas votre voix ni vos rêves et vous continuez à regarder ceux de cette langue-là à qui vous parlez, leurs visages, comme des étrangers avec des visages d'étrangers⁴³.

Elle découvre la « grande musique » par hasard, dans le générique d'une émission de télévision, « le quart d'heure agricole », qui précède le programme pour enfants qu'elle va voir chez son petit voisin Roberto : « Ça commençait

40 *Ibidem*, p. 62.

41 *Ibidem*, p. 80.

42 *Ibidem*, p. 99.

43 *Ibidem*, p. 14.

par un air de musique et un semeur semant dans son champ, marchant sur la terre d'un beau geste large, régulier. La musique rendait le geste plus beau encore, plus large. De la grande musique⁴⁴. »

Ce langage permet de dépasser les limites de la réalité :

[...] c'était comme si l'air du semeur envahissait le salon de Roberto et le rendait plus large, lui aussi, à la mesure du champ et peut-être même de la terre entière. Moi aussi, j'étais envahie, transportée par la musique hors du salon de Roberto, hors de nos enfances confinées, et même plus loin que tout ce qu'on connaissait jusqu'alors de lointain ou de grand. Cela n'avait rien à voir avec ce que l'on connaissait jusqu'alors ; c'était comme pressentir quelque chose d'immense, d'impossible à dire⁴⁵.

Mais, par un mouvement paradoxal, ce langage est susceptible de transporter ceux qui l'écoutent à la fois au delà et au dedans d'eux-mêmes. Réentendre l'air d'autrefois renvoie la narratrice à sa propre réalité enfouie dans le passé, qu'elle fait renaître à sa mémoire, ce qui lui permet de prendre conscience d'une perte :

On dit : Écoute cette musique, et on est là, revoyant en soi-même le lieu, et plus encore l'instant de cet air-là, ce bref moment où l'enfance s'ouvrait sur la vie inconnue qu'on allait avoir et dont on ne savait rien, sinon qu'elle semblait à la mesure de la musique que l'on entendait. On voit peut-être que l'on ne peut guère en dire davantage et que pourtant, tout au long des années écoulées, on n'a cessé de rechercher cet instant perdu⁴⁶.

Que la musique donne à entendre l'« impossible à dire », c'était déjà ce qu'exprimait le père dans *Da solo* :

Ce que je comprends, moi, de la musique, c'est que tu n'arrives pas à dire ce qu'elle dit, tu n'es pas capable de ça, et que pourtant, quand tu l'entends, c'est comme si elle parlait pour toi, pour ce que tu avais à l'intérieur depuis toujours et jamais réussi à sortir comme tu l'aurais voulu⁴⁷.

Comme ceux qui, priant, veulent faire parvenir leurs paroles jusqu'à Dieu, les musiciens ont un projet ascensionnel : « On dirait des gens qui veulent

44 *Ibidem*, p. 34.

45 *Ibidem*, p. 34-35.

46 *Ibidem*, p. 35-36.

47 MALINCONI (Nicole), *Da solo*, op. cit., p. 146.

monter jusqu'où c'est inaccessible⁴⁸ », pense le père. « Avec eux, on est aussi transporté au-dessus : on est comme dans l'atmosphère⁴⁹. »

La musique dès lors touche à la transcendance ; ses servants ont la force de ce « feu sacré » qui leur permet d'avoir « un esprit plus haut que les affaires courantes du monde⁵⁰ ».

Une autre image permet de fonder une homologie entre la prière et la musique, dans une même recherche de l'inatteignable : celle du cercle. Comme on l'a vu plus haut, la prière fait entrer les orants dans le cercle de Dieu. Quant à la musique, « elle vient d'un autre monde, d'au-delà du cercle fermé, d'avant lui peut-être, d'avant l'indigence : elle doit être de la famille de l'inaperçu et du frôlement et des choses perdues pour les mots ; elle avoisine le dedans impossible de tout⁵¹. »

Tout fait signe

Arrêtons-nous à ces phrases qui semblent renvoyer au projet esthétique de Malinconi elle-même. Au-delà de l'intention – ou plutôt : de l'attention – sociale et politique qui, depuis *Hôpital silence*, la conduit à faire venir au jour la parole de ceux qui en sont privés, la quête qu'elle exprime dans sa vigilance constante à l'égard des manques, des failles, des fêlures constitutives des êtres n'est-elle pas, précisément celle « de l'inaperçu et du frôlement et des choses perdues pour les mots » ? Ne traduit-elle pas une volonté de s'approcher du « dedans impossible », de l'intime vérité propre à chacun ?

L'« indigence » dont parle Malinconi, comme d'un état absolu dépourvu de toute qualification, renvoie à un manque ontologique, que seule l'œuvre d'art serait en mesure de combler⁵². Mission impossible, sans doute, que se donnent ainsi les artistes : « On dirait des gens qui veulent monter jusqu'où c'est inaccessible. Ils n'y arriveront pas, mais quelque part, ils arriveront quand même⁵³. »

Au terme du parcours, il apparaît que tout fait signe, tout fait parole à l'écrivain : non seulement les mots eux-mêmes, mais aussi le silence qui parfois se substitue à eux pour remédier à leur impuissance, et les objets, et les corps, et les positions que ceux-ci occupent dans l'espace. L'écriture

48 *Ibidem*, p. 147.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 MALINCONI (Nicole), *Les Oiseaux de Messiaen*, dessins de Mélanie Berger, Noville-sur-Mehagne, Esperluète, 2005, non paginé.

52 « Il me semble que c'est lui, le manque, qui fait l'humain, confie-t-elle lors d'une conférence, et que, bizarrement, de là naît le désir. De là vient aussi l'écriture. » [MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, op. cit., p. 22]

53 MALINCONI (Nicole), *Da solo*, op. cit., p. 147.

se déploie ainsi comme un processus de sémiologie généralisée. Sur un axe horizontal, entre mise à distance et rapprochement, familiarité ou étrangeté, le processus s'attache aux relations interpersonnelles et à la dynamique des distinctions sociales : perspective par laquelle la langue se révèle tout à la fois marqueur de minorisation et outil de promotion personnelle. Sur un axe vertical, le texte met en évidence des langages codifiés, ritualisés (prière, pièce musicale), qui seuls permettent un dépassement des limites propres à chacun, en ouvrant l'accès à une forme de transcendance, à « quelque chose, cependant, qui en paroles n'arrive pas à se dire, il faut bien le constater, qui laisse les mots dehors, infirmes, pas à la hauteur, se cognant contre leur propre mur⁵⁴ », comme on peut le lire dans un autre opuscule dédié à la musique, *Sous le piano*. Écrire, c'est lutter contre cette impuissance des mots. Aussi ne s'étonnera-t-on pas si, comme on l'a vu plus haut, Malinconì se réfère, pour décrire la matière de son propre travail, à ce qui dans la langue se rapproche le plus de la musique : « la chair des mots, leur sonorité, leur rythme⁵⁵ ».

Dans son évocation de Sviatoslav Richter, l'auteure met en exergue la capacité de résistance au pouvoir politique de son temps que le grand pianiste russe puisait dans la pratique de son art : « Libre d'aller où il voulait. Libre tout court, en somme. Se jouant des interdits et des obligations du régime stalinien [...]»⁵⁶. » L'œuvre d'art s'avère dès lors produire des effets émancipateurs tant sur l'axe social que sur le plan personnel : tout autant qu'elle se voue à la recherche d'une vérité des êtres, c'est à un projet de liberté que répond l'écriture malinconienne.

54 MALINCONI (Nicole), *Sous le piano*, dessins de Patrick Devreux, Noville-sur Mehaigne, Esperluète, 2009, non paginé.

55 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 15.

56 MALINCONI (Nicole), *Sous le piano*, op. cit., non paginé.

Laurent DEMOULIN

Université de Liège

**Nicole Malinconi, le style ou l'écriture ?
À propos de *De fer et de verre***

Un livre à part ?

C'est peu de dire qu'avec son dernier opus en date, *De fer et de verre*. *La Maison du Peuple de Victor Horta*, paru en 2017 aux Impressions nouvelles, Nicole Malinconi se renouvelle profondément. Certes, l'écrivaine avait déjà montré que sa palette était très large. Elle aborde en effet depuis longtemps de nombreux sujets : l'avortement, la maternité, la paternité, la filiation, le couple, les relations de domination, le pouvoir symbolique, la violence sociale, l'exil, le langage, l'art, la psychanalyse, etc. En outre, elle varie volontiers les longueurs et les formules (textes continus, textes fragmentés, textes brefs isolés ou recueil de « vignettes » selon l'expression employée ici par Jacques Dubois), passe de l'autobiographie (*À l'étranger*, *Nous deux*, *Da solo*, *Elles quatre. Une adoption et Séparation*) à son contraire en donnant la parole à autrui (*Hôpital silence*, *Vous vous appelez Michelle Martin*, la section consacrée aux prostituées dans *Jardin public*), s'essaie à l'essai (*Petit Abécédaire de mots détournés* analysé ici par Daniel Laroche) ou à la fiction (*L'Attente*, *Au bureau* – qui porte la mention « roman » –, certains textes de *Rien ou presque* ou de *Si ce n'est plus un homme*¹). Elle a, en outre, publié, mine de rien, un

1 La fiction demeure toutefois une exception dans l'œuvre de Nicole Malinconi, comme le note Michel Zumkir : « Presque jamais, Nicole Malinconi n'écrit de fiction, à part *L'Attente* et encore, ce livre-là (le seul auquel on puisse coller l'étiquette de roman) est écrit à partir de deux histoires vraies. Nicole Malinconi ne le nie pas, qu'elle n'a pas d'imagination. » [ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Avin, Éditions Luce Wilquin, coll. L'œuvre en lumière, 2004, p. 57] Cependant, dans sa contribution à ce dossier, Jean-Benoît Gabriel démontre que *Si ce n'est plus un homme*,

grand nombre de plaquettes en collaboration avec des plasticiens – plaquettes qui traitent le plus souvent d’artistes (*La Porte de Cézanne*, *Les Oiseaux de Messiaen*, *Sous le piano*). À cette production impressionnante et variée, il faut encore ajouter plusieurs petits livres purement poétiques (*Détours à Grignan* et *Portraits*) et quelques ouvrages réflexifs qui voient l’écrivaine se pencher sur son art : sa participation à *Roman-récit* (issu d’une première chaire de poétique à Louvain-la-Neuve) et *Que dire de l’écriture ?*, résultat d’une seconde chaire de poétique, sans oublier le dialogue fécond avec Jean-Pierre Lebrun constitué par *L’altérité est dans la langue*, très souvent cité dans le présent numéro de *Textyles*.

De ce vaste ensemble – que je viens de présenter dans sa diversité mais qui pourrait tout aussi bien l’être dans sa profonde unité –, *De fer et de verre* semble se détacher. De quoi s’agit-il dans ce dernier opus ? Le livre n’est pas facile à classer, mais il pourrait peut-être être défini comme une « chronique », car il suit un fil chronologique continu. Le centre de cette chronique est, ainsi que son titre l’indique, constitué par un bâtiment bruxellois aujourd’hui disparu, la Maison du Peuple, édifiée par Horta en 1896 et détruite 65 ans plus tard. Mais le texte s’écarte volontiers de ce centre pour évoquer quelque peu la carrière d’Horta puis pour se pencher, beaucoup plus longuement, sur les principaux épisodes de l’histoire politique et sociale de la Belgique, tels que les deux Occupations, le sort des Juifs face aux nazis, la catastrophe minière du Bois du Cazier ou la grande grève de l’hiver 1960 contre la Loi unique.

En quoi ce livre se différencie-t-il de ceux qui le précèdent ?

Notons d’abord que l’intérêt pour Horta n’est pas surprenant en soi. On a vu Malinconi écrire sur la littérature, les arts et la musique². Pourquoi pas sur l’architecture ?

Le caractère politico-social de la chronique n’est pas non plus de nature à étonner le lecteur de Malinconi : tous ses livres sont, peu ou prou, engagés de façon claire. Il faut apporter cependant à ce constat une nuance qui nous permet de dégager une première singularité de *De fer et de verre* : la politique, d’ordinaire pensée à travers ses résultats concrets sur la population, est ici abordée aussi via son versant purement politicien (c’est-à-dire qu’il est souvent question du Parti Ouvrier Belge et d’hommes politiques précis, comme Émile Vandervelde ou Henri de Man). Et, en se penchant sur des personnalités publiques, Malinconi s’écarte résolument d’un aspect de plusieurs de ses livres

Un grand amour et même *Hôpital silence* sont ambigus à cet égard et présentent des « indices de fictionnalité ».

2 Outre les ouvrages énumérés ci-dessous, nous pouvons mentionner les « brèves » de *Rien ou presque* qu’évoque dans ce dossier Judyta Zbierska-Mościcka et qui ont trait à la peinture ou à la photographie : « À Edward Hopper », « Henry Lartigue photographe » et « Le ballon ».

que la critique a souvent relevé, qui veut, comme le note Martine Renouprez, qu'elle « prête une parole à ceux qui n'en ont pas³ ».

Le recours à l'Histoire, et surtout le traitement de celle-ci, est une deuxième singularité de ce dernier opus en date dans la mesure où l'immense majorité des livres de Malinconi parle du présent ou du passé proche, à portée de mémoire. Quand l'Histoire apparaît, c'est par le biais de souvenirs individuels, souvent familiaux, par exemple dans *Da solo*. Certes, *Un Grand Amour*, en 2015, s'attaque de front à un sujet purement historique, mais il y est toujours question d'un destin singulier, celui de la femme du directeur d'un camp nazi (et cette figure n'est pas sans en rappeler une autre, traitée également par l'écrivaine, celle de Michelle Martin⁴). Avec *De verre et de fer*, Malinconi se penche sur une histoire collective, sur l'Histoire majuscule. Il s'ensuit que la description du passé obéit cette fois à une chronologie extérieure et officielle et non à la mémoire d'une personne isolée par le récit.

En élargissant ce dernier propos, je dirais que les livres de Malinconi s'emparent tous (ou presque tous) d'une question générale aux répercussions collectives, mais que c'est en passant par le singulier, et même l'extrême singulier, qu'ils atteignent l'universel. Il n'en va pas de même avec *De fer et de verre*, ouvrage qui, on l'aura compris, s'intéresse d'emblée à du collectif et à du général, sans passer par le singulier (sauf dans certaines pages qui concernent Victor Horta).

Mais ce n'est pas cette caractéristique qui frappe de prime abord le fidèle lecteur de Malinconi lorsqu'il entame *De fer et de verre*. Celui-ci est surpris par la phrase elle-même, qu'il ne reconnaît pas immédiatement. Pourtant, la musique malinconienne n'est pas non plus uniforme. Elle évolue d'un livre à l'autre, s'adaptant à son objet avec la souplesse d'un vêtement qui épouse un corps.

En quoi l'expression de *De fer et de verre* est-elle singulière ? Telle est la première question à laquelle j'aimerais tenter de répondre ici. Mais, comme l'usage prudent, ci-dessus, des mots « phrase », « musique » et « expression » le laisse peut-être deviner, il me faut au préalable préciser s'il s'agit d'un problème de style ou d'écriture, ce qui m'amènera à me poser une seconde question.

3 RENOUPREZ (Martine), « De l'autre côté du miroir : les reflets de l'humain et de l'inhumain dans *Vous vous appelez Michelle Martin* de Nicole Malinconi », dans le présent numéro de *Textyles*. Notons que l'écrivaine remet quelque peu en question cet aspect de son travail au cours de l'entretien donné à Michel Zumkir qui se trouve à la fin de ce dossier.

4 En outre, *Un grand amour* est, comme *Vous vous appelez Michelle Martin*, explicitement écrit à partir d'une rencontre et d'entretiens, sauf que, cette fois, ce sont des entretiens de seconde main, réalisés non par Malinconi elle-même mais par Gitta Sereny (voir au sujet de la complémentarité de ces deux livres, dans le présent dossier, la contribution de Pierre Piret, « Nicole Malinconi ou le paradigme criminologique »). Il n'en va pas de même pour *De fer et de verre*.

Style et écriture

En reprenant la très ancienne distinction entre langue, style et écriture due à Roland Barthes et en la déformant sans vergogne, je me propose de dégager deux types d'écrivains : les écrivains du *style* et les écrivains de l'*écriture* (étant entendu qu'il sont tous « de langue », ou qu'aucun d'entre eux ne l'est, dans la mesure où la langue leur est imposée collectivement). Le *style* provient à la fois du corps et de l'histoire de la personne écrivant. Dans cette perspective, il n'est, selon Barthes, « nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. [...] Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une Humeur⁵. » Aussi, le choix ne se pose-t-il qu'au niveau de l'*écriture*. C'est là que l'écrivain s'engage, individuellement ou collectivement, vis-à-vis de la société comme de l'art⁶.

Bien entendu, si cette dichotomie a du sens, il s'agit d'un *continuum* entre deux attitudes qu'adoptent alternativement, peu ou prou, toutes les personnes qui écrivent : même Gide avait un corps et Hugo a certainement parfois posé des choix d'*écriture*. Disons qu'existent deux tendances, les uns écoutant davantage leur tempérament, les autres décidant de contraindre la forme en fonction de différents critères (idéologiques, sociologiques, esthétiques) ou du sujet abordé.

Une écriture mimétique ?

Lisons cette (magnifique) description de la maison d'Émile Tassel telle que conçue par Horta :

Finie, l'enfilade des salon, salle à manger, cuisine le long du couloir ; ici, on pénétrait dans un octogone, on rayonnait ; le regard pouvait brasser large, s'élancer autour des volutes dessinées dans la mosaïque du sol, longer les fines colonnes vertes et les boucles de fer qui s'échappaient en bouquets de leur chapiteau jusqu'à l'étage

5 BARTHES (Roland), « Qu'est-ce que l'écriture ? », dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], dans *Œuvres complètes*, tome 1, 1942-1961, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 178.

6 Barthes n'oppose pas, comme je tente de le faire ici, écrivain de l'écriture et écrivain du style. Pourtant, il définit certains d'entre eux par un style débordant (Hugo) et d'autres par l'absence de style (« Le type même de l'écrivain sans style, c'est Gide », *ibidem*, p. 179). Quant au choix dont relève l'écriture, il n'apparaît qu'en 1870 et se limite à la dichotomie classique *versus* moderne. La célèbre tripartition barthesienne me sert donc ici de prétexte plus que de référence claire.

supérieur pour soutenir un palier ou un escalier, suivre d'autres boucles de végétaux et de tiges déroulées sur les murs et les vitraux – *en coup de fouet*, disait l'architecte – et se laisser emporter par le mouvement jusque dans les torsades des cheminées, tables, chaises et fauteuils qu'Horta avait créés, ainsi que dans les ondulations des conduits métalliques des luminaires, enroulés eux aussi ou s'évasant en gerbe, et même dans les radiateurs en fonte posés comme des sculptures, car – voilà encore une nouveauté – l'utilitaire n'avait rien à cacher⁷.

Il paraît clair que cette longue et belle phrase ne peut être confondue avec le phrasé, haché, bref, oralisant, d'*Hôpital silence*. Mais alors que celui-ci avait pour tâche non de reproduire telle quelle, mais du moins de respecter, la parole des femmes à la maternité, Malinconi cherche probablement ici à calquer le rythme des mots sur celui des courbes qu'Horta impose à la matière : la longue phrase sinue et semble monter en même temps que les étages de la Maison Tassel. L'usage, inhabituel chez l'auteure, des points-virgules, de l'italique, de l'article pluriel suivi de plusieurs substantifs au singulier (« des salon, salle à manger, [...] ») et des tirets ne sont-ils pas un équivalent du maniérisme formel qu'elle est occupée à décrire ? Nicole Malinconi ne se contente pas de dire le bâtiment, elle le mime avec le matériau textuel. Tel est ici son choix d'*écriture*.

Cependant, en y regardant de plus près, le lecteur de Malinconi peut quand même retrouver quelques traces de ce qui est peut-être son *style* involontaire : une incise orale (« voilà encore une nouveauté ») et, surtout, deux pronoms « on » (« on pénétrait », « on rayonnait ») peuvent sans doute passer pour typiques de la voix de l'auteure, même s'ils se font ici assez discrets. Toutefois, ces deux pronoms ne jouent pas du tout le même rôle que dans *Hôpital Silence*, où ils abondent et où, comme le montre Susan Bainbrigge dans ce numéro de *Textyles*, ils traduisent la violence symbolique de l'hôpital par la neutralisation de l'individu. Il ne correspond pas non plus au « on » de *Au bureau* qui, selon les mots de Jacques Dewitte dans le présent dossier, prend place dans « un de ces énoncés dont on peut dire qu'il a effacé l'acte même de son énonciation⁸ ». Cette fois, le cadre énonciatif est patent : il met en scène un visiteur anonyme qui, pour mieux s'émerveiller de la luxueuse et luxuriante beauté d'un immeuble bruxellois, s'efface sans subir pour autant la moindre violence symbolique.

7 MALINCONI (Nicole), *De fer et de verre. La Maison du Peuple de Victor Horta*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017, p. 14-15. Dorénavant, les références à ce livre seront signalées entre parenthèses dans le texte courant avec les initiales *Dfv* suivi d'un numéro de page.

8 DEWITTE (Jacques), « On lance un bruit. À propos de *Au bureau* », dans le présent numéro de *Textyles*.

Un autre trait demande encore à être souligné : si Nicole Malinconi a allongé sa phrase afin de suivre la ligne du bâtiment de Victor Horta, elle n'a pas eu recours à des figures pour en traduire l'ornementation. Plus d'un écrivain aurait multiplié en pareil cas les métaphores, qui sont spontanément reçues comme des éléments décoratifs. En outre, cette « reine des figures » sert souvent de structure à la représentation du réel. Telle était en tout cas l'opinion de Roland Barthes, encore lui, qui soupçonnait Flaubert d'avoir choisi les éléments de sa description de Rouen, dans *Madame Bovary*, en fonction des images à produire : « [...] le tissu descriptif, qui semble à première vue accorder une grande importance [...] à l'objet Rouen, n'est en fait qu'une sorte de fond destiné à recevoir les bijoux de quelques métaphores rares [...] »⁹. Toujours est-il que la tradition est si manifeste à cet égard que l'absence de métaphore dans cette page de Nicole Malinconi est presque une figure en soi. En tout cas, cette absence mérite d'être interrogée et elle appelle plusieurs remarques.

D'abord, le passage contient tout de même une métaphore, mais elle est d'emprunt : « *en coup de fouet*, disait l'architecte ». Comme le souligne l'emploi de l'italique, ce n'est pas le *style* de Malinconi qui appelle la métaphore virile du *coup de fouet*, mais son *écriture* qui entend la voix lointaine de Victor Horta.

Ensuite, plus fondamentalement, peut-être pourrait-on dire que c'est précisément parce qu'elle veut rendre l'objet en lui-même, parce qu'elle est du côté du réel, que Nicole Malinconi ne cède pas au morceau de bravoure métaphorique qui aurait inspiré à Flaubert, selon Barthes, ses choix dans la vue de Rouen. Son but premier n'est en effet pas d'ordre esthétique, puisque pour elle écrire « serait comme la tentative (par ailleurs toujours ratée) d'atteindre une sorte de cœur des choses¹⁰ ».

En outre, ce n'est pas seulement au profit de la prouesse littéraire que les figures du type de la métaphore écartent un texte du réel : elles sont aussi, selon Genette, qui s'en explique lors d'un débat théorique avec Christine Montalbetti, des germes de fiction :

[...] une figure est (déjà) une petite fiction, en ce double sens qu'elle tient généralement en peu de mots, voire en un seul et que son caractère fictionnel est en quelque sorte atténué par l'exiguïté de son véhicule et, souvent, par la fréquence de son emploi, qui empêche de percevoir la hardiesse de son motif sémantique [...]. La métaphore, et plus généralement la figure, ou du moins les figures par substitution comme

9 BARTHES (Roland), « L'effet de réel » [1968], dans *Œuvres complètes*, tome III, 1968-1971, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 28.

10 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Éditions Érès, coll. Humus entretiens, 2015, p. 50.

la métaphore ou la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, sont des fictions verbales et des fictions en miniature¹¹.

Nous avons vu plus haut que, de façon parcimonieuse, il est arrivé à Nicole Malinconi d'aborder le vaste domaine du récit inventé. Mais, une fois qu'elle se lance dans un texte voué à autrui, son intégrité d'écrivaine lui interdit d'abuser du mélange de la fiction et du réel – pratique pourtant très à la mode ces derniers temps.

Ce refus de l'ornement littéraire pour lui-même et de la fiction est-il, en dernier recours, un choix ou une tendance spontanée ? Nicole Malinconi est-elle une écrivaine de l'*écriture* ou du *style* ? Du côté d'André Gide ou du côté de Victor Hugo ? Telle est ma seconde question. Dans l'espoir d'y répondre, poursuivons notre examen en nous attardant plus longuement sur l'usage malinconien des métaphores et du pronom impersonnel « on ».

Pronom « on » dans *De fer et de verre*

Si l'on considère le « on » comme une marque stylistique qui colle à la plume de Nicole Malinconi, force est de constater que ce trait lui-même s'adapte aux besoins de la cause. Nous venons de voir que l'usage relevé dans l'extrait cité ne présentait guère de trait en commun avec l'emploi massif qu'elle en faisait dans *Hôpital silence*. Mais, au sein même de *De fer et de verre*, sa valeur ne cesse de changer, au gré des circonstances de la chronique.

L'extrait choisi n'est en effet pas symptomatique de l'écriture de tout le livre, dans la mesure où celui-ci n'est pas constitué d'une succession de descriptions d'œuvres d'Horta. Comme je l'ai expliqué plus haut, il s'agit, pour l'essentiel, d'une chronique, partielle et partiale (c'est-à-dire sélective et engagée), de l'histoire politico-sociale belge. Et, au cours de cette chronique, les pronoms « on » jouent plusieurs rôles.

Les uns renvoient clairement à la voix du peuple, celui-là même auquel est destiné la Maison conçue par Horta. Mais il s'agit d'une force collective manifestant sa volonté et non d'une masse anonyme en proie à la neutralisation :

Le pain, nous y revoilà, rien n'importait autant que lui. On en avait assez de son coût et de son goût ; on allait le faire soi-même ; on le voulait de qualité et de quantité suffisante pour tous et d'un prix qui servirait d'abord à payer le nécessaire pour en faire à nouveau ; [...]
(*Dfv*, p. 16).

11 GENETTE (Gérard), *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004, p. 17 et 18.

Une double paronomase produit, dans cet extrait, un plaisir purement littéraire, lié aux mots : « coût » appelle « goût » puis « de qualité » rebondit en « de quantité » – cette seconde expression, qui n’a rien de rhétorique au niveau sémantique (tant le concept de qualité appelle celui de quantité), est figurée d’un point de vue syntaxique (c’est un métatase) dans la mesure où « de quantité » ne se dit guère. Mais ces jeux de langue discrets ne dominent certainement pas le passage, qui s’articule bel et bien autour des pronoms impersonnels. Ceux-ci sont riches et fluctuants : désignant au départ le peuple dans son ensemble (dont tous les membres veulent du pain pas cher et de qualité), ils glissent bientôt vers la désignation des dirigeants de la coopérative, qui sont les seuls, probablement, à songer à « en faire à nouveau ». Ainsi, *leaders* et *masse* se trouvent confondus habilement dans le même pronom, dispositif traduisant la franche solidarité qui existait à l’époque entre les uns et les autres.

Il n’est pas rare de voir ainsi le pronom changer de référent en cours de paragraphe. Au début du passage que je vais citer, il est question de personnes précises, en l’occurrence de citoyens de gauche bruxellois, qui sont allés écouter une conférence de Rosa Luxemburg à la Maison du Peuple, et qui espèrent que la guerre n’aura pas lieu :

Ce soir-là, on se dit qu’on y échappera à la guerre (*Dvf*, p. 54).

Hélas, la situation évolue rapidement et il s’ensuit ceci :

Alors, on a bien été forcé de revenir sur ce qu’on s’était dit, même si l’on gardait en secret la certitude qu’un pays, neutre depuis toujours comme celui-ci, n’allait tout de même pas être embarqué dans une guerre. Peut-être avait-on oublié toutes celles que le territoire avait connues avant que l’on soit un pays (*Dvf*, p. 55).

Le premier « on » renvoie aux mêmes personnes précises, celles qui sont allées écouter Rosa Luxemburg. Mais le pronom voit ensuite son aire considérablement s’élargir : le « on » qui s’est glissé dans le segment « avant que l’on soit un pays » vaut pour tous les Belges, comme si le jeu sur les pronoms préparait la fin de l’internationalisme de gauche au profit d’un retour du patriotisme.

Il en va de même, dans ces deux phrases qui se suivent, bien qu’elles ne se situent pas dans le même paragraphe :

On peut tenir longtemps.

On ne peut cependant pas dire que les syndicats chrétiens soient pour grand-chose dans tout cela (*Dfv*, p. 134).

Le premier « on » désigne, à n'en pas douter, les grévistes de l'hiver 1960. Mais le second semble renvoyer à une voix plus englobante. N'est-ce pas la narratrice qui parle¹² ?

Ainsi, au fil du livre, le pronom impersonnel joue-t-il, de façon très subtile, plusieurs rôles. Il renvoie parfois à des groupes très précis (comme les habitants des Marolles qui considèrent les Juifs avec bienveillance¹³, les Juifs eux-mêmes durant les années sombres¹⁴ ou des mineurs lors de la catastrophe du Bois-du-Cazier¹⁵), ou bien à des collectivités plus larges comprenant tous les Bruxellois¹⁶, les Flamands et les Francophones¹⁷, les Belges et les Alliés¹⁸. Parfois, il s'agit d'un véritable impersonnel : « On était le 11 novembre » (*Dfv*, p. 68), « on est le 8 août 1956 » (*Dfv*, p. 125) ou « comme on sait » (*Dfv*, p. 128). Parfois, la narratrice s'exprime directement à travers lui.

Mais le plus souvent, le pronom correspond à l'expression d'une volonté populaire de gauche sans incarnation claire : « [...] on a même fini par obtenir [...], on a fini par obtenir la réduction du temps de travail [...] on a usé des grands moyens [...] » (*Dfv*, p. 73). Ou : « Aux élections, on donnera quand même sa voix aux socialistes. » (*Dfv*, p. 140)

Cette variété des référents n'est cependant pas tout à fait étonnante. En effet, dans le présent dossier de *Textyles*, Jean-Benoît Gabriel remarque le même phénomène dans *Hôpital silence* : « on » y désigne les patientes, les infirmières, la narratrice ou demeure impersonnel. Nous sommes donc en présence d'un trait stylistique, inhérent à l'esthétique de Nicole Malinconi, mais il semble s'épanouir dans *De fer et de verre* et, poussé à son paroxysme, produire une kyrielle inhabituelle d'effets différents, profonds et subtils.

Métaphores à travers l'œuvre ?

Si l'usage massif du « on » dans l'œuvre de Nicole Malinconi ne demandait pas à être démontré ici, son rapport à la métaphore est sans doute moins étudié. Michel Zumkir note dans sa monographie que l'écrivaine ne peut « employer

12 L'hypothèse d'une prise de parole auctoriale se défend également dans d'autres passages, comme celui-ci : « On peut dire que tous les membres de l'Entente socialiste sont unanimes [...] » (*Dfv*, p. 148).

13 « Dans les Marolles, c'était depuis toujours qu'on se partageait le quartier, avec les Juifs, qu'on les entendait discuter en yiddish [...] » (*Dfv*, p. 77). Notons que cette phrase exclut les Juifs du « on », mais cela sera compensé par l'exemple suivant.

14 « En plus, c'était à la commune qu'on allait se déclarer, rien à voir avec la Gestapo. » (*Dfv*, p. 96)

15 « On finit par arroser le puits pour tenter de maîtriser le feu. » (*Dfv*, p. 126)

16 « [...] on est une ville en liesse » (*Dfv*, p. 106).

17 « [...] déjà qu'on ne parle pas la même langue » (*Dfv*, p. 120).

18 « On avait gagné la guerre. » (*Dfv*, p. 68)

un mot pour un autre (même un synonyme)¹⁹ », ce qui exclut toutes les figures de substitution, comme la métaphore, la synecdoque ou la métonymie²⁰. Il serait intéressant d'étudier la question de près, mais l'espace d'un article ne me permet cependant pas de procéder à un examen minutieux de chacun de ses livres. Je me contenterai de quelques coups de sonde dans les différentes catégories de textes évoqués en introduction.

Dans les livres « donnant la parole à autrui », dont le modèle est *Hôpital silence*, les métaphores sont rares. De plus, elles sont souvent assez transparentes : le cri d'une femme qui accouche est « [p]resque un miaulement²¹ ». Il arrive aussi qu'elles soient mises sur le compte de l'imagination d'un personnage, de sorte qu'elles perdent leur statut de figure littéraire. Elles appartiennent alors en effet à l'univers diégétique décrit et non à l'imagination de la narratrice ou de l'écrivaine : « Le médecin le lui a montré sur l'écran : elle a vu des masses nuageuses, un paysage lunaire²². » Il en va de même pour *Vous vous appelez Michèle Martin*, que j'ai rangé *supra* dans la même catégorie de textes qu'*Hôpital silence* : Nicole Malinconi s'y garde bien entendu d'orner son récit.

Dans les textes fictionnels comme *L'Attente*, je ne remarque guère plus de métasémèmes. Une métaphore *in praesentia* telle que « deux perles d'eau²³ » brille par sa rareté sur la surface du texte. Les autobiographies semblent obéir à la même loi. Les tours audacieux que l'on rencontre par exemple dans *Nous deux* sont volontiers atténués par une incise orale due à la narratrice : « On prenait son parti de ses morts, si on peut dire²⁴. » Quant aux textes courts poétiques, ils n'échappent pas non plus à la règle. Ainsi, les très brèves descriptions de visages réunies dans *Portraits*, qui pourraient facilement donner lieu à une débauche figurale, sont à nouveau très sobres à cet égard.

19 ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi, op. cit.*, p. 60.

20 Jean-Marie Klinkenberg, dans sa « Lecture » d'*Hôpital silence*, y souligne une métonymie et sous-titre un de ses paragraphes « L'hôpital : l'individu comme synecdoque » : voir KLINKENBERG (Jean-Marie), « De corps et de cri. Lecture », dans MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, suivi de *L'Attente*, préface de Marguerite Duras, lecture de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, coll. Espace nord, 1996, p. 190-193. Néanmoins, si le caractère emblématique de la métonymie, qui dépersonnalise le sujet (le « lit » désignant la personne dans l'exemple donné par Klinkenberg), me paraît tout à fait convaincant, il me semble que les figures de substitution, de manière générale, sont peu nombreuses, même les métonymies. Et celles-ci sont souvent préparées en amont. Ainsi, dans l'exemple qui suit, la phrase contenant le terme métonymique (« attente ») est précédée de sa traduction non figurée : « Vous avez habité votre chambre. Pendant un mois, votre attente a habité la chambre. » [MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence*, Paris, Minuit, coll. Documents, 1985, p. 25]

21 *Ibidem*, p. 65.

22 *Ibidem*, p. 9.

23 MALINCONI (Nicole), *Hôpital silence* suivi de *L'Attente, op. cit.*, p. 126.

24 MALINCONI (Nicole), *Nous deux*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Maintenant ou jamais, 1993, p. 47.

Il existe cependant des exceptions. *Séparation*, texte fondamental consacré à la fin d'une psychanalyse, contient une métaphore qui surplombe le texte, en quelque sorte, celle du « magma », qui apparaît dès la quatrième page pour désigner la relation de la narratrice à sa mère²⁵. Mais, en se répétant, cette figure prend l'allure d'une sorte de concept psychanalytique et perd de sa valeur purement rhétorique²⁶.

Plus étonnant, le petit livre intitulé *Détours à Grignan*, plaquette imprimée en France et consacrée à une commune de la Drôme, multiplie les détours métaphoriques. En une quinzaine de pages, le lecteur est éclairé par « la brûlure blanche de la lumière²⁷ », frappé par la « force » des pierres (4^e page), croise un « Visage aiguisé au vent » (5^e page), aperçoit la « face lunaire » de l'effraie (10^e page), assiste au « ballet silencieux » des geais (12^e page) et entend une « conversation nasillarde » (13^e page) entre les rainettes et les crapauds qui sont appelés les « bavards ». Enfin, il est question du « dos puissant du château » (14^e page). Preuve que Nicole Malinconi est tout à fait capable, bien entendu, de produire de jolies métaphores²⁸.

Voyons à présent, plus en détail, ce qu'il en est dans *De fer et de verre*.

Métaphores dans *De fer et de verre*

Nous avons remarqué, en commentant le premier extrait cité, que la seule métaphore présente dans la longue et belle description de la maison d'Émile Tassel était une citation de Victor Horta lui-même : « *en coup de fouet*, disait l'architecte ». On rencontre souvent pareil cas de figure au début de l'ouvrage.

25 MALINCONI (Nicole), *Séparation*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2012, notamment p. 14, 104, 114.

26 Il s'agit d'ailleurs peut-être d'une notion surplombant l'œuvre. Elle apparaît déjà dans *Vous vous appelez Michelle Martin* au gré d'une comparaison et au sujet de l'écriture : « [...] je ne pouvais que tâcher d'écrire au plus près comme on extrait quelque chose d'un magma » [MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël, 2008, p. 103]. Et on la retrouve dans les réflexions théoriques de l'écrivaine. Voir, par exemple, MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, présentation de Pierre Piret, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, n°10 de la deuxième série, 2014, p. 23. Voir aussi, au sujet de ce « magma », la contribution de Ginette Michaux au présent dossier de *Textyles*, qui souligne notamment l'emploi du terme dans MALINCONI (Nicole), *Un grand amour*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2015, p. 20.

27 MALINCONI (Nicole), *Détours à Grignan*, Grignan, Éditions Colophon, 2002, non paginé [2^ep.]. La métaphore « brûlure » n'est peut-être pas très surprenante, mais elle est renforcée ici par une figure peu courante, « blanche » étant une hypallage.

28 Comme me le rappelle Marc Quaghebeur, Nicole Malinconi et Jean-Pierre Lebrun ont possédé un temps une résidence secondaire à Grignan. L'écriture métaphorique aurait-elle un rapport avec la particularité biographique du lieu ? « Secondaire », plus loin du réel malinconien ?

Ainsi, la Tour Eiffel est-elle métaphorisée en « *squelette de beffroi* » (Dfv, p. 13) via une remarque de Verlaine. Si un bow-window devient une « *garde-robe attachée en façade* » (Dfv, p. 14), c'est uniquement selon l'opinion publique qu'heurta Horta. Les décalages et les ajustements de niveaux ne deviennent « *cette jonglerie* » (Dfv, p. 23) qu'en vertu de la parole de l'architecte. Le quotidien *Le Peuple* évoque la « *musculature de fer* » (Dfv, p. 39) de la Maison du Peuple quand d'autres journaux y voient la « *cathédrale rouge* ou [le] *Vatican sans pape* » (Dfv, p. 39). Nicole Malinconi rapporte également le discours d'Émile Vandervelde pour qui le glorieux bâtiment, au gré d'une métaphore filée hugolienne, est le « *pont d'un puissant navire, marchant à toute vapeur sur les rivages d'un Monde nouveau* » (Dfv, p. 38) et s'élançant « *sur la mer des toitures* » (Dfv, p. 38).

Ces citations, qui sont chaque fois signalées par l'usage de l'italique, montrent, si besoin était, que la description d'un bâtiment de ce type se prête volontiers aux figures de style : le refus de Malinconi d'y recourir est mis en évidence par le contraste entre son texte et les paroles citées.

Dans le reste du livre, la narratrice produit tout de même en son nom quelques figures, mais celles-ci sont rares, sobres et souvent à la limite de la catachrèse. Les métaphores proprement dites sont au nombre de quatre (je souligne les termes métaphoriques) :

D'abord, ce terrain biscornu, il s'agit de l'épouser, pourrait-on dire (Dfv, p. 22).

[...] c'est même peu dire que [les normes] se seront assouplies ; *ramollies* serait plus juste (Dfv, p. 31-32).

Le quartier prenait l'allure d'un baril de poudre. / *L'explosion* [pour l'émeute armée] a *jailli* un soir d'avril 1902 (Dfv, p. 48)

La *vague* du progrès *déferle* aussi sur les usines (Dfv, p. 142).

Non seulement, ces métaphores sont peu sensibles, mais elles sont atténuées de plusieurs façons : les deux premières sont accompagnées d'un propos d'allure réflexive et orale (« pourrait-on dire », « c'est même peu dire »), la deuxième est précédée d'une catachrèse (« normes assouplies ») et les deux dernières sont annoncées par une comparaison préalable [la métaphore portant sur « explosion » est préparée par la comparaison entre le quartier et le « baril de poudre » et « la vague » de la page 142 a été introduite, une page plus tôt, par une comparaison explicite : « Croissance et progrès deviennent comme une vague déferlant sur les gens » (Dfv, p. 141)].

Le texte compte en outre trois comparaisons, à nouveau peu surprenantes²⁹. En revanche, il comprend un très grand nombre de compléments introduits par « comme si ». Ce dernier tour n'est pas un métasémème à proprement parler, mais, comme la métaphore selon Genette, il introduit un brin de fiction dans la description du réel. Cependant, le procédé est si massif (j'ai compté 42 « comme si ») qu'il mériterait un examen autonome, dans *De fer et de verre* ainsi que dans le reste de l'œuvre – examen qui nous mènerait trop loin.

Doubles conclusions

Deux questions motivaient l'enquête modestement entreprise dans cet article. D'une part : en quoi la forme de *De fer et de verre* s'écarte-t-elle des autres textes, pourtant très variés, de Nicole Malinconi ? D'autre part : Nicole Malinconi est-elle une écrivaine du *style* ou de l'*écriture* ?

En ce qui concerne la première interrogation, il convient d'abord de rappeler que *De fer et de verre* se construit en deux temps, l'écrivaine s'attachant d'abord surtout au bâtiment avant de passer à l'histoire sociale belge. C'est durant les premières pages que le lecteur rencontre quelques métaphores empruntées à autrui et découvre un phrasé qui, tout en demeurant sobre, s'écarte de l'oralité pour prendre de l'ampleur. Ensuite, une fois la chronique sociale lancée, se multiplient les « on » et les incises orales. Mais, soit par souci d'homogénéité, soit en raison de la distance historique qui la sépare de celles et ceux à qui elle donne la parole, Malinconi opte pour une oralité très mesurée. Elle n'use guère, par exemple, comme dans ses autres livres, de répétitions de mots ou de pronoms explétifs. Son lecteur continue d'ailleurs à croiser dans le texte des tournures purement littéraires comme des subjonctifs imparfaits³⁰.

En conclusion de ce premier point, l'expression, dans *De fer et de verre* pourrait être comparée à une branche repoussée qui retrouve petit à petit sa position initiale mais en gardant, de ce mouvement même, une nouvelle torsion. Le phrasé, plus conventionnellement littéraire au début du livre, s'assouplit au fil des pages pour retrouver une part du ton oral malinconien bien connu – mais une part seulement.

29 « [...] la balustrade a l'air de se dérouler comme une suite de légères vagues ou même de jours (Dfv, p. 30), « comme à découvert, comme nus » (Dfv, p. 103), « comme une fourmilière » (Dfv, p. 115).

30 « [...] l'eût fait descendre [...] comme s'ils eussent demandé » (Dfv, p. 76), « Il arrivait bien que certains se missent à parler » (Dfv, p. 80). Notons que l'on en rencontre déjà au moins un dans *Séparation*, mais il est moins spectaculaire : « C'est bien cela que j'avais refusé de ma mère, qu'elle fût une femme [...] » [MALINCONI (Nicole), *Séparation*, op. cit., p. 62].

La seconde question appelle une réponse nuancée. Un *style* Malinconi existe sans doute, qui se caractérise, notamment, par le recours au pronom « on » (et, peut-être, aux propositions introduites par « comme si »), et par des tournures orales : répétitions de mots³¹ ou coprésence du pronom et du nom qu'il est censé remplacer³². Mais ce *style* peut aussi se définir par le refus, au moins partiel, des métaphores – refus qui n'a rien à voir avec l'oralité puisque, selon la formule souvent glosée de Du Marsais, « il se fait dans un jour de marché à la halle plus de figures qu'en plusieurs jours d'assemblées académiques³³ ». Or, si les contenus de *Michèle Martin* ou de *Hôpital silence* – souci du réel oblige – peuvent expliquer l'absence de métaphores, des livres comme *Portraits* semblent convenir à leur multiple floraison.

Mais l'écrivaine est capable d'atténuer quelque peu son *style*, ou de le détourner, au profit de choix d'*écriture*. Même le pronom « on » s'adapte pour les besoins de la cause, et j'ai relevé un petit livre, au moins, qui se pare d'un chapelet de métaphores.

Le choix en question n'est pas tout à fait étranger à celui que décrivait Barthes : il est lié à un engagement. Il s'agit bel et bien d'obéir au réel, qu'il soit social ou architectural.

De ce point de vue, Nicole Malinconi me semble être davantage du côté de l'*écriture* que du *style*. Plus que d'imposer aux lectrices et aux lecteurs une voix intérieure qui se serait imposée d'abord à elle-même, elle s'engage, socialement et littérairement, non seulement par les contenus qu'elle aborde, mais aussi par son écriture même. Celle-ci n'est pas donnée une fois pour toutes : elle s'adapte au sujet traité et aux voix qu'elle relaie.

Bien entendu, ces voix et ces sujets sont métabolisés par son travail et sans doute le *style* de Nicole Malinconi, qui lui vient de son passé et de ses « humeurs », entre-t-il en action lors de cette élaboration secondaire. Mais le premier mouvement me paraît être de l'ordre de l'adaptation, voire de l'écoute. En effet, Nicole Malinconi, si elle ne se contente pas de donner la parole à celles et ceux qui n'y ont pas droit, peut sans doute être décrite comme une auteure à l'écoute. À l'écoute d'elle-même en tant qu'autre ou directement à l'écoute d'autrui. Et son phrasé se nourrit des propos ainsi enregistrés³⁴.

31 Par exemple : « Comment elle marche dans la *rue*. Comment elle va, légère, dans une *rue* de son quartier à la fin de la journée. / Elle rentre chez elle le soir par cette *rue*-là, souvent » » [MALINCONI (Nicole), *Rien ou presque*. Brèves, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Maintenant ou jamais, 1997, p. 59]. C'est moi qui souligne le nom répété.

32 Par exemple : « Ces jours-là, on *les* passait au village » [MALINCONI (Nicole), *Nous deux*, op. cit., p. 47]. C'est moi qui souligne le pronom explétif.

33 Cité notamment dans GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982 [Larousse, 1970], p. 17.

34 Au début de l'article qu'il a donné au présent dossier, « Dans le genre vignette », Jacques Dubois évoque à cet égard « l'empathie » de l'écriture malinconienne. Et, dans sa

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le choix d'*écriture* diffère profondément quand l'écrivaine consacre un texte à un bâtiment, qu'il s'agit de regarder et non d'écouter³⁵, puis à une histoire collective, rencontrée par la lecture – le livre se termine d'ailleurs par une imposante bibliographie. Sa dynamique première reste la même : non pas issue de son propre corps et de ses humeurs, mais de ce qu'elle capte du réel au moyen de ses oreilles et de ses yeux.

contribution, Jean-Benoît Gabriel use également de la notion d'« enregistrement ».

35 Le regard, primordial dans la description des œuvres de Victor Horta, joue déjà un rôle important dans *Nous deux*, comme le souligne Marie Klinkenberg. Voir KLINKENBERG (Marie), « Lecture », dans MALINCONI (Nicole), *Nous deux. Da solo*, Bruxelles, Labor, coll. Espace nord, 2002, p. 207-211.

Jacques DUBOIS

Université de Liège

Dans le genre vignette

L'écriture de Nicole Malinconi affectionne la forme brève, une forme qui est à l'origine de plusieurs recueils de ses textes, que ces recueils tournent autour d'un thème ou pas. Nous prendrons ici comme témoin de cette manière le volume *Jardin public*¹ qui a d'ailleurs un caractère mixte puisque s'y mêlent à de petites évocations avec propos divers les séquences d'une enquête sur la façon dont les prostituées envisagent leur existence et se sont confiées à l'auteure. Ces scènes monologuées forment un ensemble à part dans le volume comme si l'expérience n'avait pas été menée jusqu'au bout.

Nous laisserons de côté ces dernières. Nous ne nous attarderons pas non plus sur certaines scènes dialoguées (y compris le pourtant réussi « Noces de diamant »), qui s'écartent également trop de notre propos². Nous nous attacherons aux autres textes fragmentaires du livre tels qu'ils sont représentatifs d'une esthétique singulière. Celle-ci correspond chez Malinconi à une écriture de la brièveté et de la vivacité qui va de pair avec une approche littéraire toute d'attrait pour le quotidien et pour sa routine. Une approche marquée encore par l'empathie envers les gens dans ce qu'ils ont de quelconque et tels qu'ils se laissent observer ou appréhender en simples « passants » de l'existence.

-
- 1 MALINCONI (Nicole), *Jardin public*, Bruxelles, Le Grand Miroir, coll. La littéraire, 2001. Nous aurions pu aussi bien nous arrêter à un recueil plus ancien et remarquable tout autant, soit MALINCONI (Nicole), *Rien... ou presque. Brèves*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Maintenant ou jamais, 1997.
 - 2 Notre choix consiste ainsi à écarter les textes qui concordaient peu ou mal avec les modèles que nous allons identifier. Il était en effet difficile d'aborder, dans le cadre d'un article bref, tous les types de textes présents dans un recueil qui assume sa grande diversité. En effet, l'auteure n'a nullement cherché à faire entrer la totalité de ses textes dans des formats préconçus.

C'est dire que, s'agissant de ces textes courts, la rue et ses prolongements en divers lieux publics forment l'espace de prédilection de l'auteure. Mais des scènes en lieux privés les côtoient ici et là, scènes qui postulent un site d'observation comme d'énonciation plus malaisé à définir. De quel point de vue est narrée une scène en lieu clos ? Reste qu'avec son côté oxymorique, le titre *Jardin public* résume bien la disparate d'ensemble.

Or, et si l'on voit bien, le format textuel pratiqué en ce volume comme en d'autres ne connaît pas de définition comparable à celles des grands genres reconnus. C'est pourquoi l'on se permettra pour commencer un détour touchant à la dénomination du récit de forme brève comme à son histoire. Manière de souhaiter que ce dernier voie sa spécificité et ses origines consacrées un jour. Ici même, comme on s'en doute, il ne s'agira que de toutes premières indications.

Existe donc un espace de la fabrication qui, tout familier qu'il soit aux lecteurs, demeure mal défini à l'intérieur de ce que l'on nomme la modernité littéraire. Et pourtant auteurs, éditeurs ou lecteurs identifient sans trop de mal les productions que cet espace propose, mais ils varient beaucoup sur la façon de désigner les éléments qui en relèvent. Eh bien, varions à notre tour sur le thème. Tout comme Nicole Malinconi à l'occasion, on pourra parler de « brève », ce qui renvoie le genre à certaine pratique journalistique. On parlera également de « chose vue » — avec l'immense Hugo par exemple — et voilà qui rapproche la forme du journal intime. D'autres parleront de « note de carnet » et cela fera penser davantage au reportage ou à l'enquête. On parlera encore de « croquis » ou d'« instantané », associant ainsi la forme au dessin ou à la photographie. Enfin le terme de « vignette » pourra nous venir à l'esprit et on l'associera à l'illustration d'un ouvrage ou à la bande dessinée. Curieusement sans doute, c'est ce dernier terme qui a notre sympathie pour l'instant et que nous retiendrons ici, peut-être en raison de son origine iconique : l'écrivain qui s'adonne à la vignette ouvre pour nous un bel album, se réclamant ainsi de la double ingénuité de l'enfant et du peintre, entre bande dessinée et illustration de livre. Auteur d'un « croquis de mots » et usant du terme en cause, cet écrivain échapperait en quelque sorte à la littérature dans sa prétention au profit d'un minimalisme charmant. Même littéraire, une vignette sera du côté de la modestie et de l'impromptu, dût-elle pourtant avoir exigé du travail et mis en œuvre tout un art. De là que nous oserons même parler d'un *genre vignette* ou d'une écriture de la vignette.

Quand il voit le jour au ^{xix}^e siècle en France, ce modèle générique ne s'approprie ledit terme de vignette qu'occasionnellement. C'est plutôt de « chronique » que l'on va parler au moment où l'on voit vers le milieu du siècle presse et littérature collaborer de plus en plus et se contaminer l'une

l'autre. Ainsi du fondateur du *Siècle*, Émile de Girardin, qui fait entrer dans son journal le roman-feuilleton. Mais surtout de son épouse Delphine qui a l'ingénieuse idée d'inventer la « chronique », qui se nommera aussi « courrier » parfois. Si cette chronique est alors d'inspiration très parisienne, elle a surtout en propre de traiter de n'importe quel sujet dans l'optique vague des « faits du jour ». Et, même si elle demeure non dite, l'intention est de conjoindre les deux vocations d'auteurs qui deviennent inséparablement en ce temps : collaborateurs des journaux et romanciers de pleine littérature.

Ainsi apparaissent donc de nombreux « écrivains-écrivains », qui mangent à deux râteliers (les rétributions facilement obtenues dans la presse compensant les fréquents échecs de vente des livres) mais ont surtout tendance à mélanger les styles et les tons. Et l'on voit donc des journalistes accoutumés à l'écriture de presse passer au roman en donnant à ce dernier une allure ou un tempo qui emprunte au style et au ton de la chronique. Ce qui les conduit par exemple à dilater des moments de leurs narrations continues en petits croquis, en menus *inserts*. À gonfler aussi indûment telle phrase ou telle phase. Ou bien encore à égarer ne serait-ce qu'un court moment la visée première du récit. Comme ces auteurs sont par ailleurs les contemporains et les témoins de la naissance de la photographie, ils sont également portés à introduire dans leurs proses des équivalents de la nouvelle technique. Or, ceux-là se nomment par exemple les frères Goncourt, Vallès, Daudet, Loti ou encore Dujardin³. Ils appartiennent certes au courant réaliste-naturaliste, mais entendent rompre avec des constructions spatio-temporelles trop amples et trop massives, telles qu'on les trouvait chez Balzac, Zola ou même Flaubert — soit leurs maîtres bien souvent.

Ce fut l'effet d'une bifurcation dont l'histoire littéraire ne garde qu'imparfaitement la trace, sans voir non plus qu'une génération plus tard Marcel Proust allait suivre la même voie mais à même son immense roman écrit d'ailleurs de façon journalière. Non seulement il y pastichera moqueusement les Goncourt mais encore il introduira dans la *Recherche* deux techniques évocatrices, soit la digression soudaine, soit l'anecdote impromptue. Avec lui, une œuvre fortement structurée faisait place à une manière d'impressionnisme narratif dont on trouvait le puissant équivalent chez les Anglo-Saxons de l'époque, comme ces tenants du *stream-of-consciousness* que furent Virginia Woolf ou James Joyce, radicalisant dans cette version un certain « instantanéisme ».

On pourrait ainsi parler d'un grand flux qui, en France et dans les pays voisins, mine et compromet la durée romanesque dans ce qui fait sa tension

3 Voir, sur le sujet, DUBOIS (Jacques), *Les Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 1963.

soutenue à la faveur de petites capsules temporelles comme moments de diversion et de dispersion. Ce fut loin d'être sans lendemain et, dans la vaste production romanesque qui se démultipliera par la suite et vers le milieu du xx^e siècle, on pourra aisément repérer diverses lignées qui prolongeront avec bonheur l'hypostase littéraire de l'instant. Pour ne retenir que l'une d'entre elles ici mais combien remarquable, faisons état de trois romancières successives et majeures qui ont donné en France ses lettres de noblesse à un mode narratif attaché aux captations à effet d'immédiateté et à l'éclatement d'une temporalité trop rigide. Ce sont Nathalie Sarraute, Marguerite Duras et Christine Angot qui semblent se relayer au long d'un bon demi-siècle (à partir de 1950) pour animer une psychologie « romancée » des états et mouvements de conscience.

La première d'entre elles nous fournit d'ailleurs un mot de plus pour suppléer le mot « vignette » à propos de phénomènes psychiques singuliers. Il s'agit du terme de « tropisme » employé dès son premier livre par Sarraute et qui peut convenir pour ses collègues romancières dès le moment où celles-ci s'attachent à prélever sur le temps qui s'écoule des réactions en onde à de minimes stimulations ambiantes. « Les tropismes, écrit Valérie Minogue, sont des mouvements instinctifs d'expansion et de rétraction. Dans l'instant du tropisme, il n'y a ni réflexion ni choix. Il n'y a que stimulus et réaction. À ce niveau de l'activité psychologique, il ne s'agit pas de faits qu'on pourrait classer, mais de remous confus et rapides qui, élargis et ralentis, s'épanouissent sous la plume de Nathalie Sarraute. »⁴ Chez Duras et, plus tard, chez Angot, on trouvera des procédures plus ou moins équivalentes à ces « tropismes ». De la seconde, on retiendra en particulier le récent *La Petite Foule*, volume fait de courtes scènes-portraits décrivant des personnages anonymes et qui introduisent dans leur comportement un élément de rupture logique et parfois de non-sens. Avec *Jardin public*, Nicole Malinconi allait se souvenir ici et là des tropismes sarrautiens, souvent liés à des émois contagieux et collectifs. Mais on la verra surtout donner du piquant à ses vignettes en pratiquant la disjonction logique en accroc minime à l'intérieur d'une trame toute cohérente. Elle annonçait de la sorte le beau recueil qui formait *La Petite Foule*.

Mais nous voici à pied d'œuvre. Comment définir la vignette selon Nicole Malinconi ? En premier, elle ne consigne qu'un moment d'action, se présentant en prélèvement plus ou moins arbitraire pratiqué sur l'écoulement temporel. Le quotidien est pour sa narratrice un horizon tenace, riche en situations plus ou moins ponctuelles qui se cristallisent autour d'un minimum d'acteurs et

4 MINOGUE (Valérie), « Notice », dans SARRAUTE (Nathalie), *Tropismes*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1720.

d'actions. Décrits en esquisses, des personnages saisis sur le vif s'y produisent dans des situations inédites. Pris dans une logique qui se doit d'exister en peu de lignes et en peu de pages, ils ont à capter notre attention pour un court laps de temps.

On pourrait dire que la formule de base est un simple « il y a » ou « il y avait », qui va s'écrire en une page ou deux. Mais la vignette n'en est pas moins espace ouvert. Et l'on serait enclin à dire qu'en chacune il est même, si l'on est porté à broder, un roman en puissance. Ce qui induit facilement l'idée que, sous cette forme, la vignette est un pur « effet de réel » mais non exactement dans le sens où Barthes entendait la formule. C'est que, dans ce qu'il avait d'oiseux en terme d'économie narrative, l'effet barthésien prétendait cautionner la représentativité réaliste de tout son alentour. Or, la vignette malinconienne ne peut en principe que renvoyer à elle-même. Ainsi, pour peu qu'elle boucle un petit récit, elle ne le fait que dans le vide, sans les tenants et aboutissants de la situation évoquée. Elle n'est en somme la caution que d'une histoire fantomatique, ce qui participe de son charme.

Mais la vignette ne saurait intéresser, si elle se tient sur la seule béquille de cet effet de réel trompeur ou illusoire. Il lui importe, au moins dans un second temps, de surprendre, d'accrocher. S'agissant de *Jardin public*, nous proposerons de classer les vignettes qui nous ont retenus en trois catégories pouvant se réclamer de trois procédures distinctes. Soit un microsystème on ne peut plus bricolé mais qui se souviendra de Barthes, de Sarraute et d'Angot.

Ce seront d'abord des croquis dans lesquels la sensation d'« effet de réel » est marquée. Or, à chaque fois, comme on verra, elle se double et se renforce d'une notation en miroir qui l'extrait en partie de l'ambiguïté. En seconde catégorie, nous ferons cas de formes de disjonctions logiques. Comme si la vignette n'existait qu'à la condition de trahir sa cohérence sous un aspect ou sous un autre. Enfin, nous ferons place à des exemples de tropismes qui, s'ils ne démarquent pas strictement Sarraute, en reprennent sensiblement la tonalité.

Effets de réel avec redoublement spéculaire

Le premier ensemble de trois textes mise sur une immédiateté première de l'observation, du constat. Nous sommes bien dans le « il y a » déjà signalé. Mais encore faut-il que cela retienne. Et intervient ici le secours de l'effet spéculaire. L'accroche est dans une forme de redite.

« Singulier exclu », p. 7-8 en tête de volume, nous le fait bien voir. En voici l'attaque directe au présent de l'indicatif : « C'est un homme d'une cinquantaine d'années. Bien habillé » (p. 7). Sa mise est soignée donc, mais,

fait singulier, il est assis au bord du trottoir avec une bouteille de cognac à ses côtés. Toute supposition est permise. Certain que, si l'homme était un clochard, on ne le remarquerait pas. Or, voici que passe justement un clochard avec une bouteille également : il se penche vers l'homme bien mis et pointe ainsi le surprenant paradoxe social qu'il a sous les yeux. En quelque sorte, il est par inversion l'effet de réel de l'homme chic. Tout est dit et l'on n'en saura pas plus. Le clochard s'en va et fait « comme un salut à son semblable » (p. 8).

Après la vignette à deux hommes, celle à deux femmes, titrée « Mode » (p. 84-5). Bonne attaque à nouveau en didascalie : « Comment l'une regarde l'autre. » (p. 84) La scène se joue d'ailleurs sur un tout petit théâtre, un passage piéton avec lumières alternantes comme il se doit. Inversion sociale à nouveau. « L'une » repère « l'autre » « dans son ensemble pantalon de lin grège » mais sans retour du regard. C'est que la seconde passe souveraine quand la première est comme pétrifiée. Il est vrai que celle-ci porte exactement le même ensemble que l'autre et qu'elle se voit même en esprit le porter, fascinée qu'elle est par la « secrète image parfaite ». « Quand elle relève les yeux, le feu est rouge » (p. 85). En peu de mots donc, lutte des tenues, des corps, des classes mêmes, et si douloureuse. Insistance des mises en reflet et qui en dit long.

Pour finir la triade, voici « Mise au point » (p. 109-110), se partageant entre une femme et deux hommes. Attaque : « Un homme attentionné. Un qui sourit en lui parlant, tandis qu'ils marchent et que le photographe les prend ainsi, allant. » À relever la gaucherie voulue de la syntaxe. Mais pourquoi ce photographe ? Serait-il l'œil de la narratrice ? Le cliché qu'il eût pris aurait éternisé l'amour naissant. Mais non, la femme ne se laisse prendre – ni par un homme ni par l'autre. Elle « refusant de donner ce qu'ils demandent tous deux, que sans doute ils demandent trop, que peut-être ils pourraient ne pas demander mais lui prendre, et, dans ce cas, peut-être même lui arracher, presque. » « Mais voudrait-elle ? » L'acte photographique qui n'a pas lieu est bien reflet – de désir – d'un homme à l'autre.

Trois vignettes donc à lecture spéculaire et telles que quelque chose aurait pu advenir. Mais la clé de l'énigme est précisément dans le non-lieu comme si la logique, largement sociale, n'avait pas d'aboutissement possible.

Disjonctions sur thème érotique

Ici, on franchit un pas de plus. Quelque chose est près de se produire au terme de l'attente. Encore que rien ne soit sûr.

C'est d'abord une vignette d'intérieur avec femme et homme (« Le Produit », p. 105-108). Attaque venue de nulle part : « Il dit : la faisabilité

du projet. » (p. 105) Les deux sont censés travailler en face à face, puis côte à côte, très proches. Ils emploient les mots du langage de la production. Appels téléphoniques non admis. Il est élégant ; elle a le décolleté pressant. Elle parle de finaliser le dossier. « Ils sont prêts à conclure » (p. 107), dit le texte ironiquement. Un texte qui, au conditionnel, les voit même se prenant soudain : « Ils jouiraient ensemble, violemment. » (p. 108) Mais à quoi bon ce fantasme ? D'autant qu'« Elle, ignorant jusqu'au bout l'échancrure du décolleté. Le regarde dans les yeux, droite, déterminée. » (*ibidem*) Ils diront ensemble : « Pour l'optimisation des résultats. » (*ibidem*) Entre parole de la production et parole du désir, la disjonction n'est que trop claire.

Autre vignette moins fermée et s'intitulant « L'Offre » (p. 73-74). Bel *incipit* encore, confortant l'anonymat : « Celui qui accoste une femme dans le couloir du métro. Un homme noir. » (p. 73) À tout égard étrangère à cet homme-là, la femme est sur la défensive. L'homme noir propose d'aller prendre un verre mais dit surtout qu'il n'a plus couché avec une femme depuis des mois et qu'il n'en peut plus de cela. Alors la femme baisse la garde et intègre en elle la violence. Ultime alinéa, la montrant qui fixe le Noir pour ne pas céder à la peur qui s'est emparée d'elle. Avec en clôture : « Elle fait un signe de la tête. Elle le suit vers la sortie du métro. » Disjonction continue en somme et fin-surprise. Qu'entendre ?

Voici enfin : « Pressing » (p. 86-93), vignette qui esquisse un petit roman conjugal. « Elle » se définit en femme d'intérieur ; son mari mène une vie régulière et monte en grade dans sa boîte ; aussi rentre-t-il du travail moins régulièrement que jadis. Elle a une sœur cadette un peu dévergondée et assidue du Harry's Club. Un jour, celle qui se voue au seul ménage trouve dans la poche d'un vêtement du mari une note de bar de ce Harry's Club. Et c'est comme un petit désordre dans sa maison, une tache à faire partir, une faute à radier. Cette note la tourmente chaque soir mais elle ne peut en vérifier la date : la note a été jetée. Et vient le moment où ça disjoncte sur un registre tout symbolique. Demain, elle ira au pressing : « ils travaillent bien ; pas le moindre risque de retrouver de quelconques papiers ou notes qui auraient été oubliés dans une poche, par distraction » (p. 92-3). Pour la femme, un bon nettoyage suffira à gommer l'éventualité de la faute. Ainsi tranche la *doxa* ménagère.

Tropismes ou presque

Expansion et rétraction, est-il dit plus haut à propos des phénomènes de conscience diffuse. Et c'est de cela qu'il s'agit dans les trois exemples qui viennent. En chaque vignette, un groupe face à un couple.

Voici « Villa de vacances » (p. 24-26) qui tient du tropisme à distance ou médiatisé. De là, sans doute une levée d'anonymat toute fictive. Avec belle attaque encore : « Eux, les Dargentant. Avec leur nom. On ne connaît d'eux que cela, leur nom. » Un nom qui dit l'aisance, qui affirme une vie familiale réussie à chaque coin de la villa louée par celle qui nous parle pour le temps des vacances. Bon goût de la décoration, autosatisfaction qui suinte des albums de photos dispersés ça et là dans l'espace. « Un clan, les Dargentant, on se dit. Un clan de série américaine où tous sont beaux de ce masque de beauté-là, brillante, décontractée. » (p. 26)

Vient la fin du séjour et typiquement le moment de la rétraction. « On se dit que, pourtant, cette belle harmonie doit cacher quelque chose, pas possible autrement. On aimerait trouver quoi, voyeur qu'on est devenu. » (*ibidem*) Mais ne serait-ce pas plutôt qu'à force d'avoir tant rêvé d'eux, « on leur en veuille, avec leurs images » (*ibidem*) ? Et voilà qu'un tropisme du ressentiment se répand en tache d'huile à partir de pures icônes.

Passons à présent à « Restaurant » (p. 71-72), vignette plus déjantée et de ton franchement sarrautien. Voyez l'attaque : « Tu les vois, tous autour de nous ? » (p. 71) Et pour suivre : « Bien mis, bien assis, par table de quatre, le plus souvent de deux, oui, par deux assis. » (*ibidem*) Ce cadre posé, la narratrice propose une analyse des minuscules mouvements signifiants qui s'inscrivent entre les convives : il s'agit bien de tropismes, mais de tropismes trompeurs, alors que ceux que dépeignait Sarraute s'avéraient immanquablement révélateurs, même si la narratrice ne savait pas toujours tout de suite de quoi ils témoignaient au juste. Ici, l'analyse de ces attitudes microscopiques se fait en creux. Pour peu, on pourrait parler d'antitropismes : « [...] ne regardant plus l'autre et l'autre de même, ne le sachant plus là, [...] le visage même ne parlant pas, ne parlant pas, ne montrant rien, ni plus ni moins que lorsque seul chez soi, comme neutre [...] » (*ibidem*). La scène est vide, donc, *a priori*, nulle action ne semblant se préparer. Pourtant, certains détails d'expression annoncent, sans en avoir l'air, par l'insistance de mots renvoyant au corps, un possible retournement de situation : « Chacun face à l'autre, bien habillé, en habits, en déshabillé (*sic* !), en bijoux, en eau de parfum, avec rince-doigts, avec mise en bouche, avec amuse-bouche, avec vin ayant du corps. [...] Tu les vois ? » (p. 71-72) Vient alors ceci, tout imprévu : « Tu ne sais pas ce qu'ils font, après. » (p. 72) Mais on va le savoir, car les tenues se défont, les corps s'abandonnent, les gémissements se donnent à entendre. Et c'est la grande copulation. « Tu ne le sais pas quand tu les vois. Personne qui sache cela, ce secret. » (*ibidem*) Mais secret en expansion libidinale et largement dévoilé. Les tropismes du début du texte, qui n'exprimaient que la neutralité affective, étaient bel et bien trompeurs.

Dernier de la troisième série, voici « Tribunal » (p. 95-98), soit un couple mis en présence de visiteurs mal identifiés un dimanche matin. Entre lui et elle, échange initial comme un duel entre chats sortant leurs griffes : « Elle descend de leur salle de bains, les cheveux encore mouillés. Il dit Ah voilà la lève-tôt. » (p. 95) Elle réplique, évoque sa fatigue, son sommeil mérité. Quant aux visiteurs : « Eux, venant d'arriver, entrant à peine, à peine vus, à peine connus, et déjà ils seraient témoins, alliés ? » (*ibidem*) Ceux-là admirent la maison où ils viennent d'entrer tout en essayant de calmer le jeu. « Elle dit que non, qu'il n'a pas dit ça comme ça, qu'il dit ça tout le temps. » Ainsi les angles s'aiguisent, les flèches partent. Quand, du couple, l'un sourit, c'est pour capter la bienveillance des visiteurs. Puis vient le mot qui rompt le combat. « Il dit Laisse tomber, tu veux. » « Elle laisse tomber. Elle sourit à nouveau, d'un sourire d'hôtesse, cette fois. » (p. 98) Les témoins admirent la décoration du logis. Angles et flèches ont disparu comme derrière les meubles. Ainsi de l'instauration abusive d'un tribunal dans le temps le plus bref puis de sa levée.

Petit bilan pour conclure

Si, dans *Jardin public*, il est cependant une tendance à l'uniformité, elle relève avant tout d'une tonalité, elle-même tributaire de l'exiguïté d'un espace. Pour peu que la narratrice dépasse les quatre (petites) pages, on voit la tension souhaitable se perdre et se noyer. Tout au long donc une triple économie : de la brièveté et du resserrement, de l'ellipse et de la rareté, du secret et du non-dit. Économie que Nicole Malinconi maîtrise avec talent, forte par exemple de ses attaques abruptes et de ses personnages ramenés à des pronoms personnels (exemple encore : « Lui, pleurant », p. 94). Il y va d'une morale, celle qui, à même l'écriture, conjugue l'accidentel et le typique. Le « monsieur bien » assis sur le trottoir est réalité captée en passant ET silhouette qui fait sens rapidement.

Cela dit et bien normalement, nous n'avons pas le fin mot des situations évoquées. L'issue pourrait être sexuelle s'agissant du « Produit », de « L'Offre », de « Restaurant » mais le sera-t-elle ? Pareillement, les modalités de la crise du couple ne sont qu'entrevues dans « Mise au point », « Pressing » ou « Tribunal ». À quoi référer enfin les cas de frustration envieuse que l'on perçoit dans la si fugace « Mode » ou la plus insistante « Villa de vacances » ?

Au total, les vignettes de *Jardin public* s'indexent sur trois isotopies. La première est romanesque et coiffe tout ce qui est drame ou pathos. Mais, sur ce plan et encore une fois, il ne s'agit pour l'auteure que d'inviter à prolonger depuis une vignette purement indicative. Le « Singulier exclu » est typique de cette manière dans sa condensation même : complète et fabule qui voudra.

Viendrait en second lieu une isotopie plus sociologique, répandue dans l'ensemble du recueil. Elle se teinte de révolte ou de mélancolie. Avec en regard et comme valeur compensatoire une isotopie érotique ou sexuelle, tantôt affichée soudainement, tantôt paraissant prête à sourdre.

Tout cela dénote chez Nicole Malinconi un art consommé de ce que nous avons appelé vignette et que neuf exemples ont illustré ici même. Cet art est manière heureuse de conjoindre dans une forme mobile et souple des aspirations d'auteure s'exprimant sur deux plans. D'un côté, un intérêt pour le quotidien et le commun ou bien encore pour « les gens », comme on dit dans un discours bien autre, et pour leur mode de vie. De l'autre, tout un travail sur le choix des mots et tournures dont l'auteure sait combien il requiert de justesse dans l'espace restreint de la vignette. Croisés, ces plans renvoient à un unisson existentiel ou phénoménologique qui est pour nous de pleine littérature.

Le pervertissement de la langue dans la communication publique

Dans son *Petit Abécédaire de mots détournés*¹, Nicole Malinconi recense un certain nombre de vocables « à la mode » dans le français contemporain et en scrute avec attention les sous-entendus. Ses cibles ne sont pas des termes rares ou très techniques, mais des mots de tous les jours, au moins de la communication courante. La récolte est d'ailleurs fort variée, sinon un peu hétérogène. On y discerne plusieurs catégories lexicologiques, principalement :

- des euphémismes (« accompagnateur » de savoir ou de train, dégât « collatéral », « dégraisser » le personnel, « délocaliser » une entreprise, « dysfonctionnement », pays « émergent », « frappes chirurgicales », « hôtesse de caisse », « surcharge pondérale ») ;
- des néologismes (« cliquer », « entuber », « fidéliser », « internaute ») ;
- des raccourcis (le préfixe « bio » devenu autonome, « biper », la « GRH », « LAT », ajouter « un plus », un « SDF », le style « perso », la filière scolaire dite « le qualifiant ») ;
- des anglicismes (« briefier » et « débriefer », le « coach », le « cocooning », « pour le fun », un « must », « en termes de ») ;
- des mots fourre-tout (« les acteurs culturels », la « communication », « concept » pour « conception », « espace » dans « espace fumeurs » ou « espace garderie », « gérer », « globalisation », « quelque part ») ;
- des hyperboles (« avoir la haine », « décoiffant », « globaliser », « c'est magique »).

1 MALINCONI (Nicole), *Petit Abécédaire de mots détournés*, Loverval, Labor, coll. Grand Espace Nord, 2006.

Qu'ils s'agisse de mots nouveaux ou de mots connus employés nouvellement, l'auteure les traite comme autant de « détournements » – le titre du livre et le contenu des rubriques sont assez clairs – par rapport à une entité de référence dont elle ne précise pas la nature exacte, mais qui est sans doute le français de son enfance, ou encore ce « bon usage » cher aux programmes scolaires. De ce point de vue, l'entreprise du *Petit Abécédaire* a quelque chose de nostalgique, impression renforcée par le non-recours à la méthodologie scientifique : le corpus n'est pas prédéfini, les mots-vedettes ont été glanés au gré des circonstances, leurs occurrences ne font l'objet d'aucune statistique, toute attestation-datation est absente, les notices n'ont pas la neutralité informative du lexicographe. Au vrai, nonobstant une sensibilité aigüe aux tours et détours du verbal, Nicole Malinconi – qui intitule son livre « abécédaire » et non « lexique » ou « glossaire » – n'est pas et ne se prétend pas linguiste. Ce qu'elle traque n'est pas la malformation des innovations lexicales, et pas davantage l'incorrection en tant que telle, mais la « réduction » des mots, leur déviation, leur « dénaturation », l'obscurcissement de leur sens originel, leur utilisation comme leurres, l'« évidemment » de leur substance, jusqu'à leur éviction pure et simple² ; bref, une série de comportements discursifs qu'elle juge insidieusement délétères.

L'introduction de l'*Abécédaire* débute par la critique du terme « le qualifiant », propre à notre jargon scolaire, où il désigne l'une des deux orientations de l'enseignement secondaire professionnel. Au fait, le livre entier pourrait être considéré comme une pièce à charge du « jargonisme », tel que celui-ci prospère dans le discours politique, administratif et journalistique d'aujourd'hui – à première vue, tel semble être le champ d'investigation concerné. À cette aune, Nicole Malinconi mènerait une campagne de démocratie langagière. Qu'il soit juridique, médical, informatique ou autre, l'emploi du jargon hors de son aire initiale est en effet un comportement ségrégatif. Il permet aux professionnels de se reconnaître entre eux – et par le fait même d'exclure les autres –, grâce à des termes techniques qui sont autant de signaux d'appartenance inintelligibles aux non-initiés. De plus, le rapport du jargon au savoir n'est pas quelque chose de stable. À l'intérieur de chaque sphère professionnelle, le langage du spécialiste est en principe le reflet et le garant de connaissances fiables. Transféré dans la sphère publique, il n'offre plus la même sureté. Dans le discours journalistique ou politique, il peut même devenir usurpation de compétence ; il remplit alors une fonction d'intimidation, tactique ressortissant à l'ordre de l'*imaginaire*, et qui permet d'éluder la charge des définitions et des explications. De nos jours, « il ne s'agit plus de réfléchir à quelque chose, voire de penser au bien commun. Il

2 *Ibidem*, p. 11-12.

s'agit seulement d'avoir une opinion et de vociférer », témoigne le romancier Grégoire Polet³.

Cependant, le *Petit Abécédaire* ne se réduit pas à une offensive anti-jargon. La victime des « dégradations » qu'il décrit n'est pas simplement la limpidité communicative, ni même la « langue maternelle » objective : c'est un idiome qu'on pourrait appeler la *langue originelle*, dans laquelle et par laquelle, dès notre naissance, se sont construits notre identité subjective, notre rapport à l'autre et au monde. D'autres écrits de Nicole Malinconi explicitent davantage ce statut : « langue que vous parle votre mère, oui, que parle votre premier milieu ambiant, et qui va forger votre parole, ses intonations, ses coupures, son rythme, à l'exclusion de toute autre, réduisant à une seule vos capacités infinies du début parce qu'il faut bien parler⁴ », « langue qui nous précède toujours et qu'il s'agit de transmettre⁵ » à l'instar du monde naturel, ce patrimoine apparemment immuable... Quelques indices éloquentes : l'amertume de l'écrivaine face à la supposée dégradation de l'orthographe⁶ ; sa réticence à l'égard de la réforme orthographique – pourtant timide – de 1990⁷ ; son ironie envers la féminisation des noms de métier et de fonction, « tributaire de la mode née au Québec et en Suisse, voici quelques décennies, et qui s'est imposée partout à la langue française par voie d'arrêtés et de décrets ministériels⁸ » ; plus modeste, la notice « SMS » du *Petit Abécédaire*, « Syntaxe Mutilée Sauvagement ». Tout ce vocabulaire malinconien de la « réduction », du « détournement », de la « dénaturation », de la « banalisation⁹ », du « rabotage actuel de la langue¹⁰ », de l'« évidement », de l'élimination de certains mots, de la « mutilation sauvage », suggère qu'une violence arbitraire s'exerce aujourd'hui sur la langue originelle, grand corps innocent et sacré qui du fait même s'en trouve « défiguré¹¹ ».

3 Entretien radiophonique sur la RTBF La Première, 2016.

4 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, présentation de Pierre Piret, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, n°10 de la deuxième série, 2014, p. 36.

5 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Éditions Érès, coll. Humus entretiens, 2015, p. 127.

6 Sur cette question, voir entre autres KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Langue dans la cité*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015, p. 158-159.

7 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 126-127.

8 MALINCONI (Nicole), *Petit Abécédaire de mots détournés*, op. cit., p. 19, rubrique « Auteure ou autrice ».

9 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 42.

10 *Ibidem*, p. 121.

11 MALINCONI (Nicole), *Si ce n'est plus un homme*, Éditions de l'Aube, 2010, p. 14 : « comme si la défiguration pouvait bien atteindre aussi les mots des hommes, et menacer leur pensée ».

Les atteintes au lexique et à l'orthographe ne sont pas les seules préoccupations de l'auteure, comme en témoignent certains passages de son dialogue avec Jean-Pierre Lebrun en 2015 : « Je suis souvent frappée par le fait que même la voix, le ton, l'élocution de ceux qui parlent en public semblent subir une métamorphose¹². » Est particulièrement incriminée l'accélération du débit chez les journalistes de la radio et de la télévision, les orateurs politiques et même les jeunes comédiens de théâtre et de cinéma. « Aussi l'articulation des mots se réduit-elle parfois à une bouillie sonore, la respiration de la phrase n'a plus cours ; quelquefois la logorrhée s'interrompt là où l'on n'imaginerait pas de césure, ni de ponctuation, mais se soucie-t-on encore de ponctuation¹³ ? » Ce dont la langue souffre, selon cette mercuriale, est le rythme de l'énonciation, qui – comme le mot – se trouverait de plus en plus contracté, « réduit » jusqu'à la suffocation. Ainsi l'auteure évoque-t-elle « le temps écrasé, compressé dans le mot, réduit à celui d'une expression immédiate [...], sans plus de place pour que prenne corps l'idée de ce que l'on dit, sans plus de temps pour la laisser advenir, sans même plus d'espace entre les mots ; vide maintenant bouché qui, pourtant, fait la langue¹⁴ ».

Nicole Malinconi ne s'interroge pas expressément sur le moteur de cette évolution, mais celui-ci n'est un secret pour personne : le temps de parole médiatique coûte cher et l'auditeur, quant à lui, est de plus en plus pressé. Journalistes et présentateurs sont donc priés de fournir un maximum d'informations en un minimum de minutes, leurs invités étant soumis au même régime, quitte à se voir fréquemment interrompus. Les règles sont analogues pour les orateurs politiques : évitez de tirer en longueur ou de vous répéter, employez des formules synthétiques, trouvez le mot qui fait mouche... Certes, on dénierait à tort la réalité de ce style à l'emporte-pièce et de cette accélération du débit oral dans la sphère publique, plus précisément dans le sociolecte médiatique et publicitaire¹⁵. Toutefois, celui-ci n'est qu'un des pans de l'activité langagière quotidienne, à côté de la production littéraire, de la masse des conversations privées, de l'enseignement oral, etc. On peut alors se demander pourquoi Nicole Malinconi lui accorde une telle importance, au point de le considérer implicitement comme représentatif de la langue tout entière. La réponse ne fait guère de doute : c'est son caractère envahissant qui est en cause. En effet, qu'un style verbal nouveau se fasse jour n'est pas en soi quelque chose de gênant, s'il reste confiné à un cercle restreint où il trouve sa justification. Par contre, il est logique que sa diffusion massive et quotidienne

12 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 108.

13 *Ibidem*, p. 108-109, p. 236 pour les « interviews sèches ».

14 MALINCONI (Nicole), *Petit Abécédaire de mots détournés*, op. cit., p. 11.

15 Pour la définition du « sociolecte », voir BARTHES (Roland), « La division des langages », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 120 et suivantes.

dans le public soit ressentie comme un coup de force, une opération d'emprise contre laquelle il y a lieu de se défendre et de réagir.

Revenons au *Petit Abécédaire* et à la question lexicale. À y regarder de plus près, l'on s'aperçoit que, dans plusieurs rubriques, c'est la chose qui est visée plutôt que le mot, dérogeant ainsi au projet annoncé dans l'introduction. Prenons le cas du verbe « bouger », dont l'emploi intransitif est certes nouveau dans des expressions comme « elle bouge bien » ou « bougez, c'est l'été » : ce qu'il dénote, pour Nicole Malinconi, c'est surtout le souci de ne pas s'immobiliser, de surseoir à l'imprévisible instant de l'arrêt ; il s'agirait donc, en dernière analyse, de prouver à soi-même et aux autres qu'on est vivant¹⁶. « Coach », qui fait florès aujourd'hui, distille un peu partout l'esprit de performance. La rubrique « informatisation » n'incrimine nullement le vocable mais ce qu'il désigne, une technologie progressivement étendue à tous les domaines de la vie, allant jusqu'à concurrencer la réflexion et la pensée. Si le « livre » est évoqué, c'est comme simple produit de consommation, marchandise dont la durée de vie ne cesse de raccourcir. De même, « puce électronique » donne lieu à une réflexion sur le micro-espionnage qui guette chacun d'entre nous, réflexion élargie sous les vedettes « sécuritaire » et « vidéosurveillance » à tous les dispositifs de contrôle, de guet et de protection, tandis que, des « usagers », ce sont surtout les cartes d'abonnement numérotées qui sont mises en évidence. De son côté, le verbe « vendre » est l'occasion de rappeler le propos de Patrick Le Lay, selon qui le métier de TFI est de vendre à Coca-Cola du temps de cerveau humain disponible. Quant aux articles « fiction-réalité » et « virtuel », ils permettent de souligner l'effacement de la frontière entre le semblant et le vrai.

Ces observations le suggèrent : en fin de compte, ce ne sont pas les « détournements » linguistiques qui préoccuperaient prioritairement Nicole Malinconi, mais les changements sociétaux dont ils sont à la fois le symptôme et le camouflage. Plus exactement, c'est comme symptômes et camouflages que les glissements sémantiques requièrent son attention. Les notices de l'*Abécédaire*, en effet, débouchent la plupart du temps sur des thèmes tels que l'exploitation de l'homme par l'homme, le règne de la performance et de la productivité, la logique gestionnaire, la toute-puissance du bonheur-consommation, la dépersonnalisation des individus et des relations sociales, le scandale que suscite l'enrichissement outrancier des uns et l'appauvrissement accru des autres, la marchandisation des utérus, l'allergie grandissante à toute forme d'autorité, les comportements infantiles chez les adultes, le procédé du

16 « Autrement dit, le “bouger” permet d'escamoter la mélancolie », commente Jean-Pierre Lebrun dans MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 99.

« responsable introuvable », le surinvestissement du présent, de la vitesse, du mouvement.

Deux tendances plus profondes et plus générales animent cette thématique : d'une part, réduire la « compréhension » chez l'interlocuteur à une simple réception d'informations ; d'autre part, éluder la dimension de la perte sous toutes ses formes, de l'échec professionnel au handicap physique en passant par les insuffisances des pouvoirs publics. Quoi qu'il en soit, par rapport à la mise en lumière de toutes ces évolutions culturelles, les changements proprement lexicaux perdent en quelque sorte leur importance initiale : ils en sont le reflet et le porte-voix, mais pas la cause première. Nicole Malinconi l'explique assez clairement : « lorsque j'ai commencé à écrire le petit abécédaire, [...] je pressentais que cette manière d'être dans la langue, ou plutôt de l'utiliser, devait indiquer et en même temps influencer une nouvelle manière de considérer la vie, le temps, le rapport à l'autre¹⁷ ».

L'entreprise du *Petit Abécédaire* est donc plus complexe qu'il y paraissait en un premier temps. Ses notices démontrent qu'euphémismes, anglicismes, néologismes et autres « détournements » obéissent à une dérive à la fois obscure, anonyme et collective, dont le sens n'est nullement confiné au domaine linguistique. On pourrait interpréter cette dérive en la rapprochant d'une stratégie individuelle bien connue en psychologie : la « manipulation ». Pour l'essentiel, celle-ci consiste en une *rhétorique* captieuse par laquelle le locuteur se met systématiquement hors-cause en déstabilisant et en culpabilisant l'allocutaire afin de le dominer¹⁸. Sous une apparence neutre ou technique, les vocables à la mode charrient en effet des messages implicites à portée anesthésique, pernicieuse ou crypto-idéologique. À cet égard, le *Petit Abécédaire* s'apparente à d'autres ouvrages ou brochures de publication récente¹⁹, signes d'une prise de conscience grandissante. Il s'agit pour leurs auteurs d'identifier certains énoncés de type généralement injonctif, qui visent à infléchir discrètement les habitudes du citoyen-consommateur. « *Testez votre forme, soyez fitness ; Devenez Proxicom et sentez-vous légers ; Baignez dans l'ambiance de vos rêves ; Adoptez la Surf attitude.* Des conseils adressés à tout le monde, au fond [...]. Et, quand on y pense, qui donne les conseils ? Qui parle ?

17 *Ibidem*, p. 212.

18 Voir entre autres MESSINGER (Joseph et Caroline), *Les Mots qui polluent, les mots qui guérissent*, Paris, Flammarion, 2005.

19 Citons HAZAN (Éric), *LQR (Lingua Quintae Respublicae), La propagande du quotidien*, Paris, Raisons d'agir, 2006 ; CHERBONNIER (Alain), *Langue de bois et pouvoir des mots*, Bruxelles, Question Santé, 2012 ; STEINBACH (Christine), éd., *Le Petit menteur. Dictionnaire participatif, engagé et décalé*, Namur, Équipes Populaires, 2015 ; STARQUIT (Olivier), *Des Mots qui puent*, préface d'Alain Deneault, Éditions du Cerisier, 2018.

[...] Au fond, c'est cela, les nouveaux impératifs nous commandent, sans personne, l'air de rien²⁰. »

Après la dégradation du vocabulaire et les changements de mentalité, un troisième niveau de lecture s'impose à partir des « références » disposées au début et à la fin de l'*Abécédaire*. D'abord, l'épigraphe est un extrait de *1984*, célèbre roman d'anticipation où l'écrivain anglais George Orwell décrit une société totalitaire, la langue y étant soumise à une discipline de fer afin de créer et d'imposer une « novlangue²¹ ». L'introduction, ensuite, renvoie à l'ouvrage de Victor Klemperer *La Langue du Troisième Reich*²² : l'auteur « avait suivi à la trace, et montré combien la langue, traitée par la pensée nazie, révélait et servait à construire, jusque dans les mots, l'inhumain absolu²³ ». Enfin, les quelques lignes en colophon sont extraites d'un article de Jacques Dewitte sur le roman d'Orwell : « la visée totalitaire est d'éliminer [non seulement] la pensée qui précède le langage, mais celle qui l'accompagne en permanence, qui est entre les mots autant que dans les mots, toute la "pensivité" interne du discours qui l'empêche de se réduire à une pure affirmation péremptoire, le mouvement de la phrase comme mouvement d'une pensée qui ne s'énonce pas seulement, mais se cherche encore²⁴ ». Ces trois petits textes citationnels ont pour effet d'éclairer de façon curieusement dramatique l'abécédaire proprement dit, ce qu'expliquerait l'influence de Victor Klemperer intervenue en cours de travail : « j'ai découvert ses livres lorsque je travaillais à mon *Petit Abécédaire* [...] ; j'étais bouleversée de découvrir dans son étude fine et rigoureuse de la langue allemande la façon dont le nazisme prenait possession des mentalités²⁵ ».

Entre le langage officiel des régimes totalitaires et le sociolecte médiatique de nos démocraties occidentales, il existerait donc une sorte d'analogie ou de continuité. Nicole Malinconi reprend plus d'une fois cette thèse dans son dialogue avec Jean-Pierre Lebrun : « sous le régime nazi, la langue allemande a aussi évolué, à la fois façonnée par l'idéologie et transformée en outil pour la transmettre... Maintenant c'est la mondialisation et le néolibéralisme qui en font leur outil ; ils inventent une novlangue à l'image du monde qu'Orwell a prédit dans son roman *1984*, lequel juge improductives, donc inutiles,

20 MALINCONI (Nicole), *Petit Abécédaire de mots détournés*, op. cit., p. 65, rubrique « Impératifs ».

21 ORWELL (George), *1984*, Paris, Gallimard, 1950 [pour la traduction française].

22 KLEMPERER (Victor), *LTI, La Langue du III^e Reich*, Paris, Albin Michel, 1996.

23 MALINCONI (Nicole), *Petit Abécédaire de mots détournés*, op. cit., p. 12-13.

24 DEWITTE (Jacques), *Le Pouvoir du langage et la liberté de l'esprit. Réflexions sur l'utopie linguistique de George Orwell*, dans *Les Temps modernes*, n°538, mai 1991.

25 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 174-175.

toute nuance, toute variation, toute subtilité²⁶... » Évoquant l'utilisation de l'oxymore dans le discours nazi, elle ajoute : « je pense que tous ces procédés de maniement de la langue sont toujours bien d'actualité²⁷ ». Le rapprochement entre langages dictatoriaux et forçage linguistique actuel – également effectué par des auteurs comme Jacques Dewitte²⁸ ou Bertrand Méheust²⁹ – est à première vue audacieux. Le discours nazi, avec sa thématique et sa rhétorique bien rodées, avait pour auteurs un petit groupe de dirigeants parfaitement identifiés, dont Adolf Hitler, Josef Goebbels, Alfred Rosenberg et quelques autres ; leur étroite complicité, leur position dominante dans la structure étatique, leurs buts et leurs actions étaient connus de tous. Pour les témoins clairvoyants, la mécanique de la déshumanisation était visiblement à l'œuvre dans leurs propos, tandis que la moindre tentative de contestation était brutalement réprimée. Un diagnostic similaire s'applique à la langue soviétique : « l'objectif de la novlangue est bien le même que celui de Staline tel que l'a décrit Wat, à savoir l'expropriation sémantique ou la dépossession de la parole³⁰ ».

Face aux deux grandes machineries dictatoriales du xx^e siècle, « mondialisation » et « néolibéralisme » font à première vue pâle figure. Ces termes ne désignent pas une entreprise policière et/ou guerrière, porteuse d'un projet mortifère, s'appliquant à affaiblir l'État de droit et à asservir les citoyens, mais un système économique aux frontières imprécises, porté par des acteurs épars, souvent même rivaux, et laissant place à de nombreux espaces de liberté ; ainsi fait-il l'objet d'analyses contradictoires, de débats politiques et parlementaires à répétition. Une question se pose dès lors : le rapprochement avec les discours totalitaires doit-il être pris au pied de la lettre ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une sorte de métaphore alarmiste, en vue d'attirer l'attention sur la dangerosité de l'évolution actuelle d'un modèle économique ? Que, dans sa démonstration, l'auteure ait volontairement mêlé des événements réels et un roman de politique-fiction semble étayer une telle hypothèse. Soulignons toutefois qu'elle ne vise pas le nazisme et le stalinisme dans leurs actions criminelles concrètes, mais seulement les manipulations langagières auxquelles leurs responsables se sont livrés, et dont elle estime reconnaître des résurgences dans notre sociolecte médiatico-publicitaire : utilisation d'un vocabulaire infantile³¹, euphémisation visant

26 *Ibidem*, p. 126.

27 *Ibidem*, p. 189.

28 DEWITTE (Jacques), *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit*, op. cit., p. 24.

29 MÉHEUST (Bertrand), *La Politique de l'oxymore*, Paris, La Découverte, 2009, 2014, p. 133. Cité par Jean-Pierre Lebrun.

30 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 202.

31 *Ibidem*, p. 238.

à dissimuler « les inégalités, les affres, les aberrations de l'existence³² », déshumanisation sournoise³³, etc.

En 2012, Nicole Malinconi reprend la question dans le cadre de la Chaire de Poétique – il nous paraît utile de la citer ici plus longuement.

Il me semble que cette lecture [de Jacques Dewitte, *ndlr*] ne concerne pas seulement les effets du totalitarisme nazi, mais, de façon inquiétante, le traitement infligé aujourd'hui à la langue par un système qui, au nom du plus haut rendement, donc de l'efficacité technique et de la réponse immédiate, donc de la vitesse, donc du rejet de la complexité et de ce qui est improductif, réduit cette langue à un outil pour l'action, nivelant ses nuances, outrepassant sa grammaire et sa syntaxe, menaçant de lui faire perdre sa force de pensée, transformant celle-ci en une pensée uniformisée, unique. Cette novlangue, dont j'ai tenté de recueillir quelques exemples, s'infiltre dans notre vie comme à notre insu, sans que nous nous rendions compte de combien elle a le pouvoir d'agir sur celle-ci. Nous courons le danger que la langue, réduite à un instrument, à un code, finisse par nous conditionner à suivre cette précipitation, cette course à l'immédiat, au point qu'elle nivelle notre pensée et aussi notre entendement de l'autre et de sa différence, mais que dans son simplisme et sa banalisation elle nous permette même de ne plus y penser, de faire comme si nous ne savions pas : autre forme de déni³⁴.

Hormis les vocables « néolibéralisme » et « mondialisation », comment les écrits de Nicole Malinconi discernent-ils les auteurs de la manipulation linguistico-sociétale ? Quel est leur objectif fondamental ? Jusqu'à quel point exact l'assimilation aux régimes totalitaires est-il justifié ? Rappelons les lignes de l'*Abécédaire* déjà citées : « et, quand on y pense, qui donne les conseils ? Qui parle ? [...] Au fond, c'est cela, les nouveaux impératifs nous commandent, sans personne, l'air de rien³⁵. » Dans *L'altérité est dans la langue* se multiplient les formulations conjecturales qui ont pour effet de maintenir dans l'ombre le chef d'orchestre. « La société d'aujourd'hui *serait-elle* à ce point protectrice..., enveloppante..., maternante, qu'elle *atténuerait* notre capacité de faire ce discernement [entre l'humain et l'inhumain]³⁶ ? »

32 *Ibidem*, p. 208, 213, 234.

33 *Ibidem*, p. 218.

34 MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, op. cit., p. 65.

35 MALINCONI (Nicole), *Petit Abécédaire de mots détournés*, op. cit., rubrique *Impératifs*, p. 65.

36 MALINCONI (Nicole) et LEBRUN (Jean-Pierre), *L'altérité est dans la langue*, op. cit., p. 162. C'est nous qui soulignons, comme dans les quatre citations suivantes.

« *Comme* si cela atteignait tout le monde par osmose et que nous nous laissions imbiber sans même le savoir, sans pouvoir penser³⁷. » « Il s'agit maintenant d'une sorte de guerre à l'échelle du monde. Cette fois non déclarée comme guerre, ne reconnaissant donc pas de victime, n'en voyant pas. Ou plutôt que d'une guerre, *il ne s'agirait* finalement plus que d'un système, un système qui défigure l'humain et dont l'ordre est devenu l'ordre des choses³⁸. » « Mais aujourd'hui, c'est *comme* s'il n'y avait plus de contrainte, plus de repère, plus d'intériorité, plus rien que du fonctionnement. Et donc une pensée menacée d'enlissement³⁹ ! » « Tu parles encore *comme si* quelqu'un décidait cela : mais *on dirait* même qu'il n'y a personne pour vouloir cela⁴⁰ ! »

Dans ces différentes répliques, Nicole Malinconi s'en tient au thème d'une puissance anonyme, invisible, dont il est aussi malaisé de tracer les traits qu'il est nécessaire d'en détailler les méfaits. Une affirmation retient l'attention : « c'est donc un enjeu d'efficacité et de rentabilité... qui indique tout de même clairement ce qui se cache derrière cette volonté non identifiable⁴¹... », l'interruption de la phrase laissant toutefois l'imputation irrésolue, comme si l'auteure hésitait à se faire plus précise. L'« enjeu » qu'elle évoque est assurément de nature économique : c'est l'impératif productiviste découlant du système capitaliste, autrement nommé « économie de marché ». Que, par le biais des entreprises privées et des États, le système en question exerce une pression forte sur la société dans son ensemble – et pas uniquement sur les secteurs de production –, peu d'observateurs songent à le nier. Qu'il nourrisse les motifs médiatico-publicitaires de la rapidité, de la performance, de la rentabilité, du fonctionnel, de l'immédiateté, de la consommation-plaisir, des frustrations importunes, du réel maîtrisé, du pragmatisme plus ou moins immoral, la chose semble difficilement contestable. Qu'en conséquence notre comportement individuel, à des titres divers, soit influencé directement ou indirectement par cet endoctrinement, on peut le vérifier chaque jour. Ainsi le moteur de l'évolution décrite par Nicole Malinconi pourrait-il, à sa suite, être condensé en une formule aux connotations totalitaires : la *tyrannie conjointe du Profit et de la Consommation*.

Un texte de 2010, déjà, plaidait en ce sens : le « Préambule » de *Si ce n'est plus un homme*.

Il ne s'agirait finalement plus que d'un [...] système de liberté illimitée de profit, un rêve de conquête totale, un programme fait pour

37 *Ibidem*, p. 214.

38 *Ibidem*, p. 230.

39 *Ibidem*, p. 241.

40 *Ibidem*, p. 244.

41 *Ibidem*, p. 215.

gagner, pour dépasser les bornes du gain, supprimant toutes les bornes, prônant le progrès, son mot d'ordre, et qui aurait pris à la guerre son organisation, sa logique, son avancée implacable contre ce qui entrave le mot d'ordre. Le programme ordonne la vie des humains, leur personne ; il les façonne, il les transforme en éléments de production, en agents de fabrication aussi bien qu'en machines à consommer, en ressources à gérer comme sont gérés les équipements, en potentiel énergétique, en cerveaux disponibles, en cerveaux malléables ; il les nomme de ces noms-là ; selon sa logique et ses nécessités, il les traite comme secteur à dégraisser, quantité excédentaire, population indésirable, ou même comme rien de tout cela, comme plus rien, plus personne⁴².

Si la posture accusatrice de l'auteure se maintient, le ton est plus véhément et la perspective a changé : ce que l'*Abécédaire* dénonçait par petites touches du point de vue du destinataire, *Si ce n'est plus un homme* l'interprète synthétiquement du point de vue de l'émetteur, les manœuvres langagières apparaissant désormais comme un des volets d'une stratégie dominatrice, liberticide et déshumanisante.

Ainsi se précise le sens du travail entamé quatre ans plus tôt, et que poursuivra *L'altérité est dans la langue*. Chemin faisant, Nicole Malinconi soulève plusieurs questions névralgiques : le rôle structurant du langage verbal dans la formation de l'univers mental, l'antagonisme entre productivité de la pensée et productivité de biens matériels, le rapport de la langue au pouvoir, la capacité du second d'influencer la première, au moins dans la communication publique. Sont également dénoncés l'influence du langage médiatique sur l'évolution des mentalités et l'intériorisation surmoïque du système, les effets qui en résultent sur le sujet, sur sa façon d'appréhender le monde et son rapport à ses semblables. Certes, à strictement parler, ce n'est pas la langue en tant que telle qui est touchée, mais l'usage de la langue – le discours –, et même un usage bien particulier, auquel convient l'appellation de « sociolecte », « langage social découpé dans la masse idiomatique » ou encore « parler social », selon Roland Barthes. La précision n'est pas superflue. Le lexique néo-libéral, en effet, n'exerce pas et ne saurait exercer un monopole sur la langue dans son ensemble. À côté de lui, d'autres pratiques langagières suivent des voies divergentes, voire inverses, que ce soit de manière occasionnelle – la critique politique – ou permanente, telle l'écriture littéraire qui, indépendamment des contenus qu'elle met en œuvre, est par essence un travail de libération et de réhumanisation.

42 MALINCONI (Nicole), *Si ce n'est plus un homme*, op. cit., p. 12-13.

Un autre mécanisme stratégique est mis en lumière par Nicole Malinconi : le langage « pervers » n'est pas seulement un produit du système profit-consommation, il en est aussi un catalyseur, par l'intermédiaire de la « nouvelle manière de considérer la vie, le temps, le rapport à l'autre ». Ainsi régime économique et sociolecte renforcent-ils leurs emprises respectives par le biais d'une circularité insidieuse et amplificatrice. Revenons une dernière fois sur le fonctionnement de ce processus. Globalement, les phénomènes langagiers que vise Nicole Malinconi semblent relever, nous l'avons dit plus haut, d'un mécanisme bien connu en psychologie comme en politique : la manipulation. Mais ici, ce mécanisme présente deux particularités nouvelles. D'une part son caractère massif, à la fois international et bénéficiant de relais diversifiés. D'autre part la dépersonnalisation complète des manœuvres discursives, lesquelles émanent d'un « système » ou d'un « programme » et peuvent difficilement être attribuées à une source identifiable. Avec raison, l'auteure ne glisse pas dans le complotisme et le soupçon d'une oligarchie occulte, mais insiste sur l'anonymat généralisé du discours néo-libéral, diffusé par des agents dont plusieurs agissent en toute inconscience : c'est, assurément, une nouvelle « culture » qui se développe ainsi d'un bout à l'autre de la planète, avec ses valeurs, ses préconisations, ses modes de vie, son effet uniformisant et déshumanisant.

**On lance un bruit
À propos de *Au bureau***

Il est parfois difficile, à propos d'un roman ou d'un film, de savoir quel en est au juste le sujet. Plusieurs thèmes peuvent s'entrelacer, et il peut arriver que le sujet le plus manifeste en cache un autre, moins évident et plus important, ou qu'un thème apparemment périphérique se révèle soudain plus intéressant que celui qui occupe l'avant-plan. Ainsi en ce qui concerne *Au bureau*, roman de Nicole Malinconi¹ : c'est un livre sur la vie dans une administration où sont évoqués notamment les problèmes sociaux et psychologiques liés à des plans de licenciement. Compte tenu de la dureté des problèmes du travail dans le monde actuel, on peut être tenté d'y voir le sujet principal. Et pourtant, une attention plus soutenue montre qu'un tel angle de vue ne rend pas compte de l'essentiel.

Avançons ceci, en laissant délibérément de côté d'autres angles possibles : c'est un livre traversé par une investigation littéraire sur la socialité et le langage à l'œuvre dans un petit groupe. Par-delà les drames humains particuliers – les problèmes de couples, les relations de travail –, il décrit finement plusieurs phénomènes liés à la *condition sociale et langagière* de l'homme. Ce petit roman – où l'on découvre au fil du récit toute une galerie de personnages décrits, non par leur apparence extérieure, mais à travers leurs paroles et leurs discours intérieurs – est constitué, pour une large part, de courts chapitres, qui sont souvent des miniatures ou des vignettes qui décrivent des détails emblématiques : dans des situations banales et élémentaires se laisse discerner tel phénomène

1 MALINCONI, (Nicole), *Au bureau*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007. Dorénavant, *Ab* suivi du numéro de page.

social de portée générale (à l'instar de ce que Marcel Mauss appelait un « fait social total² »).

La vie de ce bureau – le « bloc B » d'une grande administration – se déploie dans un champ qui, du point de vue social, va du centre à la périphérie. Le centre de la vie sociale, le lieu d'échange où les membres du personnel se rencontrent et se parlent, est la cafétéria : c'est là que l'on existe vraiment, aux yeux des autres et à ses propres yeux, c'est là qu'il faut se montrer si on ne veut pas être relégué dans une quasi-inexistence. Un retraité y revient de temps en temps, nostalgique de ce lieu qui, si insatisfaisant fût-il, lui donnait le sentiment d'exister. La périphérie est un dehors à peine évoqué, qui n'a pas de place dans le roman : les domiciles où les personnages sont chez eux, mais tout en pouvant regretter de ne pas être au centre. Entre ces deux pôles extrêmes, quelques emplacements intermédiaires ; ainsi, dans le bâtiment même, les archives situées au sous-sol, antre de Robert, un être qui préfère le silence au bavardage et aux cancans. À un bout, une socialité pleine et une séance plénière permanente : la cafétéria ; à l'autre bout, l'éloignement, la solitude, voulue ou subie.

D'un point de vue plus spécifiquement langagier, cela correspond à l'opposition entre les deux pôles extrêmes d'une parole pleine, saturée et envahissante et celui du recueillement, de la réserve, du mutisme ou du silence. Aucun de ces deux extrêmes n'est vraiment vivable : on ne peut pas se résigner à vivre dans le silence et l'inexistence sociale, mais se trouver en permanence au centre de la socialité n'est pas non plus sans problème. Ne fût-ce que pour cette raison : le plein peut se renverser dialectiquement en un vide profond, alors que la solitude, lieu du vide et de l'abandon, peut devenir parfois une forme de plénitude. D'où un va-et-vient incessant entre les deux situations. C'est comme dans l'apologue des hérissons de Schopenhauer : ils souhaitent se rapprocher les uns des autres pour se réchauffer, mais ils en viennent alors à se piquer et à se blesser ; et s'ils restent à nouveau à distance, ils prennent froid, de sorte qu'ils finissent par trouver un compromis entre la proximité et la distance.

Envisagé sous l'angle du langage, le livre fait ressortir une autre polarité : le contraste entre une certaine langue idéologique parlée par les dirigeants (appeler l'entreprise une « grande famille », parler de « départs volontaires » plutôt que de licenciements³) et la langue des propos tenus par les membres

2 L'analyse que je propose se situe dans le prolongement de mon livre DEWITTE (Jacques), *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit*, Paris, Michalon, 2007.

3 C'est la langue « managériale » décrite par Jean-Pierre Le Goff. Voir notamment LE GOFF (Jean-Pierre), *Les Illusions du management*, Paris, La Découverte, 2002, qui contient en annexe une savoureuse grille intitulée « Le parler creux sans peine », à l'aide de laquelle chacun peut bricoler une phrase de cette langue en combinant des éléments préfabriqués.

du personnel, entre eux ou dans quelques soliloques. Ce contraste ressort du chapitre (formellement construit comme celui des comices agricoles de *Madame Bovary*) où alternent des bribes du discours de nouvel an du président, marqué par une idéologie de la proximité et de la communication, et le discours intérieur de Jean suivi de son dialogue tâtonnant avec Joël.

Nous entrons dans une année charnière. [...] Redéfinir les rôles des principaux organes, dit la voix du président : organe de proximité, elle ajoute. Jean soupire.

– Ça va ? demande Joël.

Force est de constater, poursuit la voix, qu'il faut établir un lien causal.

– Oui, dit Jean, ça va.

Créer des synergies et optimiser la communication, continue le discours.

– Vivement fini, c'est ça ? redemande Joël.

Un concept novateur, un enjeu à part entière, ajoute la voix.

– Rien, insiste Joël ?

– Non, non, rien, répond Jean. (*Ab*, p. 37-38)

Nicole Malinconi est une observatrice attentive des mutations de la langue actuelle ; dans son *Abécédaire des mots détournés*⁴, elle a rassemblé un florilège du « novlangue » contemporain, comprenant notamment les vocables d'un certain jargon administratif et déshumanisant. Dans *Au bureau*, on trouve des fragments de description de cet idiome propre surtout à la sphère des dirigeants, correspondant notamment au jargon de l'idéologie managériale, mais aussi d'autres aspects langagiers appartenant à la sphère des dirigés ou de la société elle-même.

Il s'avère que la vie sociale la plus anodine – celle du personnel d'une banale administration – peut engendrer des pathologies et certaines manifestations de conformisme et d'exclusion qui, bien que de peu d'ampleur, sont dans leur structure et leur essence mêmes de nature quasiment totalitaire. Soit en particulier ce phénomène langagier hautement intrigant dont le roman propose, par le biais de quelques détails emblématiques, une description et une amorce d'analyse remarquables⁵ : *le bruit*, la diffusion d'une rumeur dans un groupe plus ou moins étendu.

4 MALINCONI (Nicole), *Petit Abécédaire de mots détournés*, L'overval, Labor, coll. Grand Espace Nord, 2006.

5 Bien sûr, Nicole Malinconi n'est ni sociologue ni linguiste ni philosophe, et son récit, à la différence de ce que l'on trouve dans certains romans, ne contient pas des digressions de nature générale et théorique. Il n'en reste pas moins qu'il donne à voir certains phénomènes

On lance un bruit. Une fois lancé, le bruit ne s'arrête plus ; on le laisse courir. Le bruit est colporté, porté comme une maladie dans les couloirs, par les galeries vitrées, derrière les portes des bureaux, des cafétérias, des lieux sanitaires, partout où deux ou trois parlent, où l'on s'arrête, où l'on peut se retirer tranquillement et s'appesantir sur lui, s'en repaître. (*Ab*, p. 71)

Dans ce cas précis, il s'agit de la rumeur, plus ou moins réelle ou fantasmée, selon laquelle *une telle boit*. Ou plus exactement, qu'elle s'est remise à boire. Car il y avait déjà eu un bruit antérieur, qui avait cessé. Dans l'apparition et la disparition des bruits, le rapport à la réalité semble d'ailleurs secondaire ou dépourvu d'importance. Ceux qui le portent ou le colportent ne s'interrogent jamais sur le rapport entre cette parole collective et la réalité effective, semblant supposer qu'elles ne font qu'un.

Avant déjà, on disait qu'elle buvait. Puis, on avait cessé d'en parler ; allez savoir pourquoi. On n'y pensait peut-être plus ; ça suffisait pour croire qu'elle ne buvait plus. Après tout, si on cessait d'en parler, c'est qu'elle avait cessé de boire, elle, rien de plus simple. (*Ab*, p. 71)

Tout se passe donc comme si le bruit (analogue en cela au fonctionnement des médias) tendait à ne pas avoir de mémoire, comme s'il existait uniquement dans le présent immédiat, « en temps réel ». Pas de fumée sans feu et si la fumée a cessé, il faut supposer qu'il n'y a plus de feu. Mais qui songerait à confronter la fumée et le feu, à vérifier s'il y a vraiment un feu derrière la fumée et si le feu a cessé lorsque la fumée a disparu ?

On objectera : mais le bruit a tout de même dû être lancé un jour par quelqu'un avant d'être repris par le groupe. Il n'empêche que, dans son lancement aussi bien que dans sa circulation, aucune personne, aucune voix individuelle ne sont là pour le prendre en charge ; il n'y a aucune parole assumée par quelqu'un qui le porte, le revendique, l'affirme dans un champ intersubjectif. Le bruit est, à cet égard, anonyme – son sujet est un « on » : *on* lance un bruit et *on* le colporte (ces deux « on », celui qui agit et celui qui suit, ne pouvant pas être clairement identifiés et distingués), sans que se laisse discerner ni un « je » ni même un « nous ». *On* lui prête ses lèvres et sa voix, sans vraiment s'en faire le porte-parole. *On* n'en est pas le porte-parole, mais plutôt le porteur – de la même façon qu'un organisme est le porteur d'un virus qu'il a reçu et qu'il transmet. C'est l'un de ces énoncés

et que, par le biais du discours intérieur de certains personnages, il contient une amorce d'analyse. Tel est le propre de la littérature : elle peut être un moyen de connaissance.

dont on peut dire qu'il a effacé l'acte même de son énonciation, puisqu'il existe et circule sans être véritablement énoncé par personne. Ce sont des *dits* qui ont escamoté le *dire* dont ils sont issus, et qui méritent bien leur appellation de *on-dits*.

Tout comme il n'est pas porté par quelqu'un qui l'énonce et en prend la responsabilité, le bruit a également la particularité de ne jamais s'adresser à la personne concernée. Celle-ci est tenue à l'écart de diverses façons : souvent, elle n'est même pas nommée expressément. C'est superflu, puisqu'on est supposé savoir à l'avance de qui il s'agit ; on se contente de rappeler ce que tout le monde sait déjà. En outre, on ne s'adresse jamais à elle pour lui dire par exemple : « Tu sais ce qu'on raconte sur toi ? » Procéder ainsi, ce serait déjà sortir de la logique du bruit, réintroduire une situation d'interlocution. Une autre mise hors circuit consiste à ne pas davantage nommer l'objet même du bruit : le délit, vice ou comportement attribué à tort ou à raison à la personne visée – en l'occurrence qu'elle boit. Ici aussi, on a affaire à quelque chose qui relève de l'euphémisme, de la litote ou du non-dit : on parle à mots couverts, à demi-mots et quasiment sans dire mot. A-t-on peur de la chose évoquée, a-t-on peur de nommer la personne incriminée, a-t-on peur d'apparaître soi-même comme quelqu'un qui dit expressément quelque chose ? Ou bien existerait un malin plaisir à parler ainsi par sous-entendus, une étrange délectation qui serait gâchée si les conditions de la communication étaient rendues plus claires ? On peut se poser la question.

Le bruit comporte donc une triple (ou une quadruple) mise hors circuit : du sujet de l'énonciation, de la personne concernée (non nommée et non interpellée) et de l'objet réel⁶. Mais il y a aussi un paradoxe un peu vertigineux : cette mise *hors circuit* est effectuée par ce qui est *le circuit* par excellence – circuit social, circuit langagier – ayant pour particularité qu'on y est toujours déjà. On en fait toujours déjà partie et, en quelque sorte, il faut déjà y être pour pouvoir y entrer. L'exclusion indiquée provient paradoxalement de cette inclusion par présupposition.

Tout cela, qui peut sembler parfois bien cruel, a pourtant lieu dans une situation de parfaite innocence. Les protagonistes de la cafétéria n'ont pas conscience de vivre dans le bruit (aux deux sens de « rumeur » et de « vacarme »), comme peut le percevoir quelqu'un qui se tient en retrait :

6 On retrouve donc, à propos du bruit, les principales composantes (ou « fonctions ») du langage que j'ai mises en évidence dans le chapitre de conclusion de mon livre : DEWITTE (Jacques), *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit*, op. cit., et qui sont différentes modalités de l'altérité. Du bruit, on peut donc dire qu'à l'instar de la langue totalitaire, il procède à une *forclusion* de l'Autre.

Finalement, avance Robert, on est là, on vit, on parle, mais finalement...

– Finalement, quoi ? fait Margot.

– Je ne sais pas, dit Robert, on fait beaucoup de bruit ; je crois que je préfère le sous-sol à tout ce bruit. C'est tranquille, le sous-sol, on ne dérange personne.

– Quel bruit ? dit Jeanne. Il n'y a pas de mal ; on ne faisait que parler.

– Justement, dit Robert, on parle et on parle. (*Ab*, p. 122-123).

Dans une autre scène, la situation d'exclusion se répète lorsque survient quelqu'un qui ne joue pas le jeu et se met à interroger le bien-fondé du bruit :

– La preuve ? Quelle preuve ?, demande B. qui n'entend rien aux bruits qui circulent.

– Tu vois tout de même de qui on parle, on lui dit. Mais B. ne voit rien, on dirait même qu'il se détourne pour le plus voir ni entendre. (*Ab*, p. 73)

Aussitôt, le cercle collectif réagit en procédant à une exclusion qui, elle aussi, n'est pas explicite – elle ne peut pas l'être, sinon elle impliquerait une reconnaissance implicite – consistant à se détourner de lui en silence et à le reléguer dans le néant.

Brusquement, on se tait, on se tourne tous ensemble vers B., on le dévisage tout à coup comme si, lui aussi, maintenant, était à part. Juste un suspens, pas même un conciliabule ni même un léger signe commun ; et quand repart la conversation, on dirait que B., avec son geste, s'est balayé lui-même de là comme on signe son arrêt de mort ; on cesse de le voir ; il s'est désormais effacé, inexistant. (*Ab*, p. 73)

L'existence de preuves tangibles semble d'ailleurs être la cinquième roue de la charrette : le bruit fonctionne tout seul, ayant une dynamique propre qui se passe de toute confirmation. Il est dans sa nature même de ne pas prendre en considération la réalité, ni pour la reconnaître, ni même pour la nier. À un certain moment, il est dit : « On a trouvé des bouteilles », mais c'est en fin de compte accessoire même si la suite du roman suggèrera que ce n'était quand même pas entièrement inventé. Ou plus exactement – c'est une notation très fine de la romancière – on dit qu'on a trouvé *les* bouteilles – et non pas *des* bouteilles. L'article indéfini – « des bouteilles » – introduirait en effet dans un cercle d'interlocuteurs une information nouvelle, portée par la parole de quelqu'un. Avec l'article défini – « les bouteilles » –, on présuppose que leur

existence est déjà connue, que chacun sait déjà de quoi on parle ; on se réfère à quelque chose d'établi ou à d'autres conversations antérieures. Cette forme grammaticale escamote elle aussi l'acte de l'énonciation au profit d'un énoncé supposé évident, déjà fondé ; elle contribue à imposer l'idée d'une réalité qui n'a plus besoin d'être prouvée et ne requiert le soutien d'aucune parole.

C'est d'un bruit un peu différent qu'il est question dans un autre chapitre (« Le silence de la machine »). Il provient de ce petit incident : la pointeuse où chacun doit enregistrer ses entrées et ses sorties est tombée en panne ; en attendant une réparation qui tarde à venir, chacun est prié de pointer à la main.

Le bruit court maintenant qu'avec le pointage à la main, certains font leurs heures et d'autres font semblant. On ne sait pas qui a lancé le bruit. On a dû rôder du côté du présentoir des cartes et même vérifier, pour le savoir, pour dire, par exemple, que pour les petites sorties en douce au bar-tabac, il y a des spécialistes. (*Ab*, p. 105)

Ici aussi, conformément à la nature du bruit, il n'y a personne qui puisse apparaître comme celui qui l'a lancé ; chacun se met à l'entretenir sans avoir de preuve tangible – on lance ou reprend seulement un soupçon. Sans doute a-t-il été accompagné ou précédé par un espionnage soupçonneux, mais qui ne débouche sur aucune accusation ni délation précise : on laisse entendre, d'une manière générale, que certains pourraient bien tricher, et c'est cette possibilité même qui inquiète.

La signification de ce bruit-là est de nature plus spécifiquement sociale. La machine à pointer constituait une sorte d'autorité, *un tiers* auquel on pouvait se fier et qui, dans cette petite société, entretenait une confiance mutuelle. Si ce tiers vient à défaillir, il s'établit certes une situation plus égalitaire, mais c'est une égalité dans la méfiance, car est entamée la confiance fondamentale qui soutient la relation entre collègues, c'est-à-dire le lien social comme tel. C'est la perte d'une certaine dimension publique et commune, avec un retour à une addition d'existences privées et un pourrissement du climat général.

Maintenant que chacun inscrit son heure comme si chacun était devenu la machine, on pourrait se mettre à se rouler l'un l'autre. Le bruit qui court, c'est celui de notre méfiance, conclut Jean. (*Ab*, p. 106)

Dans ce roman Jean est, comme son saint éponyme, celui qui parle d'or. On ne saurait mieux dire, en effet : bruit et méfiance vont de pair, ils sont comme les deux faces de la même médaille. C'est une méfiance qui a lancé un bruit que rien ne peut démentir, si une confiance n'est pas retrouvée. Cette prise en

charge individuelle du contrôle des heures de service – sorte d'autogestion – ne débouche pas seulement sur le fait que chacun, craignant d'être dupé, répand le bruit que certains trichent ; cela se termine par une situation où plus personne n'effectue la formalité du contrôle.

Ce petit incident – détail, miniature, vignette – est hautement instructif car il est le révélateur, *a contrario*, des données positives qui peuvent faire fonctionner une société, en l'occurrence le rôle essentiel du *tiers* et de la *confiance*. Pour une description de la dislocation effrayante de toute vie sociale que peut entraîner la méfiance généralisée, il faut lire l'extraordinaire récit que donne Nadejda Mandelstam de la vie quotidienne en Russie pendant la grande Terreur soviétique de la fin des années 1930, quand tout le monde se méfiait de tout le monde⁷. On y retrouve, à l'échelle de toute une société et liés à une peur mortelle de la déportation, les phénomènes décrits finement par Nicole Malinconi à propos d'un petit détail du monde du travail et dans un contexte social très anodin. Là aussi, il ne s'agit pas – ou pas seulement – de l'effet d'un pouvoir extérieur, mais d'un mécanisme interne à la société elle-même.

Bien sûr, il faut se garder de dramatiser et notamment, de faire preuve de l'attitude rigoriste qui consisterait à s'offusquer du bavardage en général au nom de quelque idéal de véracité et d'authenticité absolue (comme dans les analyses classiques de Heidegger sur le « bavardage » et sur le « on » de *Être et Temps*). Il n'en reste pas moins que l'on peut discerner certains mécanismes diaboliques en germe dans diverses formes de socialité élémentaire qui apparaissent par exemple dans la vie de bureau⁸. Bien souvent, il s'agit d'un phénomène fréquent et anodin qui ne prête pas à conséquence. Pourtant, on sait aussi que, dans certaines circonstances, il peut évoluer dramatiquement ; cette mise hors circuit, cette exclusion sociale et langagière peut conduire non seulement à une mort sociale en règle mais, dans des cas extrêmes, à la dépression et au suicide. On a affaire à un mécanisme proche de certains ressorts de la langue totalitaire, pouvant déboucher sur une forme de Terreur et de terrorisme, mais qui n'est pas absolument irrésistible pourvu que l'on prenne conscience de cette logique et de cette dynamique. Une certaine résistance est toujours possible. On peut penser que le petit milieu décrit par Nicole Malinconi aurait gardé assez de ressources d'humanité pour contrecarrer, le cas échéant, un tel mécanisme s'il devait prendre des proportions aussi dramatiques. Mais qui peut savoir ?

7 MANDELSTAM (Nadejda), *Contre tout espoir*, Gallimard, 1972.

8 En outre, il faut se garder aussi de céder au phénomène en lui-même redoutable et pervers de la victimisation générale des liens sociaux, notamment dans le monde du travail, qui ressort de l'importance démesurée donnée au « harcèlement moral » qu'a bien analysé Jean-Pierre Le Goff. Voir LE GOFF (Jean-Pierre), *La France morcelée*, Paris, Gallimard, coll. Folio actuel, 2008.

Ginette MICHAUX

UCLouvain

L'écriture, « une espèce de corps¹ »

La langue maternelle

Magma et séparation

Tout lecteur de *Nous deux* remarque que ce récit met en scène le couple fusionnel d'une mère et de sa fille, couple qui considère comme négligeables la présence et la parole maritales ou paternelles. Le titre du livre et de nombreux passages du texte appuient cette interprétation : « Depuis l'enfant, elle [la mère] voit l'irréremédiable étrangeté de l'homme². » Ou encore : « Il y avait une radio à feuillets, à succès, à jeux radiophoniques. On écoutait "Reine d'un jour". L'homme n'écoute pas ça ; il nous laisse nous deux³. » Dans ce passage, la narratrice appelle son père « l'homme », en s'identifiant à sa mère. L'indifférenciation entre le mari et le père redouble celle des deux femmes : lui d'un côté, « nous deux » de l'autre.

Cette interprétation, sans être à rejeter, est cependant trop courte. Elle réduit l'œuvre à être le simple témoignage d'un déficit, d'un ratage dans le lien à l'Autre, d'une inscription symbolique manquée. Elle ne rend compte

1 « Une espèce de corps » est le titre donné par Nicole Malinconi à la première des quatre leçons de sa *Chaire de Poétique*. Voir MALINCONI (Nicole), *Que dire de l'écriture ?*, présentation de Pierre Piret, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, n°10 de la deuxième série, 2014.

2 MALINCONI (Nicole), *Nous deux*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Maintenant ou jamais, 1993, p. 94.

3 *Ibidem*, p. 79-80.

ni du type de jouissance du corps en jeu dans le lien de la mère et de l'enfant, ni de la langue maternelle qui décrit cette jouissance, ni surtout du travail et de la visée poursuivis par le récit singulier de Nicole Malinconi. Ces pages se proposent le risque de ces terrains littoraux, loin des notions générales comme celles brièvement évoquées plus haut.

Une lecture attentive montre que l'écriture elle-même de Nicole Malinconi fait fonction de tiers entre mère et enfant. C'est elle qui opère un nouage à trois entre mère, enfant et Autre. Ce travail de l'écriture se repère d'emblée dans le clin d'œil du titre. Car *Nous deux* est aussi une citation ! C'est la reprise du titre d'un magazine illustré de la seconde moitié du xx^e siècle, qui éditait en feuilletons des histoires d'amour déchirantes. « Elle (la mère) attendait le vendredi pour acheter "Nous Deux". On lisait "Jane Eyre" en feuilleton et l'histoire de Raspoutine⁴. » Cet emprunt à un autre discours, ce partage de la lecture ouvrent une brèche dans le « nous deux » de la mère et de l'enfant. Les rares moments où la mère s'évade de son enfant sont d'ailleurs ceux où elle lit les journaux sur lesquels elle épluche les légumes ou « marque⁵ » dans un petit agenda.

Dans *Nous deux*, une narratrice adulte qui accompagne sa mère à la fin de son existence témoigne, certes, du rapport tenant de l'engluement que celle-ci avait avec elle, petite. Mais plus précisément, elle fait revivre la langue maternelle, la langue privée de la mère, pour saisir comment cette langue l'a percutée, marquée au fer rouge. L'écriture de Nicole Malinconi nomme la façon dont le corps de l'enfant est frappé par la jouissance des mots maternels. Par là, elle s'en détache. L'expression « elle disait » scande d'ailleurs tout le récit. Sans relâche, un « dire » s'insinue entre les deux corps :

Elle disait : Quand j'aurai mon petit cancer.

Elle disait : Je pourris.

Elle profitait de l'idée qu'un jour personne ne pourrait plus rien. Elle souriait. Alors, l'enfant la haïssait.

[...]

Elle avait dit : Je donnerai mon corps à la science. On fera des morceaux avec moi. Une main ici ; un pied là-bas. Ce sera rigolo.

Puis elle a dit : Je veux qu'on me brûle. Comme ça, pas d'embarras. Comme ça, on ne pourrit pas dans la terre ; on part en fumée et c'est propre. Ni vu ni connu⁶.

[...]

4 *Ibidem*, p. 68.

5 *Ibidem*, p. 25.

6 *Ibidem*, p. 22-24.

Elle dit : Comme ça, je ne donnerai d'embarras à personne.

Comment elle sourit et me regarde. Comment je la hais pour le sourire. Comment elle voit que je la hais et ajoute qu'elle voudrait se trouver dans le fond du fleuve avec les poissons, à flotter au fond. Depuis si longtemps, si tu savais. Elle sourit toujours⁷.

L'emploi par la narratrice de la troisième personne et de l'article défini, comme « elle », « la mère » « l'enfant », alterne, dans les nombreux passages qui marquent l'indifférenciation, avec le possessif « ma mère » et témoigne encore de la tentative de se déprendre de ce « magma » dans lequel elle est conviée. Mais le « je » remplace « l'enfant », le présent duratif remplace le passé et le style direct brise la distance de l'indirect quand la cible est atteinte ; alors, l'affect de la haine ravage l'enfant :

Elle profitait de l'idée qu'un jour personne ne pourrait plus rien. Elle souriait. Alors, l'enfant la haïssait. [...] Comment je la hais pour le sourire. Comment elle voit que je la hais et ajoute qu'elle voudrait se trouver dans le fond du fleuve avec les poissons, à flotter au fond. Depuis si longtemps, si tu savais. Elle sourit toujours⁸.

La narratrice nomme les mots de la mère, qui ne cessent d'épingler les échanges qui ont lieu dans un corps réduit à ses fonctions vitales, vécu comme un organisme non symbolisé. Cette femme, abandonnée enfant par son père à la mort de sa propre mère, violée jeune fille, se pense « maudite », « damnée », car exclue de l'Église suite à un divorce. Elle transmet à sa fille l'expérience mortifère qui l'affecte terriblement dans une langue tout entière dédiée à susciter et à arrêter le regard de l'enfant sur son corps vécu comme un déchet, qui pourrit, peut être coupé en morceaux, se décompose. Nicole Malinconi met en scène la complaisance d'une femme à se présenter comme un rebut, mais aussi la façon dont une mère jouit (« comment elle me sourit et me regarde ») d'affecter son enfant par des mots frappants, des mots-projectiles. Le corps de l'enfant est le lieu frappé par la jouissance de la langue maternelle, langue qui parle de son corps, mais qui est aussi corps parlant puisqu'elle comprend aussi les expressions du visage, comme le sourire, et les gestes.

Les choix d'écriture qui font ressentir au lecteur cette tension entre distanciation et fusion traversent tout le récit et persistent quand la narratrice évoque ses rencontres d'adulte avec sa mère : « C'est une mère qui attend sa fille pour mourir. [...] La fille voit la mère comme chaque jour, mais aujourd'hui est un

7 Ibidem, p. 29-30.

8 Ibidem. Je souligne.

jour particulier car la mère ne la voit pas. Alors la fille parle à la mère [...] ⁹. » Ou plus loin, face à une mère blanche de terreur : « Alors, c'est une fille qui parle à sa mère pour que revienne dans les yeux de la mère quelque chose de vivant ¹⁰. » Cette distanciation passe aussi de la fille-narratrice à la fille-personnage : « Tu l'écoutes marmonner. Tu lui dis que tu voudrais tant comprendre ce qu'elle dit [...] ¹¹. » C'est au moment de la mort de la mère, qui sonne l'heure de la séparation définitive, que leur lien peut être nommé par sa fille :

Elle veut lui dire quelque chose d'évident, de facile, qui pourrait servir de point de repère à la mère. À toutes les deux, peut-être. Alors elle dit : Tu es ma mère ; je suis ta fille. [...] Elle pleure de n'avoir plus que cela à dire. Ou de le dire maintenant, après tant d'années. Elle ne sait pas encore, ce qu'elle dit, si cela les sépare. Alors, parmi les bribes inaudibles, elle entend la voix de la mère répéter les derniers mots de sa fille et dire : Je suis ta fille ¹².

Ce seront aussi les derniers mots de la mère, « avant de lancer ses bras désordonnés devant elle, comme à cause d'une déchirure violente et de retomber sur les coussins, laissant tout le monde ¹³ ». Liée aux troubles des derniers moments, cette inversion des places est émouvante si on l'entend d'une manière métaphorique : la mère sans recours et soignée par sa fille devient comme l'enfant de celle-ci. Cependant, cette inversion des places et la répétition à l'identique des mots de sa fille peuvent indiquer tout aussi bien que seule la mort réelle séparera cette mère de son enfant. Une mère qui avait une photo de sa propre mère dans sa chambre et une photo de sa fille collée dessus ¹⁴.

Aux derniers jours, l'attention de la narratrice aux « mots mâchonnés de la mère, marmonnés ; la dérive de mots, les bribes ; le long discours fait de bribes ¹⁵ » indique ce qui sera le travail de l'écrivain dans tout le livre : faire revivre la langue du corps de la mère pour s'en extraire.

Traiter la langue pulsionnelle de la mère

L'écriture elle-même de Nicole Malinconi, par le clin d'œil ironique du titre, par les choix grammaticaux qui mettent à distance la question qu'elle traite, par

9 *Ibidem*, p. 115 et 116.

10 *Ibidem*, p. 120.

11 *Ibidem*, p. 118.

12 *Ibidem*, p. 121.

13 *Ibidem*.

14 Voir *ibidem* p. 106.

15 *Ibidem*, p. 118.

l'insistance sur le dire, est séparatrice. Mais plus profondément, le lecteur ne manque pas d'être bouleversé par la façon dont l'écrivain donne corps à la petite fille et fait finement saisir ses tentatives de s'extraire de l'impact de la langue maternelle. La langue de la mère en effet nie les lois du langage, puisque la suite des noms, choses et gens, s'y réduit à l'indifférencié, au magma, au Un :

Elle jetait les restes des repas dans la Meuse pour que tout ça ne traîne pas dans la poubelle et attire les chiens. Elle traversait la route avec le plat. Elle disait ; j'ai peur de glisser dedans. Un jour je glisserai dedans.

Elle jetait la nourriture dans les assiettes ; elle n'avait plus le goût pour le manger ni l'appétit ; elle posait les casseroles à même la toile cirée ; elle disait que les traces de fondu, les taches, ça ne se voyait pas. On avait devant soi une nourriture méprisée. [...] Une seule cuiller pour tous les récipients et les aliments mélangés sur la cuiller. Du renversé ; de l'éclaboussé ; du mis comme ça sur la table ; une viande arrachée, pourrait-on dire.

Elle disait : Tout me dégoûte. Elle disait qu'elle devait manger la salade avec les dents de devant, comme les lapins, à cause des autres qui n'étaient plus en état¹⁶.

La pulsion orale de l'enfant en est profondément perturbée. Sa façon de se séparer est de ne pas manger. Ce qui désole une mère aveugle à ces symptômes, étroitement liés cependant au dégoût qu'elle-même manifeste pour une nourriture non marquée par le plaisir différencié.

Elle voudrait que s'ouvre l'appétit de l'enfant, l'envie d'aller et venir avec les autres enfants et de manger. Elle dit qu'elle voudrait tant cela, que l'enfant joue et mange comme les autres. Elle se demande ce qu'elle a fait pour mériter ça¹⁷.

La langue de la mère est marquée par l'équivoque et par la métaphore rabattue sur la littéralité. « Dis à l'enfant les mots qui tiennent à ce qu'on fait¹⁸ », pense-t-elle, ce qu'on fait désignant aussi bien l'acte de déféquer que celui de fabriquer quelque chose. Aussi, la répétition du mot « faire », associé indifféremment à l'objet anal, à l'urine, au domaine phallique, à l'accouchement, au travail, scande la langue pulsionnelle anale de la mère :

16 *Ibidem*, p. 30-31.

17 *Ibidem*, p. 89.

18 *Ibidem*, p. 52.

Elle disait qu'après [avoir accouché], on se sent bien comme quand on a fait¹⁹.

Les gros mots scandaleux des chansons de ma mère, sur la chiasse, la merde, sur faire, sur ce qui arrive quand on fait sa merde et qu'on en est rempli. Les mots chantés en patois du village, avec les gestes²⁰.

La mère dit qu'on doit faire tous les jours, sinon on a mal au ventre ; tous les jours elle surveille ce que fait l'enfant. Elle donne quelquefois des médicaments, des purges. Elle dit : pour ne pas que tu aies ce que j'ai²¹.

Quand sa sœur venait, elles parlaient de la queue du chien et elles riaient toutes les deux, longtemps. À devoir croiser les jambes pour se retenir de faire²².

C'est une femme qui pour rien au monde ne quitterait son enfant. Je veux dire pour un moment, une heure. Elle prend l'enfant avec elle pour tout faire ; pour ouvrir la porte quand on frappe, pour se laver. Elle le prend sur ses genoux quand elle fait ses besoins. C'est son enfant, qu'elle a fait.

La nuit, elle vérifie sa respiration au moindre bruit. C'est un enfant inséparable. La maison est devenue un ventre²³.

Elle cousait. Elle annonçait ce qu'elle faisait, ce qu'elle allait faire ou défaire ou préparer ; elle jurait ; elle aurait bien tout envoyé à la merde ; elle faisait du beau travail ; ils allaient encore dire qu'elle avait les mains d'or.

Quand elle avait fini, l'enfant prenait sa feuille cachée, lisait à haute voix ce qu'avait dit la mère et qui se trouvait sur la feuille, écrit comme ça se présentait, avec les jurons et les sarcasmes. Elles riaient. L'enfant parvenait à faire rire la mère comme personne. Elle l'avait. La mère disait : heureusement que je t'ai²⁴.

Ce dernier passage montre comment l'enfant essaie de prendre distance et d'être en relation autrement avec la mère. Une des solutions qu'elle trouve est d'écrire tout ce que la mère dit, tel quel, avec les jurons et les sarcasmes. Puis elle lui lit ce qu'elle a transcrit, elle lui renvoie ses propres mots. Ces mots du corps, mixte de langue et de jouissance, sont déjà une façon de se décoller du corps-à-corps ; en effet, ils ne disent pas tout du corps, de l'affect,

19 *Ibidem*, p. 72.

20 *Ibidem*, p. 73.

21 *Ibidem*, p. 88-89.

22 *Ibidem*, p. 79

23 *Ibidem*, p. 91-92.

24 *Ibidem*, p. 80.

de la pulsion. Les « manques-à-tout dire » ouverts par la langue permettent l'aération, libèrent le désir. Et l'enfant introduit une deuxième distance en les logeant dans l'écrit, hors-corps.

Mais, malgré ces défenses inventives, le corps de l'enfant parfois se glace dans cette symbiose mortelle. Seul son cri muet, comme dans le tableau de Munch, et le cri concomitant de sa mère témoignent de l'angoisse liée au danger de se perdre dans l'innommable :

La cuisine était l'horreur intérieure. [...] L'enfant venait près de la machine à coudre, debout, immobile ; [...] elle devenait un bloc. Elle poussait un cri muet. La mère ne pouvait plus rien pour l'enfant ; elle ne pouvait que jeter le tissu et crier.

Alors l'enfant s'échappait de la cuisine. Elle filait s'enfermer dans les cabinets. [...] Dedans l'enfant proférait à voix basse tous les jurons qu'elle connaissait du pays de l'homme, toute la série ; les injures à Dieu que les maçons et les marchands lâchaient dans la rue pour un oui ou pour un non.

Elle les prononçait lentement, pour bien penser à ce qu'elle disait, dans sa langue à lui²⁵.

Elle s'enferme dans les cabinets, toute seule enfin. Et son appel au père séparateur passe par une autre langue, l'italien, sa langue à lui, dans ce qu'elle a de plus réel, le juron, l'insulte, pour faire pièce à la langue réelle de la mère.

L'essai de séparation du point de vue anal se double ici d'un traitement de la pulsion scopique. La porte fermée des toilettes lui permet d'échapper aussi bien au regard de la mère qu'à l'impératif de regarder le corps défait de celle-ci :

Elle disait : Regarde. L'enfant regardait. Depuis si longtemps que l'habitude était prise. Depuis l'âge où on ouvre les yeux sur tout ce qu'elle vous montre. Et à vous seulement. [...]

Elle disait : c'est comme si mon ventre avait été battu. Mon ventre est comme du caillou. Regarde comme mon ventre est gonflé.

Les problèmes de ventre qu'elle avait depuis ma naissance. Parfois, elle restait une semaine sans faire²⁶.

Le caractère pulsionnel de la langue privée maternelle se repère encore dans le travail qu'opère l'écriture sur la voix de la mère, qui accompagne

25 *Ibidem*, p. 81-82.

26 *Ibidem*, p. 21-23.

bien évidemment la parole et prend un caractère impératif, surmoïque : « Regarde », « Fais », « Mange ». L'écriture de Nicole Malinconi fait résonner la voix de la mère dans la parole. Elle traque les expressions toutes faites de la mère empruntées au discours socio-culturel auquel elle appartient. Ces expressions adoucissent les passages crus qui témoignent sans voile du fonctionnement organique du corps et la dégagent de son corps à corps avec elle-même et avec l'enfant ; elles humanisent cette femme dans la mesure où elles l'inscrivent dans une communauté affective qui habite le langage de la même façon qu'elle :

Elle n'était plus bonne à rien, elle disait²⁷.

À la naissance d'un enfant, on perd toujours ses cheveux²⁸.

Elle dit que tu ne sais pas ce que c'est, toi, de garder une affaire pareille [une perruque] tout le temps²⁹.

Elle dit que c'est toujours bon pour elle³⁰.

Louise. Une qui n'avait pas la langue dans sa poche et qui montait comme une soupe au lait³¹.

Comme j'ai été apprise³².

Elle allait sur sa mère [c'est-à-dire : sur la tombe de sa mère]³³.

L'écrivain fait revivre la façon dont le wallon namurois a marqué la langue française parlée, de sorte qu'à lire *Nous deux*, on entend, pour ainsi dire, le wallon dans le français, et que, derrière la parole, on recrée la voix, l'accent de la voix, ses inflexions, et avec eux, l'affect. L'auteur n'utilise d'ailleurs aucune expression wallonne, au contraire, par exemple, de l'écrivain régionaliste Arthur Masson qui, lui, veut faire résonner la saveur d'un patois aimé. Nicole Malinconi, elle, fait entendre, entre écrit et oral, la façon dont le wallon résonne dans le français.

Pour dire la symbiose avec la mère vécue par l'enfant, le langage est impuissant. Il s'agit d'une expérience aux limites du dicible, puisqu'elle se situe dans les langes du langage, pour ainsi dire. Le langage avec les savoirs qu'il véhicule ne peut qu'approcher de loin ce qui échappe au savoir et qui relève d'un insupportable. Nicole Malinconi choisit alors le risque d'abandonner tout discours établi pour tracer, par l'écriture de la langue du corps de l'autre, un

27 *Ibidem*, p. 15.

28 *Ibidem*, p. 16.

29 *Ibidem*, p. 17.

30 *Ibidem*, p. 18.

31 *Ibidem*, p. 58.

32 *Ibidem*, p. 49.

33 *Ibidem*, p. 46.

littoral mouvant entre ce corps et un autre, un début de contour, prémisses d'une séparation. Écrire la langue pulsionnelle du corps de la mère et son impact, c'est créer une interface entre le magma du corps-à-corps et « l'étranger » du langage appris, avec la somme de ses savoirs et de ses discours.

Écrire le trauma, percussion de la langue sur le corps

Il viendra facilement à l'esprit du lecteur de *Nous deux* que la mère transmet une vision négative de la vie et de l'humain faite de non-sens, de dégoût de soi-même, de rejet de l'Autre et de mort. Ce serait ne pas s'apercevoir que là n'est pas l'essentiel, que l'écrivain, à aucun moment, ne s'attarde sur le sens des messages du personnage maternel. L'écrivain fait renaître l'énonciation singulière de la mère, la façon dont ses mots charrient des affects plus que des significations. Elle égrène les mots d'une langue traversée de la jouissance traumatisante du corps. Elle ne s'attarde pas à leurs effets de sens, mais à leurs effets traumatiques, au-delà ou en deçà du sens, pour mieux dire, hors-sens. Même insérés dans des phrases, ce sont des mots qui font effraction, provoquant angoisse, inhibitions, empêchements, affolements, errances, et non significations. Nicole Malinconi préserve l'ossature de la syntaxe, mais le lexique est fait de la langue pulsionnelle de la mère. Certes, il y a un récit ; mais de ce récit se détache d'une manière répétée « la vie des mots », comme l'écrivain l'explique si bien dans sa *Chaire de Poétique*. Elle fait résonner ces mots au sein même du récit qui les enchaîne, elle dégage la singularité du corps parlant qui les énonce et celle du corps qui les reçoit. Le détachement entre le sens des mots et leur percussion signifiante permet de saisir la façon dont un corps parlant est affecté par un autre corps parlant et de désactiver les effets mortifères de ceux-ci.

Et c'est l'écrit, hors-corps, qui devient le nouveau réceptacle de cette langue singulière. « L'écriture, une espèce de corps », écrit Nicole Malinconi dans la *Chaire de Poétique*.

L'amour pour la mère est présent dans cet écrit ; l'amour, lié à cette rencontre singulière que la narratrice se risque à déchiffrer hors des savoirs acquis. En témoigne entre autres la dernière phrase du livre : « Ce qu'elle [la narratrice] espérait encore, c'est qu'ils [les médecins] la sauvent. » Mais, surtout, cet amour se lit entre les lignes quand l'écriture emprunte la langue de la mère pour dire comment celle-ci essaie de se séparer de son noyau sombre, indicible, au lieu de forcer sa petite à s'y affronter. Le possessif « ma mère » revient alors dans le récit pour témoigner de ce travail éthique visant une émouvante séparation :

Ma mère remplissait les agendas avec des mots pour se sauver de l'oubli ; pour dire qu'on met quelque chose par écrit de ce qu'on fait, qu'on sort quelque chose de la confusion.

Elle faisait cela sans penser, comme on respire ; tant qu'on peut ; tant que l'écriture même démente pouvait se traîner sur le papier, que les mots étaient plus forts que la démence. Et sans qu'on sache³⁴.

Étrangères à leur propre inhumanité

Cet essai de chiffrage de la jouissance de la mère me paraît une mise en abyme de tout le travail d'écriture de Nicole Malinconi. Plus particulièrement, la rencontre au bord du dicible dont témoigne *Nous deux* semble avoir rendu l'écrivain sensible aux situations où des personnages, souvent féminins, sont aux prises avec l'innommable, sans balises où s'accrocher. Son premier livre, *Hôpital silence*, le montre bien. Mais aussi, entre autres, les deux livres qu'elle a consacrés au féminin en liaison avec le crime : *Vous vous appelez Michèle Martin*, et plus récemment, *Un grand amour*.

« Son obligée »

« Un crime contre l'humanité³⁵ », écrit à raison la maman de Mélissa des atrocités conjuguées de Dutroux et de Michelle Martin, son ex-épouse. Elle admire Nicole Malinconi d'avoir voulu amener « l'institutrice » à prendre conscience de ses actes. Effort inabouti dont témoigne courageusement un livre en son temps controversé. L'écrivain voulait interpellier la criminelle, en se proposant de l'accompagner dans un travail éthique d'élucidation qui lui permette de nommer sa lourde responsabilité dans la part prise à la jouissance monstrueuse de son complice, seule chance de s'en extraire. Mais Martin trouvait dans son passé l'explication de son état autoproclamé de « victime » : une sujétion malsaine à sa mère. La complice de Dutroux s'arrête à cela : elle n'aurait pu passer que d'un asservissement à l'autre. D'une manipulatrice au manipulateur par excellence. Elle a voulu entraîner la visiteuse dans son camp et la convaincre qu'il fallait « dissoudre ce qui [s'était] passé ».

Mais pour Malinconi, « ce qui s'est passé ne cessera jamais d'être³⁶ ». C'est alors que l'écrivain interprète la position de la criminelle en lui répondant : « Vous étiez son obligée. [...]. Vous étiez sa chose³⁷. » Cette réponse percutante est dite dans un style tout « malinconien ». Le participe substantivé *obligé*,

34 *Ibidem*, p. 27.

35 RUSSO (Carine), *Quatorze mois*, Waterloo, Renaissance du Livre, 2016, p. 219.

36 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël, 2008, p. 57.

37 *Ibidem*, p. 27.

choisi par l'écrivain, est aujourd'hui rare, dans la langue orale comme dans la langue écrite, et appartient à un registre élevé : « Je suis votre obligé. » Presque vide de contenu, il crée une distance entre celui qui y a recours et son interlocuteur ou correspondant. Cette ancienne tournure n'est qu'une marque de politesse et n'implique aucun engagement à une quelconque réciprocité. On ne doit rien en retour si on n'a rien demandé. Chez Nicole Malinconi au contraire, le mot – souvent utilisé au féminin et dans une acception en grande partie sexuelle – est pris à la lettre et ravive donc le sens premier du participe passé du verbe « obliger » : « je suis obligée de ». Son emploi désigne l'asservissement d'un sujet à un autre : « Vous étiez son obligée, vous étiez sa chose³⁸. »

Le fréquent recours au participe passé substantivé répond à une recherche de densité et de blocage du sens sur du définitif³⁹. Il statue le personnage qui ne peut être que passif, prend une valeur de nomination de son être englué dans l'autre. L'éthique de la séparation qui traverse l'écriture de Nicole Malinconi n'a pu être partagée par la prisonnière, qui n'a rien voulu savoir de son propre choix de jouissance, dans son allégeance à Marc Dutroux.

Lors de ses entretiens avec Michelle Martin, la pensée de l'écrivain allait à Eichmann. Elle a d'ailleurs, dans *Un grand amour*, donné la parole à la femme du commandant de Sobibor, puis de Treblinka, Frau Stangl, une femme qui, elle, n'avait pas participé directement aux crimes de son mari. Il lui mentait et elle faisait comme si de rien n'était. En fait, elle se mentait à elle-même, se trahissait, invoquant « la force des choses » comme seule responsable :

[...] C'était comme si mon corps seul avait dit non à sa supplication de le croire, comme si le corps seul avait su la réponse ; mais c'était un savoir sans les mots ni la pensée, je ne l'avais pas laissé atteindre les mots ni la pensée, pas pu le dire, dire Je sais que tu mens [...]. Il n'y avait plus de certitude, plus rien d'autre qu'un magma⁴⁰.

38 Voici une autre occurrence du mot dans un tout autre contexte : dans *Jardin public*, une femme accostée par un inconnu dans un couloir de métro se raidit, comme si elle devenait l'« obligée » de l'homme, de son insistance [MALINCONI (Nicole), *Jardin public*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2001, p. 73]. Il lui signifie crûment son appétit de jouissance et elle le suit à l'hôtel voisin.

39 Un exemple parmi beaucoup d'autres de changement de catégorie, la substantivation du participe, dans *Au bureau* : « Jean c'est un rentré. » [MALINCONI (Nicole), *Au bureau*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, p. 116]

40 MALINCONI (Nicole), *Un grand amour*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2015, p. 19-20. La matière du livre est inspirée de Gitta Sereny, *Au fond des ténèbres*, Paris, Denoël, 1972. Cette journaliste avait eu en 1971 des entretiens avec Stangl dans sa prison de Düsseldorf et avec sa femme au Brésil. Celle-ci fit aussi des mises au point écrites.

Après la guerre, le séjour de seize ans au Brésil lui apparaissait comme celui d'une famille heureuse, résultat, en partie, de sa stratégie d'épouse et mère parfaite, soutenant son mari et protégeant ses enfants. Elle non plus n'a pas affronté le noyau d'inhumanité, qui lui reste « étranger », « muré », de sa complicité criminelle.

Écrire la langue du père : adopter « l'étranger »

Dans *Nous deux*, une fille fait vivre la langue de sa mère pour s'en séparer : le texte est écrit en « elle ». Dans *Da solo*⁴¹, une fille demande à son père de parler de lui, pour mieux le connaître : le texte est en « je ». La profonde humanité de cet homme ressort d'un récit qui le montre désireux d'apprendre les langues étrangères et de voyager, adoptant son deuxième pays, la Belgique, soucieux de son épouse wallonne, de leur enfant, alors que sa femme l'appelle « l'étranger », « l'Italien », « l'homme ». Lui que tout porte vers l'autre – l'adresse de son récit le révèle dès la première phrase : « La poussière, quand tu montais sur la colline de Tizzana par temps de vent, tu la voyais s'élever [...]»⁴² – a sciemment accepté cette place d'exclu, avec discrétion, pensant à sa fille accaparée par une mère qui avait choisi de faire couple avec elle plutôt qu'avec lui. Dans *Da solo*, la narratrice adulte va à sa rencontre pour faire résonner sa langue à lui et faire, enfin, de cet « étranger » son père.

Encore une fois, il serait tentant, mais simpliste et donc erroné, d'opposer les deux titres, *Nous deux* à *Da solo* (la mère et sa fille s'appelant dans ce dernier récit Lyse et Lisa, ce qui apporte déjà un léger décalage par rapport au récit précédent). *Da solo* : solitude paternelle redoublée par un titre qui la nomme dans sa langue, le titre étant la seule expression vraiment italienne du livre. On comparerait du même mouvement l'intériorité – « c'est un enfant inséparable ; la maison est devenue un ventre⁴³ » – au dehors étranger : « La fatigue que ça lui donne [à la mère en Italie, dans la famille de son mari], leur bruit. L'espèce de tristesse devant eux tous. Et pourquoi ? Comme une étrangère, dit-elle. [...] Et elle mange leur pain au goût d'étranger, assise à table avec eux tous. Et l'odeur déjà, l'odeur étrangère de tout, du pain fait par eux qui crient et lui disent de manger⁴⁴. »

41 MALINCONI (Nicole), *Da solo*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Maintenant ou jamais, 1997.

42 *Ibidem*, première page.

43 MALINCONI (Nicole), *Nous deux*, *op. cit.*, p. 92. Ce thème, on le sait, est longuement développé dans le récit *À l'étranger*, qui forme avec *Nous deux* et *Da solo* une trilogie. Voir MALINCONI (Nicole), *À l'étranger*, Bruxelles, Le Grand Miroir, coll. La littérature, 2003.

44 MALINCONI (Nicole), *Nous deux*, *op. cit.*, p. 64.

Ce serait ne pas remarquer que la mère de *Nous deux* ne se pense pas seulement à l'étranger en Italie, le pays de son mari, mais aussi en Belgique, et partout. Son corps lui-même, on l'a vu, envahi d'une vie inquiétante, lui est étranger. Ce qui lui est le plus intime lui est étranger, part d'inhumanité que son enfant, la narratrice, tentera, elle, de cerner. Dans *Da solo* comme dans *Nous deux*, la visée de l'écrit est donc la même : il s'agit pour la narratrice d'adopter l'étranger. Nommer le magma maternel dans lequel elle est engluée pour s'en séparer ou écouter la langue d'un père rejeté pour l'adopter relève de la même démarche. Ces deux récits ne s'opposent ni ne se complètent l'un l'autre, comme le feraient les deux parties d'une sphère. Ils forment plutôt une sorte de bande de Moebius où les deux faces, l'envers et l'endroit, sont en continuité. L'endroit révèle l'envers dans un jeu de réversibilité signifiante. Le père, d'étranger qu'il était, devient plus justement « da solo », expression que l'on peut traduire par « tout seul ». La mère se sentait exclue partout, exclue d'elle-même ; lui, il est « tout seul ». Il l'était dans sa famille, il le reste devenu veuf, dans sa petite maison des bords de Meuse, en attente de la visite des voisins et surtout de sa fille ; en attente de la mort, qui lui semble tarder. Comme dans *Nous deux*, la description du corps du personnage est au premier plan. Ce n'est plus le corps « réel » fait d'organes et de pulsions dont témoigne à ciel ouvert la langue de la mère, c'est un corps inséré dans l'espace-temps, dont la tête et les jambes sont particulièrement investies. Une tête qui pense, qui veut transmettre :

Mais je parle quand même et Lisa aussi, tant que je suis encore en vie, tant que je peux dire à ma fille qu'elle est ma fille et elle, me dire que je suis son père, puisque l'empêchement à dire une chose pareille a disparu⁴⁵.

Des jambes qui n'obéissent plus, alors que cet homme aime les grands espaces, les départs. Le mouvement et l'empêchement du mouvement, la perte et le manque assumés traversent tout son récit de vie.

Dans *Nous deux* déjà, on s'en souviendra, la petite fille faisait appel à la langue du père en proférant des jurons en italien pour échapper au huis clos avec sa mère. Dans *À l'étranger*, récit du retour de la famille dans le pays natal du père, les yeux de celui-ci brillent de lumière et de larmes quand l'institutrice italienne lui dit que sa fille fait de grand progrès dans la connaissance de la langue⁴⁶. *Da solo* donne corps à la langue du père en faisant résonner l'affect, la voix, l'accent de celui qui la parle. Nicole Malinconi rend vivant

45 MALINCONI (Nicole), *Da solo*, op. cit., p. 57.

46 MALINCONI (Nicole), *À l'étranger*, op. cit., p. 15.

le français parlé par le père, en faisant entendre au lecteur les échos de sa langue d'origine, l'italien, mais aussi les tournures populaires et syntaxiques venues du wallon, langue d'affect de son nouveau pays. De nombreux emprunts aux clichés du langage savant et touristique montrent son goût de l'ailleurs et font preuve d'une croyance touchante, d'un intérêt naïf, convenu et un brin emphatique pour la culture, la littérature, l'histoire, l'acquisition de connaissances. Ostende, c'est « la reine des plages » ; de Florence, il retient « le cœur historique de la ville » ; Dresde, « ville rayée de la carte » lors de la Seconde Guerre mondiale, est « la Florence du nord » ; et les *Miséricordes* de Pistoia, un « monument en péril ».

Mais surtout, la phrase du père s'enroule sur elle-même, rythmée par le déroulement temporel de la parole, par le souvenir, contrairement à la frappe des mots maternels, marqués par le signe et par l'éternel présent. Un lyrisme sensible lui donne sa respiration, l'imagination et le rêve, son envol :

Je l'aimais bien, la promenade du square, surtout au mois de juin, quand le tilleul était fleuri, que le parfum te couvrait comme une pluie avant même d'y être arrivé, ou bien au-delà, selon le vent. Tu aurais pu t'arrêter là, dans l'air odorant, à ne faire que respirer, à te laisser prendre jusqu'au dedans par l'odeur sucrée qui te transportait comme le vin doux de chez nous. Et à ce moment-là, tu savais que l'été arrivait⁴⁷.

Dante Alighieri, tu ne savais pas le lire mais tu le connaissais de nom, comme Garibaldi et Verdi. C'était comme si tu les avais respirés avec l'air des collines et des chansons que tu chantaies⁴⁸.

La personnalité du père de « Lisa » apparaît d'une grande noblesse au travers du récit qu'il fait de sa vieillesse solitaire, assumée avec humour et détachement : « Aujourd'hui, le trois février ; demain, le quatre. Ce sera encore vite passé, va, avec vingt-huit jours⁴⁹. »

Comme *Nous deux*, *Da solo* est un récit d'amour, l'amour qui, avec courage et décision, déchiffre et cerne ce qui échappe au sens commun, ce qui touche ou traumatise. Nicole Malinconi va à la rencontre de cette langue singulière et vivante qui donne étoffe au corps parlant. Car, écrit-elle, « les mots ne suffis[ent] pas ; les mots restent hors de vous comme un bien acquis, comme un bagage de connaissances, mais ils n'atteignent pas votre voix ni vos rêves⁵⁰. » Ce choix traverse toute son écriture.

47 MALINCONI (Nicole), *Da solo*, op. cit., p. 71.

48 *Ibidem*, p. 23.

49 *Ibidem*, p. 156.

50 *Ibidem*, p. 14.

Pierre PIRET

UCLouvain

Nicole Malinconi et le paradigme criminologique

Dans *Vous vous appelez Michelle Martin* (2008) et *Un grand amour* (2015), Nicole Malinconi se focalise sur deux destinées d'exception et, à certains égards, semblables. Michelle Martin et Theresa Stangl ont vécu dans l'ombre de leur mari criminel et adopté une attitude de déni voire de complaisance (pour la première) à l'égard des crimes qu'il a commis. S'il importe de les distinguer quant à leur implication personnelle dans ceux-ci – puisque Theresa Stangl n'a pas commis d'actes répréhensibles et n'a pas été condamnée, alors que la complicité de Michelle Martin a été établie –, leurs trajets de vie témoignent d'une semblable ambivalence : ils semblent l'un et l'autre orientés, d'un côté, par le choix subjectif obscur du déni, qui suscite horreur et incompréhension, de l'autre, par une aliénation maritale plus ou moins consentie. Cette ambivalence rend ces femmes à la fois coupables et victimes, et les humanise ce faisant.

Au-delà de cette proximité thématique, ces deux livres se distinguent, dans l'œuvre de Nicole Malinconi, par le fait qu'ils s'inspirent de faits déjà connus, surmédiatisés dans le cas du premier, déjà rapportés dans celui du second¹ : l'expérience toute personnelle sur laquelle s'appuient la plupart de ses livres, sans être absente dans ceux-ci (surtout dans *Vous vous appelez Michelle Martin*, basé sur une série de rencontres), n'y joue pas le même rôle. C'est pourquoi ils posent plus nettement encore que les autres livres de Nicole Malinconi la question de son apport propre en tant qu'écrivain, de la valeur qu'elle reconnaît à l'écriture.

1 Nicole Malinconi renvoie dès les premières lignes d'*Un grand amour* au livre que la journaliste et essayiste Gitta Sereny a consacré à Franz Stangl en 1974, après l'avoir rencontré à de nombreuses reprises, ainsi que sa femme Theresa : SERENY (Gitta), *Au fond des ténèbres. Un bourreau parle : Franz Stangl, commandant de Treblinka*, Paris, Tallandier, coll. Texto, 2013.

On se souvient de l'assertion de Marguerite Duras à propos du premier livre de Nicole Malinconi : « *Hôpital Silence* n'est en rien un réquisitoire pour ou contre la liberté de l'avortement. C'est un livre de littérature. Un écrit. Un texte. Seule la littérature pouvait être à la hauteur de ce drame. Le journalisme, à de rares cas près, non². » Elle faisait référence à la réception immédiate du livre – publié chez Minuit, mais dans la collection « Documents » – et au débat qu'il avait suscité quant à sa littérarité. Parce qu'ils font passer la valeur documentaire au second plan, *Vous vous appelez Michelle Martin* et *Un grand amour* nous conduisent à poser autrement la question, à préciser les termes du débat. Plutôt que sa fonction testimoniale, c'est la fonction dialogique que Nicole Malinconi prête à l'écriture qu'ils mettent en lumière : il s'agit moins pour elle de relater une expérience toute personnelle que d'analyser sous un angle singulier les discours du temps et la façon dont ils configurent nos idéaux, nos jugements, notre réalité. C'est ici que le rapprochement entre ces deux livres prend tout son sens : dans l'un et l'autre, Nicole Malinconi me semble mettre en cause la conjonction entre savoir et vérité que postule une des conceptions contemporaines de la justice pénale, que Jean-Claude Milner nomme le « paradigme criminologique³ ».

Savoir et vérité

Vous vous appelez Michelle Martin s'ouvre sur un prologue très concis, informatif – un simple rappel des faits :

Vous vous appelez Michelle Martin. Vous êtes détenue à la prison de Namur, en Belgique, depuis 1996. Cette année-là, les journaux et télévisions d'Europe et peut-être d'au-delà ont rendu votre nom indissociable de celui de Marc Dutroux, alors votre mari, arrêté au même moment à Sars-la-Buissière en Belgique⁴.

Suivent les motifs de la condamnation de Marc Dutroux puis de celle de Michelle Martin, laquelle se voit ainsi réduite à son identité judiciaire. Désormais, son nom propre suffit à l'étiqueter aux yeux de tous :

C'est ainsi que vous êtes sortie de l'anonymat. Vous étiez la femme de Marc Dutroux. On disait que vous étiez comme lui, un monstre. Lors de

2 DURAS (Marguerite), « *Hôpital Silence* », dans *L'Autre journal*, n°9, novembre 1985 ; repris en guise de préface dans : MALINCONI (Nicole), *Hôpital Silence*, suivi de *L'Attente*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1996, p. 7-8.

3 MILNER (Jean-Claude), *La Politique des choses*, Paris, Navarin, 2005, p. 53.

4 MALINCONI (Nicole), *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël, 2008, p. 9. Désormais : *MM*.

vos déplacements pour les interrogatoires ou pour les reconstitutions, les caméras de télévision étaient postées sur le court espace entre la fourgonnette de police d'où l'on vous faisait sortir, et la porte d'entrée du palais de justice. Braquées sur votre image. [...] Pendant ces quelques secondes, on suivait des yeux un personnage sans épaisseur. On savait que vous étiez mère de trois enfants, les deux derniers très jeunes encore, que vous aviez fait des études d'institutrice. Vous n'aviez rien de monstrueux. L'horreur, c'était que vous ayez accompli cette monstruosité-là. (*MM*, p. 10)

Comme le titre du livre – qui en est aussi la première phrase –, ce prologue aborde ainsi son sujet sous un angle particulier, identitaire : Michelle Martin est sortie de l'anonymat ; cette femme « sans épaisseur » est désormais dotée d'une identité figée et définie : elle est tout entière la femme de Marc Dutroux, un monstre comme lui.

Cet effet de saturation signifiante, produit par les discours judiciaire et médiatique, est d'emblée interrogé par Nicole Malinconi, qui souligne l'inadéquation, perceptible par chacun, entre les différentes facettes de ce « personnage », qui demeure énigmatique. C'est ici que s'inscrit son projet littéraire. L'interprétation qu'elle fait de la demande de Michelle Martin est on ne peut plus claire :

Plusieurs mois auparavant [avant leur première rencontre, en février 2006], l'un de vos avocats m'avait rendu visite parce que, avait-il dit, vous vouliez écrire. [...]

L'idée d'écrire, vous-même ou quelqu'un d'autre, c'était comme vous sortir du silence ; j'étais bouleversée. Il y avait cela, le désir que quelque chose soit écrit de vous, de la question que tous s'étaient posée à votre sujet, dix ans auparavant – Comment est-ce possible d'avoir fait cela – question qui depuis les dix ans avait dû être la vôtre, vous harceler, lancinante, et comme vous réveiller, sans quoi, je me disais, l'idée d'écrire ne vous serait pas venue. (*MM*, p. 13)

En somme, c'est quand tout semble dit qu'il faut écrire. À ce projet répond celui de Michelle Martin, qui s'exprime dès le premier entretien et qui va à l'exact opposé :

Vous dites : Les petites filles, Julie et Mélissa, le fait que j'ai laissé mourir deux petites filles, je ne veux plus en parler. Les faits, tout le monde en a parlé ; les médias, le procès, moi-même. C'est assez. Je

veux parler de moi ici, de toutes celles que je vois ici, de ce que ça veut dire. (*MM*, p. 18)

En parlant de la prison, des femmes qui l'entourent, du sens de leur situation, elle veut, par le livre, construire une autre image d'elle-même pour se protéger, voire se justifier. Voilà pourquoi elle s'adresse à Nicole Malinconi via son avocat. D'où les questions que le lecteur se pose, le malaise qu'il ressent, dont témoigne la réception houleuse de l'ouvrage⁵.

Depuis *Hôpital Silence*, Nicole Malinconi a toujours conféré à l'expérience personnellement vécue – qu'elle soit publique, dans *Hôpital Silence*, ou privée, dans *Nous deux*, *Da solo*, *À l'étranger*, *Elles quatre. Une adoption* – un rôle déclencheur. C'est à la force performative du témoignage que ces livres en appellent : l'effet de vérité qu'ils produisent tient à ce que, comme le témoin, l'écrivain rapporte une vérité qu'il est seul (ou parfois un des seuls) à pouvoir rapporter, une vérité liée à cette expérience singulière. Son autorité (au sens littéraire) et sa légitimité en dépendent : c'est bien au nom de cette seule vérité qu'il est lu et entendu, pas au nom d'un quelconque savoir expert, qu'il soit psychologique, sociologique ou juridique, par exemple. Or, on ne retrouve pas cet effet de vérité dans *Vous vous appelez Michelle Martin* dès lors que celle-ci se mure dans le déni, ce qui peut susciter la perplexité du lecteur, qui se demande ce que le livre apporte.

Les deux femmes avaient donc deux projets différents et incompatibles : Nicole Malinconi rend bien compte du malentendu qui a traversé toutes leurs rencontres et qui s'est mué en désaccord explicite au moment de la publication du livre. Pour contester cette publication, Michelle Martin en appelle au droit à disposer d'elle-même, de sa parole : l'image que le livre donne d'elle lui semble faussée et il risque de la desservir « devant le tribunal qui bientôt jugera [sa] demande de libération conditionnelle » (*MM*, p. 103). Sous-entendu : elle seule détient un savoir quant à ses actes et nul n'a le droit de le divulguer sans son consentement. Nicole Malinconi, elle, justifie la publication de son livre en faisant appel à une autre forme d'obligation, liée au registre de la vérité :

Mais ce que vous avez dit pendant les huit années d'instruction, puis au procès, vous l'avez dit devant les juges, vous étiez sommée de parler pour sauver votre peau ; c'était comme une parole obligée qui, en même temps qu'elle vous libérait de votre silence, vous évitait sans doute une condamnation plus lourde encore que celle qui vous a été infligée. Vous

5 Dont Martine Renouprez livre une synthèse éclairante dans son article « De l'autre côté du miroir : les reflets de l'humain et de l'inhumain dans *Vous vous appelez Michelle Martin*, de Nicole Malinconi », dans le présent volume.

avez dit alors ce qu'on vous demandait de dire. [...] Mais, pour être de vous, le livre vous oblige lui aussi, autrement que le procès ; [...]. (MM, p. 104)

Elle disjoint de la sorte savoir et vérité, faisant sien un postulat essentiel de la psychanalyse, un des ressorts cardinaux de la subversion freudienne, selon Lacan. Dans un texte adressé à des philosophes hégéliens, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », celui-ci réfutait l'« incroyable illogisme⁶ » sévissant dans certains milieux psychanalytiques en associant Hegel, la science et Freud autour d'une même rapport au savoir, fondé sur un déchiffrement logique et argumenté et une exigence d'authentification théorique de toute forme de connaissance. Des états comme l'enthousiasme platonicien, l'ascèse bouddhique, l'expérience des hallucinogènes, visant à atteindre une « prétendue psychologie des profondeurs⁷ », ne jouent, selon lui, aucun rôle dans la « praxis freudienne⁸ ». Il identifiait ensuite, dans ce cadre donné, le pas copernicien opéré par Freud :

Quoi qu'il en soit, notre double référence au sujet absolu de Hegel et au sujet aboli de la science donne l'éclairage nécessaire à formuler à sa vraie mesure le dramatisme de Freud : rentrée de la vérité dans le champ de la science, du même pas où elle s'impose dans le champ de la praxis : refoulée, elle y fait retour⁹.

Là où Hegel imagine une synthèse à venir du savoir et de la vérité, où la science exclut la dimension de la vérité au profit du seul savoir (par exemple, en invalidant la question du pourquoi pour s'en tenir à celle du comment), Freud théorise la disjonction structurale et indépassable du savoir et de la vérité, Lacan montrant qu'elle procède de ce que le sujet humain est sujet du langage.

C'est au registre de la vérité ainsi défini que Nicole Malinconi réfère l'acte d'écrire : la littérature, selon elle, ne produit pas une expertise particulière, concurrente d'autres savoirs ; elle interroge l'énigme même du sujet, en tant qu'il est irréductible à tout savoir et l'appel à l'écriture lancé par Michelle Martin ne peut, à ses yeux, se comprendre que dans ce sens. Son choix de publier malgré tout, elle le justifie dans cette référence au registre de la vérité là où Michelle Martin le conteste en référence à celui du savoir. Le

6 LACAN (Jacques), « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », dans *Écrits*, Paris, Seuil, coll. Le Champ freudien, 1966, p. 796.

7 *Ibidem*, p. 795.

8 *Ibidem*, p. 795.

9 *Ibidem*, p. 798-799.

malentendu tourne alors au dialogue de sourds (ce qu'attestera le refus de visite que Michelle Martin opposera désormais à Nicole Malinconi, *MM*, p. 108), mais il était inscrit dans la demande initiale de la condamnée. Évoquant cette demande, Nicole Malinconi utilise cette formule remarquable par son ambiguïté : « Vous ne saviez pas très bien comment, vous demandiez peut-être que quelqu'un vous aide ou même écrive pour vous ; vous faisiez appel. » (*MM*, p. 13) Mais comment entendre cet appel ? Au sens littéraire d'un désir de vérité, comme le croit Nicole Malinconi, ou au sens juridique du recours censé déboucher sur une rectification de ce qu'on dénomme la « vérité judiciaire », que le droit présente avec mesure et justesse comme un savoir partiel ?

Si elle s'explicite avec une particulière netteté dans ce livre, par l'effet de ce malentendu, la disjonction du savoir et de la vérité régit tout le travail de Nicole Malinconi : au-delà du témoignage, l'écriture reçoit une mission plus essentielle de dévoilement d'une vérité conçue comme envers du savoir. C'est en quoi cette écriture est constamment dialogique : en affirmant cette disjonction, elle répond aux discours du temps, en l'occurrence dans le domaine de la criminologie.

« Rien n'est plus humain que le crime »

En introduisant cette disjonction entre savoir et vérité, Nicole Malinconi prend position dans l'éternel débat portant sur la causalité du crime, débat dont dépend toute conception de la culpabilité, de la peine et du possible traitement du criminel. C'est autour de cette énigme de la causalité que gravitent *Vous vous appelez Michelle Martin* et *Un grand amour*. En s'intéressant, non aux criminels eux-mêmes, mais à leur femme, Nicole Malinconi met en exergue cette dimension énigmatique : si Marc Dutroux, figure même du pervers, et Franz Stangl, mythomane pris dans l'engrenage de son mensonge, sont aisément catégorisables et favorisent un jugement rapide et définitif, le comportement de leurs femmes respectives, entre déni, complaisance et complicité, a de quoi susciter la perplexité.

Jacques Lacan a repris les termes de ce débat à la lueur de la disjonction entre savoir et vérité, par quoi il nous permet de le situer. Lacan s'est intéressé de près à la criminologie, dans sa thèse déjà¹⁰, puis dans plusieurs textes, dont un important rapport présenté à la XIII^e conférence des psychanalystes de langue française le 29 mai 1950¹¹. Il y souligne les limites de deux thèses

10 LACAN (Jacques), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa*, Paris, Seuil, coll. Le Champ freudien, 1975.

11 LACAN (Jacques), « Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie », repris dans *Écrits*, op. cit., p. 125-149. Un résumé des réponses apportées

antithétiques, utilitariste et lombrosienne. La première rapporte le crime à une causalité consciente et connaissable : mu par un mobile identifiable, le criminel agit avec préméditation, en toute conscience ; son aveu suffit donc à la compréhension de son acte, dont il porte toute la responsabilité morale, à l'aune de laquelle est fixé le châtement. Lacan note les limites d'une telle approche lorsqu'il s'agit de crimes échappant à la préméditation et « où apparaissent des instincts dont la nature échappe au registre utilitariste¹² ». La seconde répond à la première en référant le crime à une causalité inhumaine et, à ce titre, inconnaissable. Cesare Lombroso, fondateur de l'école italienne de criminologie, tenait ces « instincts pour ataviques » et faisait « du criminel un survivant d'une forme archaïque de l'espèce, biologiquement isolable¹³ ». Cette thèse (dont on connaît de multiples déclinaisons jusqu'à aujourd'hui), liant le crime à l'animalité, la monstruosité ou toute forme de causalité indépendante du sujet, devait déboucher sur une limitation de la peine, mais au prix d'un évident paradoxe : « si elle [la criminologie d'inspiration lombrosienne] va humaniser le traitement du criminel, elle ne le fait qu'au prix d'une déchéance de son humanité, si tant est que l'homme se fasse reconnaître de ses semblables par les actes dont il assume la *responsabilité*¹⁴. »

Lacan montre que l'intervention de la psychanalyse dans le débat criminologique a consisté à dissocier les dimensions du savoir (conscience) et de la vérité pour poser autrement la question de la responsabilité, ce qui se dégage d'une formule condensée, mais significative : « en irréalisant le crime, elle [la psychanalyse] ne déshumanise pas le criminel¹⁵ ». L'irréalisation signifie que le crime n'est pas engendré sans médiation par une quelconque cause objective, mais qu'il s'inscrit dans un trajet subjectif qui interprète les éléments de la réalité repérables. Lacan réfute la thèse utilitariste d'une causalité réelle et objective (cf. la notion de « mobile »), mais il lui substitue une autre causalité, subjective, mais déchiffrable et donc potentiellement connaissable¹⁶. C'est pourquoi il réfute avec force, à la fin de son rapport, la

lors de la discussion de ce rapport a été rédigé par Lacan sous le titre « Prémisses à tout développement possible de la criminologie », repris dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. Le Champ freudien, 2001, p. 121-125.

12 LACAN (Jacques), « Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie », *op. cit.*, p. 134.

13 *Ibidem*, p. 134.

14 LACAN (Jacques), « Prémisses à tout développement possible de la criminologie », *op. cit.*, p. 121.

15 LACAN (Jacques), « Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie », *op. cit.*, p. 135.

16 Nous l'avons vu, à ses yeux, Freud s'inscrit dans le sillage de la science et de la philosophie (hégélienne, en l'occurrence) en ce qu'il refuse les modes de connaissance non logiques et non démontrables.

théorie des « instincts criminels¹⁷ » et la confusion entre instincts et pulsions : « Parler d'un excès de *libido* est une formule vide de sens¹⁸. » Pour Lacan, le crime procède en somme d'une construction symbolique subjective, où interviennent la loi, les idéaux, les identifications et ce qu'il nommera plus tard la jouissance, c'est-à-dire cette face obscure du sujet qui est son être le plus intime. Il pense donc une causalité interne au sujet, pleinement humaine : « Rien n'est plus humain que le crime », écrit Jacques-Alain Miller pour désigner la position freudienne¹⁹. Ce qui permet de délier la dimension de la responsabilité (vérité subjective) de celle de la conscience (savoir) : si le crime procède de l'histoire inconsciente du sujet, « cette détermination inconsciente n'équivaut cependant pas à un pur mécanisme cérébral ou machinique » ; il « constitue plutôt la trame véritable de la vie du sujet²⁰ », dont il est responsable : « à la question de savoir si nous devons prendre en charge la responsabilité de nos actes pulsionnels, écrit Ferenczi, Freud répond par la déconcertante contre-question : “mais que pouvons-nous donc faire d'autre²¹ ?” » La responsabilité est un concept complexe, qui reçoit ici une signification précise, qu'on peut dégager en la distinguant de son acception sartrienne : comme Christian Demoulin l'a bien montré²², en réduisant l'inconscient à la mauvaise foi, Sartre fait coïncider savoir et vérité, conscience et responsabilité, là où l'inconscient freudien pense une responsabilité d'un autre ordre, qui va de pair avec une autre forme d'aveu : un aveu, non pas factuel (j'ai commis tel acte), mais subjectif, « par lequel le criminel accède à la responsabilité d'un acte dont il ignorait antérieurement les déterminants inconscients²³ ». L'aveu est alors pensé, non comme un simple démasquage, mais comme un travail de dévoilement qui débouche sur et témoigne d'un remaniement subjectif.

C'est très précisément à ce processus subjectif que Nicole Malinconi relie l'appel à l'écriture émanant de Michelle Martin ; c'est en ce sens qu'elle l'interprète : il s'agit de faire advenir cette vérité non sue, mais néanmoins

17 Voir la cinquième partie de son rapport : « De l'inexistence des “instincts criminels” » [LACAN (Jacques), « Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie », *op. cit.*, p. 146-149].

18 *Ibidem*, p. 148.

19 MILLER (Jacques-Alain), « Rien n'est plus humain que le crime », dans *Mental*, n°21, 2008, p. 7-14.

20 MASSON (Antoine), « L'expertise psychiatre pénale et la problématique de la responsabilité », dans TRICHET (Yohan) et HAMON (Romuald), dir., *Psychanalyse et criminologie, aujourd'hui : repères conceptuels, éthiques et cliniques*, Rennes, PURennes, 2016, p. 344.

21 Cité par : *Ibidem*, p. 346.

22 DEMOULIN (Christian), « Sartre, de la mauvaise foi à l'hontologie », dans *L'En-je lacanien*, n°2, 2004/1, p. 129-148.

23 MASSON (Antoine), « L'expertise psychiatre pénale et la problématique de la responsabilité », *op. cit.*, p. 348.

intime. Cette question est explicitement présentée comme la seule raison du livre projeté :

Alors, je parle du jour où l'avocate m'a adressé votre demande, je dis la question qui m'est venue, ce jour-là, immédiatement, comme seule raison de vous rencontrer, c'est-à-dire comme seule idée possible d'un livre venant de vous ou à propos de vous, on pourrait dire comme seul motif d'une tentative d'écrire ; cette question que l'on s'est posée à votre sujet, Comment est-ce possible ? Voulant dire : comment peut-on faire cela, laisser faire cela ? Voulant dire : que s'est-il passé, qu'est-il advenu depuis le début de votre vie pour que la soumission à un homme vous entraîne jusqu'à ce point, jusqu'à cette mort ? (MM, p. 19)

La procédure juridique et, surtout, sa couverture médiatique ont composé, nous l'avons vu, l'identité bien établie de Michelle Martin, à laquelle même son nom propre la réduit à présent (voir *supra*). Nicole Malinconi parie en somme sur la possibilité de suspendre cette représentation donnée pour faire droit à la parole subjective de la condamnée, pour la ramener à l'énigme même des actes commis et obtenir ainsi cette autre forme d'aveu. D'où la position d'énonciation particulière adoptée par Nicole Malinconi tout au long des entretiens, qui implique une forme d'empathie (il s'agit bien de rencontrer une semblable, humaine, non un monstre inconnaissable) et une nécessaire distance (puisque'il s'agit d'atteindre cette vérité énigmatique, donc d'éviter tout jugement préalable, toute projection imaginaire). Même le « récit » (pour reprendre le sous-titre générique de l'ouvrage) de ces entretiens est adressé à Michelle Martin en maintenant la distance du vouvoiement.

Le malaise provoqué par le livre tient à ce que Michelle Martin attend autre chose du livre : non pas ouvrir à la vérité de l'intime, mais façonner un contre-savoir. Ce différend traverse tout le livre. Un exemple :

Vous dites : Ils m'ont donné trente ans. Quand j'ai entendu trente ans, je me suis effondrée. Mais je les comprends. C'est la mort des petites filles. S'il devait arriver cela à mes enfants, cette horreur-là. Vous vous taisez. Vous dites : Je m'en doutais, finalement, mais je pensais qu'ils écouterait tout de même les experts. (MM, p. 30)

Au bord de l'aveu, dont témoigne ce moment de silence, Michelle Martin se ressaisit en construisant un « discours sur le scandale des médias²⁴, sur

24 « Vous dites : Les trente ans, c'est à cause des médias ; les médias, les journaux avaient déjà fait le procès, avant ; ils avaient fabriqué l'image de celle qu'il fallait condamner

l'hypocrisie de la société²⁵ » (*MM*, p. 31) – réaction de défense assez banale et attendue –, mais elle en appelle surtout à un autre savoir, qui la disculperait :

Les experts, les psychiatres, les psychologues, les témoins qui ont témoigné, dit que vous étiez une femme sous influence, dépendante, envoûtée par votre gourou, qu'après une enfance comme la vôtre, vous aviez des circonstances atténuantes à l'envoûtement, que vous n'aviez pas prémédité la mort des petites filles, que vous n'avez pas cela en vous, de faire mourir. (*MM*, p. 30-31)

Lors d'un entretien suivant, elle apporte « les photocopies d'un livre écrit par une psychanalyste sur les effets ravageurs des relations incestueuses entre mère et fille » (*MM*, p. 44). Là où Nicole Malinconi vise à faire advenir la vérité de l'insondable décision subjective, Michelle Martin en appelle à un savoir bouchant cette vérité même.

Elle joue ce faisant la carte d'un discours contemporain bien identifié par Jean-Claude Milner lorsqu'il définit ce qu'il nomme le « paradigme criminologique²⁶ ». Dans *La Politique des choses*, celui-ci radiographie l'idéologie actuelle de l'évaluation et montre qu'elle tire sa force d'une promesse, à savoir que les choses vont gouverner et décider « à la place des hommes²⁷ », évitant d'en passer par les « misérables décisions humaines²⁸ », toujours contestables, soumises à caution. La politique des choses « dispense de toute politique²⁹ », transformant les politiques en pédagogues, la pédagogie se ramenant ici « à la pure et simple leçon de choses³⁰ ». Tout en dégagant les paradoxes et apories rencontrés par cet idéal, Milner montre comment, par son caractère apparemment

absolument. » (*MM*, p. 31)

25 « Vous dites : Nous, ici, les voleuses, les tueuses, nous sommes la bonne conscience de la société, de ceux qui sont dehors ; nous servons à rassurer, à ne plus devoir voir qu'on est tous responsables. » (*MM*, p. 31)

26 Pour éviter tout quiproquo, précisons que la criminologie n'est pas réductible au paradigme criminologique. Yohan Trichet et Romuald Hamon soulignent ainsi que « la criminologie n'appelle pas à devenir une science autonome, car il existe un "caractère inconciliable des différents paradigmes et des différentes sous-disciplines rassemblées derrière la bannière de la criminologie" » [« Introduction », dans TRICHET (Yohan) et HAMON (Romuald), dir., *Psychanalyse et criminologie, aujourd'hui : repères conceptuels, éthiques et cliniques*, op. cit., p. 8-9]. De la même manière, on voit que la psychanalyse peut être convoquée de diverses façons : Michelle Martin l'instrumentalise comme un savoir quand elle opère plutôt comme paradigme chez Nicole Malinconi.

27 MILNER (Jean-Claude), *La Politique des choses*, Paris, Navarin, 2005, p. 20.

28 *Ibidem*, p. 19.

29 *Ibidem*, p. 20.

30 *Ibidem*, p. 21.

imparable, il s'est étendu à toute une série de domaines, allant de la politique internationale au plus intime de l'individu. La politique des choses rencontre cependant de grandes résistances dans les domaines qui ne peuvent faire l'impasse sur le sujet, en particulier le crime et la maladie. Le « paradigme criminologique » vient précisément répondre à ces objections en les articulant l'un à l'autre :

Les deux panneaux se répondent en miroir ; leur réfraction combinée produit, comme un mirage, le type idéal de toute expertise possible quand il s'agit des êtres parlants. En France et bientôt dans l'Europe entière, une société bien gérée commencera par étendre à tous, malades reconnus et malades qui s'ignorent, les techniques inventées pour dépister les criminels. [...] La réciproque est connue : présenter comme un progrès social, l'alignement du crime sur la maladie. Par ces deux voies, on en arrive au même lieu, le contrôle³¹.

Cet alignement du crime sur la maladie conduit à évacuer la question du sujet et donc de la responsabilité au profit de la prévention et du contrôle via le profilage et la statistique. Peggy Larrieu appelle ainsi à « prendre garde au risque de détournement des neurosciences au service d'une justice utopique sous-tendue par l'idéologie sécuritaire ambiante, qui pourrait s'avérer préjudiciable pour les droits et libertés de la personne humaine³² ». Où l'on retrouve le paradoxe mis en exergue par Lacan (voir *supra*) : à vouloir humaniser la justice, on déshumanise le criminel. Le scientisme visé par Lacan tentait d'objectiver le crime en le naturalisant, exonérant ainsi la responsabilité du criminel, la causalité du crime étant extérieure au sujet. Cette proposition prenait le contrepied de celle qui présidait à la philosophie du droit prônée, par exemple, par Hegel, qui affirmait : « la peine est un droit pour le criminel lui-même, car en le punissant, on l'honore comme un être raisonnable³³ ». Le scientisme contemporain renforce, d'une certaine façon, la perspective en évacuant purement et simplement la question de la responsabilité : il ne s'agit plus de se prononcer sur la responsabilité du criminel (la question du libre-arbitre : le criminel est-il ou non responsable de l'acte commis et donc punissable ?), mais sur sa dangerosité (ce qui n'est pas anodin : invoquer l'altération du discernement peut conduire alors à une aggravation de la peine, par exemple).

31 *Ibidem*, p. 53.

32 LARRIEU (Peggy), *Neuroscience et droit pénal : le cerveau dans le prétoire*, cité par : MASSON (Antoine), « L'expertise psychiatre pénale et la problématique de la responsabilité », *op. cit.*, p. 332.

33 HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Principes de philosophie du droit*, § 100.

On découvre là une forme d'aliénation nouvelle, plus radicale, à laquelle Nicole Malinconi tente de répondre tout au long des entretiens et de son livre. Il ne s'agit pas de prendre position pour ou contre Michelle Martin, de l'absoudre ou de la condamner à son tour, de refaire son procès en se substituant à la justice officielle, mais bien d'interroger l'énigme subjective de son parcours, inconnue de Michelle Martin elle-même. Or, celle-ci invoque, au contraire, les experts pour se dédouaner, sauf dans quelques moments de suspens qui la mènent au bord de l'aveu subjectif. Par l'écriture, c'est à la confrontation de deux paradigmes, criminologique et psychanalytique, que Nicole Malinconi procède, par quoi son ouvrage témoigne d'une rencontre, mais analyse surtout les discours du temps.

Récit et aliénation

Le malaise produit par *Vous vous appelez Michelle Martin* tient donc, non pas au projet de Nicole Malinconi, mais au fait que son récit est le récit d'un échec, de l'échec de ce projet même du fait du désaccord que le livre relate. Le malentendu initial, que l'une et l'autre semblent vouloir dépasser, se mue en désaccord explicite à la fin de leurs rencontres, ce que viennent acter le débat sur la publication et le choix fait par Nicole Malinconi de publier malgré tout. Choix éminemment contestable – comme le choix inverse l'aurait été –, dans la mesure où il dépend de la fonction que chacune attribue à la littérature et, plus précisément, au récit. C'est ici que la complémentarité entre *Vous vous appelez Michelle Martin* et *Un grand amour* prend tout son sens.

Nicole Malinconi n'a jamais rencontré Theresa Stangl ; elle écrit *Un grand amour* en se basant sur l'ouvrage remarquable que Gitta Sereny, historienne et journaliste britannique (1921-2012), a consacré à son mari Franz Stangl, qui fut le commandant de Treblinka³⁴. Ce livre est le fruit d'une série d'entretiens avec Franz Stangl (septante heures, étalées sur six semaines³⁵), de nombreuses recherches historiques et de rencontres avec divers témoins, en particulier Theresa Stangl, en 1971, juste après la mort de son mari. Le projet de Gitta Sereny est très proche de celui de Nicole Malinconi dans *Vous vous appelez Michelle Martin* : elle rencontre un homme condamné, en prison ; le procès a eu lieu, la vérité judiciaire est dite ; reste à essayer de comprendre l'énigme d'un tel destin :

34 SERENY (Gitta), *Au fond des ténèbres. Un bourreau parle : Franz Stangl, commandant de Treblinka*, op. cit.

35 *Ibidem*, p. 17.

[...] j'étais de plus en plus persuadée qu'il nous fallait trouver quelqu'un qui puisse expliquer au monde comment des êtres humains apparemment normaux avaient été amenés à perpétrer de tels crimes³⁶.

Et Franz Stangl lui semble être l'homme idéal pour ce faire : « comparé aux autres accusés que j'avais pu observer lors des procès, il semblait moins primitif, plus ouvert, sérieux et triste : c'était le seul parmi tous ces hommes au passé terrifiant qui manifestait un semblant de conscience³⁷ ». Elle lui propose, alors qu'il se complaît dans le déni, de « découvrir ensemble une vérité ; une vérité neuve qui jetterait un éclair unique dans un domaine jusqu'alors incompréhensible³⁸ ». Dans cette recherche, Theresa Stangl occupe une place de témoin, même si la question de sa propre culpabilité se pose inévitablement. Dans *Un grand amour*, Nicole Malinconi focalise l'attention sur elle et retravaille le contenu des entretiens rapportés par Gitta Sereny pour interroger sa propre attitude, l'incroyable déni dont elle a fait preuve, l'aliénation à laquelle l'a menée son « grand amour ».

La proximité entre Michelle Martin et Theresa Stangl est patente, même si, juridiquement, elles ne sont pas également condamnables. Elle tient à la relation qu'elles instaurent entre aliénation, déni et narrativité. La demande que Michelle Martin adresse à Nicole Malinconi est bien d'ordre narratif : il s'agit pour elle d'écrire une autre histoire d'elle-même, de se dédoubler, par le récit, en elle-même et une autre :

Vous répétez : Je l'avais dans la peau, mais quelle peau ? ma peau malade ; j'étais dans la partie malade de ma vie. (MM, p. 23)

Suit le récit, bien ficelé, de son aliénation, par sa mère manipulatrice, d'abord, par Dutroux, qui devient son gourou, ensuite. Michelle Martin parle d'elle-même comme d'une autre, comme si elle avait guéri d'une maladie, comme si, maintenant, elle avait changé de peau. Au point qu'elle parle de ses attitudes passées avec étonnement : « Vous dites : J'avais mon bébé de huit mois, vous vous rendez compte ? » (MM, p. 23) « L'autofiction, c'est la transposition de soi comme personnage dans une histoire », selon la définition de Christine Angot³⁹ : telle est bien la potentialité narrative que Michelle Martin exploite pour se dédouaner – à quoi Nicole Malinconi oppose : « rien ne vous rendra quitte de ce que vous avez fait » (MM, p. 24). Michelle

36 *Ibidem*, p. 14.

37 *Ibidem*, p. 17.

38 *Ibidem*, p. 36.

39 Dans un entretien avec Jacques Henric, cité dans : GOUIMARE (Laurent), « Et que ça se sache », dans *La Cause du désir*, n°87, Fictions, 2014, p. 31.

Martin joue sur la puissante force explicative du récit, bien mise en exergue par Walter Benjamin notamment. Dans son article traduit sous le titre « Le conteur », celui-ci distingue deux types de narrativité, l'une qu'il identifie à l'art de conter traditionnel, l'autre qu'il relie à l'information, nouvelle forme de communication moderne. La première raconte avec précision mais laisse chacun s'expliquer la chose comme il l'entend, en fonction de son expérience. La seconde contextualise au point « qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications⁴⁰ ». Cet usage de la narrativité, explicatif et donc potentiellement aliénant et manipulateur, culmine, à l'évidence, dans les formes médiatiques contemporaines de narrativité (*storytelling*, *biopic*, etc.). De même qu'elle tente de tirer avantage du paradigme criminologique, Michelle Martin s'attache à jouer du récit pour expliquer son comportement et se justifier du même coup. Tout le travail de Malinconni consiste alors à enrayer la mécanique du récit, tant public (juridico-médiatique) que privé (l'autofiction à laquelle se livre Michelle Martin), de suspendre ces identités construites pour faire advenir une parole subjective – d'où le souci constant de citer telles quelles les paroles de Michelle Martin (comme le montre la formule, omniprésente dans ce livre comme dans d'autres de Nicole Malinconni : « Vous dites : [...] »), dès lors qu'elle seule détient la possibilité d'atteindre cette vérité insue.

Sans doute peut-on considérer que l'écriture d'*Un grand amour* vient répondre à l'échec de cette tentative. Nicole Malinconni y reprend le matériau rapporté par Gitta Sereny, mais en le traitant d'une manière nouvelle. Des entretiens présentés par celle-ci, elle tire une fiction qui prend la forme d'un monologue intérieur, lequel la conduit au seuil de l'aveu et de la vérité :

Après toutes ces années, elle *serait* là encore, seule. Se parlant à elle-même de ce qu'elle ne pourrait plus ignorer désormais, comme si les mots de la rencontre avec la journaliste et ceux du livre avaient laissé une trace qu'elle pouvait maintenant regarder, tâchant de vivre en sa compagnie⁴¹.

Ce monologue démarre en somme là où *Vous vous appelez Michelle Martin* s'est arrêté – à l'autofiction que s'est construite Theresa Stangl pour se justifier : « Un grand amour, j'ai dit à la journaliste. » (GA, p. 9) Ce sont les premiers mots que Nicole Malinconni lui prête : ils désignent l'explication,

40 BENJAMIN (Walter), « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 123.

41 MALINCONI (Nicole), *Un grand amour*, Noville-sur-Mehaigne, 2015, p. 9. Désormais : GA. Je souligne.

effectivement constamment invoquée par Theresa Stangl dans son entretien avec Gitta Sereny, à laquelle elle s'est arrêtée pour se justifier. Elle s'est aveuglée par amour, plus précisément par fidélité à son choix amoureux : « je m'appelais Theresa Stangl, Frau Stangl parce que je l'avais choisi pour mari, lui, Franz Stangl, que depuis le début je l'avais aimé, que j'étais sa femme » (GA, p. 9). La similitude avec le titre et l'incipit de *Vous vous appelez Michelle Martin* est manifeste, mais elle va de pair avec un déplacement énonciatif tout aussi manifeste : Theresa Stangl parle quand Michelle Martin était parlée. À partir de là, elle ne va cesser de parler pour déconstruire le récit qu'elle s'était fabriqué pour, dit-elle, « me soulager de la honte qui me revenait à parler de tout cela devant elle [Gitta Sereny] » (GA, p. 13) et faire droit au doute induit en elle par la question finale de celle-ci : n'aurait-elle pas pu, au nom de ce « grand amour », exiger de lui qu'il choisisse entre Treblinka et elle (GA, p. 45) ?

Cet effet de dévoilement est obtenu par un travail d'écriture qui passe par la narration (Theresa Stangl traverse et réinterprète toute l'histoire de son couple), mais qui en dénonce la tentation explicative. Significativement, Nicole Malinconi renoue alors avec le style de plusieurs livres précédents, comme *Da solo*, par exemple, où la successivité du récit, qui privilégie les enchaînements causalistes, est tempérée par la fluidité d'une parole qui associe librement, digresse, opère par métonymie et métaphore, faisant advenir ainsi le sujet en tant qu'il est divisé derrière la représentation unifiée du moi.

Bien sûr, cette mutation subjective ne touche que le personnage fictionnel de Theresa Stangl. Et c'est en quoi le rapprochement entre *Vous vous appelez Michelle Martin* et *Un grand amour* est significatif. Le second ne s'adresse à l'évidence pas à Theresa Stangl – celle-ci est née en 1907 et Nicole Malinconi ne s'attendait certainement pas à ce qu'elle lise *Un grand amour* ! –, mais bien au lecteur contemporain. De même, si les entretiens avec Michelle Martin étaient mus par l'espoir d'une révélation subjective, la publication de *Vous vous appelez Michelle Martin* arrive à un moment où cet espoir n'existe plus guère. Il ne s'agit plus de modifier la position subjective de celle à qui le livre semble s'adresser et de témoigner ensuite de cette mutation, mais bien d'analyser l'échec même de cette rencontre et les raisons de cet échec. C'est bien le lecteur, en position de tiers, qui est le destinataire de ce livre, lequel entend moins témoigner que répondre aux discours contemporains. Nicole Malinconi postule en somme qu'il existe un savoir propre à l'écriture, un savoir qui ne relève pas de l'expertise, qui procède plutôt de la suspension des discours experts. Si la psychanalyse oriente à l'évidence son travail, ce n'est en effet pas au titre d'un savoir, mais plutôt d'un paradigme qui pose la disjonction indépassable entre savoir et vérité.

Michel ZUMKIR

En pays d'enfance
Entretien avec Nicole Malinconi

L'enfance de Nicole Malinconi a nourri trois de ses livres : Nous deux, Da solo, À l'étranger. En 2004, lors d'entretiens en préparation à la monographie Nicole Malinconi, l'écriture au risque de la perte¹, nous l'avons interrogée sur cette période de sa vie et sur son écriture.

Michel Zumkir : Vous avez passé une partie de votre enfance en Italie où votre père avait ouvert une entreprise de chaussures. Dans quelle langue avez-vous commencé à lire, en français ou en italien ?

Nicole Malinconi : Dans les deux langues. Avant de quitter la Belgique au moment de Noël, j'avais entamé la première année primaire. À notre arrivée en Italie, je suis entrée directement en première primaire. Je ne me souviens pas de mon premier livre de lecture en italien, mais je me rappelle de mes livres en français : *Heidi*, *Bécassine*, la Comtesse de Ségur, tout ça en français, vers l'âge de six, sept ans.

M. Z. : Et en ce qui concerne l'écriture ?

N. M. : Je me formule cette question maintenant : « Où ai-je appris à écrire en français ? » Je ne sais pas. Ce qui est sûr, c'est que lorsque nous sommes revenus d'Italie, j'avais douze ans et j'écrivais le français tout en faisant des fautes d'orthographe et de consonances épouvantables. Je me souviens que pour écrire le mot « printemps », je l'épelais à l'italienne. Il fallait que je le prononce ainsi pour bien retenir qu'il fallait un i-n, un t-e-m-p-s. En

1 ZUMKIR (Michel), *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Avin, Éditions Luce Wilquin, coll. L'œuvre en lumière, 2004.

italien, tout s'énonce contrairement à ce qui se fait en français. Mais je savais tout de même écrire. Il m'a suffi, entre notre retour en mai et la rentrée de septembre, de quelques cours particuliers pour que j'entre dans une année qui correspondait à mon âge. Il faut dire qu'avec ma mère, nous continuions à parler en français, bien que de moins en moins. Il y avait aussi tous ces livres que je lisais en français et que m'envoyait une sœur de ma mère.

M. Z. : Quand vous êtes revenue en Belgique, vous êtes-vous sentie différente de vos condisciples de classe ?

N. M. : Au début, oui. Nous sommes rentrés d'Italie au mois de mai. J'ai été acceptée à l'école à ce moment-là. Cela a été très dur pour moi. Je suis restée huit jours et puis le directeur de l'école a dit à mon père qu'il valait mieux attendre la rentrée de septembre. Les cours étaient en français, je ne connaissais pas le néerlandais, le latin se prononçait à la mode française, avec un accent tonique absolument différent, je ne comprenais plus. J'avais douze ans, c'était presque l'adolescence, je me retrouvais timorée dans une école mixte alors que je sortais d'une école religieuse où il n'y avait que des filles. J'étais une exilée. Et puis, après, les choses se sont mises en place. J'ai eu la chance qu'il n'y avait que cinq années primaires en Italie au lieu des six. J'étais en première secondaire quand nous sommes partis. J'ai repris en première en Belgique. Je n'ai pas perdu d'année, je ne l'ai pas vécu comme un redoublement de classe. J'avais la chance de bien travailler, tout allait bien, malgré le déménagement et les différences de langue.

M. Z. : Considérez-vous que vous avez deux langues, l'une maternelle, le français, l'autre paternelle, l'italien ?

N. M. : Je pense de plus en plus que j'ai deux origines. Je n'ai pas vraiment deux langues parce que ma langue reste le français mais la langue italienne joue dans ma façon de l'écrire. Il y a quelque chose dans la langue italienne, que j'ai parlée pendant six ans, dans laquelle j'ai baigné, qui touche à mon écrit en français. Je suis incapable de le décortiquer et de l'expliquer, mais j'en suis sûre. Étant donné les liens avec ma mère, la distance que j'avais à l'égard de mon père, il m'a fallu du temps pour me rendre compte de l'importance de l'italien, pour que je me dise que c'était une chance d'avoir baigné dans cette langue, d'avoir vécu dans ce pays, d'avoir cette histoire-là, que je n'ai pas décidé d'avoir.

M. Z. : Vos parents possédaient-ils des livres ?

N. M. : Je ne crois pas. Ma mère lisait des revues hebdomadaires du style *Nous deux* et mon père achetait le journal chaque jour. Jusqu'à la fin de sa vie,

il a été un grand lecteur de journaux. Il avait des rêves de connaissance qu'il n'a jamais réalisés. Dans sa jeunesse, en Italie, je sais qu'il a lu le grand roman de Manzoni, *Les Fiancés*. De même, il connaissait des extraits de *L'Enfer* de Dante. Mais à l'époque où je le voyais vivre, il travaillait, rentrait fatigué et ne lisait que le journal. Plus tard, ma mère a lu des romans de gare. Quelquefois, elle lisait aussi les romans que je devais lire pour l'école. Si mes parents n'avaient pas fait beaucoup d'études, ils ne déconsidéraient pas la lecture.

M. Z. : Quelles étaient les ambitions qu'ils avaient pour vous ?

N. M. : À l'école, aussi bien en Italie qu'en Belgique, j'étais ce qu'on appelle une bonne élève. Mes parents étaient ravis de ça ; ils le témoignaient et ils manifestaient leur satisfaction. Mon père désirait que son enfant fasse des études. Je ne suis pas sûre qu'il envisageait une carrière pour moi, encore que... Il voulait, en tous les cas, que j'aie de meilleures conditions de vie que les siennes et que j'aie ce qu'on peut appeler un bagage intellectuel. Je me souviens qu'un jour, il avait dit que je pourrais devenir secrétaire. Cela n'avait pas plu à ma mère.

M. Z. : Et vous, avez-vous eu envie de sortir de votre milieu par l'école ?

N. M. : Je n'en ai pas l'impression. Je ne suis pas sûre qu'enfant, on prenne une telle distance avec les choses au point de mesurer une inégalité, une pauvreté. Je ne pense pas que j'ai eu l'idée que nous étions pauvres. D'ailleurs, nous n'étions pas pauvres, nous étions des gens ordinaires. Je n'ai pas eu de revendications à ce sujet. Je ne pense pas que j'aie voulu sortir de mon milieu social ni par les études ni en commençant à écrire, ce n'était pas une question pour moi.

M. Z. : Comment vos parents ont-ils réagi quand vous avez publié *Hôpital silence*, votre premier livre ?

N. M. : Ils ont ressenti de l'émotion. Ils en ont parlé autour d'eux. Ils ont réagi comme des parents qui sont devant, entre guillemets, une réussite de leur enfant qui les dépasse complètement. Que le livre soit reconnu était ce qui leur importait. Je me souviens que mon père a pris son vélo et s'est rendu à la librairie de Dinant pour annoncer la sortie du livre. Je crois même qu'il en a apporté un exemplaire.

M. Z. : Ont-ils lu ce que vous écriviez ? Qu'en disaient-ils ?

N. M. : Ils ont lu *Hôpital silence*. Ma mère en parlait davantage que mon père. Elle avait été témoin de toutes mes questions au temps où je travaillais à l'hôpital. Je lui racontais souvent les choses que je trouvais absolument déconcertantes,

incompréhensibles, dures. Elle n'a pas été heurtée par le livre, par quelque chose qu'elle n'aurait jamais soupçonné, elle savait un peu tout ça.

M. Z. : *Nous deux*, qui les concernait, l'ont-ils lu ?

N. M. : Quand j'ai écrit *Nous deux*, qu'il a été publié, ma mère était décédée. Je me demandais comment mon père allait lire ce livre, comment il allait prendre ce personnage qui avait été sa femme. Le jour où il m'a dit avoir terminé le livre, il était bouleversé de la souffrance de la vieille femme. Ce qu'il retenait, c'était ça, cette vieille femme qui avait tant souffert.

M. Z. : Aviez-vous parlé avec lui de la position qu'il occupait dans votre famille, cette position de mise à l'écart ?

N. M. : À partir du décès de ma mère, j'ai beaucoup parlé avec lui sans qu'il sache que j'allais écrire quelque chose à ce sujet. C'était comme s'il y avait tout à coup une parole possible entre lui et moi, alors que, jusque-là, j'étais la solidaire de ma mère, et plus que la solidaire, la complice. Il était exclu de ce duo. Quand elle n'a plus été là, on a parlé, on s'est parlé du fait que je ne parvenais pas à m'adresser à lui, ou que chaque fois que lui s'adressait à moi, il y avait de ma part un *a priori* négatif. Il en souffrait mais sans pouvoir rompre cette espèce de carcan. Quand une mère et un enfant sont à ce point soudés, comment un père peut-il briser ça, ouvrir ça ? Je pense qu'il était vraiment en grande difficulté. En même temps, il était sans doute un homme qui préférait souffrir en silence, se murer dans la solitude. Pourquoi n'a-t-il pas quitté ma mère ? Il m'a dit que c'était pour moi, parce qu'à l'époque, quitter une femme n'ayant pas fait d'études, sans travail, c'était l'obliger à être dans une grande difficulté financière et sociale. L'enfant en aurait pâti. Comme il ne voulait pas ça, il est resté. En écrivant *Nous deux* et *Da solo*, ma prétention était de ne pas écrire mon autobiographie ni la biographie de mes parents mais que l'écriture, d'une certaine manière dépasse, transcende l'histoire propre de qui l'a écrite.

M. Z. : Pour écrire *Nous deux* et *Da solo*, avez-vous utilisé des notes que vous auriez prises, comme pour *Hôpital silence* ?

N. M. : Je n'ai pas écrit *Nous deux* à partir de notes mais à partir de souvenirs, de mots que ma mère disait, d'expressions de son visage qui me sont revenues à sa mort, ainsi qu'au moment où j'ai décidé d'écrire sur le lien mère/fille. Pour *Da solo*, j'ai noté des tournures de phrases de mon père. Au retour des visites que je lui rendais, je m'arrêtais à quelques kilomètres de sa maison, et dans la voiture, je prenais des notes. À cette époque où nous nous parlions beaucoup, il racontait des choses sur l'Italie, sur son enfance, la

guerre. Sa manière de raconter me touchait. Je notais ses tournures de phrases à l'italienne, sa manière un peu maladroite de parler le français. Dans le livre, j'ai essayé de faire parler la musique de sa langue. Au fond, mon père et ma mère avaient tous les deux un rapport de gens simples à la langue. Est-ce que j'en ai hérité ? Peut-être. Cela expliquerait ce qu'on me dit parfois, que je donne la parole aux gens qui ne l'ont pas, la voix aux *sans voix*. En même temps, je n'ai pas conscience du fait que le destin de mes parents aurait été un destin de *sans voix*.

M. Z. : Dans vos trois livres autobiographiques, n'avez-vous écrit que la vérité ou l'avez-vous arrangée ?

N. M. : J'ai été rechercher les événements vécus, les événements réels qui me donnaient envie d'écrire. Certains me portaient davantage à l'écriture que d'autres. Dans *À l'étranger*, je savais que j'allais écrire sur le moment où les trois vont dans la famille du père et où celle-ci descend le chemin pour venir à leur rencontre, sur l'odeur qu'il y avait dans la pièce, et de la façon dont ils offraient des nourritures. Je savais que j'avais envie d'écrire sur ça. Comment, je ne le savais pas. Tout comme j'avais envie d'écrire sur la question de la langue étrangère. Cela a donné les passages qui, pour moi, sont les meilleurs, sans que cela soit décidé. Pour répondre à votre question, j'invente ou j'arrange des choses si cela s'y prête. L'important, c'est que de l'écriture sorte un réel qui tient en tant que lui-même, en tant qu'écrit.

M. Z. : Est-ce que d'écrire après la mort de vos parents participait de votre deuil ?

N. M. : Je ne crois pas que ce soit de l'ordre du deuil. C'est autre chose. On m'a souvent demandé si écrire *Nous deux* a été une sorte de thérapie. Il y a d'autres lieux que l'écriture pour la thérapie, et je les ai eus, ces lieux-là. Écrire ce que j'ai écrit sur mes parents était, je pense, de l'ordre de la réhabilitation, de la mémoire. C'est la même chose pour les petites choses fugitives qui passent, le regard de quelqu'un dans un autobus, quelque chose qui dure un fragment de seconde, que personne ne verra plus jamais, que je ne verrai plus jamais, le geste de quelqu'un passé inaperçu et qui en soi n'a aucune valeur, n'a pas de portée, pas de conséquence, mais qui est un geste d'existence. Écrit, tout cela est réhabilité. Je dirais ça, plutôt que de parler du deuil. Après coup, je dirais qu'il y a trace d'une existence. Pourtant, je n'écris pas pour laisser la trace de l'existence de mes parents. L'après coup pour moi, c'est quand on a pris une décision, on a posé un acte et que, des années plus tard, il y a une conséquence qu'on était à cent lieues d'envisager, qui vous apparaît, qui fait partie de la chose.

Le monument

Eux, on leur a fait savoir qu'ils n'ont pas le droit d'entrer sur le site, ils doivent se contenter de la rive du fleuve, en face, pour regarder ; l'entrée, c'est juste pour la direction et la presse.

Il faut dire que depuis qu'il est fermé, cela fait des années qu'ils n'y entrent plus, sur le site. Pour eux qui, depuis, ont été recyclés au secteur froid ou qui sont devenus carrément chômeurs à vie, à quoi ça aurait servi, pendant toutes ces années, de tenter d'y remettre les pieds ou même d'aller se promener par là, le dimanche, le long d'un haut-fourneau éteint où beaucoup d'entre eux avaient fait leur vie, comme ils disaient, et, à chacune de leur visites, voir la rouille s'étendre comme une maladie sur les parois de fer et les conduites, l'herbe recouvrir les rails des wagonnets, et eux, alors, de se demander dans quel état ça devait être à l'intérieur, dans le cœur éteint où ils avaient enduré la fournaise, l'éclat aveuglant de la fonte en fusion, le vacarme et les dangers, chaque jour, des années durant, de père en fils la plupart du temps, depuis l'époque où l'usine se nommait Cockerill et qu'ils persistaient à appeler ainsi, entre eux, parce qu'ils ne pouvaient se résoudre à dire qu'ils travaillaient au Haut-Fourneau 6 du site sidérurgique d'Arcelor-Mittal ?

Non, ça n'aurait servi à rien d'y retourner ; c'aurait été comme aller sur une tombe que l'on n'aurait même pas eu le droit d'honorer.

D'ailleurs, pour tous ceux qui habitaient dans les environs, qui chaque jour étaient rentrés à pied chez eux après les pauses, la question était inutile ; il leur suffisait d'ouvrir les rideaux ou de sortir dans la rue, et ils l'avaient encore devant eux, dressé, dépassant les toits des maisons de ses quatre-vingt mètres

de tuyaux entrelacés, immobile tout à coup, d'une immobilité que maintenant ils voyaient, comme pleine de tout ce qui avait eu lieu là, des années durant.

Et la nuit, depuis que son feu et ses lumières n'imbibaient plus le brouillard ni les fumées, que même les fumées avaient cessé, tout comme les gaz et les odeurs, et que c'en était aussi fini des grincements et des claquements qui avaient maintes fois troué leur sommeil, c'était encore lui qui les empêchait de dormir, avec son silence, tout à coup.

Eux, ils pouvaient toujours faire comme s'ils ne le voyaient plus, et même, quand le dépit les reprenait, lâcher que tout ça ce n'était plus que de la ferraille, comme s'ils lui en avaient voulu, comme si, tant qu'ils y étaient, ils l'auraient bien achevé avec leurs mots, ils avaient leurs vies collées à lui, rien à faire ; pareil que les maisons bâties tout autour, et les rues, et la ville entière, finalement ; ce n'est plus la peine de revenir là-dessus maintenant.

Au fond, là, au milieu d'eux, il n'avait rien d'une tombe ; même mort, il restait dressé comme un monument. Il était leur monument.

Décider de l'achever pour de bon avec 25 kilos d'explosifs attachés à ses pieds et de le réduire carrément à de la ferraille, c'était, de la part de la direction, accorder bien peu de poids à une question comme celle du monument. Logique, au fond, quand les équipes managériales s'étaient aussitôt attaquées aux projets de nettoyage et de reconversion du site, aux plans des nouvelles entreprises, des logements qu'on allait y construire et même du boulevard qui allait le traverser ; questions d'investissements longue durée, de critères de rentabilité, d'offres de marchés qui devaient recouvrir par couches épaisses et rutilantes celle du monument, si bien que, tout compte fait, la direction n'avait peut-être pas eu à perdre du temps à peser celle-ci parce que, tout bonnement, elle ne l'avait même pas vue. Il lui a donc suffi de brandir les mesures impérieuses de sécurité pour interdire l'entrée du site à qui que ce soit, sans faire de différence entre eux et qui que ce soit, manière de faire savoir qu'elle ne voulait surtout pas de cérémonies et encore moins d'histoires.

Ils ont bien insisté : Si ce n'est pas à nous d'être là, à qui d'autre ? demandaient-ils ; mais cette question-là aussi était sans poids pour qui n'avait pas vu ni pesé celle du monument et ignorait qu'assister à l'abattage du haut-fourneau, c'était pour eux comme assister à celui d'une brebis qu'on a élevée, que pour rien au monde on ne voudrait abandonner à cet instant-là, même si on n'ose plus la regarder en face au dernier moment. Mais ça ne leur servirait à rien, maintenant, de relever ça ; alors ils se contentent de se répéter les uns aux autres que si on leur avait prédit une chose pareille quand ils en étaient à leurs débuts à Cockerill, et ils en restent là de leur phrase.

De loin, on pourrait les prendre pour de simples spectateurs venus voir, du bord de l'eau, sinon que certains parmi eux sont en tenue de travail et

qu'aucun ne se met à discuter ni à rigoler, ni à faire le malin comme qui serait venu en curieux, pour passer le temps, non, ils se tiennent droits sur la rive, tournés vers le haut-fourneau, à attendre, à rien dire ; juste, de temps en temps, la fumée d'une cigarette, les poignées de mains des nouveaux arrivés aux autres, les légères tapes dans le dos qu'ils se font comme aux enterrements, et les appareils photos que certains d'entre eux braquent vers le monument, tant qu'il est encore debout, parce que tout à coup ils se rendent compte qu'ils n'auront que les photos pour laisser à leurs enfants un souvenir de comment c'était.

Quand le hurlement de la sirène envahit l'espace jusqu'au-delà de la rive, plus personne ne bouge ; juste l'un ou l'autre qui y va d'un mot, en vitesse, à voix basse, d'un bref avis de technicien sur la mise à feu, sur l'endroit d'où le coup va partir, manière de se montrer à eux-mêmes, pendant les trois minutes qui restent, qu'on ne va pas les prendre par surprise ; puis, ils ont juste le temps de voir sauter les 25 kilos de dynamite en deux jets de fumée qui semblent si peu de choses sous le haut-fourneau, et aussitôt, le mastodonte se met à pencher et tombe tout d'un bloc, comme un arbre.

Maintenant, les journalistes sont arrivés de l'autre côté du fleuve et leur tendent des micros et des caméras, comme aux grèves ; mais il n'y a ni pancartes, ni calicots, ni mots d'ordres, ni assemblées à filmer ; juste quelques-uns d'entre eux, sortant du silence.

À la télévision, plus tard, on verra leur visage, leur regard fuyant la caméra, et leurs mots empliront durant quelques secondes les cuisines et les salons : Voilà quarante ans de sidérurgie disparus en cinq seconde ; C'est comme si mon cœur s'était détaché. Ils répéteront, comme on leur a dit, qu'il faut construire l'avenir, mais ils ajouteront que l'avenir se fait tout de même avec le passé.

À les entendre rappeler le passé, on revoit le jour où il leur avait fallu éteindre le haut-fourneau, quand, en plus, c'est à eux que la tâche avait incombé de vider la cuve parce qu'eux seuls savaient comment faire. Une mise à mort, ils avaient dit, déjà ; on s'en souvient.

On se demande alors comment nommer, maintenant, ce qui a eu lieu de l'autre côté de la rive, si auparavant ils avaient déjà dit Mise à mort, et qu'il va de soi que l'on ne met plus à mort du déjà mort. Mais que dire d'autre que Mort, cependant, quand l'un d'entre eux vient lâcher devant la caméra : Ce n'est pas comme quand j'ai perdu mon fils, mais ce n'est pas loin, et puis qu'il se tait ?

À croire qu'ils s'étaient trompés de mots, à l'époque, qu'il restait quelque chose comme de la vie dans le haut-fourneau éteint, un autre type de vie que le feu, que la fonte en fusion et qu'eux tous dans la fournaise et le vacarme

avec leur sueur, leurs cris, leur force d'hommes, leur parler de camarades, quelque chose de silencieux, comme le cœur de toutes ces choses ensemble, une mémoire enfouie dans les cuves, les conduites et les tuyaux ruinés, faisant tenir tout cela comme un grand corps.

Peut-être s'agirait-il d'un autre type de mise à mort, maintenant qu'il n'y a plus rien à éteindre, ni à arrêter, ni à vider, plus personne à mettre dehors, mais juste une structure à réduire en pièces, à transformer en déchet et à liquider ? Opération dans laquelle pourrait carrément passer inaperçu l'effacement irrémédiable de la mémoire silencieuse qui faisait de la structure un monument.

Il se pourrait que l'on se demande longtemps quel mot trouver pour dire cette nouvelle manière de mettre à mort ; si longtemps, que l'on finisse peut-être par se dire qu'il n'y en a pas.

***Pour Axel de Missie (1923) par Marie Nizet :*
l'œuvre d'une Sapho « Fin de siècle » belge¹ ?**

Les conséquences de la domination masculine sur les femmes dans la sphère littéraire, que nous envisagerons ici aux XIX^e et XX^e siècles, ne sont pas négligeables : publication, réception et diffusion des œuvres rendues problématiques, manque de reconnaissance et de légitimation de la part des instances de consécration, absence de conservation des archives privées et donc de mémoire, etc. Dès lors, puisque le genre² conditionne (entre autres) la manière d'appréhender la littérature, tenter de (re)donner place et de (re) connaître l'écrivaine, ici belge – ce qui induit une double marginalisation –, est une tâche ardue mais nécessaire et, heureusement, productive. C'est ce que nous essayerons de faire au sujet de Marie Nizet (1859-1922) et plus précisément de son œuvre posthume *Pour Axel de Missie* (1923).

Une semblable recherche implique de comprendre à la fois les mécanismes sociaux et anthropologiques qui régissent les rapports de genre, et ceux qui déterminent le champ littéraire à cheval sur les XIX^e et XX^e siècles – à forte représentation masculine et où l'inclusion des femmes demeure exceptionnelle³ – c'est-à-dire la Littérature, consacrée, et un champ marginalisé, celui des écrivaines. C'est par cette double perspective que nous

1 Nous remercions Laurence Brogniez pour son soutien, ses précieux conseils et relectures.

2 Nous parlerons uniquement du *genre* et non du *sexe* d'une personne puisque le premier revêt une dimension sociale qui caractérise l'identité au regard de la collectivité tandis que le second ne se rapporte qu'à un état biologique et suppose une dichotomie sexe masculin vs féminin.

3 Pour une recension statistique dans des ouvrages à propos de littérature belge : GRAVET (Catherine), « Les historiens des lettres belges sont-ils aveugles au genre ? », dans *Questions de communication*, n°15, 2009, p. 204-205.

tenterons de situer Marie Nizet dans le milieu littéraire belge, mais aussi francophone, en pensant sa pratique poétique dans l'économie des genres et des tendances esthétiques de son temps et leur perception genrée.

Nous proposerons quelques éléments biographiques clés mais aussi des informations inédites à propos de Marie Nizet. Pour rappel, peu de travaux ont été réalisés à son sujet. Un seul article lui est consacré entièrement : il s'agit de « Qui a écrit *Le Scopit* ⁴ ? » par Jacques Detemmerman, lequel lui attribue une œuvre anonyme. Laurence Brogniez en a rédigé la biographie dans le *Dictionnaire des femmes belges : XIX^e et XX^e siècles*⁵. Il n'existe pas d'ouvrage la concernant uniquement, ni de réédition complète de ses œuvres. Il est toutefois question de Marie Nizet dans de plus larges études. On la retrouve, entre autres, dans la thèse de Vanessa Gemis, *Femmes de lettres belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*⁶, où il est question de la participation effective des femmes à la vie littéraire belge entre 1880 et 1940, ainsi que dans l'anthologie de Lya Berger, *Les Femmes poètes de la Belgique. La vie littéraire et sociale des femmes belges*⁷. Au départ de notre recherche, nous nous sommes basée sur ces articles et ouvrages (auxquels des recherches d'archives⁸ et d'autres textes scientifiques se sont ajoutés).

Marie Nizet, une femme sans visage

Née le 19 janvier 1859 à Bruxelles, Marie Émilie Françoise Élisabeth Nizet a pour père le professeur, auteur et conservateur à la Bibliothèque Royale François Joseph Nizet (1829-1889) et pour frère l'écrivain naturaliste et journaliste Henri Nizet (1863-1925). Marie Nizet avait pour cousin un certain J. Hachelle mais aussi l'écrivain André Baillon, dont elle était proche. Sa mère, Marie Émilie Colette Devleeschouwer, institutrice, est née le 20 février 1829 à Vilvorde et est décédée en 1902. Ses parents sont Philippe Jean Devleeschouwer et Marie de Kockaert. Sa sœur aînée, Anne Élisabeth (née le 31 décembre 1827), était rentière.

François Joseph Nizet et Marie Devleeschouwer se marièrent le 27 avril 1858 à l'Hôtel de Ville de Bruxelles à onze heures du matin. Le jeune couple

4 DETEMMERMAN (Jacques), « Qui a écrit *Le Scopit* ? », dans *Cahiers du Cédic*, n°6/8, janvier 2016, p. 85-100.

5 BROGNIEZ (Laurence), « Marie Nizet », dans GUBIN (Éliane), dir., *Dictionnaire des femmes belges : XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Racine, 2006, p. 422-424.

6 GEMIS (Vanessa), *Femmes de lettres belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, thèse en langues et lettres, Université libre de Bruxelles, 2009.

7 BERGER (Lya), *Les Femmes poètes de la Belgique. La vie littéraire et sociale des femmes belges*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1925.

8 Archives de la Ville de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque royale de Belgique, Archives du Royaume.

s'installa en 1861, avec Marie, leur premier enfant, rue Montagne des Aveugles et emménagea le 26 août 1864 rue Saint-Jean, au numéro 14, mais déménagea à nouveau le 12 juillet 1867. Lors de ses études secondaires, la jeune fille fréquenta les Cours d'Éducation d'Isabelle Gatti de Gamond rue du Marais.

Les Nizet avaient chez eux pour pensionnaires et élèves des étudiants slaves, levantins et balkaniques qui influencèrent de manière décisive les premiers écrits de l'écrivaine, encore mineure. Elle écrivit ses premières œuvres à partir des récits de ces étudiants mais surtout grâce à une étude d'au moins deux ans, à la Bibliothèque Royale, de l'histoire, la littérature et les mœurs des peuples des principautés danubiennes, dans différentes langues, de même qu'à travers une attention soutenue portée à l'actualité et aux dernières guerres en ces contrées. Après la publication de deux poèmes en France, imprimés sous forme de plaquette⁹, Auguste Ghio fait paraître, en 1878, le premier recueil poétique de Marie Nizet : *România (Chants de la Roumanie)*¹⁰, lequel fut traduit et commenté par le poète roumain Alexandru Macedonski. Plusieurs poèmes sont dédiés à deux amies de Marie Nizet, Euphrosina et Virgilia Rădulescu, et à leur père, Ion Heliade Rădulescu, homme politique et écrivain. La critique s'étonna de la maîtrise et de la qualité des vers « virils¹¹ » d'une mineure qui réussit en plus à s'écarter des lieux communs de la poésie. Marie Nizet s'attira, entre autres, la reconnaissance de Charles Potvin, Marguerite Van de Wiele et Eugène Van Bommel.

Le 15 mars 1879, Marie Nizet signe « Le Bonheur¹² », poème constitué de 18 quatrains alternant heptasyllabes et pentasyllabes, dans la libérale *Revue de Belgique*. Le 1^{er} mars de la même année, ces vers sont lus au banquet de l'Union littéraire, association d'écrivain-e-s fondé par Eugène Van Bommel qui octroyait des prix et organisait des concours littéraires. Toujours en 1879, Marie Nizet publie, à nouveau chez Auguste Ghio, *Le Capitaine Vampire*.

9 NIZET (Marie), *Moscou et Bucharest*, Versailles, Imprimerie de E. Aubert, 1877 ; NIZET Marie, *Pierre-le-Grand à Iassi*, Paris, Auguste Ghio, 1878.

10 NIZET (Marie), *România (Chants de la Roumanie)*, Paris, Auguste Ghio, 1878.

11 L'on doit la qualification de « virile » à Charles Potvin ainsi qu'à *L'Athenæum belge*. Voir POTVIN (Charles), *Histoire des lettres en Belgique*, t. IV, *Cinquante ans de liberté*, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1882, p. 402-403. Sur la critique relative uniquement aux premiers poèmes : *L'Athenæum belge*, 1^{re} année, Bruxelles, n°3, 3 février 1878, p. 20 ; VAN BEMMEL (Eugène), « Chronique littéraire », dans *Revue de Belgique*, 15 juillet 1878, p. 330 ; *, « Bulletin », *L'Athenæum belge*, 1^{re} année, Bruxelles, n°14, 21 juillet 1878, p. 106 ; VAN BEMMEL (Eugène), « Chronique littéraire », dans *Revue de Belgique*, 15 octobre 1878, p. 209-210 ; *, *L'Athenæum belge*, 1^{re} année, Bruxelles, n°20, 20 octobre 1878 ; D. M., *La Gazette des Femmes. Revue du Progrès des Femmes dans les Beaux-Arts et la Littérature, l'Enseignement et la Charité, la Musique et le Théâtre*, n°52, 10 mars 1879, p. 1.

12 NIZET (Marie), « Le Bonheur. Poésie », dans *Revue de Belgique*, 15 mars 1879, p. 333-335.

*Nouvelle roumaine*¹³, devant laquelle la critique est plus mitigée : elle oscille entre la confirmation de son talent et la déception causée par une œuvre sans grand intérêt. C'est la seule œuvre qui fut rééditée¹⁴ après la mort de l'écrivaine. Elle fut aussi traduite en roumain¹⁵ et en anglais¹⁶. Le 9 décembre 1879, Alphonse Scheler, professeur au gymnase dramatique de Genève, organisa une soirée littéraire et artistique à l'ancienne salle Marugg (rue du Bois sauvage) où les représentant-e-s belges n'étaient autres que Félix Frenay, Charles Potvin et Marie Nizet. Au printemps 1880, l'Union littéraire organisa un banquet à Bruxelles en l'honneur des débuts en littérature de Marguerite Van de Wiele et de Marie Nizet.

Le 10 avril 1880, à la commune d'Ixelles, se marient Antoine Louis Mercier et Marie Nizet, laquelle habitait alors 9 rue du Berger. Antoine Louis Mercier est né à Herchies dans le Hainaut le 2 janvier 1851. Au moment de la signature de l'acte de mariage, celui-ci résidait rue du Collège n°2 (à Ixelles) ; ses parents étaient décédés. Il travaillait alors comme employé à l'administration communale de Bruxelles. Il avait pour père Antoine Mercier et pour mère Placidie Gervoise. Malheureusement, cette union ne fut pas heureuse et les époux divorcèrent¹⁷. La jeune femme dut alors élever seule son fils, Émile Mercier¹⁸, et connut une existence retirée et difficile.

Durant l'année 1880, *Le Scopit. Histoire d'un eunuque européen. Mœurs russo-bulgares*¹⁹ signé *** paraît chez Henri Kistemaeckers (l'éditeur des petits naturalistes belges et français). Ce livre est publié sans le soin dont celui-ci fait habituellement preuve. L'œuvre, qui dénonce une secte religieuse en partie à cause de sa pratique sur les organes génitaux, rencontre le succès à Paris où elle est disponible chez les plus grands libraires²⁰ et, comme en Belgique, entraîne la curiosité de son public. Charles Potvin et Camille Lemonnier se doutaient que, sous l'anonymat, une consœur en était l'autrice et qu'il s'agissait de Marie Nizet.

13 NIZET (Marie), *Le Capitaine Vampire. Nouvelle roumaine*, Paris, Auguste Ghio, 1879.

14 CAZACU (Matei), *Dracula*, Paris, Tallandier, 2004.

15 NIZET (Marie), *Căpitanul Vampir*, traduit en roumain par Daneş Geangineta, Bucarest, Sigma, 2003.

16 NIZET (Marie), *Captain Vampire*, traduit en anglais par Brian Stableford, Hollywood Comics, 2007.

17 Nous n'avons pas (encore ?) trouvé d'acte et ne connaissons donc pas la date de la séparation.

18 Alors que les sources ne s'accordaient pas sur l'identité de genre de l'enfant, le faire-part de François-Joseph Nizet, non archivé, nous a permis de trancher. Sa version numérique nous a été transmise par Manuel Couvreur.

19 ***, *Le Scopit. Histoire d'un eunuque européen. Mœurs russo-bulgares*, Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1880.

20 MM. Marpon et Flammarion, Hurtau, galerie de l'Odéon et Arnaud et Labat, Palais-Royal.

De 1878 à 1881, Marie Nizet reçoit chaque année un encouragement littéraire de la part du Ministère de l'Intérieur : elle obtient les trois premières fois, 400 francs et ensuite 300. Nous pouvons considérer les premières publications de l'écrivaine (*România*, *Le Capitaine Vampire*, *Le Scopit*) comme formant un cycle d'inspiration roumaine, situé dans un même espace-temps (l'Est de l'Europe, XIX^e siècle). Ensuite, entre 1883 et 1886, Marie Nizet signe de son nom d'épouse, Mercier, sept nouvelles dans la *Revue de Belgique*, dirigée par Charles Potvin, qui forment ce que nous avons appelé le « cycle des nouvelles belges »²¹. Les histoires sont situées dans la campagne flamande et wallonne, mettent souvent en scène des fermiers et des domestiques. Toutes se rejoignent par la présence de la mort.

Après 1886, nous n'avons pas de trace de Marie Nizet. Il semble que celle-ci s'absenta de Belgique (probablement pour se rendre au Portugal) avant d'y revenir, peu de temps avant de mourir (à Etterbeek ou à Boitsfort²², le 15 mars 1922 – elle a 63 ans), dans un état d'épuisement moral, physique et matériel assez inquiétant. L'on ne sait donc rien de son activité durant la Première Guerre mondiale. À son retour au pays, Marie Nizet fréquentait les *Samedis* de sa jeune amie Cécile Gilson, qui la surnommait sa « chère Missie » et qui prit soin d'elle lors de ses jours d'agonie. On chuchotait à propos de cette dame vieillissante et d'une discrétion frappante qu'elle avait chanté son amour dans des poèmes ardents qui étonneraient²³.

En effet, Marie Nizet avait rencontré chez des amis un officier de marine, Cecil-Axel Veneglia, Hollandais de père et Anglais de mère, né dans les îles de la Sonde, qui devint ensuite son amant. Il mourut à Java et Marie Nizet lui dédia son « ultime » œuvre poétique, exigeant qu'elle ne soit publiée qu'après sa mort : elle confia le manuscrit à Cécile Gilson qui, promettant de veiller à son édition, le remit à Georges Rency, lequel le présenta au Jury officiel chargé d'allouer des primes d'éditions aux meilleurs ouvrages inédits. Ainsi, parut en 1923 aux Éditions de la Vie intellectuelle, *Pour Axel de Missie* signé Marie Mercier-Nizet, valant à la défunte son passage à la postérité. Avant

21 MERCIER (Marie), « Le soufflet de la grand'mère », dans *Revue de Belgique*, 15 avril 1883, p. 469-480 ; MERCIER (Marie), « Histoire d'une fille de ferme », dans *Revue de Belgique*, 15 septembre 1883, p. 49-56 ; MERCIER (Marie), « Ceux des campagnes », dans *Revue de Belgique*, 15 décembre 1883, p. 368-377 ; MERCIER (Marie), « Une agonie », dans *Revue de Belgique*, 15 février 1884, p. 135-136 ; MERCIER (Marie), « La déconvenue de M. Boniface », dans *Revue de Belgique*, 15 septembre 1884, p. 26-45 ; MERCIER (Marie), « Comment on oublie », dans *Revue de Belgique*, 15 mars 1885, p. 263-279 ; MERCIER Marie, « Une vie d'enfant », dans *Revue de Belgique*, 15 octobre 1886, p. 148-178 et octobre 1886, p. 305-334.

22 Les sources citent tantôt l'un, tantôt l'autre. Notre hypothèse est que Marie Nizet est enterrée à Etterbeek mais qu'elle est décédée à Boitsfort, peut-être chez Cécile Gilson.

23 DULLAERT (Maurice), « *Pour Axel* », dans *La Revue bibliographique*, septembre 1923, p. 534.

cette parution, la revue *Le Flambeau* avait publié, en date du 30 juin 1921, un ensemble de poèmes (présents dans l'œuvre posthume) sous le titre « Axel » signé Missie Nizal. Grâce à la datation de ces poèmes, nous savons que l'écriture de *Pour Axel* commence au plus tard en 1908 et s'achève dans les derniers jours de vie de l'écrivaine, qui ne cessa de retravailler ses vers.

On promet également un roman posthume sur le même thème : Georges Rency possédait un long manuscrit en prose qui détaille l'aventure amoureuse entre Missie et Axel mais celui-ci ne fut pas publié, faute de moyen. On ignore où il se trouve actuellement. Ce manuscrit formerait avec *Pour Axel* le dernier cycle connu de la production de Marie Nizet : le cycle amoureux.

Écrire la mort et l'amour : désir et sexualité

La publication de *Pour Axel de Missie* fait écho à un mouvement poétique féminin au tournant de siècle dont l'appellation n'est pas unanime : les uns parlent de « Saphos fin de siècle », de « Romantisme féminin », de « Bacchantes », d'« Amazones »... L'idée d'un mouvement féminin s'impose grâce à la concentration de recueils poétiques écrits par des femmes surtout lors de la première décennie du ^{xx}e siècle²⁴, en même temps que grâce à l'expression d'un sentiment amoureux qui ne soit plus ni conjugal ni filial, mais passionnel²⁵. Les autrices sont, entre autres, Marguerite Burnat-Provins (1872-1952), Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), Marie de Régnier (1875-1963), Anna de Noailles (1876-1933) et Renée Vivien (1877-1909). Dans l'ensemble, ces œuvres ne dérangent pas tant l'idée communément reçue de la Poésie et de la Femme²⁶. Ce genre se prête en effet aisément à l'épanchement de soi et à l'émotion, qui sont pensés à l'époque comme naturels chez la Femme. Aussi, ces autrices profitent d'un lieu commun « qui accorde une large place à la femme, dans la célébration de la beauté et de l'amour²⁷ ». Certaines œuvres scandalisèrent toutefois : tel fut le cas du *Livre pour toi* de Burnat-Provins à sa première sortie en 1907²⁸.

On peut imaginer l'effet libérateur de ces écrits sur d'autres poétesses. Après ses consœurs de France et de Suisse, Marie Nizet est la première poétesse belge à s'illustrer dans ce registre et elle donne un recueil où « la passion

24 PLANTE (Christine), dir., *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. XIX.

25 BROGNIEZ (Laurence), « Poétesses belges du XIX^e siècle : quelques profils perdus », dans *Sextant*, n°17-18, 2002, p. 144.

26 PLANTE (Christine), dir., *Femmes poètes du XIX^e siècle, op. cit.*, p. xx.

27 PLANTE (Christine), « La place problématique des femmes poètes », dans REID (Martine), dir., *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 55.

28 BROGNIEZ (Laurence), « Marie Nizet », *op. cit.*, p. 146.

féminine exprime avec autant de force la volupté et la passion amoureuse²⁹ ». Dans *Pour Axel*, le sentiment est plus exacerbé que chez Marguerite Coppin (1867-1931), qui écrivit la première en Belgique sur le sujet³⁰, lequel « relève du sacrifice de soi et de la résignation³¹ ». *Pour Axel* ne tombe par ailleurs pas dans la convention propre à la poésie amoureuse féminine de l'époque, qui veut que les élans sensuels se muent en élans sentimentaux³² : au contraire. D'où l'intérêt de cette œuvre. En effet, l'amour de Missie³³ pour Axel la pousse à se masturber, se remémorant quelques-unes de leurs pratiques sexuelles, ainsi qu'à fantasmer, encore et toujours, le corps d'Axel et un amour nécrophile³⁴, à tel point que le tout prend une allure angoissante. Dans le recueil, l'apogée de l'expression de la sexualité se trouve dans la pratique masturbatoire, comme c'est le cas dans « Le pétale » (XVIII) – moins audacieux que « La torche » (XXXIII) – dont voici un extrait :

À son doux contact satiné,
Mes doigts s'émeuvent de tendresse.
D'un lent mouvement obstiné
Ce n'est pas lui que je caresse...

Mon baiser pervers s'est posé
Et mes lèvres se pâment d'aise
Sur le beau pétale rosé...
Et ce n'est pas lui que je baise³⁵.

« Contact satiné », « lent mouvement obstiné » et « caresse » sont une allusion à la masturbation de l'homme par la femme, fantasmée par elle. « Pervers », « se pâment » et « baise » ont un sens sexuel évident. La couleur « rosée » est prototypique pour le phallus, précisément pour le gland. C'est

29 GEMIS (Vanessa), *Femmes de lettres belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, thèse en langues et lettres, Université libre de Bruxelles, 2009, p. 382.

30 COPPIN (Marguerite), *Poèmes de Femme*, Bruges, Imprimerie Popp, 1896.

31 BROGNIEZ (Laurence), « Marie Nizet », *op. cit.*, p. 145.

32 DETEMMERMAN (Jacques), « Qui a écrit *Le Scopit* ? », *op. cit.*, p. 98.

33 Nous différencions Missie qui est le personnage mis en scène dans *Pour Axel* par une Marie Nizet écrivaine afin de distinguer ces deux identités. Ceci nous permet de ne pas lire cette œuvre comme entièrement biographique mais comme étant d'abord un exercice littéraire.

34 L'œuvre de Marie Nizet partage cet aspect morbide avec Baudelaire et les symbolistes belges, comme la contemplation de la mort et l'envie de mourir.

35 MERCIER-NIZET (Marie), *Pour Axel de Missie*, Bruxelles, La Vie intellectuelle, 1923, p. 36-37. Presque tous les extraits présentent des octosyllabes, ce qui n'est pas représentatif de l'esthétique de Marie Nizet : un peu plus de la moitié du recueil (58,5%) est composé d'alexandrins.

alors à la fellation que Marie Nizet fait allusion. Les vers qui clôturent les strophes l'explicitent : « Ce n'est pas lui », ce n'est pas le pétale qui est caressé ni embrassé mais le sexe masculin. Ces fantasmes accompagnent assurément sa propre masturbation. Outre l'ambiguïté portée par « ce n'est pas lui que je caresse... », sous-entendant aussi qu'elle se caresse elle-même, l'appareil génital féminin est symbolisé par la rose, dès le deuxième vers du poème (« Une rose se meurt dans un verre³⁶ »). Ailleurs, Marie Nizet va jusqu'à écrire l'orgasme et le sentiment de bien-être qui le suit : « Que nous ne pouvons pas descendre encor des cimes / Et que nous palpitons au plus haut des sommets³⁷ ».

Ce qui révèle d'autant plus l'originalité de l'œuvre est que cette sexualité s'exprime également par le biais du fantasme nécrophile, lequel implique une contemplation du cadavre et de la mort. Par exemple, dans « Fins dernières » (XXVII), Missie s' imagine morte et rejoint Axel « dans ce lit sans drap » : « Nos corps vont se désagréger / Pour un effroyable amalgame » dans le « Grand Tout ». Leur chair pourrit, leurs os se mélangeront avant de s'effriter « en une impalpable poussière ». Enfin,

Nos atomes purifiés,
Emportés par le vent qui passe,
Comme en des vols extasiés,
S'éparpilleront dans l'espace.

Et sous les évolutions
D'éternelles métamorphoses,
Nous danserons dans les rayons
Où nous ferons fleurir les roses³⁸.

C'est bien le fantasme de l'accouplement de cadavres qui est décrit ici car, finalement, c'est de l'amour éternel et de la réunion des âmes dont il est question. Vivante, Missie rêve de retrouver Axel, son cher amour, le dieu de sa foi, la beauté de son corps, ses caresses défendues, l'ingénieuse luxure.

« Fins dernières » (XXVII) illustre par ailleurs la théorie des transmigrations stellaires liée à l'arrivée de la mort et à la sexualité du couple Missie-Axel. Reprise au fouriérisme, cette théorie est très présente dans la poétique de Leconte de Lisle, « selon laquelle après leur mort, les habitants de la terre vivent sur d'autres astres [...] qu'on trouve également chez d'autres auteurs,

36 *Ibidem*, p. 36.

37 *Ibidem*, p. 26.

38 *Ibidem*, p. 63.

tels Camille Flammarion et Ludovic de Caillex³⁹ ». Cette pensée suppose l'immortalité dans un au-delà céleste constitué par d'anciens paradis, païens, que Leconte de Lisle⁴⁰, notamment dans sa poésie⁴¹, oppose presque systématiquement à l'enfer catholique.

Missie semble édifier le tombeau d'Axel : il revit dans sa chair mais aussi sous la plume de l'écrivaine. Marie Nizet appelle dans son œuvre d'autres figures dont certaines offrent un réseau intertextuel intéressant : Van Dyck, Don Juan, Le Tasse, le tragique Tristan, mais aussi Alexandre, le Cid, Roland, Raphaël, Monsieur de la Môle, le comte de Fiesque. Ce faisant, elle poursuit un but : la réincarnation d'Axel, qui va parfois jusqu'à la confusion avec ces autres hommes. Toutefois, rien ne console Missie : elle se tourne vers le Jésus humain de Renan, celui de Nazareth. Elle reste anticléricale car elle ne franchira pas la porte de ses temples « Où le prêtre, prêchant de bouche et non d'exemple, / S'incline à vos autels en transgressant vos lois⁴² ». L'amoureuse ne voue finalement de culte profond qu'à une seule personne : Axel, son dieu de beauté, pour qui elle avait précédemment fait une chapelle en son âme. Seule issue possible : la folie. Ainsi le recueil se clôture-t-il sur un poème qui respire peu, qui étouffe, tant les octosyllabes bien rythmés s'enchaînent dans un trouble inquiet à la limite de la paranoïa. Lisons-en le début avec, entre autres, ce rejet du prédicat d'une phrase très courte :

Je ne peux pas dormir. Mon feu
S'éteint. Ayez pitié, mon Dieu,
De ma détresse solitaire,
De mon abandon sur la terre,
De mon cœur, de mon corps, de tout,
De mon esprit qui se détraque
Et qui s'affole... Un meuble craque⁴³.

Pour Axel a pour trait particulier d'être un recueil poétique traversé par une narration – celle des étapes de l'amour d'une femme pour un homme, d'un

39 DE MULDER (Caroline), « Leconte de Lisle, lecteur de Plisson », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, 2002 (vol. 102), p. 1018.

40 Marie Nizet avait en commun avec Leconte de Lisle un intérêt pour les philosophies orientales, l'égyptomanie étant courant chez les antichrétiens. L'allusion à Isis pourrait faire référence au « Voile d'Isis » de Leconte de Lisle ; la présence du voile dans notre recueil abonde en ce sens. *Le Swastika* (XXIII) ainsi que certaines références (Pan, Bouddha...) illustrent cet intérêt commun.

41 DE MULDER (Caroline), *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam / New-York, Rodopi B. V., 2005, p. 255.

42 MERCIER-NIZET (Marie), *Pour Axel de Missie*, op. cit., p. 87.

43 *Ibidem*, p. 89.

amour physique et sensuel, y compris sa continuation après et dans la mort (sa seule résolution puisque la résurrection ne peut avoir lieu). Mais il est aussi constitué d'histoires dans l'histoire et de motifs qui structurent l'œuvre grâce à une mise en abyme : l'amour d'Isabelle Van Ophem pour Van Dyck (dont Axel est le sosie), les quatre saisons (dont les quatre poèmes équivalent à une étape de l'amour), le motif du portrait (d'Axel, de sa mère, de ses concubines), les rivales et rivaux (sur les plans amoureux et moraux), le fétichisme pour certains objets (la tasse, le verre), la nature (qui accueille et protège les ébats amoureux, à l'écoute de l'amante)... Ces motifs rendent la présence de la sexualité omniprésente, grâce à leur symbolisme.

Don Juan d'Anvers, Dieu de beauté, Axel incarne physiquement le pont entre l'Orient et l'Occident grâce à son activité et ses déplacements de marin. Marie Nizet a transposé littérairement ce mariage par l'écriture, en Occident, d'une œuvre poétique traversée par des objets, des représentations et des pensées orientales. En effet, et sans contradiction avec la théorie des transmigrations stellaires, toute l'œuvre peut se lire selon une philosophie orientale qui considère que la femme est lunaire par nature (elle vit au rythme du calendrier et se nourrit des rayons solaires), et l'homme solaire (créateur, auto-générateur de sa propre lumière). Ces deux états apparentés à deux personnes hétérosexuelles en couple sont complémentaires. Marie Nizet oppose une Missie grise (elle a les yeux gris) et lunaire (elle est associée à la nuit, dans un état de vie-mort après le décès de son amant, et qui ne cesse de projeter la mort) à un Axel bleu (ses yeux sont bleu lavande, bleu clair, bleu d'iris) et solaire (plus éblouissant que le soleil, il a un front de lumière, des yeux de clarté, il est associé au jour). La lune a besoin de la lumière du soleil pour rayonner. Ceci explique l'impossibilité de Missie de vivre après la mort d'Axel et le prolongement de sa vie dans celle de l'être aimé, omniprésent, mais décédé. Cette philosophie est explicitée dans un poème comme « Le Gris et le Bleu » (XX) dont voici le premier quatrain :

Nous avons regardé le monde
Selon la couleur de nos yeux.
J'avais une âme âpre et profonde ;
Il avait un beau cœur joyeux⁴⁴.

Transgression et décalage de l'écriture

Au XIX^e siècle, les rôles et l'espace assignés aux genres masculin et féminin s'inscrivent dans la « théorie des deux sphères ». Celle-ci suppose que la sphère

44 *Ibidem*, p. 40.

privée (le foyer) est propre aux femmes, tandis que la sphère publique (journal, club, café, parlement [pour le modèle démocratique médiatique⁴⁵]) est réservé aux hommes. Dans ce modèle, la Femme a le devoir de se marier, d'être une épouse dévouée et de faire des enfants⁴⁶ : la position sociale dominante au XIX^e siècle est celle de la « femme au foyer⁴⁷ ». Si pratique et théorie ne vont pas toujours de pair⁴⁸, nous pensons qu'il faut voir en ces assignations genrées un poids moral et social dont les conséquences ne sont pas négligeables. Pour autant, les femmes ne sont pas complètement absentes de la sphère publique. Au début du XX^e siècle, suite à l'élargissement des possibles pour les femmes grâce aux féministes, la sphère publique s'ouvre à elles, mais, « sur le mode d'une reconversion des prérogatives féminines traditionnelles⁴⁹ ».

Il va de soi que l'éducation et, pour celle qui nous intéresse, l'éducation littéraire, est traversée par les différences genrées. Les programmes présentent très peu (parfois pas) d'autrices et considèrent la littérature comme une activité (essentiellement) masculine. Il s'ensuit l'absence de modèles féminins, lesquels diffèreraient de l'organisation sociale préconisée à l'époque, ce parti pris étant lié au culte de l'auteur et à la notion d'exemplarité qu'il apporte⁵⁰. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les femmes sont principalement éduquées à la littérature romantique, qui est alors pour elles une référence majeure, à la différence des jeunes intellectuels, qui lisent Verlaine et Zola : la conséquence n'est autre qu'une production féminine dans son ensemble en décalage avec les tendances masculines contemporaines⁵¹.

Les femmes possèdent leur droit d'entrée dans certains lieux de légitimation et de sociabilité comme les salons, qui se tiennent toujours, à la mode du XVIII^e siècle. Par ailleurs, au XIX^e siècle, la coutume nobiliaire s'étend aux bourgeoises et les salons constituent des lieux de rencontre

45 PLANTE (Christine) et THÉRENTY (Marie-Ève), « Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e siècle. Le genre de la critique », dans *Femmes et critique(s). Lettres, Arts, Cinéma*, Presses universitaires de Namur, 2009, p. 2.

46 VAN ROKEGHEM (Suzanne), VERCHEVAL-VERVOORT (Jeanne), AUBENAS (Jacqueline), *Des femmes dans l'histoire en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, Luc Pire, 2006, p. 60.

47 GEMIS (Vanessa), *Femmes de lettres belges (1880-1940)*, op. cit., p. 179.

48 Par exemple, à Bruxelles, pour notre période, moins de la moitié des femmes sont mariées : au-delà de 18 ans, on compte 44,1% de mariées en 1842 et 48,8% en 1910 pour, tout âge confondu, 46% de femmes actives en 1842 et 43% en 1910. Voir GUBIN (Éliane), « La grande ville, un lieu féminin. L'exemple de Bruxelles avant 1914 », dans GUBIN (Éliane) et NANDRIN (Jean-Pierre), éd., *La Ville et les femmes en Belgique. Histoire et sociologie*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1993, p. 77-95.

49 GEMIS (Vanessa), *Femmes de lettres belges (1880-1940)*, op. cit., p. 208.

50 BONNEMAISON-PAQUIN (Christine), « Un paradoxe féminin. Participation et mise en marge dans l'histoire littéraire », dans BERTRAND-JENNINGS (Chantal), *Masculin/féminin. Le XIX^e siècle à l'épreuve du genre*, Toronto, Centre d'Études du XIX^e siècle Joseph Sablé, 1999, p. 216.

51 GEMIS (Vanessa), *Femmes de lettres belges (1880-1940)*, op. cit., p. 242 & p. 370.

courus où les femmes peuvent présenter leurs écrits devant un public choisi et influent⁵². Mais rentrer dans des cénacles, des cercles ou des groupes (formés par des hommes) lorsqu'on est femme reste problématique. Les écrivaines « sont sinon exclues, du moins marginalisées par rapport aux groupes littéraires importants, aux débats, aux instances de consécration et de légitimation littéraires⁵³ ». Dès les années 1880, sans doute à cause de la constitution d'un champ littéraire autonome et de la concurrence accrue pour le pouvoir symbolique littéraire auquel elles n'ont pas accès, les écrivaines se font plus rares en Belgique⁵⁴. Le biais d'accès de certaines femmes à la littérature est révélateur du fait qu'être la fille d'un écrivain paraisse être un atout⁵⁵ : elles y entrent grâce à des hommes, « comme si elles avaient eu au départ besoin d'être initiées, autorisées par une instance supérieure et compétente⁵⁶ ». Celles-ci peuvent même adopter une attitude qui les écarte de certaines rencontres comme les réunions ou les banquets, dont le rôle sur la sociabilité est pourtant indéniable. En témoigne Louisa Stappaerts, invitée au banquet pour les collaborateurs de la *Revue Trimestrielle* en 1886, quand elle répond :

Je crois, et vous m'approuverez Monsieur, que l'ombre dans laquelle s'écoule la vie des femmes ne lui permet pas de se joindre à des réunions destinées, pour ainsi dire, exclusivement aux hommes⁵⁷.

D'autres peuvent se montrer bien plus virulents lorsqu'il s'agit de l'exclusion des femmes de la sphère littéraire quand elles ont des prétentions de « bas-bleus ». L'éditorial du premier numéro du *Coq Rouge*, en mai 1895, est sans appel :

52 VAN DEN DUNGEN (Pierre), « Un milieu de femmes de lettres francophones au tournant de siècle », *Sextant*, n°11, *Femmes artistes (I)*, 1999, p. 143. Nommons en l'occurrence les salons des vicomtesses de Spoelberch et de Sousberghe, de la comtesse de Mérode et la duchesse d'Arenberg.

53 SAINT MARTIN (Monique de), « “Les femmes écrivains” et le champ littéraire », dans *Masculin/féminin 1*, numéro spécial, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°83, juin 1990, p. 56.

54 MICHAUX (Marianne), « Femmes de lettres belges 1850-1880. Dette idéologique, ruse symbolique », dans *Sextant*, n°6, 1996, p. 52.

55 SAINT MARTIN (Monique de), « “Les femmes écrivains” et le champ littéraire », *op. cit.*, p. 55.

56 PLANTE (Christine), *La Petite Sœur de Balzac*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 131.

57 *Revue Trimestrielle*, Banquet, 1866 : Archives et Musée de la Littérature (AML), Bibliothèque Royale (Bruxelles) ML 6159, cité par MICHAUX (Marianne), « Femmes de lettres belges 1850-1880. Dette idéologique, ruse symbolique », *op. cit.*, p. 45.

[...] le Coq Rouge réunira toutes ses forces, condensera son ardeur et son énergie pour batailler ferme, pour lutter à vigoureux coups de bec, contre les ennemis de toute littérature, les mondains, les bas-bleus et les rastaquouères de lettres [...] ⁵⁸.

Ces obstacles n'empêcheront pas certaines femmes de faire de la littérature leur métier ⁵⁹.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la norme sociale veut que les femmes qui prennent la plume soient exclues du genre poétique, qui demeure du seul ressort de l'artiste créateur ; l'on cherche plutôt à les confiner dans la fiction romanesque considérée comme une écriture thérapeutique, didactique ou comme gagne-pain ⁶⁰ ou dans d'autres genres comme le conte pour enfant (qui requiert peu de capital culturel ⁶¹ et où elles font « œuvre de mère » ⁶²) ou encore le genre épistolaire. Dans les années 1880, la poésie « procure des profits extrêmement faibles à un petit nombre de producteurs », mais « conserve tout son prestige [...] elle continue à attirer un grand nombre d'écrivains » ⁶³. Publier de la poésie constitue donc un geste significatif pour une femme.

Cet état des lieux – à partir de la lunette *genre* – étant posé, situons-y notre écrivaine. La critique rapproche Marie Nizet de Victor Hugo (que l'autrice cite, par ailleurs, dans *România*), surtout, mais aussi de Lamartine. Une analyse intertextuelle de *Pour Axel* (1923) a montré la présence d'hommes comme Leconte de Lisle, Baudelaire, Lamartine, Verhaeren et, ce qui est plus étonnant, Zola ⁶⁴. Marie Nizet avait la chance d'être très bien intégrée dans l'intelligentsia bruxelloise et, ainsi, d'être au fait des nouveautés littéraires et artistiques : elle put rattraper ce retard mais dans une certaine mesure seulement, puisqu'elle restait attachée à des modèles propres à

58 *Le Coq rouge*, tome I, n°1, mai 1895, p. I-6, cité par DUMONT (Georges-Henri), « Quand le Coq rouge plantait ses ergots sur la Jeune Belgique », Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française de Belgique, 14 décembre 1991, p. 4.

59 Marguerite Van de Wiele est la première en Belgique à vivre de sa plume.

60 MICHAUX (Marianne), « Femmes de lettres belges 1850-1880. Dette idéologique, ruse symbolique », *op. cit.*, p. 33.

61 *Ibidem*, p. 42.

62 SAINT MARTIN (Monique de), « “Les femmes écrivains” et le champ littéraire », *op. cit.*, p. 53.

63 BORDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, p. 166-167.

64 Il serait intéressant d'étudier l'intertextualité de poétesses dont la critique dit qu'elles apparaissent dans *Pour Axel*. Ce sont Marceline Desbordes Valmore, Louise Ackermann, Marguerite Burnat-Provins et Ana de Noailles. La question serait alors de confirmer ou d'infirmer ces suppositions, ce qui dès lors soit renforcera l'inclusion de l'œuvre dans ce mouvement d'écriture poétique de femmes, soit mettra en lumière des considérations genrées stéréotypiques dans la critique de l'époque.

sa génération genrée. Le décalage avec les productions contemporaines masculines réside – outre le fait qu'elle publie une œuvre poétique sensuelle-sexuelle après ses consœurs, mais non sans originalité – dans la forme du recueil. En effet, la critique a souvent rapproché l'esthétique de *Pour Axel* du Parnasse⁶⁵, – une étude formelle l'a confirmé⁶⁶. Marie Nizet conserve donc une esthétique parnassienne qui pourrait lui venir de sa sympathie pour *La Jeune Belgique* et qui lui assure une certaine reconnaissance. Pour preuve, lors de la « Manifestation Lemmonnier » en 1883, l'auteur de l'article s'insurge contre le fait que le jury officiel n'ait remis le prix quinquennal à aucune·e écrivain·e belge, alors que le pays connaît un renouveau littéraire. Sont cités des noms et des œuvres qui auraient pu recevoir ce prix tels Camille Lemonnier (dont « le choix s'imposait »), Edmond Picard, Octave Pirmez mais aussi :

D'autres encore se sont fait connaître : Eekhoud, Hannon, Rodenbach, Marie Nizet, Marguerite Van de Wiele, Solvay, Hélène Swart, toute une vaillante troupe de romanciers et de poètes qui se rangent autours des trois chefs que nous venons de saluer⁶⁷.

Il est pourtant compliqué de définir les rapports exacts entre Marie Nizet et la *Jeune Belgique* et surtout son intégration dans le groupe.

La carrière de Marie Nizet s'ouvre et se referme avec de la poésie (*România* [1879], *Pour Axel* [1923]). Ce choix générique témoigne de la volonté de Marie Nizet de se lancer véritablement dans une carrière littéraire : elle publie notamment à Paris, écrit à un rythme soutenu, elle intervient dans des banquets et participe à des conférences. Elle reçoit même des bourses littéraires de la part de l'État. Elle s'inscrit, ainsi, dans un schéma qui déroge à son identité de genre. Ce décalage avec la *doxa* s'explique par un entourage progressiste, bien implanté dans le microcosme intellectuel bruxellois et favorable à son entrée dans le monde des lettres. Elle ne se veut ni muse ni inspiratrice, elle s'affirme d'emblée démiurge et créatrice. Ce passage – à chaque fois qu'une femme l'accomplit à l'époque – revient à « renverser une structure patriarcale et archétypale de la société et du langage⁶⁸ ».

65 Elle est aussi jugée « classique ».

66 Grâce à l'aide précieuse de Marc Dominicy, qui reconnut par ailleurs la théorie des transmigrations stellaires et l'intertextualité de Leconte de Lisle, Baudelaire, Lamartine, Verhaeren et Zola. Voir DE BROUWER (Maëlle), « Pour Axel de Missie » par Marie Nizet (1923). Étude et réinsertion d'une œuvre littéraire, mémoire en langues et lettres françaises et romanes, Université libre de Bruxelles, 2017, p. 60-89.

67 « Manifestation Lemmonnier », *La Jeune Belgique*, Tome II, n°6, 28 avril 1883, p. 19-204.

68 IZQUIERDO (Patricia), *Devenir poétesse à la Belle Époque. Étude littéraire, historique et sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 61.

Mais à quel point le recueil *Pour Axel* est-il transgressif ? La réponse à apporter à cette question se doit d'être nuancée. Missie se montre une amante soumise à son Maître, c'est-à-dire une femme soumise à un homme. De ce point de vue, Marie Nizet ne remet pas en question la hiérarchie des genres (présentés comme complémentaires) de son époque et ne se montre pas contestatrice en la matière. Aussi, sa production entre-t-elle dans la définition de la féminité (élans sentimentaux, émotion, épanchement de soi, etc.), en même temps qu'elle lui échappe (absence de pudeur, exposition de sa sexualité). Marie Nizet remet en question l'amour conjugal : ce recueil est à l'image d'un amour idéal et (fantasmé) nécrophile, entièrement dédié et largement consommé par deux personnes non mariées. Au contraire, Missie et Axel n'envient pas les époux : on peut aisément y lire une critique du mariage et de la morale (sans être pour autant libertine). Enfin, pareille œuvre va jusqu'à constituer un retournement du point de vue traditionnel en littérature, qui veut qu'un homme écrive sur une femme. Comme le dit si bien Gabrielle Remy, « Dante avait magnifié Béatrice. Missie a mérité de ressusciter Axel⁶⁹ ! »

Marie Nizet, écrivaine... « comme » un écrivain ? Les femmes de lettres apparaissent souvent, aux XIX^e et XX^e siècles, comme de potentielles rivales dans un champ littéraire fortement concurrentiel à prédominance masculine. Avec la publication de *Pour Axel de Missie*, Marie Nizet est associée aux « Saphos fin de Siècle » et à une littérature dite « féminine » : celle-ci n'entre donc pas en compétition avec ses collègues masculins. Ceci peut expliquer en partie l'accueil favorable de son ouvrage dans l'espace public où, par définition, à l'époque, la présence des hommes était extrêmement forte, si pas exclusive.

Pour conclure, ouvrons quelques voies de recherche. D'abord, nous ne pouvons expliquer le coup d'arrêt dans la publication de Marie Nizet entre 1886 et 1921, qui constitue également un trou béant dans sa biographie. La découverte de publications (1881-1886) a montré que son mariage (en 1880) et son enfant à charge ne peuvent complètement justifier cette pause bien qu'ils aient probablement eu un impact difficile à mesurer. Ils posent la question du « double métier⁷⁰ », de la difficulté d'indépendance face à la précarité financière (laquelle a probablement touché Marie Nizet surtout après son divorce). Ensuite, une étude formelle de *România* (1879) permettrait de mettre en lumière certaines recherches, avancées et différences esthétiques par rapport à *Pour Axel* afin de mieux appréhender l'évolution et la cohésion littéraires de l'œuvre de Marie Nizet. En effet, les contemporains pointaient

69 REMY (Gabrielle), « Les femmes poètes de Belgique », dans *La Revue belge*, Bruxelles, 3^e année, tome3, n°1, 1^{er} juillet 1926, p. 547.

70 Terme repris à Vanessa Gemis.

déjà, en 1878, certaines transgressions relatives à la versification, notamment de l'alexandrin⁷¹ qui étaient sûrement plus pertinentes à cette époque qu'en 1923. De plus, une telle étude permettrait de penser l'inclusion de sujets roumains et amoureux dans une esthétique métrique parnassienne et, sur un autre plan, plus largement, dans la littérature francophone. Aussi, un intertexte interne traverse toute l'œuvre de Marie Nizet⁷², ce qui a pour effet d'offrir une cohérence, une structure et une évolution à celle-ci. Une étude plus approfondie du cycle des nouvelles belges mériterait d'être réalisée, de même qu'un travail sur ses écrits en prose, qui montrerait une autre facette de l'œuvre de Marie Nizet. Si des archives ou des fonds pouvaient faire resurgir le roman en prose dédié à Axel, que Georges Rency a possédé, il compléterait ces analyses et montrerait sous un autre angle l'œuvre de Marie Nizet qui s'est plu à décliner une même matière en vers puis en prose, dans le cycle roumain comme dans le cycle amoureux.

71 Par exemple : « L'auteur use, et n'abuse point, de certaines licences, qui, lorsqu'elles arrivent à propos, rompent heureusement la monotonie de l'alexandrin. Mais elle n'en a point un usage arbitraire ; il n'y a point recours afin d'épargner à son esprit un peu de travail qui donnerait la correction et l'harmonie à son rythme [*sic.*]. Chaque fois qu'elle contrevient aux règles, trop sévères, imposées au vers français par Boileau, elle le fait à dessein et pour obtenir un effet qui ajoute une beauté de plus à sa pensée. » [*], *L'Athenæum belge*, 1^{re} année, Bruxelles, n°20, 20 octobre 1878]

72 Par exemple, son intérêt pour la sexualité et la mort.

La chronique des Archives et Musée de la Littérature

Le Fonds Edmond Glesener

Récemment s'est achevé le dépouillement du Fonds d'archives, déposées par la famille d'Edmond Glesener après le décès de ce dernier. Cet auteur, dont le nom ne retentit pas aux oreilles de nos contemporains comme ceux d'auteurs plus célèbres ou plus marquants, a cependant été une personnalité reconnue du champ littéraire belge pendant la première moitié du xx^e siècle.

Edmond Glesener naît à Liège en 1874 et accomplit toute sa carrière professionnelle dans l'administration. Il gravit les échelons de la hiérarchie qui le conduiront à la direction générale des Beaux-Arts et des Lettres. Glesener, après quelques contributions en revues au milieu des années 1890, publie en 1898 un premier récit, dédié à Camille Lemonnier, qu'il fréquente : *Histoire de M. Aristide Truffaut, artiste-découpeur*, texte dans lequel il déploie des talents de caricaturiste. Plusieurs romans suivront, ainsi que des recueils de contes et nouvelles. On citera *Le Cœur de François Remy* (1904), hymne à la Wallonie que l'on qualifierait aujourd'hui d'aventure écologique car la nature y prend une place prépondérante, ou les deux volumes de la *Chronique d'un petit pays* (1913), un ensemble de huit cents pages qui racontent l'ascension puis la déchéance d'un arriviste. Glesener y dévoile son sens de l'observation et de la chronique acerbe. Il

proposera ensuite des œuvres dans lesquelles la description de la haute bourgeoisie et la peinture de mœurs domineront ; il est proche d'un naturalisme tardif. Le meilleur de ses écrits se retrouve dans des recueils de contes, comme *L'Ombre des sapins* (1934) ou *Le Joug de feu* (1940), lequel, planté dans le décor wallon, donne à la description de sa ville natale, Liège, une dimension élaborée autour du terroir et du cadre de sa jeunesse. Glesener, installé à Bruxelles avant la Première Guerre mondiale, décède à Ixelles en 1951 ; il était membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique depuis 1922.

L'œuvre de Glesener compte sept romans et sept recueils de contes et nouvelles publiés ; on retrouve l'intégralité des manuscrits correspondants dans le Fonds qui lui est consacré, précieusement conservés par l'auteur et sa descendance. Soigneusement travaillés, ils permettent de voir l'écrivain en action dans son travail de création et de suivre son évolution stylistique. Ce Fonds comprend aussi les manuscrits de nombreux contes et nouvelles non publiés ou inédits, et de discours prononcés lors d'événements culturels, en particulier musicaux ou artistiques, liés à la fonction officielle de Glesener. Il contient encore divers documents, coupures de presse consacrées à l'auteur ainsi de nombreuses

notes en tous genres, qui permettent d'avoir une vision d'ensemble de la production de cet auteur dont une remise en lumière ne serait pas à dédaigner.

Il existe enfin dans ce Fonds Glesener de la correspondance, en nombre limité. Au cœur de celle-ci se distinguent notamment deux lettres autographes et une lettre dactylographiée de Georges Simenon à la fille de Glesener, qui s'inscrivent dans le cadre de la préparation de son discours d'hommage à Glesener auquel il est appelé à succéder, à l'occasion de son élection à l'Académie royale, le 10 septembre 1951.

La première lettre, autographe, signée (un feuillet avec adresse imprimée de Simenon à gauche en bas de page : Shadow Rock Farm, Lakeville, Connecticut) est datée du 2 décembre 1951. Simenon signale qu'il est « en plein roman, c.a.d. à peu près comme un moine en retraite ». Il ajoute que Carlo Bronne a proposé de lui envoyer de la documentation sur Glesener et qu'il écrira plus longuement à la fille de ce dernier dès ce roman terminé. Il faut préciser que Georges Simenon a rédigé six romans en 1951 ; le dernier, *La Mort de Belle*, est achevé le 14 décembre : c'est sans doute cet ouvrage dont il dit qu'il le fait vivre « comme un moine en retraite ».

La deuxième lettre, dactylographiée, signée (un feuillet d'une page), datée du 28 décembre 1951, est particulièrement intéressante et révélatrice des intérêts de Simenon. Après avoir remercié la fille de Glesener pour l'envoi de quelques livres de son père, il écrit : « Et enfin, je voudrais vous demander quelques détails personnels que vous seule pouvez me donner. Je voudrais, en effet, avant de parler de lui, sentir vivre votre père. Avez-vous une photo de lui (non une photo de photographie) tel qu'il vous était le plus familier ? Avait-il des tics, des manies [sic]. Marchait-il vite ou lentement, en regardant les vitrines et les passants ? Je le vois, pour ma part, humer le soleil et le grouillement des rues avec volupté, mais je me trompe peut-être. Était-ce un gourmand ? Un voyageur ? Un sédentaire ? Un lecteur ? Jouait-il avec les enfants ? Vous devez comprendre fort bien ce que je voudrais de vous. Voulez-vous me faire cette faveur ? Et me dire aussi à quoi ressemblaient son ou ses

derniers domiciles, son bureau... Et même comment il s'habillait. Ne m'en veuillez pas de mes indiscretions. »

La troisième lettre, autographe, signée (un feuillet avec adresse imprimée de Simenon à gauche en bas de page), est datée du 20 janvier 1952. Simenon remercie la fille de Glesener pour l'envoi des livres et des documents demandés. Il précise qu'il s'efforcera de « faire revivre la grande figure » de son prédécesseur, tout en ajoutant qu'il se sent moins à l'aise dans cet exercice qu'avec un personnage de roman.

La réception de Simenon à l'Académie se déroule en présence de la Reine Élisabeth et de plusieurs académiciens français invités : Marcel Pagnol, Pierre Benoit, Georges Duhamel, Jacques de Lacretelle, Maurice Garçon. C'est Carlo Bronne qui prononce le discours de réception de Simenon, avant que celui-ci ne fasse l'éloge de Glesener. Dans la biographie qu'il lui a consacrée (Gallimard, 1996), Pierre Assouline est particulièrement sévère à l'égard de Simenon. Après avoir signalé qu'il est « un piètre orateur, trébuchant souvent sur les mots », il considère que l'éloge à Glesener est décevant : « [...] son texte n'est que convenu, sédatif et ennuyeux. Et pour cause ! Simenon l'a volontairement rédigé de la manière la plus plate. C'est un discours au troisième degré, manière toute personnelle et clandestine de se moquer de son prédécesseur en particulier et des académiciens en général. Pour masquer sa férocité, il a utilisé du papier de soie. »

On peut ne pas être tout à fait d'accord avec Assouline et envisager une autre lecture, lorsqu'on détaille aujourd'hui le discours de Simenon à la lumière de la lettre adressée à la fille de Glesener le 28 décembre 1951, citée plus avant. Si Simenon se révèle ironique par rapport à Carlo Bronne (de récents ennuis judiciaires autour de la publication de *Pedigree*, auxquels Bronne a « participé » en qualité de conseiller juridique peuvent l'expliquer), ce qu'il dit du défunt lors de son discours d'hommage semble au contraire bienveillant et respectueux. Dans la lettre en question, il demandait des informations précises sur l'homme qu'était Glesener et sur des traits de sa personnalité. Même si l'on ignore les renseignements que la fille

de ce dernier lui a transmis, on ne peut que constater que Simenon décrit quelques-uns de ces traits et évoque le personnage de Glesener avec une empathie indéniable.

Ces lettres de Simenon adressées à la fille de Glesener sont demeurées bien au

chaud dans les cartons du Fonds Glesener, répertoriés désormais de façon détaillée et accessibles aux chercheurs et à toute personne intéressée par l'histoire de la littérature en Belgique francophone.

Jean LACROIX

Collaborateur externe des AML

Comptes rendus

BOUMAL (Louis), *Écrits de guerre (1914-1918)*, édition établie par Laurence Boudart et Gérard Purnelle, Introduction par Laurence Boudart, Gérard Purnelle et Catherine Lanneau, Bruxelles, AML Éditions, coll. Archives du Futur, 2018.

Écrits de guerre (1914-1918) est un recueil de textes protéiformes de l'écrivain belge liégeois Louis Boumal écrits durant la Première Guerre mondiale. Paru dans la collection *Archives du Futur* aux éditions *Archives & Musée de la Littérature* en 2018, ce livre s'ouvre sur une première « Introduction » signée par Laurence Boudart et Gérard Purnelle, suivie d'une substantielle analyse écrite par l'historienne Catherine Lanneau, « Louis Boumal, entre France, Belgique et Wallonie ». Viennent enfin les « Écrits de guerre » de Louis Boumal, dans leur diversité générique. Il est question de présenter « l'expérience de la guerre » (« Introduction », p. 6) de manière chronologique. L'écrivain liégeois est à la fois diariste avec ses carnets de compagne, poète à travers *Le Jardin sans soleil* ou prosateur avec des articles et récits parus dans divers périodiques tels que *L'Action française*, *La Nouvelle Belgique*, *Le Bulletin des Gens de Lettres et Artistes au front*...

Louis Boumal commence un journal de compagne mû par la nécessité de témoigner

de l'expérience du conflit, au tout début de la guerre, dès le 21 septembre 1914, journal qu'il tiendra jusqu'en mai 1916, puis reprendra brièvement à la toute fin de la guerre. Ce journal n'a pas été repris dans les *Écrits de guerre*, mais il a fait préalablement l'objet d'une publication électronique¹. Boumal a pris soin de mettre son journal à l'abri chez son ami Georges Lockem ou ailleurs, comme il le précise dans une lettre destinée à ce dernier : « Les autres exemplaires, je vais les mettre en sûreté en France à une adresse que je te donnerai plus tard. » (« Introduction », p. 13) Il compose par ailleurs et simultanément son premier poème « Bonjour Noël » (le 24 décembre 1914), inaugurant ainsi une production poétique qui se démarque à la fois de l'héritage romantique, symboliste et de la tendance moderniste. Ce poème est suivi, en janvier 1915, par un autre, « *Per amica silentia lunæ* », qui donnera le ton à une production poétique dont l'aboutissement est le recueil *Le Jardin sans soleil*. L'ensemble baigne dans une tonalité de tristesse, de désespoir, de chagrin résultant de la guerre et de ses expériences macabres, mais aussi, et en même temps, d'espoir de retour, de retrouvailles et d'amour pour sa petite famille.

1 URL : <http://1418.aml-cfwb.be/journal>.

À cela s'ajoute une variété d'articles et de récits parus dans divers périodiques auxquels Louis Boumal a collaboré : il a participé à *L'Action française* avec des publications comme « La retraite à Anvers » en novembre 1914, ou « La retraite » en septembre 1917. Il reste à noter que certains articles sont anonymes, dans lesquels on reconnaît le reflet d'un professeur, ou sont signés de pseudonymes tel que Tristan. Boumal a collaboré aussi à *La Nouvelle Belgique* avec notamment les textes « La Philosophie et la Guerre » en juillet 1915, et « Le Procès du parlementarisme » en octobre de la même année. Sa production d'articles ne s'est pas limitée aux collaborations dans des revues : il a créé, en collaboration avec d'autres écrivains, le *Bulletin des gens de lettres et artistes belges au front* dans lequel il signe les textes de son nom. En compagnie de Marcel Paquot, de Léon Herbos et d'Émile de Bongnie, il a fondé également *Les Cahiers au front*, une revue empreinte d'engagement en faveur de la langue française et dont le manifeste, que Boumal signe, porte le titre « En marge d'une discipline », définissant la ligne esthétique et intellectuelle du périodique.

La créativité de Louis Boumal ne s'arrête pas là : elle dépasse le domaine des articles et récits pour toucher à la fiction. Son roman *Charles Aurel* paraît le 15 mai 1915, du nom du personnage principal, dans lequel il est possible de reconnaître l'auteur. *Chanson d'avril* est publié en septembre 1916 : il s'agit d'un roman qui relate une histoire d'amour triste entre un soldat wallon, appelé Émile, et Marguerite, une jeune fille flamande. Une autofiction a également vu le jour en mai et juin 1917 : *Philippe*, roman où Boumal met en scène un soldat ayant le même âge que lui et qui exprime son désarroi, sa tristesse face à son destin de jeune sacrifié à la Patrie.

Louis Boumal écrivain a également tâté du théâtre avec *Quand ils auront passé de l'ombre à la lumière*, une pièce en deux actes qui met en scène l'histoire des retrouvailles d'un couple, Philippe et Thérèse, après la guerre et le difficile retour à la vie normale. Philippe est en effet tourmenté par les visions horribles des

combats, tandis que Thérèse est en quête d'un amour interrompu pendant quatre ans. C'est un hymne à la vie, à la paix et à la fin de la guerre.

Écrits de guerre est un ouvrage instructif à plus d'un égard. D'une part, il montre à quel point Louis Boumal est un écrivain prolifique qui, loin de sa filiation de poète, se révèle à nous comme un intellectuel et un écrivain audacieux, voire engagé, qui traite des sujets du moment : la culture et le folklore wallons, l'émergence des nationalismes tant en Belgique qu'ailleurs. Son intérêt pour la culture et la politique est tel qu'il n'hésite pas à écrire et à publier des textes et articles de critique littéraire, des textes politiques et même philosophiques dans le but d'apporter sa contribution aux réflexions sur la guerre et sur son absurdité. L'article « La Philosophie et la Guerre » est la meilleure illustration de cet engagement. Cette édition expose l'œuvre de Louis Boumal produite durant la Première Guerre mondiale, qui, de par sa variété, reflète la personnalité patriotique de l'écrivain liégeois ainsi que son attachement à ses origines et à la tradition romane et française de la Wallonie. Ajoutons à cela son engagement politique qui ne peut passer inaperçu grâce à ses prises de positions identitaires, qui le définissent comme catholique conservateur.

D'autre part, ce volume contient un arrière-fond historique, géographique et social qui se focalise tantôt sur la Wallonie, tantôt sur la Flandre, voire sur la Belgique entière. À travers les deux introductions et les écrits de Boumal, se brosse le portrait d'un écrivain belge du début du siècle passé, tant dans son aspect humaniste que dans son aspect idéologique, né de son appartenance à une nation aux identités multiples et riches dans leurs héritages respectifs. Dans leurs introductions respectives, Laurence Boudart et Gérard Purnelle d'un côté, et Catherine Lanneau de l'autre, ont su jeter de la lumière sur les écrits de Louis Boumal et le resituer dans le contexte intellectuel et politique de la Belgique du début du xx^e siècle

Abdellah M'hammedi BOUZINA
Université de Liège

WATTHEE-DELMOTTE (Myriam), *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019.

À la suite de la progressive laïcisation des sociétés, le champ culturel assume de plus en plus une charge rituelle, en particulier pour ce qui relève de l'inscription du deuil dans la mémoire et dans une expérience collective, communautaire, fondamentalement humaine. À ce titre, la littérature, art du langage aux propriétés esthétiques et pragmatiques, joue un rôle majeur auprès des personnes endeuillées, en témoigne la convocation accrue de textes littéraires lors d'offices funéraires. C'est de ce constat que part l'essai de Myriam Watthee-Delmotte, qui propose de lire et d'écouter avec elle ces nouvelles voix, celles d'écrivains, qui redonnent un caractère sacré au deuil et situent son travail dans un espace (poétique) ritualisé. « Je vous précède et je les suis » (p. 10), annonce-t-elle humblement en lectrice qui invite à la lecture. Chaque chapitre se clôt en effet sur la référence complète des textes travaillés tout en livrant des pistes aussi suffisantes que nécessaires pour mieux asseoir les qualités universelles de la littérature, pensée en termes de partage, d'apprentissage, de transmission et/ou de transition susceptibles d'aider à mieux apprivoiser la mort, à *faire* son deuil plus sereinement.

L'auteure part dans son chapitre introductif d'une expérience intime et de la façon dont elle a trouvé dans la littérature un interlocuteur apte à l'assister dans sa quête de symbolisation du non-sens qui prend le pas face à l'intolérable perte d'un.e proche. À partir des textes qui lui ont permis de s'engager plus sereinement sur le chemin du deuil (ceux de Béatrice Bonhomme-Villani), elle entame un parcours en dix étapes dans lesquels se croisent aussi bien les poèmes de Mallarmé que les fresques placardées d'Ernest Pignon-Ernest. Ces dix chapitres se dédient en grande partie à la littérature contemporaine française et francophone (en majorité de Belgique), sans négliger la dimension historiographique de la question. En effet, ils explorent notamment le modèle de l'oraison funèbre établi par Bossuet au

xvii^e siècle, qui permet d'expliquer aussi bien les éloges prononcés par Anatole France (pour Zola) et Victor Hugo (pour Balzac) que celui d'Emmanuel Macron pour Johnny Halliday.

Poésie et littérature se révèlent les clés d'entrée les plus propices à l'exploration et l'appréhension des stades du deuil. Elles disent aussi quelque chose des interrogations de tout un chacun face à la mort et reversent l'unicité du deuil dans une convergence de traditions qui offrent des mots, des images et un exutoire – sorte d'exorcisme rituel, comme c'est le cas pour le singulier récit *Enfin mort* (2014) de Caroline Lamarche – au vide de sens. Ainsi, une étude des intertextes tant mythiques que littéraires éclaire les écrits d'une lumière nouvelle. Marc Dugardin se place sous l'égide du poète Argentin Juan Gelman dans sa *Lettre en abyme* (2016), non seulement pour apposer des mots sur l'informulable perte de sa mère, mais aussi pour, par la fiction qu'autorise l'entrelac musical et littéraire, viser l'universalisation de son expérience. Ce désir d'universalité passe aussi par le retour de figures mythiques : Henri Michaux, dans un geste tout à fait singulier vis-à-vis de l'ensemble de son œuvre, invoque et se réapproprie la figure d'Orphée dans *Nous deux encore* (1948). De la même manière, Antigone, dont la révolte dit mieux qu'aucune autre en quoi l'oubli des morts est injustifiable, jouit d'une grande survivance, notamment chez Axel Cornil [*Si je crève, ce sera d'amour* (2015)] ou dans l'œuvre d'Henry Bauchau, dont le nécessaire dépassement du deuil hante l'ensemble des textes et dont le cycle œdipien oriente l'expérience de la mortalité vers le futur, l'approchant davantage comme un apprentissage que comme une conclusion.

L'agir de la littérature s'appréhende donc également au moyen des procédés qu'elle mobilise, en particulier en terme d'imaginaire, qui agirait comme filtre par lequel le singulier rejoint l'universel. C'est le cas de *Portement de ma mère* (2001), dont François Emmanuel n'imaginait pas qu'il puisse parler à d'autres que lui ; or, c'est précisément par le potentiel fictionnel de l'écriture que sa mère « devient toutes les mères » (p. 74) et que son

deuil s'inscrit dans une « communauté de destin », selon une formule récurrente dans l'essai. Il en va de même des discours de panthéonisation, du roman de Yun Sun Limet *Joseph* (2012) et du genre du Tombeau, qu'exploitent Nancy Huston dans *Tombeau de Romain Gary* (1995) ou encore Stromae avec « Ave Cesaria » (2013) : ces exemples illustrent tous la manière dont le discours commémoratif intègre celui qui le prononce au système identitaire de valeurs qu'il célèbre par le biais de l'héroïsation du défunt.

Le principal enseignement que livre l'ouvrage tient précisément de ce que le filtre que tisse la littérature – et, plus largement, l'art, comme en témoigne l'accompagnement musical de dix pistes proposées par le label belge Cypres et sélectionnées par l'auteure – pallie le défaut communautaire contemporain et engage la voie de la résilience : le *Testament* (2012) de Vickie Gendreau offre au sujet une échappatoire à la nausée mortifère des réseaux sociaux, de la même manière que

la littérature numérique invite les lecteurs à expérimenter leurs limites et à conscientiser la mortalité. La démarche de Sorg Chalandon résume bien le propos de l'ouvrage car elle s'avère révélatrice des bienfaits du littéraire sur l'expérience du deuil, dès lors qu'elle n'est plus prise en charge par les instances sociopolitiques et médiatiques. L'ex-journaliste sublime, dans *Le Quatrième mur* (2013), la factuelité d'un traumatisme vécu il y a longtemps par l'expression d'une empathie qui assure au « je » la possibilité de la commémoration. En quelques mots, ceux de Jean Cocteau que Myriam Watthee-Delmotte cite en exergue d'un des chapitres : « *Le vrai tombeau des morts, c'est le cœur des vivants* » (p. 129), c'est cette manière qu'ont ceux qui survivent de commémorer les morts, de les inscrire dans une mémoire qui, résolument, se tourne vers l'avenir.

Maxime THIRY
UCL

Bibliographie courante des travaux publiés en 2017 (avec un supplément pour 2016)

Principes d'édition

- 1° La bibliographie est conçue pour être utilisée conjointement avec l'*index nominorum*. Les entrées de la bibliographie sont constituées par les titres des ouvrages collectifs, ensuite par les auteurs des travaux. **Pour une recherche à partir des noms des écrivains, on se reportera à l'index**, qui renvoie aux entrées concernées au moyen de leur numéro et non, en ce cas, au moyen de la page. Les noms qui font l'objet d'une entrée bibliographique ne sont pas repris dans l'index de la revue, et inversement.
- 2° Les ouvrages collectifs et anonymes figurent à leur titre. Le cas échéant, les collaborations à ces volumes sont ensuite détaillées par auteur, selon une formule abrégée renvoyant au titre. Lorsque le sommaire d'un ouvrage est détaillé par la suite, son signalement principal est suivi de l'indice : [*détail*] ; le signalement s'arrête toutefois toujours à ce qui regarde les études des lettres belges. Seuls les ouvrages concernant spécifiquement les lettres belges ont été repris de cette manière ; un article paru isolément est donc signalé par une référence au seul nom de l'auteur.
- 3° À l'intérieur de la bibliographie, des renvois onomastiques sont pratiqués et indiqués par les petites capitales, pour autant que l'activité critique concernée regarde les lettres belges.
- 4° Le cas échéant, le signalement a été complété par un renvoi au compte rendu déjà paru dans *Textyles*. Dans la mesure du possible, l'imprécision du titre ou le défaut de compte rendu ont été compensés par une indication sur le contenu, qui figure entre crochets.
- 5° La bibliographie tend bien entendu à l'exhaustivité ; néanmoins, il n'a pas été tenu compte des notices de dictionnaires, des articles publiés dans les journaux ou revues d'intérêt général, ni des articles ou des ouvrages qui paraissaient sans réelle ambition critique (de tels ouvrages sont néanmoins signalés à leur titre, sans que leur contenu soit détaillé). Il n'a pas été tenu compte des préfaces littéraires à des œuvres littéraires ; ni des éditions ou rééditions qui ne comportent pas d'élaboration critique (on se reportera, pour de telles publications, au *Carnet et les Instants*). N'ont pas été repris non plus les ouvrages que nous n'avions pu consulter ou dont nous ne connaissions pas la référence

complète. Un complément pourra donc paraître ultérieurement.

- 6° Pour des raisons d'économie, les prénoms de certains écrivains connus ont été abrégés à l'initiale. On lira en outre : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique dans l'abréviation ARLLF ; Université Libre de Bruxelles, dans ULB ; Société Internationale d'Études Yourcenariennes, dans SIEY ; Archives et Musée de la Littérature dans AML ; University Press dans UP ; Presses universitaires dans PU.
- 7° Pour certaines œuvres (celles de Georges Simenon, de Henri Michaux et de Marguerite Yourcenar), nous renvoyons, pour complément, aux bibliographies spécialisées qui existent dans des périodiques qui leur sont entièrement consacrés.
- 8° Les auteurs remercient ceux qui leur ont envoyé et leur enverront encore toute information utile. Les lecteurs sont donc invités à faire part de leurs propres publications, mais aussi à signaler les parutions dont ils auraient connaissance et qui risquent de passer inaperçues, entre autres pour des raisons de lieu, de langue ou d'isolement au sein de publications non spécifiquement consacrées aux lettres belges.

Supplément pour 2016

2. ROLAND (Hubert), « Clément Pansaers et la traduction de la littérature expressionniste dans la revue *Résurrection*. Un transfert culturel franco-allemand en Belgique occupée », dans *Traducteurs dans l'histoire, traducteurs en guerre*, sous la dir. de Christine Lombez (= *Atlantide*, n°5/2016, p. 21-32), <<http://atlantide.univ-nantes.fr/IMG/pdf/roland-atlantide-5.pdf>>

Bibliographie 2017

1. *Acta philologica*, sous la direction d'Anna GORAJEK et Judyta ZBIERSKA-MOSCICKA, Varsovie, Uniwersytet

Warszawski, Wydział Neofilologii, n°51, 2017, 283 p. [détail pour la 2^e section du volume : « Voyages belges. Formes du voyage dans les lettres belges de langue française (1970-2016) »].

3. *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, sous la direction de Renata BIZEK-TATARA, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017, 202 p. [détail].
4. *Belgiem Być ; Fikcja i Tożsamość we francuskojęzycznej literaturze belgii (od Końca XIX do początku XXI wieku)* sous la direction de Renata BIZEK-TATARA, Marc QUAGHEBEUR, Joanna TEKLIK et Judyta ZBIERSKA-MOSCICKA, Cracovie, Universitas, 2017, 393 p.
5. *Cinquante nuances de rose. Les affinités électives du prince de Ligne*, sous la direction de Valérie ANDRÉ et Manuel COUVREUR, éd. de l'ULB, « *Études sur le XVIII^e siècle* », 2017, 211 p. [détail].
6. *Cobra : Une explosion artistique et poétique au cœur du 20^e siècle*, VANOOSTEN (Victor) (dir.), Paris, Artoes, 2017, 322 p.
7. *J.-H. Rosny. Bibliographie* [en ligne], sous la direction de Jacques DETEMMERMAN et Gilbert STEVENS, Bruxelles, ARLLF, 2017, <<https://www.arllfb.be/ebibliotheque/livres/rosny/BibliographieRosny.pdf>>
8. *Malédiction littéraires*, sous la direction de Denis SAINT-AMAND et Gérard PURNELLE, Bruxelles, Samsa, 2017, 200 p. (= *Textyles*, n°53) [détail].
9. *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, sous la direction de Paul ARON et Philippe DEWOLF, Bruxelles, Samsa, 2017, 186 p. (= *Textyles*, n°52) [détail].
10. *Langue d'Henry Bauchau (La-)*, sous la direction de Myriam WATTHÉE-DELMOTTE et Catherine MAYAUX, Louvain-la-Neuve, PULouvain, 2016-2017, 232 p. (= *La langue d'Henry Bauchau*, n° 8) [détail].

11. ACKE (Daniel), « "Tout est presque indifférent". La double leçon de la vanité selon Charles-Joseph de Ligne », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 31-40.
12. ANDRÉ (Valérie). – voir *Cinquante nuances de rose*.
13. ANDRÉ (Valérie), « "J'aime mieux sentir que juger". Quand le prince de Ligne relisait la *Correspondance littéraire* de La Harpe », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 177-192.
14. ARON (Paul) – voir *Marcel Lecomte : entre présence et absence*.
15. ARON (Paul), « Comment Constantin Brunner est-il apparu au firmament de Marcel Lecomte ? », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 55-63.
16. BÉGHIN (Laurent) et ROLAND (Hubert), « La première série du *Journal des poètes* (1931-1935) de Pierre-Louis Flouquet et son réseau de médiateurs », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 93-110.
17. BELIN (Olivier), « "On ne sait pas" : l'usage du pronom on chez Henry Bauchau », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 77-94.
18. BELLO (Anne-Claire), « La poétique du souffle et de l'essoufflement dans *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 129-143.
19. BENIT (André), *Charlotte, princesse de Belgique et impératrice du Mexique (1840-1927). Un conte de fées qui tourne au délire...*, Plougastel-Daoulas, éd. Histori'one, 2017, 220 p.
20. BENIT (André), « André Malraux et Paul Nothomb : *La rançon* de la gloire », dans José DOMINGUES DE ALMEIDA, Dominique FARIA, Maria DE FATIMA OUTEIRINHO et António MONTEIRO (dir.), *Aviateurs - écrivains. Témoins de l'histoire*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Exotopies », 2017, p. 265-284.
21. BENIT (André), « Charlotte de Belgique, impératrice du Mexique. Une plongée dans les ténèbres de la folie. Essai de reconstitution fictionnelle », dans *Çédille, Revista de estudios franceses*, n°7, 2017, p. 13-54.
22. BENIT (André), « Voyage d'initiation et de mémoire historique dans *Tu le leur diras* (2005) et *Anyà* (2007) de Clémentine Faïk-Nzuji », dans Flavia ARAGON ROSANO & José ANTONIO LOPEZ SANCHEZ (dir.), *Historias de viajes. Una perspectiva plural*, Bern, Peter Lang, coll. « Espacios literarios en contacto 14 », n° 1, 2017, p. 205-220.
23. BERNARD (Bruno), « Le prince de Ligne, les Pays-Bas autrichiens et la Révolution brabançonne », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 85-98.
24. BIZEK-TATARA (Renata) – voir *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*.
25. BIZEK-TATARA (Renata) – voir *Belgiem Być ; Fikcja i Tożsamość we francuskojęzycznej literaturze belgii*.
26. BIZEK-TATARA (Renata), « A la recherche du père, à la recherche de Bruxelles. *Porte Louise* de Christopher Gérard », dans *Acta philologica*, p. 243-250.
27. BIZEK-TATARA (Renata), « Entre l'étrange et le loufoque : les nouvelles fantastiques de Bernard Quiriny », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 153-164.
28. BOZEDEAN (Corina), *Henry Bauchau. Une poétique du minéral*, Paris, Honoré Champion, 2017, 364 p.
29. BOZEDEAN (Corina), « D'une langue à l'autre : l'empathie comme posture traductive chez Bauchau », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 145-159.
30. BRIX (Michel), « Écarts et *Fragments* », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 145-152.
31. BROGNIET (Éric), *Jacques Crickillon ou la littérature en instance d'oubli*, suivi de *La poésie est une guerre indienne*, Bruxelles, ARLLF & Éditions Samsa, coll. « Histoire littéraire », 2017, 162 p.
32. BROGNIET (Éric), *Christian Hubin : le poème, accélérateur de particules*, Bruxelles, ARLLF, 2017, 15 p. [disponible en ligne sur le site de l'ARLLF].

33. BROGNIET (Éric), *Jean Tousseul : littérature et identité en Wallonie*, Bruxelles, ARLLF, 2017, 25 p. [disponible en ligne sur le site de l'ARLLF].
34. BROGNIET (Laurence), DEBROUX (Tatiana), LE MAIRE (Judith), « The rise of a small cultural capital : Brussels at the end of the 19th century », dans Richard Hibbitt (éd.), *Other Capitals of the Nineteenth Century. An Alternative Mapping of Literary and Cultural Space*, London, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in Modern European Literature », 2017, p. 129-157.
35. BROGNIET (Laurence), « La légende d'Ensor ou l'invention d'un "grand peintre flamand" », dans *Études germaniques*, avril-juin 2017, n°2, p. 231-244.
36. BROGNIET (Laurence), DEBROUX (Tatiana), « Une exposition à l'échelle de la ville. Sociabilités des espaces complémentaires aux Salons des XX et de La Libre Esthétique », dans *Contextes*, n°19, 2017 [revue en ligne].
37. BUGIAC (Andrea), « D'autres langues : le langage du monde et la part de l'inconscient chez Henry Bauchau et Philippe Jaccottet », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 193-207.
38. CARION (Jacques), « Marcel Lecomte, Henri Michaux, Paul Desmeth : la lenteur et ses effets », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 21-27.
39. CHAOUCHE (Sabine), « La scène au prisme de la critique "sentimentaire". Charles-Joseph de Ligne et ses écrits sur la pratique théâtrale », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 163-176.
40. COLSON (Bruno), « Le prince de Ligne et les mutations de la guerre de 1792 à 1807 », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 99-110.
41. CORNAZ (Marie), « Les affinités musicales du Prince de Ligne », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 153-162.
42. COUVREUR (Manuel). – voir *Cinquante nuances de rose*.
43. COUVREUR (Manuel), « Les humeurs noires du prince rose », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 15-30.
44. CRISAN (Sorin), « Le théâtre de Bauchau – langue ou langage ? *La reine en amont* ou la psychanalyse en miettes », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 8, p. 179-191.
45. CZERSKA (Karolina), « Dans les jardins imaginés de Paul Willems. Autour de *La Chronique du cygne* », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 97-104.
46. DAILLIERE (Julien), « Théâtre et roman chez Henry Bauchau : la langue et l'action », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, p. 161-177.
47. DE HARLEZ DE DEULIN (Nathalie), « Les préceptes éclectiques d'un prince hortomane », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 127-144.
48. DE MONTELLIER (Mélanie), « *Au pays de Manneken-Pis* de Théodore Hannon », dans *Malédictions littéraires*, p. 141-152.
49. DEMOULIN (Laurent) et KLINKENBERG (Jean-Marie), « Regards d'écrivains. Écrivains de Liège, Liège des écrivains », dans Bruno DEMOULIN (dir.), *Histoire de Liège. Une cité, une capitale, une métropole*, Bruxelles/Liège, Éditions Marot/Les Grandes Conférences Liégeoises, 2017, p. 317-321.
50. DEMOULIN (Laurent), « Jean-Philippe Toussaint, le voyageur immobile », dans *Acta philologica*, p. 231-241.
51. DEMOULIN (Laurent), « Le surnaturel au naturel d'Eugène Savitzkaya », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 165-176.
52. DEMOULIN (Laurent), « Jacques Bernimolin "soumis à la consécration comme à la dissolution" », dans *Malédictions littéraires*, p. 105-116.
53. DETEMMERMAN (Jacques) – voir *J.-H. Rosny. Bibliographie*.

54. DEWOLF (Linda), « Marcel Lecomte et Franz Kafka : une traduction discutée », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 65-78.
55. DEWOLF (Philippe) – voir *Marcel Lecomte : entre présence et absence*.
56. DEWOLF (Philippe), « Amis comme clef et serrure : quelques éléments de la correspondance entre Jean Paulhan et Marcel Lecomte », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 79-92.
57. D'HULST (Lieven), « Le discours sur l'art national : Van Hasselt et *La Renaissance* (1839-1854) », dans *Études germaniques*, n° 2, 2017, p. 255-265.
58. FROYE (Marianne), « Dire le monde en matières et en couleurs. Essai de définition de l'idiolecte bauchalien », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 111-127.
59. GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE (Marie), « Kenan Görgün, enfant de l'exil et repreneur d'histoires dans *Anatolia Rhapsody* », dans *Acta philologica*, p. 271-282.
60. GORAJEK (Anna) – voir *Acta philologica*.
61. GNOCCHI (Maria Chiara), « Constant Malva, la miniera e l'estetica della verità », dans Marco PRANDONI et Sonia SALS (dir.), *Minatori di memorie. Memoria culturale e culture della memoria delle miniere e della migrazione italiana in Limburgo (belga e olandese) e Vallonia*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 149-159.
62. GNOCCHI (Maria Chiara), « Le récit de voyage au Maroc d'Edmond Picard : au carrefour des genres et au service de la haine », dans *Revue italienne d'études françaises*, n° 7, 2017.
63. GNOCCHI (Maria Chiara), « Les malédictions d'André Baillon », dans *Malédictions littéraires*, p. 43-56.
64. GNOCCHI (Maria Chiara), « Jean Tousseul. Postures de soumission et stratégies d'affirmation », dans *Malédictions littéraires*, p. 125-140.
65. GODET (Marie), « Lecomte et le surréalisme bruxellois aux alentours de la Seconde Guerre mondiale », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 29-40.
66. GORIELY (Serge), « Lumumba et autres fantômes du Congo sur la scène théâtrale belge », dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 32, n°1, 2017, p. 144-155.
67. GORMALLY (Patrick), « *Barcelona !* de Grégoire Polet : Ville imaginaire dans le centre est partout et les limites nulle part », dans *Les Lettres romanes*, tome 71, n°1-2, 2017, p. 135-153.
68. GOSLAR (Michèle), *Yourcenar en images*, Bruxelles, ARLLF & Éditions Racine, 2017, 208 p.
69. GRABOWSKA (Ewa), « *Il y avait quelque chose dans le noir qu'on n'avait pas vu* de Thomas Gunzig : une écriture de la peur postmoderne ? » dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 177-188.
70. GRAVET (Catherine), « Thilde Barboni : sciences en bandes dessinées », dans *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n°146-147-148, 2017, p. 157-172.
71. GRAVET (Catherine), « Dépouiller des archives pour éditer des textes "résiduels" : le cas Alexis Curvers », dans *Caietele Echinox*, vol. 33, 2017, p. 132-149.
72. GRUTMAN (Rainier) « Babel in (Spite of) Belgium : Patterns of Self-Translation in a Bilingual Country », dans Olga CASTRO, Sergi MAINER et Svetlana PAGE (dir.), *Self-Translation and Power : Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Londres, Palgrave MacMillan, 2017, p. 25-49.
73. GRUTMAN (Rainier). – Voir KLINKENBERG (Jean-Marie).
74. GURI (Shipé), « "On ne croit pas que je veille mes affaires, et sais compter". Les finances et le train de vie de Charles-Joseph de Ligne à Bruxelles », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 41-52.
75. HOEX (Corinne), *Éloge de Françoise Mallet-Joris. Séance publique du 28*

- octobre 2017, Bruxelles, ARLLF, 2017, 14 p. [disponible en ligne sur le site de l'ARLLF].
76. ITSIEKI PUTU BASEY (Jean de Dieu), *De la mémoire de l'Histoire à la refonte des encyclopédies*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies : Théorie, 43 », 2017, 442 p. [entre autres, sur Henry Bauchau].
 77. JAGO-ANTOINE (Véronique), *Dire et (contre)faire : Jean de Boschère, imagier rebelle des années vingt*, Bruxelles, AML Editions, 2017, 378 p.
 78. KLINKENBERG (Jean-Marie), *Style et archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, préface de Rainier Grutman, Bruxelles, ARLLF & Éditions Samsa, coll. « Langue et Linguistique », 2017, 724 p. [réédition revue et augmentée].
 79. KLINKENBERG (Jean-Marie). – Charles De Coster, *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, postface de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. « Espace Nord », 2017, p. 487-510.
 80. KLINKENBERG (Jean-Marie). – Charles De Coster, *Légendes flamandes*, postface de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. « Espace Nord », 2017, p. 223-255.
 81. KOCIK (Agnieszka), « La "traversée" auto-bio-graphique d'Ivan Alechine (*Oldies*, 2012) », dans *Acta philologica*, p. 221-230.
 82. KOMANDERA (Aleksandra), « Le récit de voyage imaginaire. Une lecture géocritique de *La Belle étoile* de Xavier Deutsch », dans *Acta philologica*, p. 251-260.
 83. KOMANDERA (Aleksandra), « Entre réel et irréel – l'univers insolite de *Rêves fêlés* d'André Praga », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 131-142.
 84. KUKURYK (Agnieszka), « Voyageur, poète, peintre. Inspiration nordique dans la poésie logogrammatique de Christian Dotremont », dans *Acta philologica*, p. 201-212.
 85. LAHOUSTE (Corentin), « MM le maudit », dans *Malédiction littéraires*, p. 89-103.
 86. LAMARCHE, Caroline, *Accueil de Corinne Hoex. Séance publique du 28 octobre 2017*, Bruxelles, ARLLF, 2017, 12 p. [disponible en ligne sur le site de l'ARLLF].
 87. LAMBERT (Jérémy), « Actualité scientifique. Bibliographie critique d'Henry Bauchau (2014-2016) », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 211-220.
 88. LAMBERT (Jérémy), « L'année Bauchau 2015-2016 », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 221-227.
 89. LAMBERT (Jérémy), « La parole doit être proférée et le poème "épique". L'art poétique selon Henry Bauchau », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 61-76.
 90. LAROCHE (Daniel), *Modernité de Norge*, Amay, Midis de la Poésie / L'arbre à paroles, 2017, coll. « Essais », 36 p.
 91. LEKEUCHE (Philippe), *Éloge de Liliane Wouters. Séance publique du 28 octobre 2017*, Bruxelles, ARLLF, 2017, 14 p. [disponible en ligne sur le site de l'ARLLF].
 92. LISSE (Michel), « La scène primitive comme signature de l'œuvre : André Sempoux lu par Ginette Michaux », dans *Les Lettres romanes*, tome 71, n°1-2, 2017, p. 109-119.
 93. LOIR (Christophe) & PREYAT (Fabrice), « À pied, à cheval, en voiture... Mobilité et modernité chez le prince de Ligne », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 53-72.
 94. LOSKA (Agnieszka), « Le fantastique féminin belge. L'identité du personnage féminin dans les récits d'Anne Duguël », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 143-152.
 95. LUKASIAK (Julia), « Les objets fantastiques dans la prose et le théâtre de Michel de Ghelderode. L'exemple

- des *Sortilèges* et de *L'Ecole des Bouffons* », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 87-96.
96. MARTINET (Jean-Luc), « La malédiction de l'écrivain prolétarien : Constant Malva », dans *Malédictions littéraires*, p. 57-76.
 97. MAYAUX (Catherine) – voir *La langue d'Henry Bauchau*.
 98. MAYAUX (Catherine), « Approche lexicale de *L'escalier bleu* d'Henry Bauchau : une alter-genèse », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 95-110.
 99. MAZIARCZYK (Anna), « Jean-Philippe Toussaint et la poétique de la déréalisation dans *Fuir et La Vérité sur Marie* », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 189-202.
 100. MÉTAYER (Michel), « Le ballet d'hypothèses », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 111-124.
 101. MEURÉE (Christophe), « “Un mâle agissant” : les moustaches d'Émile Verhaeren », dans *Corpographies auctoriales genrées*, dir. Pérez Fondevila, 2017, p. 25-38 (= *Interférences littéraires*, n°21).
 102. MEURÉE (Christophe), « “L'antisémitisme” d'Émile Verhaeren », dans *Les Lettres romanes*, vol. 71, n°3-4, 2017, p. 397-429.
 103. MEURÉE (Christophe) & THIRY (Maxime), « Autoportrait de l'artiste en éternel décalé », dans *Malédictions littéraires*, p. 153-166.
 104. MICHAUX (Marianne), « Émile Leclercq (1827-1907) », dans *Malédictions littéraires*, p. 25-42.
 105. MORAN DEBRAINE (Gwendoline), « Le visible et l'invisible », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 41-54.
 106. MOURIAU DE MEULENACKER (Pierre), « Le prince de Ligne, bibliophile ? », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 117-126.
 107. NAMUR (Yves), *Accueil de Philippe Lekeuche. Séance publique du 28 octobre 2017*, Bruxelles, ARLLF, 2017, 10 p. [disponible en ligne sur le site de l'ARLLF].
 108. NDEMBY MAMFOUMBY (Pierre), *Le roman et son ombre. Étude et caractérisation du récit chez Henry Bauchau et Nancy Huston. Essai sur la théorie du double dans les textes littéraires*, Paris, Bergame, 2017.
 109. NIEDOKOS (Judyta), *La réalisation dramaturgique du pictural dans l'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2017, 317 p.
 110. NIEDOKOS (Judyta), « *Sire Halewyn* de Michel de Ghelderode : entre le merveilleux et le fantastique », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 47-60.
 111. PIRET (Pierre), « Regard romanesque et écriture photographique : dispositif et perception dans *Les Apparences* de Guy Vaes », dans *Création, intermédialité, dispositif*, actes du colloque organisé par Philippe Ortel (Toulouse, 12-14 février 2014), Fabula / Les colloques, 2017, n.p., <<http://www.fabula.org/colloques/document4441.php>>.
 112. POP (Rodica), « Œdipe sur la route en roumain, projet de traduction », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 3-39.
 113. PREYAT (Fabrice). Voir LOIR (Christophe).
 114. PROUTEAU (Anne), *Colette Nys-Mazure ou l'attention vive*, Paris, Salvator, 2017, 188 p.
 115. PURNELLE (Gérald) – voir *Malédictions littéraires*.
 116. PURNELLE (Gérald), « Joseph Orban, ou le perdant maudit », dans *Malédictions littéraires*, p. 117-123.
 117. PURNELLE (Gérald), « Le poème en prose dans *Applications* de Marcel Lecomte : situation, comparaison », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 11-20.
 118. PYCHOWSKA (Joanna), « Le fantastique réel d'Eugène Demolder nouvelliste », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 47-60.

119. PYCHOWSKA (Joanna), « Voyages en Italie de Nicole Malinconi et d'André Sempoux », dans *Acta philologica*, p. 185-192.
120. QUAGHEBEUR (Marc), *Histoire, forme et sens en Littérature. La Belgique francophone. Tome 2. L'Ébranlement (1914-1944)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2017, 412 p.
121. QUAGHEBEUR (Marc) – voir *Belgiem Być ; Fikcja i Tożsamość we francuskojęzycznej literaturze belgii*.
122. QUAGHEBEUR (Marc), « De la Kabylie à la guerre d'Algérie, puis à Henry Bauchau, un incontournable passeur : Jean Amrouche », dans Mohammed Aït Rami, Abdelouahad Mabrouk (dir.), *Culture au Maghreb. Représentations et interactions*, El Jadida, Université Chouaïb Doukkali (Faculté de Lettres et de Sciences humaines), 2017, p. 53-73.
123. QUAGHEBEUR (Marc), « De la scène à la flore, un imaginaire foncier. L'Intelligence des fleurs de Maurice Maeterlinck », dans *Le Mouvement symboliste dans la Littérature et dans les autres Arts*, 2016, p. 39-48 (= *Non Plus*, ano 5, n°10).
124. QUAGHEBEUR (Marc), « “De Maeterlinck à Guy Denis”, seize paroles sur des dramaturges typés et atypiques », dans *Cahier de l'Académie luxembourgeoise (Quelques pas sur les planches)*, n°29, 2017, p. 11-26.
125. QUAGHEBEUR (Marc), « Dotremont et Pirotte. Quand le voyage devient l'écriture et la recherche de l'impossible », dans *Acta Philologica*, p. 175-184.
126. QUAGHEBEUR (Marc), « Du fantastique réel au réalisme magique ou d'une guerre mondiale à l'autre : *Tout est réel ici* de Paul Willems », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 15-44.
127. ROLAND (Hubert), « Identity Formation and the Gaze of the Other : Flanders and Belgium in German Travel Narratives, 1830-1850 », dans Alison E. Martin, Lut Missinne and Beatrix van Dam (éd.), *Travel Writing in Dutch and German, 1790-1930*, New York and London, Routledge, 2017, p. 19-38.
128. SAINT-AMAND (Denis) – voir *Malédiction littéraires*.
129. SAINT-AMAND (Denis), « Bohèmes, oubliés et maudits », dans *Malédiction littéraires*, p. 11-24.
130. SANTANA VILLAR (Marilia), « Marie de Vivier e André Baillon: da ficção à realidade », dans Nogueira Luciana Persice (dir.) *Literaturas Francófonas I : o século XX em debate*, Rio de Janeiro, Dialogarts, 2017, p. 143-156.
131. SANTANA VILLAR (Marilia), « Simbolismo e Sinestesia em *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck », dans *Cadernos Neolatinos*, vol. 2, n°1, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras UFRJ, 2017, p. 65-71.
132. SIWEK (Ryszard) « Ailleurs est ici – l'école belge de l'étrange », dans *Acta philologica*, p. 193-200.
133. SIWEK (Ryszard), « Octobre long dimanche de Guy Vaes ou l'histoire de l'ermite », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 105-120.
134. SLUSARSKA (Alicja), « “Comme une ombre dans un miroir, je me sépare de moi-même” : le surnaturel naturel dans *Le château sur la mer. Contes fantastiques. Contes insolites* de Maurice Carême », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 121-130.
135. SPEECKAERT (Jean-Charles), « “Le style léger n'est pas celui de notre métier” ? Le prince de Ligne et la diplomatie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », dans *Cinquante nuances de rose*, p. 73-84.
136. STEVENS (Gilbert) – voir *J.-H. Rosny. Bibliographie*.
137. SYMARD (Laureen), « *Le Boulevard périphérique* et *L'Enfant bleu* : un manuscrit unique pour deux romans en gestation », dans *La langue d'Henry Bauchau*, n° 8, p. 11-35.

138. SZCZUR (Przemysław), « L'exil comme fabrique des identités dans *Un fou noir au pays des Blancs* de Pie Tshibanda », dans *Acta philologica*, p. 213-220.
139. SZCZUR (Przemysław), « Leurs corps se rencontrèrent : la scène d'intimité homosexuelle dans la littérature belge francophone », dans *Marcel Lecomte : entre présence et absence*, p. 125-148.
140. TEKLIK (Joanna) – voir *Belgiem Być ; Fikcja i Tożsamość we francuskojęzycznej literaturze belgii*.
141. THIRY (Maxime), « La tragédie de la chambre noire : Un réel iconisé par *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », dans *Les Lettres romanes*, tome 71, n°1-2, 2017, p. 121-133.
142. THIRY (Maxime), voir MEURÉE (Christophe).
143. VRYDAGHS (David), « Henri Michaux : une entrée en littérature sous le signe de la malédiction », dans *Malédiction littéraires*, p. 77-87.
144. WATTHÉE-DELMOTTE (Myriam) – voir *La langue d'Henry Bauchau*.
145. WATTHÉE-DELMOTTE (Myriam), « Pour une langue de l'affect. Écriture et résistance chez Henry Bauchau », dans *La langue d'Henry Bauchau*, p. 47-60.
146. ZBIERSKA-MOSCICKA (Judyta) – voir *Acta philologica*.
147. ZBIERSKA-MOSCICKA (Judyta) – voir *Belgiem Być ; Fikcja i Tożsamość we francuskojęzycznej literaturze belgii*.
148. ZBIERSKA-MOSCICKA (Judyta), « Voyage, paysage, écriture. Serge Delaive, le poète-voyageur entre la Meuse et le Mekong », dans *Acta philologica*, p. 261-270.
149. ZBIERSKA-MOSCICKA (Judyta), « Vers le réalisme magique ? Hector Chainaye et son *Âme des choses* », dans *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, p. 47-60.

Index

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

76

PRIMAVERA 2019

ANNO XXXIX

Les enjeux de la mémoire dans la littérature et les arts contemporains de la République démocratique du Congo

sous la direction d'ÉLOÏSE BREZAUULT

MARIA CHIARA GNOCCHI, *En souvenir de Paolo Budini*

ÉLOÏSE BREZAUULT, *Introduction* • KASONGO MULENDA KAPANGA, *Derrière l'immédiateté, les points nodaux dans le récit congolais : deux générations d'écrivains* • KAREN BOUWER, *Nostalgie et mémoire en transit : Samantha à Kinshasa de Marie-Louise Mumbo* • KATIE TIDMARSH, *Traiti 83 : trains, traumatismes et transnationalisme dans les écrits de Fiston Mwanza Mujila* • ÉLOÏSE BREZAUULT, *Mondialisation et « afrocontemporanéité » dans Congo Inc. ou comment repenser la mémoire coloniale et la modernité ?* • ÉLARA BERTHO, *Cacophonies de la mémoire et éblouissements impériaux (Sinzo Anza, Généalogie d'une banalité)* • JEAN DE DIEU ITSIEKI PUTU BASEY, *La namba des mots ou le « prose combat » de Blaise Ndala: dire le naufrage de l'Histoire et décrypter les origines d'une apocalypse joyeuse* • MATTHIAS DE GROOF, ALESSANDRO JEDLOWSKI, *Congolese Cinema Today : Memories of the Present in Kinshasa's New Wave Cinema (2008-2018)*

Interviews / Interviste

ÉLOÏSE BREZAUULT, *Le « théâtre-conte » chez Fiston Nasser Mwanza Mujila : une histoire du présent. Entretien avec l'auteur* • SANDRA FEDERICI, *La mémoire historique comme choix pour l'affirmation dans le champ de la bande dessinée. Entretiens avec Barly Baruti* • ÉLOÏSE BREZAUULT, *Congo Inc. ou les aléas de la mondialisation. Entretien avec In Koli Jean Bofane*

Comptes rendus / Recensioni

M. BONHOMME, A.-M. PAILLET, P. WAHL (dir.), *Métaphore et argumentation* (S. Modena)
E. EELLS, N. TOTH (dir.), *Son et traduction dans l'œuvre de Proust* (I. Vidoit)

Notes de lecture / Schede

2019 – ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABBONEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)
PRIVATI

Italia: € 65,00 (carta e on-line only)

Il listino prezzi e i servizi per le Istituzioni sono disponibili alla pagina
<https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Individuel

Étranger € 80,00 (en papier) • € 65,00 en ligne uniquement

La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbrosco, R. Jalabert, N. Minerva,
P. Oppici, A. Possini, E. Possini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Virali, F. Zanelli, Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.65 • FAX 051.26.47.22
francofonia.rivista@umibo.it • <http://www.lilcec.it/francofonia>

CASA EDITRICE

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)
TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214



LEO S. OLSCHKI

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
periodici@olschki.it • www.olschki.it

Achevé d'imprimer en Belgique,
mai 2019.