

The Goose

Volume 18 | Number 2

Article 14

10-15-2020

Le texte, le terrarium et le gaffophone

Antoine Paris

Sorbonne Université/Université de Montréal



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Follow this and additional works at / Suivez-nous ainsi que d'autres travaux et œuvres:

<https://scholars.wlu.ca/thegoose>

Recommended Citation / Citation recommandée

Paris, Antoine. "Le texte, le terrarium et le gaffophone." *The Goose*, vol. 18 , no. 2 , article 14, 2020,

<https://scholars.wlu.ca/thegoose/vol18/iss2/14>.

This article is brought to you for free and open access by Scholars Commons @ Laurier. It has been accepted for inclusion in The Goose by an authorized editor of Scholars Commons @ Laurier. For more information, please contact scholarscommons@wlu.ca.

Cet article vous est accessible gratuitement et en libre accès grâce à Scholars Commons @ Laurier. Le texte a été approuvé pour faire partie intégrante de la revue The Goose par un rédacteur autorisé de Scholars Commons @ Laurier. Pour de plus amples informations, contactez scholarscommons@wlu.ca.

ANTOINE PARIS

Le texte, le terrarium et le gaffophone

L'auteur de ces pages reconnaît ces limitations¹ et avoue même le goût amer que laissent dans son esprit ses propres démarches, dans lesquelles tout ce qui de la part d'un texte appelle à la jouissance ou à la contemplation s'est vu orienté vers la constitution d'une formule algébrique. Somme toute, puisqu'il s'agit non pas d'une exégèse mais de l'étude du fonctionnement sémantique d'une forme déterminée, l'analyse devait être entamée d'une hauteur telle que seuls les éléments formellement pertinents pussent être retenus. (Almeida 300)

Chercher, est-ce être condamné.e à être amer.ère parce qu'on ferait d'une réalité vivante un schéma *algébrique* ? D'un mouvement naturel, un *fonctionnement* ? En annulant toujours certaines qualités de l'objet, en une *renonciation* au goût amer ?

Comment éviter que la recherche soit une mise à mort des réalités, épinglées, taxidermisées pour être présentées ?

« d'une hauteur telle que seuls les éléments formellement pertinents pussent être retenus » : comme si, en l'étudiant, on regardait toujours son objet de trop haut ; comme si on en faisait toujours quelque chose de trop petit.

Ou plutôt comme si, malgré soi, on voyait son objet, lorsque celui-ci s'éloigne, se métamorphoser brusquement : parce qu'on a « pris de la hauteur », les gens sont devenus des fourmis, les bâtiments de simples cadres, les textes de simples formules, leurs lignes de simples traînées de couleurs ; et les corps des silhouettes ou des squelettes.

Ce qui compte, c'est d'y voir clair. Stabilo tchac ! Stabilo tchac ! Regardez par exemple ce livre. Vous voyez tout de suite qu'il est nul. Y a rien qui soit stabilosé. Alors que ça, là, j'ai tout stabilosé. Ça, c'est un bon livre. Ça, c'est du lourd ! . . . Et

¹ Yvan Almeida vient d'évoquer les limites de l'analyse sémiotique, qu'il a appliquée aux paraboles du semeur et des vigneron dans l'*Évangile selon Marc*.

vous savez quoi, même ? Un livre, pour savoir s'il est bien, j'ai à peine besoin de le lire. Je le stabilise intuitivement. (Blain et Lanzac 56-57)

**Peut-être, d'abord, sentir le pouls des chercheur.e.s qui ont écrit avant.
Traquer leurs—même rares—frissons.**

En butant, dans la phrase, sur l'amertume d'Yvan Almeida, amertume qui lui échappe et déborde l'expression si académique de l'auteur de ces lignes.

En traquant, dans les lignes où un modèle est construit et exposé, les traces qui seraient celles des pas de l'auteur.trice et trahiraient un moment où il.elle a couru ou chancelé.

Enfin, même la « grandeur nature » suppose un modèle réduit, puisque la transposition graphique ou plastique implique toujours la renonciation à certaines dimensions de l'objet . . . Mais le modèle réduit possède un attribut supplémentaire : . . . dans la mesure où le modèle est artificiel, il devient possible de comprendre comment il est fait, et cette appréhension du mode de fabrication apporte une dimension supplémentaire à son être . . . Comme le choix d'une solution entraîne une modification du résultat auquel aurait conduit une autre solution, c'est donc le tableau général de ces permutations qui se trouve virtuellement donné, en même temps que la solution particulière offerte au regard du spectateur, transformé de ce fait—sans même qu'il le sache—en agent. Autrement dit, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles. (Lévi-Strauss 34-36)

Claude Lévi-Strauss—ou plutôt Lévi-Strauss tout court (un.e chercheur.e, sauf rares exceptions, renonce toujours à son prénom ; cela fait partie du processus d'abstraction que lui.elle-même subit)—reconnaît et accepte cette renonciation parce qu'elle est, pour lui ou elle, inévitable. Dans ces conditions, la seule chose possible maintenant, ce sont des *compensations*.

Il est acté que, dans un modèle réduit, y compris ceux qu'on peut trouver dans des articles scientifiques, les réalités sont transportées dans un autre monde, un monde *intelligible*.

Pour *compenser* les dimensions qui sont alors amputées, tailladées, on les remplace par des *tableaux généraux des permutations*, par des *dimensions* propres au nouveau monde : des *dimensions intelligibles*. Comme si on remplaçait une jambe sciée par une jambe fantôme (Qu'importe qu'elle soit spectrale, invisible, impalpable, puisque, dans un royaume de fantômes, une jambe fantôme fonctionne).

Et celui ou celle qui lit est transporté.e dans le même univers—et donc *transformé.e* pour pouvoir y être intégré.e. Malgré soi. Enlevé.e dans ce monde *virtuel—sans même le savoir*.

X-or, donc, t'emmène dans un monde parallèle, comme Taillard. Tu te pointes devant lui, tu lui parles de budget, par exemple, il te répond : « Ce n'est pas le sujet. Le sujet, c'est l'avenir du monde [. . .] C'est l'arme de l'irréel. Il invente trois ou

quatre concepts sans trop savoir ce qu'il va dire. Il répète ça partout jusqu'à ce que tout le monde en soit persuadé, sans comprendre exactement ce que ça veut dire. Y compris lui. Il t'élève au-dessus de toi-même et tu perds tes repères [. . .] Lorsque tu es au-dessus de ton petit business, les enjeux te dépassent [. . .] tu ne sais plus pourquoi tu te bats. Tu es à poil. Là, il te tue. (Blain et Lanzac 61-62)

Comment éviter de transporter les gens et de se transporter soi-même hors de la réalité ?

Éviter le plan peut-être. Éviter les cartes. Et tout autre modèle réduit.

Choisir le terrarium, par exemple, et son paradoxe : celui d'être une sélection d'environnement, et, en même temps, un environnement en soi. D'être un monde autonome, qui s'entretient soi-même, sans réduction, ni annulation et, en même temps, un monde qui possède un extérieur, d'où on peut le contempler.

Choisir la maquette, censée reproduire en modèle réduit et qui pourtant donne l'impression de se suffire à soi-même, au point qu'on peut fantasmer de se réduire soi-même pour y circuler.

L'espace d'un instant, il crut apercevoir dans la deuxième maquette deux Lilliputiens penchés sur la troisième, dont l'un lui ressemblait, et l'autre ressemblait à Mansour. Mais quand il voulut s'approcher pour mieux voir, Mansour remit les toits les uns après les autres et ils remontèrent ainsi à la réalité, la vraie, qui est à l'échelle 1. (Quiriny 105)

Terrarium et maquette sont comme des accidents.

Conçus, le premier comme une sélection du monde, la seconde comme sa reproduction à une échelle réduite, ils deviennent, malgré leurs créateurs, des mondes en soi.

Et cette transformation, irrésistiblement, entraîne une relativisation du statut du monde qui est censé leur être extérieur.

Caressant de sa main le globe de verre où la condensation des plantes enfermées faisait perler des gouttes, il leva soudain les yeux vers les carreaux de sa propre prison, où la pluie traçait des lignes tremblantes, et, à travers ces lignes, vers le ciel aux transparences incertaines, où passaient des nuages fins comme des larmes. Et un frisson d'angoisse lui parcourut l'échine. (Ipstu)

La recherche ne peut s'exprimer que par un texte, donc par quelque chose qui est un environnement à part entière.

Un texte, même écrit par *l'auteur de ces pages* ou par un *nous* universitaire, est toujours comme un terrarium ou une maquette. Tout en étant créé comme la reproduction schématisée d'une réalité extérieure, il devient un espace clos sur lui-même, un monde à part, dont les lois échappent à son créateur.

Voici deux jours que le gaffophone dort, solitaire, dans un coin du garage. Il y a quelque chose de pathétique dans le contraste entre la forme tourmentée, préhistorique, de cette construction gastonesque et les lignes nettes du ciment nu. Par un petit orifice dans la toiture d'ardoise synthétique, la pluie de la nuit a laissé glisser quelques gouttes d'eau, rassemblées en flaque minuscule à l'intérieur du pavillon. Avec ses bourgeons qui commencent à s'ouvrir, la gaffophone ressemble à un jardin japonais pour dinosaure dingue . . . René Haussman m'a fait remarquer sur une feuille l'œuf violacé d'où sortira bientôt une chenille, probablement d'une piéride. Il m'a signalé aussi, car il a l'œil perçant, une petite masse gélatineuse dans la mare qui se forme à l'intérieur du pavillon. Probablement des œufs de grenouille . . . Ce qui nous intrigue tous, c'est la nature des baies rouge vif, de la forme et de la dimension d'une datte, qui poussent sur la tige . . . Gaston, interrogé, ne se rappelle plus où il s'est procuré la branche. Le mystère est entier. (Franquin et Delporte 41-42)²

En créant un texte, même à partir de prélèvements faits dans la réalité extérieure, on revient forcément à un état antérieur de chaos, de masse informe. Un état où les frontières entre intérieur et extérieur sont floues ou absentes, où je peux être extérieur.e à un espace donné parce que je suis à l'intérieur de lui. Et vice-versa. Où la réalité existe collée et confondue à son autre : le tout-est-possible.

There's a tiny door in that empty office. It's a portal, Maxine. It takes you inside John Malkovich. You see the world through John Malkovich's eyes, then, after about fifteen minutes, you're spit out into a ditch on the side of The New Jersey Turnpike. (*Being John Malkovich*)

Assumer que tout texte, même scientifique, est un environnement, où ce qui naît échappe à son auteur.trice, voire le.la contredit, contrarie.

Et écrire en étant conscient.e, c'est-à-dire, en laissant libre cours au texte par-delà tout plan tout projet toute intention.

Il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que toute activité de théorisation puisse être proche de l'activité délirante, et que la frontière soit parfois difficile à saisir entre les deux. (Bayard)

Texte

Clos sur lui-même puisque refermé entre

un « te »

et un autre « te »

² De manière générale, Gaston Lagaffe ne cesse de faire de l'espace clos du journal de Spirou un lieu en perpétuelle transformation (installation d'un aquarium géant, transformation des portes en source d'énergie, aménagement des radiateurs en réservoirs à café . . .) et qui déborde sur l'extérieur (Gaston tend un fil vers l'immeuble d'en face puis le couvre de stalactites en y versant de l'eau, il troue ou brise mille fois le mur qui sépare la rédaction des bureaux voisins de Ducran et Lapoigne, ses plantations de citrouilles laissent échapper leurs fruits sur la chaussée . . .).

et entre ces deux parois ou ces deux rebords (ou ces deux premières personnes compléments d'on ne sait quel verbe tombé dans une ellipse), un x

X

comme un.e auteur.trice anonyme, distinct.e de l'auteur.trice réel.le, qui refuserait de signer

X

comme l'auteur.trice réel.le mais qui, pour une part du texte—son cœur—choisirait l'anonymat

X

le vide

X

avec sa symétrie centrale, comme si ce centre pouvait faire tourner et retourner à volonté le texte lui-même—et beaucoup plus que le texte

X

comme un emplacement sur une carte

et X sur une carte est toujours d'une nature différente des contours des îles ou des bâtiments. Il est comme une phrase (« C'est là. ») au milieu des schémas

et X sur une carte cache toujours un trésor

X

comme un bout de réel qui fait irruption,

comme un bout de réel qui est rature d'un bout de la carte

d'un trait dans un sens, d'un trait dans l'autre, fermement, rageusement.

Œuvres citées

Almeida, Yvan. *L'opérativité sémantique des récits-paraboles : sémiotique narrative et textuelle. Herméneutique du discours religieux*. Peeters, 1978.

Bayard, Pierre. « Comment rendre un texte incompréhensible », *Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?COMMENT_RENDRE_UN_TEXTE_INCOMPREHENSIBLE. Page consultée le 17 juillet 2020.

Blain, Christophe et Abel Lanzac. *Quai d'Orsay. Chroniques diplomatiques*. Tome I. Dargaud, 2010.

Franquin et Yvan Delporte. *Gaston R4. En direct de la gaffe*. Dupuis, 1974.

Ipstu, Remo. « Globes ». Nouvelle non publiée.

Jonze, Spike (réalisation) et Charlie Kaufman (scénario). *Being John Malkovich*. Gramercy Pictures, Propaganda Films, Single Cell Pictures, 1999.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Plon, 1962.

Quiriny, Bernard. *Une collection très particulière*. Seuil, 2012.

ANTOINE PARIS est ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm et agrégé de lettres classiques. Il a commencé en 2013 une thèse en grec (Université Sorbonne-Université) et en études bibliques (Université de Montréal) sur les langages voilés dans l'Évangile selon Marc, la Lettre apocryphe de Jacques et les Stromates de Clément d'Alexandrie. Il est par ailleurs intervenu dans des colloques et a publié des articles sur d'autres œuvres, notamment sur l'Évangile selon Matthieu, *Le seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien, *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini et *Une collection très particulière* de Bernard Quiriny.