

Exemplier Marie-France Boireau

Conférence « la langue du lecteur »

## Etude de la langue du critique J.P. Richard dans *Les jardins de la terre*<sup>1</sup>

Dans cette œuvre, le critique propose six lectures d'écrivains : Proust, Daniel Guillaume (*L'Arbre transformé*<sup>2</sup>), Maryline Desbiolles (*La scène*<sup>3</sup>), Maylis de Kerangal (*Corniche Kennedy*<sup>4</sup>), Fred Vargas (*L'Armée furieuse*<sup>5</sup>), Giono (*Camargue*<sup>6</sup>).

### Les échos fertiles dans une langue « au diapason »

L'article consacré à Proust, « Proust en chambre » concerne l'ensemble de *La Recherche*, les citations ne sont pas référencées, voilà pourquoi je n'en propose aucune.

#### -dans le récit de Daniel Guillaume

Phrase placée par D. Guillaume en épigraphe de son récit :

*Près de Nagasaki vivait un médecin philosophe nommé Shirobei Akyama. Il était convaincu que l'origine des maladies humaines est la mauvaise utilisation du corps et de l'esprit.[...] Il se promenait dans le jardin du temple, alors qu'il neigeait en abondance. Il écoutait le craquement des branches de cerisier ployant sous la neige. Puis il vit un saule au bord de la rivière. Le poids de la neige courbait les branches. Le bois souple se débarrassait alors de son fardeau, puis reprenait sa position première. Ce fut l'illumination*<sup>7</sup>.

La rêverie richardienne sur l'air :

*L'air, souvent lié à sa forme superlative, le vent, et à ses habitants suractifs, les oiseaux, apparaît, dès l'entame du récit, comme doté de pouvoirs multiples : secouer, par exemple, le monde (et en lui, l'arbre, son occupant principal), donc le déchirer, vouloir le mettre en pièces, mais aussi quelquefois se glisser en lui, le pénétrer pour l'animer, le revitaliser, et peut-être nourrir, creuser ; pour y préparer l'espace à venir d'un mot, d'un rythme ou d'un silence*<sup>8</sup>.

Démarche d'écriture de l'écrivain et démarche d'écriture du lecteur critique :

*Ce que je cherchais à atteindre [...], c'est un certain entrain de commentaire, une façon de maintenir ou de créer avec le texte commenté une sorte de vitalité, une tonalité humorale communes : disons un accord, actif,*

---

<sup>1</sup> J.P. Richard, *Les jardins de la terre*, Verdier, 2014. Désormais JT

<sup>2</sup> Daniel Guillaume, *L'Arbre transformé*, Le Seuil, 2010. Désormais AT

<sup>3</sup> Maryline Desbiolles, *La scène*, Le Seuil, 2010. Désormais LS

<sup>4</sup> Maylis de Kerangal, *Corniche Kennedy*, Gallimard, 2008, col. « Folio ». Désormais CK

<sup>5</sup> Fred Vargas, *L'Armée furieuse*, édit. « J'ai lu », 2011., Désormais AF

<sup>6</sup> Jean Giono, *Camargue*, « Ennemonde et autres caractères », *Chroniques romanesques*, Gallimard, Col. Quarto. Désormais C

<sup>7</sup> Luis Robert, *Le Judo*, éditions Marabout, 1975

<sup>8</sup> JT, p. 25-26.

*prolongé de phrase en phrase, entre le texte et moi [...]. Et je trouve que le mot diapason peut assez bien dire tout cela*<sup>9</sup>.

### **-Dans le roman de Maryline Desbiolles, *La scène***

La romancière évoque des scènes d'enfance, de jeunesse, la blancheur des draps, des nappes, celle d'un corps de femme, et « *ce qui est caché, l'ancre obscur, elle les émoustille.* »

Commentaire du critique :

*L'épiderme blanc annonce donc, ou promet, promet même, implicitement une noirceur [...]. L'excitation vise la profondeur de l'ancre, non sans danger, bien sûr, pour le sujet désirant qu'elle menace [...] du trouble de sa propre pulsion réactivée*<sup>10</sup>.

La romancière évoque un panneau peint d'un vert criard devant lequel les amis de deux motards morts à cet endroit, viennent déposer des fleurs :

*C'est le nom du restaurant qui cependant émerge d'entre les fleurs, Le Moulin de B., moulin dont les ailes brassent le vent des paroles pas prononcées, les prières tues, la confusion des gestes, des symboles, des rages, et la farine des sentiments*<sup>11</sup>.

Commentaire :

*La farine [...] comme née d'un pétrissage du vide (le souffle d'un moulin à vent) et donc affectée, dans son usage métaphorique, d'un doute, d'une insincérité*<sup>12</sup>

### **- dans le texte de Giono « Camargue »**

Giono évoque l'odeur de la boue :

*Rien n'est plus émouvant que l'odeur de la boue remuée [...] odeur de pourriture, mais suave à l'esprit, comme l'odeur du champignon est suave au goût : une formidable odeur de naissance avant la forme, à l'heure où la vie mêlée à la mort a encore le droit de choisir ce qu'elle va devenir*<sup>13</sup>.

Commentaire du critique :

*On soulignera l'agressivité latente (anale ?) du boueux, - mais d'un autre côté, et plus importante sans doute, son aptitude à faire signe vers une dimension, ou pré-dimension originelle. La boue n'a pas de base, elle renvoie toujours, de façon liée (pâteuse, visqueuse) à un en deçà -inexistant- de ce qu'elle est. Elle signale, en somme, et fait vivre l'idée d'une origine préoriginale : elle est la matière située avant la forme, sous la forme, comme pour la soutenir ou l'annoncer, mais en même temps et quasi fatalement peut-être, pour la diluer, la perdre, la détruire*<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> Jean-Pierre Richard, « Le silence du Sphinx » in *Flaubert, Etudes thématiques*, <http://flaubert.revues.org/2014>

<sup>10</sup> JT, p. 33.

<sup>11</sup> LS : p. 89-90.

<sup>12</sup> JT, p.33.

<sup>13</sup> C. p. 1018.

<sup>14</sup> JT, p. 72.

## Une langue qui dit « le plus personnel ». L'écriture critique comme expérience du monde

### -une prédilection pour l'élaboration d'une cohérence

\*dans le texte de Giono sont privilégiées les phrases qui soulignent une cohérence du paysage où, selon le critique, « *la vie et la mort ne séparent pas leur pouvoir de séduction* <sup>15</sup> ». Et de citer :

*Dans chaque touffe d'ajoncs suinte une odeur de charnier, la mort a la couleur du paon. Il n'y a plus de barrière entre le paradis et l'enfer* <sup>16</sup>.

\*dans son roman, *Corniche Kennedy*, Maylis de Kerangal évoque les plongeurs de la bande d'adolescents de la Corniche marseillaise :

*Ils prennent leur respiration, décomptent les secondes, trois, deux, un ...go !, se précipitent alors dans le ciel, dans la mer, dans toutes les profondeurs possibles, et quand ils sont dans l'air, hurlent ensemble un même cri, accueillis soudain plus vivants et plus vastes dans un plus vaste monde.* <sup>17</sup>

*Il (le plongeur) sait le corps débordant et désorienté qui reconquiert un autre espace, un autre monde à l'intérieur du monde ; non pas la chute, donc le truc grisant de tomber comme une pierre, mais être contenu dans le ciel, dans la mer, là où tout croît, et s'élargit, et devenir le monde soi-même* <sup>18</sup>.

La langue du critique va privilégier la dialectique de l'élan et de la chute :

*Plonger, c'est réaliser, ainsi, dans l'éclat d'un seul mouvement, la jouissance d'une ampleur, l'ivresse d'un emportement panique, le plaisir aussi d'une ambiguïté qui contracte en elle les deux vécus extrêmes de l'essor et de la chute* <sup>19</sup>.

Le critique recherche une cohérence au-delà même de l'œuvre, entre deux romans de Maylis de Kerangal, *Corniche Kennedy* (2008) et *Naissance d'un pont* (2010) :

*On y retrouve (dans le second roman) encore la « lisière » d'une eau originare, ligne d'une rive devant être transgressée par les gestes d'un désir humain coulant sinueusement, « comme un boa », au cœur d'un monde encore ensauvagé, et elle ne doit plus être crevée par le jet immédiat de quelques corps adolescents, mais travaillée, dominée, et d'une certaine manière alors conquise, ou annexée, par la mise en œuvre d'un autre désir, plus médiat, plus socialisé, plus technique aussi, celui de la construction d'un pont. Après le rapt du plonger, voici la patience de bâtir* <sup>20</sup>.

*La rêverie d'altérité qui animait l'extase originare du plongeur, la voici désormais qui ne va plus de la terre à l'eau (ou au ciel), mais de la terre à une autre terre, d'une société à d'autres sociétés* <sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> JT, p. 71.

<sup>16</sup> C. p. 1016.

<sup>17</sup> CK, p. 48.

<sup>18</sup> CK, p. 60.

<sup>19</sup> JT, p. 45.

<sup>20</sup> JT, p. 47.

<sup>21</sup> JT, p. 48.

**- quand le critique reconnaît sa propre méthode critique inscrite au cœur même des romans qu'il lit**

\*Maryline Desbiolles place son roman *La scène* sous le patronage de Cantor, le mathématicien inventeur de la théorie des ensembles :

*Les ensembles eux-mêmes, de grossiers ovules, œufs ou pommes de terre comme on voudra, et dont le chevauchement abrite parfois les éléments communs, autrement dit l'intersection représentée par une petite arche, cependant que l'union l'est par une petite auge*

*Je mettais joyeusement à jour le désir forcené de composer des ensembles, de les réunir, de leur trouver des intersections en auscultant leurs propriétés, en les tirant au besoin par les cheveux, désir qui n'est autre au fond que celui de l'écriture<sup>22</sup>.*

J.P. Richard reconnaît dans ce projet l'objectif de la critique thématique :

*Ces glissements de la lettre signifiante (et d'autant plus « poétiques » alors qu'inattendus, que vifs), ces interconnexions multiples des éléments signifiés (thèmes, motifs, sensations, fantasmes), bref tout ce brassage mobile du « sens », n'est-ce pas ce que visait aussi à établir à sa façon la critique dite thématique ?<sup>23</sup>*

**\*affinité entre le critique et le commissaire Adamsberg du roman de Fred Varga  
*L'Armée furieuse***

La méthode du commissaire :

*Il avait vu récemment une photographie qui l'avait frappé, lui offrant une claire illustration de l'idée qu'il se faisait de son cerveau. C'était le contenu des filets de pêches déversés sur le pont d'un gros bateau, formant une masse plus haute que les marins, hétéroclite et défiant l'identification, mêlant inextricablement l'argent des poissons, le brun des algues, le gris des crustacés, le bleu des homards, le blanc des coquilles, sans qu'on puisse distinguer les limites de différents éléments. C'est avec cela, toujours, qu'il se battait, avec un agglomérat confus, ondoyant et protéiforme, toujours prêt à s'altérer ou à s'effondrer, voire repartir en mer. Les marins triaient la masse en rejetant à l'eau les bestioles trop petites, les bouchons d'algues, les matières impropres, conservant les formes utiles et connues. Adamsberg, lui semblait-il, opérait à l'inverse, rejetant les éléments sensés et scrutant ensuite les fragments ineptes de son amas personnel<sup>24</sup>.*

---

<sup>22</sup> LS, p. 11.

<sup>23</sup> JT, p. 30.

<sup>24</sup> AF, p. 397.