

Jacqueline DE CLERCQ est écrivain (poésie, nouvelle, roman, essai). Diplômée de l'Université libre de Bruxelles (Lettres), elle y a exercé une activité de chercheur durant vingt ans, avant de se consacrer à l'écriture littéraire. Parmi ses publications récentes: *Le Dit d'Ariane*, Paris, Orizons, 2008; *Histoires de lettres*, Paris, L'Harmattan, 2009; *Itinéraire d'une Bruxelloise*, Bruxelles, Maelström, 2011 (bibliographie sur sa page Facebook).

## LE DIT DANS L'OREILLE DE L'ÉCRIT

JACQUELINE DE CLERCQ

Tout homme, parce qu'il parle,  
croit pouvoir parler de la parole.  
Goethe, *Maximes et pensées*

Parmi les genres littéraires de tradition orale, la poésie et le conte ont préservé mieux que d'autres leur rapport originel à la parole vive. La performance poétique ou *public lecture* a pris le relais du chant de l'aède, quant au conte, sans doute du fait de la proximité sémantique des verbes *conter* et *raconter*, il s'est assimilé, dans le langage courant, à une histoire narrée de vive voix dont l'écoute convoque le souvenir enchanté des *fabulæ* merveilleuses racontées dans l'enfance, ce qui pourrait expliquer son succès persistant auprès du public adulte. La survivance des formules d'ouverture et de fermeture du conte atteste de la magie de la voix comme sésame et véhicule d'histoires: *il était une fois... cric, crac, j'ai la clé dans mon sac... ouvrez bien les oreilles pour entendre l'histoire, elle est ici, parmi nous et veut parler!...* ou en clôture: *crapoti, crapota, mon conte s'arrête là, si vous voulez le garder, fermez la porte à clé...*

### Écrire le dire

La fascination de la parole habite l'écrivain. Le répertoire de l'écrit, en particulier celui des auteurs de fiction, regorge de références au dire et partant, de techniques d'écriture destinées à le représenter – à le rendre présent et sensible – dans le texte. À titre d'exemples non exhaustifs: les verbes de parole: *dit-il, demande-t-elle, rétorque-t-il...* les qualifications de la voix des locuteurs: *en criant, rageur, d'une voix blanche, étranglée, en hésitant...* et les styles d'écriture: dialogique, parlé, oratoire, monologique ou

encore, automatique, cher aux Surréalistes, destiné à faire émerger la parole de l'inconscient.

Mais quelles que soient les stratégies choisies, l'intromission de la parole dans le texte poursuit un même objectif: 'vivifier' le récit, le rapprocher de la vraie vie, le faire résonner, telle une voix, dans l'oreille du lecteur en créant l'illusion d'une relation personnelle entre celui qui parle et celui qui écoute, rappel du magique bouche-à-oreille des histoires d'enfance.

Selon Valéry, *la littérature a pour substance et pour agent, la parole* et Sartre de renchéir, sous couvert d'oxymore: *l'écrivain est un parleur*.

Pour autant, comme le souligne Céline dans une lettre à Milton Hindus<sup>1</sup>, *transposer le parler en écrit n'est pas commode. Le 'truc' consiste à imprimer au langage parlé une certaine déformation de telle sorte qu'une fois écrit, il semble au lecteur qu'on lui parle à l'oreille. Cette distorsion est en vérité un petit tour de force harmonique. Et l'auteur du Voyage au bout de la nuit d'explicitier à son correspondant que cette distorsion s'obtient par une légère cassure: ainsi le bâton que l'on plonge dans l'eau n'aura l'air droit qu'à condition que vous le cassiez avant de l'enfoncer dans l'eau – mais pas trop casser – juste ce qu'il faut. Resensibiliser la langue, qu'elle palpite plus qu'elle ne raisonne, tel est mon but.*

Nous examinerons ici deux exemples d'utilisation de la parole (dans l'écrit) dont les effets remarquables – *les pouvoirs* – ont influencé notre travail d'écriture: l'un est le fait d'un philosophe, l'autre d'un nouvelliste, sans doute, un des maîtres du genre.

## Le Zarathoustra nietzschéen

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche adosse sa réflexion au dire prophétique d'un personnage, *son Zarathoustra*, le porte-parole fictionnel de sa pensée. *Ô hommes supérieurs, je veux vous dire quelque chose à l'oreille [...] maintenant, les choses parlent et s'entendent*, déclare-t-il comme le ferait un conteur à l'entame de son récit. De la sorte, le philosophe installe d'entrée de jeu l'exposé de ses idées sous l'égide d'une relation directe entre son locuteur et son lecteur-auditeur.

Parodiant la parole biblique: *et le verbe s'est fait chair*, il prête, de surcroît, à son messager tous les traits de *l'humain, trop humain*. Non seulement, Nietzsche fait parler Zarathoustra, mais il le fait parler *ainsi...* tel un homme qui verbalise sa pensée au fur et à mesure de son élaboration ne passant sous silence ni ses hésitations, doutes, avancées et fourvoiement, ni les objections des contradicteurs qu'il croise sur sa route, ni les arguments qu'il leur oppose, ni ses propres émotions et affects. De plus, une série de procédés d'écriture – adresses directes, dialogues, interjections, tropes langagiers, fragmentation du discours, répétitions, etc. – vise à faire coïncider la manière de parler de Zarathoustra avec l'usage familier de la langue. *Mon langage est le langage du peuple*, précise-t-il, *je parle trop grossièrement et trop cordialement pour les*

<sup>1</sup> Louis Ferdinand CÉLINE, *Lettres à Milton Hindus*, Paris, Gallimard, 2012.

élégants. Mais ma parole semble plus étrange encore aux écrivassiers et aux plumitifs<sup>2</sup>. Cette dimension 'naturalisante' de l'écriture confère à l'œuvre une accessibilité à laquelle l'essai philosophique ne peut prétendre.

C'est donc bien à l'écoute de la parole sensible d'un homme en chemin – voir la métaphore du voyage qui soutient les trois métamorphoses de l'esprit – que Nietzsche invite son lecteur. D'autant que Zarathoustra n'annonce pas une doctrine qui aurait un contenu clairement assignable<sup>3</sup>, il en dit le processus d'émergence, 'la généalogie' telle qu'elle s'opère en lui.

Non content de coucher sa réflexion philosophique dans le lit du poème et de l'incarner dans le dire d'un personnage de fiction qui parle comme tout le monde, Nietzsche en appelle aussi à une autre instance du répertoire oral: le mythe. Sans le mythe, écrit-il dans *La Naissance de la tragédie, toute culture est dépossédée de sa force naturelle, saine et créatrice; seul un horizon constellé de mythes parachève l'unité d'un mouvement entier de culture*<sup>4</sup>.

Si à l'inverse du conte dont il est le grand ancêtre<sup>5</sup>, le mythe n'est plus dit dans les cultures européennes, il n'en demeure pas moins dans la mémoire collective comme une parole fondatrice, inaugurale et paradigmatique. Fût-elle exilée dans le champ de l'écrit<sup>6</sup>, cette parole conserve une autorité, une valeur référentielle auxquelles Nietzsche fait fréquemment écho, quitte à la soumettre à une radicale relecture herméneutique.

S'il ne fallait retenir qu'une seule figure mythique dans son œuvre, ce serait celle de Dionysos. C'est en effet au dieu deux fois né, le dieu des métamorphoses, du jeu, du rire, le Léger, l'Aérien, le Danseur que Nietzsche prête l'essentiel des traits qui qualifient le nouvel homme.

### Le mot avisé ou quand dire, c'est faire...

En clôture de la "Plainte d'Ariane"<sup>7</sup>, l'auteur fait intervenir Dionysos en *deus ex machina*, censé mettre un terme au pathétique soliloque de l'explorée abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos:

(Un éclair. Dionysos apparaît dans sa smaragdine beauté)

Dionysos:

Sois raisonnable, Ariane!...

Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles:

Mets-y un mot avisé!

(...)

Je suis ton labyrinthe.

L'allusion aux *petites oreilles* nous semble laisser entendre... que l'énigmatique *mot avisé*, que Dionysos conseille vivement à Ariane d'y mettre, est une parole au sens austinien<sup>8</sup>: une *parole-acte* susceptible d'induire une profonde transformation dans le chef de son interlocutrice – une traversée du labyrinthe de son entendement – qui lui permettrait de dépasser l'humiliation causée par la trahison de Thésée, de tourner la page de cet épisode

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2000, vol. II, p. 434.

<sup>3</sup> Peter PÜTZ, "Introduction" à *Ainsi parlait Zarathoustra*, in Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres*, cit., vol. II, p. 278.

<sup>4</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres*, cit., vol. I, p. 123.

<sup>5</sup> En allemand, le conte est désigné par le terme *Märchen*, littéralement: petit mythe.

<sup>6</sup> Marcel DETIENNE, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 238.

<sup>7</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Dithyrambes de Dionysos*, in *Œuvres*, cit., vol. II, p. 1254.

<sup>8</sup> John Langshaw AUSTIN, *How to do Things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

dramatique et d'en ouvrir une nouvelle. C'est donc bien à l'agir que Dionysos invite Ariane, dans l'espoir que lui vienne aux lèvres ce fameux mot qui redoublera l'affirmation dionysiaque à la vie, quand, devenue qui elle est, elle pourra à son tour le lui dire. La métaphore symbolique de l'identification de Dionysos au labyrinthe de la princesse crétoise, dévoile, tout en la masquant, l'essence d'un procès initiatique, souhaité et souhaitable, dont le dieu des métamorphoses serait le fil conducteur, le *mythos*, au terme d'un renversement des rôles et des perspectives bien dans la logique nietzschéenne.

Telle est l'hypothèse de lecture de la "Plainte d'Ariane" et de la 'réplique' finale de Dionysos, que nous avons faite dans *Le Dit d'Ariane*<sup>9</sup>. Laissant à Ariane le soin de (se) dire, ce récit à la première personne dévoile le cheminement personnel par lequel, à l'instar de Dionysos quoique différemment, elle opère sa seconde mise au monde, celle qui la transformera en étoile dansante et scellera ses noces avec le plus libertaire des Olympiens.

La soudaine et très théâtrale apparition d'un Dionysos porteur d'une parole-acte en clôture des lamentations d'Ariane, le subtil jeu du dit et du non-dit soutenant le sous-entendu à découvrir, permettent à Nietzsche de piquer la curiosité du lecteur et de le placer, lui aussi, en situation de recherche. Cette utilisation de la figure mythique de Dionysos, locuteur d'un conseil-promesse de changement, atteste de la reconnaissance par Ariane, mais également par le lecteur, de l'autorité de la parole du héros, condition nécessaire, selon Austin, à la qualification de la parole comme acte et à son efficacité pragmatique.

### La chute de *La Demeure d'Astérion*

Notre second exemple d'effets étonnants du dire dans l'écrit, nous est donné par Jorge Luis Borges dans son recueil de nouvelles intitulé *L'Aleph*<sup>10</sup>.

Narrateur et personnage unique du récit – la remarque n'est pas anodine –, Astérion décrit le lieu où il vit en solitaire et où, pour tromper sa solitude, il s'invente parfois un alter ego à qui il fait les honneurs de sa demeure au plan tarabiscoté. *Je me figure qu'il vient me rendre visite [...]. Avec de grandes marques de politesse, je lui dis: 'maintenant nous débouchons dans une autre cour', ou: 'je te disais bien que cette conduite d'eau te plairait' ou: 'maintenant tu vas voir une citerne que le sable a rempli', ou: 'tu vas voir comme bifurque la cave'.* Il précise encore, *toutes les parties (de la demeure) sont répétées plusieurs fois. [...] Il n'y a pas un puits, une cour, un abreuvoir, une mangeoire; les mangeoires, les abreuvoirs, les cours, les puits sont en nombre infini* (p. 89). Ainsi, le lecteur devient-il à son tour l'hôte d'Astérion et découvre-t-il son lieu de vie, la manière dont il l'habite, et l'homme qui (lui) en parle à la première personne.

Quoi de plus normal que le recours au monologue pour dire l'histoire d'un solitaire... sauf que, c'est sans compter avec le coup de théâtre que réserve Borges en clôturant sa nouvelle par cette

<sup>9</sup> Jacqueline DE CLERCQ, *Le Dit d'Ariane*, Paris, Orizons ("Littératures"), 2008.

<sup>10</sup> Jorge Luis BORGES, "La Demeure d'Astérion", in *L'Aleph*, Paris, Gallimard ("L'Imaginaire"), 1988.

phrase improbable: *'Le croiras-tu, Ariane, dit Thésée, le Minotaure s'est à peine défendu'*.

L'irruption de Thésée s'adressant à Ariane, en clausule finale, alors qu'Astérion ne les évoque pas une seule fois ni l'un ni l'autre, la référence au combat avec le Minotaure et l'aveu, de la bouche de son vainqueur, que son adversaire s'est à peine défendu, provoquent un saisissant effet de surprise. Par cette chute totalement inattendue qui, au plan formel, fait brusquement basculer la nouvelle, d'un dire monologué à la citation d'une parole *survenante*, Borges non seulement convoque le mythe du Labyrinthe, mais relance à l'infini son questionnement. Pourquoi le monstre sanguinaire, tapi au centre du labyrinthe de Cnossos, se serait-il à peine défendu?... Faut-il y voir l'indice d'un secret arrangement ourdi par le roi de Crète afin d'assurer la victoire à Thésée et si oui, qu'en escomptait Minos?... Pour quelle raison Thésée fait-il cet aveu à Ariane au risque d'hypothéquer gravement son image de héros libérateur?...

Ce jeu des questions soufflées par Borges auxquelles il laisse à chacun la liberté de répondre ou non, témoigne de sa parfaite connaissance du récit mythique comme structure de texte en feuilleté aux strates superposées à l'image d'un palimpseste, et de sa maîtrise à en proposer des lectures alternatives qui constituent autant de mises en abîme d'un même thème.

Si j'ai choisi "La Demeure d'Astérion", c'est que la chute parlée et éminemment ouverte de cette nouvelle, le fantastique pouvoir d'interpellation de la phrase d'à peine douze mots qui la clôt – rappelant si besoin est que clore n'est pas forclore! – a permis à *mon Ariane* de découvrir qu'en tant que *fille de Minos et de Pasiphaé*, elle était un pion sur l'échiquier politique de son tyran de père, le jouet, la victime de la raison d'état: point de départ de sa quête identitaire dont le prononcé du *mot avisé* (à Dionysos) est l'aboutissement.

*Par la parole*, écrit Octavio Paz dans "L'Arc et la lyre", *l'homme est une métaphore de lui-même*; que dire de l'écrivain aux prises avec la fascination de la parole?...