Dialogue autour de la ponctuation comme traces du corps qui écrit

Louise Desbrusses, Stéphane Bikialo

▶ **To cite this version:**

Louise Desbrusses, Stéphane Bikialo. Dialogue autour de la ponctuation comme traces du corps qui écrit. Littératures, 2015, Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIXe-début XXIe siècle), n° 72, pp.105-117. 10.4000/litteratures.380 . hal-01644365

HAL Id: hal-01644365
https://hal.science/hal-01644365

Submitted on 1 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

littératures

Littératures

72 | 2015
Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIXe-début XXIe siècle)

Dialogue autour de la ponctuation comme traces du corps qui écrit

Louise Desbrusses et Stéphane Bikialo

revues.org

Édition électronique
URL : http://litteratures.revues.org/380
DOI : 10.4000/litteratures.380
ISSN : 2273-0311

Éditeur
Presses universitaires du Midi

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2015
Pagination : 105-117
ISBN : 978-2-8107-0387-6
ISSN : 0563-9751

Ce document vous est offert par SCD de l'Université de Poitiers

Université de Poitiers

Référence électronique
Louise Desbrusses et Stéphane Bikialo, « Dialogue autour de la ponctuation comme traces du corps qui écrit », *Littératures* [En ligne], 72 | 2015, mis en ligne le 07 décembre 2015, consulté le 30 novembre 2017. URL : http://litteratures.revues.org/380 ; DOI : 10.4000/litteratures.380

Littératures est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Dialogue autour de la ponctuation comme traces du corps qui écrit

Louise Desbrusses et Stéphane Bikialo

Stéphane Bikialo : « Louise Desbrusses se déploie depuis quelques décennies dans (et autour d')un corps doté de muscles, d'os, de tendons, de veines, d'artères, d'organes et autres, en un point (toujours) changeant de l'espace-temps depuis lequel elle extrait et organise mots et mouvements sous une forme ou une autre, voire plusieurs combinées (ou pas) »1. Dès cette présentation, Louise Desbrusses se décrit d'abord comme un corps qui écrit. En plus de ses deux romans publiés aux éditions POL – *L'Argent, l'urgence* (2006) et *Couronnes Boucliers Armures* (2007) –, elle est l'auteure d'une pièce radiophonique, *Toute tentative d'autobiographie serait vaine*, commande de France culture diffusée en 2008 puis publiée chez Lansman en 2010 et de textes courts (nouvelles, essais, poèmes) publiés dans des revues ou des anthologies.

Si ces textes seront évoqués, c'est en lien avec un autre pan de son travail : des essais sur les rapports de l'écrit et du corps : *Du corps (&) de l'écrit #1*, *Inculte*, n° 18, octobre 2009 ; *Du corps (&) de l'écrit #2*, *Inculte*, n° 19, mars 2010 ; D*u corps (&) de l'écrit # 3*, *Inculte*, n° 20, automne 2010. Dans ces trois textes, très visuels (en partie grâce à la ponctuation), elle rappelle, en mettant à distance la « toxique » expres-

1. Sur le site des éditions POL : http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=5886 (page consultée le 4 avril 2015).

sion « écritûre du cÔÔÔrps », qu'on écrit forcément, toujours avec son corps : « peut-on écrire sans son corps ? écrire contre son corps n'est pas encore écrire avec ? et dans ce cas, est-ce que toutes les écritures ne sont pas du corps ? » ; d'où la suggestion, l'alternative possible : « déplacer l'attention du c.o.r.p.s. (qu'on observe) au corps (qu'on est) ; du c.o.r.p.s. qu'on écrit au corps qui écrit »2 ; dans la mesure où « ces textes interrogent l'invisible performance physique de l'écrivain dont le texte est la trace », ils ont conduit « l'auteure vers des performances d'une nature plus visible, plus audible, quand le corps de l'écrivain lui-même fait partie intégrante du texte (ou de son absence) au point que les séparer devienne difficile. Voire impossible parfois. En tout cas problématique, souvent. » 3 : et c'est ainsi que depuis 2010, Louise Desbrusses peut être définie comme « artiste de performance »4 : après des lectures performées de ses romans5, c'est d'abord Réel est Dieu (Galerie des filles du Calvaire, Paris, 2010) puis les lectures improvisées sous le titre : Le cœur rectifié (en trio avec Ralf Haarmann et Christiane Hommelsheim, à Berlin et Bruxelles, 2010-2012) ; I think not, chorégraphie de Deborah Hay adaptée et dansée (Festival Concordan(s)es – Bagnolet, 20126) ; Le corps est-il soluble dans l'écrit ? (Cabaret de curiosités #10 du phénix-scène nationale de Valenciennes, 2013 et Théâtre National de Bordeaux Aquitaine, pour L'escale du livre 2015).

Louise Desbrusses : La vie, c'est physique. C'est parce que j'ai un corps et/ou que je suis ce corps, que je fais – dans le meilleur des cas : il y a aussi des vivants-morts – l'expérience de la vie. Certains livres parlent de la vie. D'autres sont fait de la matière même de la vie : les lire est en faire l'expérience. Cette intention est toujours présente quand j'écris. Même si je n'y pense plus. Et d'ailleurs déjà je n'y pensais pas lorsque j'écrivais par exemple *L'Argent l'urgence* ou *Couronnes Boucliers Armures*. Ou plutôt je ne l'aurais sans doute pas formulé ainsi. Regarder en arrière est toujours réinventer. Réécrire ce qui a eu lieu, ce qu'on croit qui a eu lieu. Ce qui compte sans doute est de le faire avec intégrité. Ce dont je me souviens, sans aucun doute, c'est que j'avais conscience d'écrire depuis mon corps tout entier.

---

2. Louise Desbrusses, *« Du corps (&) de l'écrit #1 »*, *Inculte*, n° 18, 2009, p. 111-112.
3. Voir le site des éditions POL.
4. L'expression se trouve dans la présentation qui précède son texte « le lieu de l'écrit », dans *La Poésie est-elle le cœur de la littérature ?*, éditions l'œil d'or, 2014, p. 26-35.
5. *Couronnes, boucliers, armures*, lecture (50 mn) avec Violaine Schwartz, Atelier du Plateau, sept. 2007 ; dont on voit 9'31 ici : https ://www.youtube.com/watch?v=8wbYmZ18V7M (page consultée le 4 avril 2015).
6. On en voit 2'50 ici : https ://www.youtube.com/watch?v=Zf2CD4kIXGo#t=14 (page consultée le 4 avril 2015).

« L'idée que les phénomènes mentaux émanent de la totalité de l'organisme peut, à première vue, sembler aller à l'encontre de l'intuition. », écrit Antonio Damasio, neurologue dans *L'Erreur de Descartes*[7]. En ce qui me concerne, c'est l'évidence même. L'expérience que je fais est celle d'écrire depuis mon corps, depuis la mémoire que ce corps a de telle sensation, perception, émotion, humeur ou disposition ou état d'esprit (ou de son absence, voire de sa privation), aussi infime soit-elle, que ce corps l'ait vécu directement ou par l'imagination. Pour transmettre par un texte la qualité propre à cette sensation, perception, émotion, humeur, disposition ou état d'esprit (ou de son absence, voire de sa privation), je dispose de mots et de signes de ponctuation. Sauf que je ne pense pas de cette manière lorsque j'écris. Cela me limiterait. Au point que lorsque vous m'avez invitée à parler de ponctuation, je ne voyais même pas de quoi il s'agissait. Rien à dire, croyais-je. Et puis non (même si dissocier les mots de la ponctuation me paraît difficile).

Stéphane Bikialo : La ponctuation, dans vos romans, se voit. Les parenthèses dans *L'Argent, l'urgence* et les points dans *Couronnes, boucliers, armures*, donnent de la place à la ponctuation noire, dans des textes à la mise en page très dense. On a le sentiment que vous accordez un rôle important à ce qu'Henri Meschonnic appelait la « part visuelle du dire »[8], et Jacques Anis la « vilisibilité » du texte[9]. Et en même temps, connaissant vos lectures, votre manière de penser les textes en lien avec des performances, on peut se demander – afin de continuer à réfléchir sur la querelle des phonocentristes et des autonomistes[10] – si la ponctuation a plutôt pour vous une dimension sonore/orale ou graphique/visuelle ? Ce que je pourrais aussi formuler à partir d'une formule résumant les textes parus dans *Inculte* dans un texte au titre significatif « Du corps (dans) de l'écrit » : « quelle est l'invisible performance du corps de l'écrivain/e dont le texte est la trace ? et quels sont ses effets sur le corps de qui s'empare du texte : le lit ? »[11].

Louise Desbrusses : si une ponctuation ordinaire semble invisible parce qu'elle répond aux habitudes de lecture, dès qu'il y a rupture par rapport

---

7. Éditions Odile Jacob, 1995 (p. 304 de l'édition de poche).
8. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 304.
9. Jacques Anis, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française* n° 59 : « Quand nous parlons de vi-lisibilité, nous postulons que les formes graphiques ne sont au poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles » (p. 89).
10. Voir, sur ces enjeux de la dimension graphique (et rythmique) de la ponctuation, S. Bikialo et J. Rault, « Ponctuation, rythme et espace graphique », dans *La Ponctuation : signes et fonctions* (dir. S. Pétillon et F. Rinck), Lambert Lucas, 2015.
11. Louise Desbrusses, « Du corps (dans) de l'écrit », 30 mars 2012.

aux usages courants, c'est probablement la dimension graphique qui est perçue la première : l'œil, avant de se poser sur le premier mot, se promène sur la page et en note consciemment ou pas, les aspects inhabituels. Et avant que la musique ne joue pour la personne qui lit, pendant qu'elle déchiffre les premiers signes de ponctuation et qu'elle se familiarise avec ce qu'ils proposent, ce sont les signes/le graphisme qui dominent. Lorsque j'ai écrit mes deux premiers romans, je n'ai pas pensé à l'aspect visuel. Lorsque j'ai écrit, *L'Argent l'urgence et Couronnes Boucliers Armures*, c'est de musique qu'il s'agissait pour moi (sans que je pense performance, c'est venu après les publications).

Et quand plus tard pour *du corps (&) de l'écrit* j'emploie des formes visuelles (corps est écrit de trois manières : corps, c.o.r.p.s., cÔÔÔrps) c'est encore pour rendre compte de l'oralité[12], du sonore, de la musique de la langue. La relation qu'une personne a avec un mot, ce qu'il représente pour elle (son dégoût, sa passion, sa froideur, sa proximité, etc.) est audible[13]. Une voix c'est de la musique. La ponctuation (au sens le plus large) est la notation musicale de la voix, du corps, de l'organisme dans le texte. Bien que ma formation musicale soit presqu'inexistante (ou grâce à cela), quand j'écris, j'ai plutôt l'impression de composer, ou plutôt : d'écrire à la fois le livret et la partition. J'ai poussé cette logique pour écrire Toute tentative d'autobiographie serait vaine, la pièce radiophonique dont France culture m'a passé commande en 2007 : toutes les didascalies sont des indications de mouvement et d'interprétation (*presto con fueco, lég. accelerando, rit.*, etc.). et puis, penser musique a été pour moi une façon de me libérer de la littérature – ce qu'elle a été, est ou devrait être – de fausses évidences, de croyances, d'habitudes ; de déjouer ce que je ne savais même pas que je croyais qu'elle était : m'en débarrasser pour composer. Depuis la musique dans mon corps et par voie de conséquence, en écrivant non plus pour un/e lecteur/trice, mais pour un/e interprète. Autrement dit : est-ce que l'interprétation est fermée ou ouverte ? Ou encore : qu'est ce qui est fermé et qu'est ce qui est ouvert et dans quelles proportions ? Pour ces deux premier romans, c'est une transaction consciente (et rapide, quand j'écris, en même temps que le livre se fait, je prends très vite un nombre considérables de décisions qui se superposent dans le texte) la transaction donc : j'impose une partition très

12. Dans c.o.r.ps, il y a le souvenir de la manière dont les membres du Parents Music Resource Center américain épelaient gênés le mot f.u.c.k. en 1985 aux USA pour demander qu'un bandeau « parental advisory » soit apposé sur les disques comportant des paroles explicites. Ceci pour dire qu'une myriade de décisions (et de souvenirs) président à l'écriture : comment isoler un aspect ?
13. Privés de ces sons, les SMS souvent plongent qui les lit dans la confusion.

inhabituelle et en échange je confie une partie de la fabrication du roman aux lecteurs. Il y a très peu de descriptions visuelles, juste assez pour que chacun/e fasse appel à sa banque d'images personnelles (particulièrement vaste si l'on compare avec les lecteurs des siècles passés : alors pourquoi décrire ?) ou à son histoire (nous sommes nombreux à avoir une tante ou à manger au restaurant d'entreprise). Sur les états de corps, en revanche (et les états d'esprit, mais ne sont-ils pas intimement liés ?) j'ai déployé une rigueur extrême pour en serrer au plus près la musique et l'infuser dans le texte. La ponctuation est la notation musicale qui guide cette dimension de l'interprétation. Elle transmet l'état de corps dans lequel ce texte est né et qui a généré ce rythme, cette dynamique. Je sais que c'est cela que je fais : mais je ne sais pas comment je fais. Je n'invente pas une théorie que j'appliquerai pour écrire le livre. Cela s'invente avec le livre.

Dans *L'Argent l'urgence*, par exemple, où l'usage de la ponctuation est (plus) frappant à cause des (fameuses) parenthèses, certes à un certain point (et lequel ? la relecture des épreuves, je crois[14]), la dimension visuelle/graphique a eu son importance : équilibre des pages, mais comment sont-elles apparues ces (fameuses) parenthèses – si restituer cela est possible ? En me livrant à mon activité principale qui n'a jamais été (tellement) mise en valeur par le vocabulaire qu'on employait dans mon enfance pour la décrire (la décourager ?) : rêvasser/griffonner. (Mon) écrire naît de rêvasser/griffonner/recopier. Je rêvasse (d'abord) puis je griffonne. Et quand tout a été rêvassé/griffonné/recopié, j'imprime, et je lis et là, je vois/entends. Je vois, j'entends qu'une (bonne) partie de la ponctuation qui servira à ce texte-là est présente. Comme si j'avais enregistré une improvisation musicale et que je gardais une partie du matériau, celui qui sonne juste (et c'est corporel, sonner) : qui va guider la suite.

Stéphane Bikialo : Oui, on a là une belle explication, me semble-t-il, ce qui était resté énigmatique pour moi lorsque j'avais lu votre entretien avec Jean-Charles Massera et où vous évoquiez une « impression de parenthèses dans le langage ». Restons un peu sur ces parenthèses et sur

14. Souvenirs complémentaires dans un entretien avec J.-C. Massera : « j'ai mis spontanément quelques parenthèses en écrivant les premières pages du premier jet. Une vague intuition, peut-être. Je n'en mets pas d'habitude. Donc c'est que j'en avais besoin. En relisant, quelque chose (mais quoi ?) m'a paru évident – que c'était « ça » que je cherchais, cette (indéfinissable) sensation que les parenthèses donnaient – donc je les ai développées et systématisées selon des règles très précises dont j'ai tout oublié aujourd'hui. Et aussi, je les ai choisies, pour la distance qu'elles donnent, ces parenthèses. Et l'humour. Selon l'humeur de la personne qui lit, le texte peut-être terrible ou drôle. J'aime bien cet aspect double, et l'humour me paraissait indispensable compte tenu du drame dont il s'agit ». Louise Desbrusses, « À propos de *L'Argent, l'urgence*, POL, 2006 », dans *It's Too Late to Say Littérature* (une proposition de Jean-Charles Massera), Revue *Ah !* #10, 2010, p. 111.

cette métaphore musicale qu'on retrouve chez la linguiste spécialiste de ce sujet : Sabine Pétillon montre que les parenthèses constituent, sur les modes de la successivité et de l'enchâssement, « deux modes de subversion du linéaire : graphiquement, les courbes – ouvrante et fermante – de la parenthèse impliquent une ondulation, une vibration, c'est-à-dire un changement de rythme sur le fil insérant » et « une linéarité seconde et graphiquement délimitée par les parenthèses »15 . Est-ce cela que vous nommez, dans l'entretien avec Jean-Charles Massera, « impression de parenthèses dans le langage » et « part de l'analogique dans le digital »[16] ?

Louise Desbrusses : c'est par accident que sont apparues les parenthèses. Quand je dis par accident, je veux dire que je n'ai pas décidé a priori : tiens, pour ce texte, je vais mettre des parenthèses. Non. Il y a des décisions que je prends avant d'écrire. Et d'autres qui se prennent d'elles-mêmes parce qu'elles sont la conséquence des premières. Parfois c'est un choix parmi plusieurs possibles, il y a une bifurcation, un croisement de routes mais le choix, c'est quelque chose qui va très vite, je fais confiance à l'instinct, à l'intuition (sensation que je retrouve quand j'improvise en public avec cette attention particulière qui modifie le rapport au temps). Dans les décisions prises avant le premier mot de *L'Argent l'urgence*, il y a celle d'employer le « vous », pas les parenthèses non, le « vous » dans et avec une intention de légèreté, de distance, d'humour (même si ça ne frappe pas tout le monde car aussi le livre est tragique. Le choix de l'humour, c'est que – même si on peut crever de la perte de sens – avoir un emploi très bien payé et pas pénible du tout dans une grande entreprise, ce n'est pas comme être sous les bombes : tout est parfait en apparence et ce qui ne l'est pas est insaisissable). C'est seulement quand j'ai déversé sur le clavier de l'ordinateur le fruit de ma première rêverie en vous[17] bémol

15. Sabine Pétillon, « Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen* n° 16, 2002, p. 48-50.
16. Louise Desbrusses, « À propos de *L'Argent, l'urgence*, POL, 2006 », article cité : « Pour en revenir aux parenthèses, je suis partie tout simplement d'une impression de parenthèses dans le langage que j'avais noté mentalement sans savoir qu'un jour je m'en servirais. […] Le (plus) classique c'est le « Tu as (encore) oublié de faire ceci ou cela… ». « Tu pourrais (au moins) penser à… ». Ces phrases, elles fonctionnent (très bien) sans « encore » ou « au moins ». Quand ils sont présents, ça modifie (sérieusement) la phrase dans l'intention… C'est la part de l'analogique dans le digital. Des personnes qui ont lu *L'Argent, l'urgence* m'ont dit qu'après, en parlant, elles entendaient les parenthèses dans leur (propre) discours. », p. 112.
17. Dans les décisions prises avant le premier mot de *L'Argent l'urgence*, il y avait celle d'employer le « vous », pas les parenthèses non, le « vous » dans et avec une intention de légèreté, de distance, d'humour (même si ça ne frappe pas tout le monde car aussi le livre est tragique. le choix de l'humour, c'est que - même si on peut crever de la perte de sens - avoir un emploi très bien payé et pas pénible dans une grande entreprise, ce n'est pas comme être sous les bombes).

majeur, que spontanément sont apparues les parenthèses. Pas n'importe où. Et en quantité suffisante pour que je les remarque à la relecture et que je me dise : oui, c'est « ça ». Ce « ça » là, généré par les intentions de départ, je l'ai raffiné : j'ai supprimé une parenthèse ici. En ai ajouté une là. Et inventé au fur et à mesure les règles que j'allais suivre, transgresser parfois, et oublier ensuite. Ce « ça » là, je le connaissais bien. Je l'avais identifié dans ma vie quelques années plus tôt sans savoir qu'il me servirait : une période où je le débusquais délibérément dans mes mots (car je ne suis pas seulement attentive aux mots que j'écris pour qu'ils soient publiés, j'essaie aussi d'être consciente de la langue que j'emploie ou que j'entends dans la vie courante) ou dans ceux des autres. Était soudain apparu un moyen de le capturer. De l'exposer aussi. Ce « ça » : la part de l'analogique dans le digital, tous ces petits éléments qui infléchissent ou empoisonnent une phrase, qui selon l'intonation en modifient l'intention, les mots qui ont l'air de rien et qui pourtant agissent, les nuances aussi, les micro-commentaires l'air de rien au passage, les mini-jugements, les moqueries, qui s'immiscent dans les conversations, certes, mais dans nos pensées aussi, et qui sont parfois si communs, si anodins en apparence, si habituels et si rapides à s'évanouir, qu'on les entend à peine et pourtant reste une trace.

Je ne sais plus aujourd'hui exactement comment j'ai décidé chaque parenthèse, car probablement souvent la décision n'était que la sensation de : c'est « ça ». Mais le point commun, peut-être, à toutes, c'est qu'on peut probablement (je n'ai pas essayé, je n'y avais jamais pensé) lire le livre avec elles ou sans elles : comme s'il y avait (au moins) deux textes en un. Très différents. Je ne saurais dire ce que cela fait, de lire deux textes en un (je ne sais déjà pas expliquer ce que ça fait de l'écrire). Je n'ai rien analysé ni avant, ni pendant, ni après. J'ai reconnu la ponctuation qui me paraissait juste pour quelque chose que je suis en réalité incapable de décrire, de définir, que je ne cherche d'ailleurs pas à décrire, définir. Je ne sais pas ce que c'est : je sais que c'est dans nos vies. Je ne sais pas ce que c'est – et peu m'importe de le savoir – mais je suis capable de le mettre en livre en sachant que c'est important ; et plus important (pour l'auteur) de le mettre en texte que de théoriser. Je ne sais pas ce que c'est, ce que je fais. Je ne le sais pas : je le sens. Je sais que c'est « ça » quand mon corps qui réagit comme un sis-mot-graphe, le sens, que c'est « ça ».

Ce « çà », c'est quoi ? Et qu'est-ce que je sens ? En feuilletant à l'instant *Couronnes Boucliers Armures*, je tombe sur un de ces « interludes ». Est-ce le mot qui convient ? En tout cas c'est celui qui m'est venu alors. Et je n'ai pas cherché à savoir, ça me servait d'utiliser ce mot, c'est tout.

Et aujourd'hui, je cherche et je lis qu'en musique, notamment, c'est une courte pièce servant de transition entre deux pièces plus importantes. Quand la Villa Gillet m'avait demandé un mot pour ce livre, celui qui était venu en premier était « comptine » : chanson enfantine au rythme scandé servant à déterminer le rôle des participants à un jeu. Encore la musique. Oui, je mets en musique. Mais quoi ? La réponse (une des réponses, il n'y en a jamais une seule) peut-être, vient à l'instant où je regarde la page, ce bloc en italiques : cela déclenche un frémissement sur ma peau, vient une odeur, me vient l'odeur[18] de la *pelouse pelée par plaques*, je ne la vois pas, je la sens, la perçois, sent sa présence. La vue n'est rarement le premier sens touché/activé chez moi. Et surtout jamais seul touché. Aujourd'hui, la vue est le sens dominant dans nos sociétés dites développée. Et donc sans doute la même hypertrophie se retrouve dans les livres. J'y ai échappé, et je le cultive, notamment, mais pas seulement, en me tenant à l'écart du bruit langagier parlé et écrit. Je cultive l'écoute. Et quand tous les sens et tous les centres sont du même avis en moi, je l'entends : je sens que c'est « ça ». Un « ça » que je ne sais pas définir mais pour lequel pourtant j'ai trouvé mots et ponctuation.

Stéphane Bikialo : Je voudrais revenir à la dimension orale (ou à l'oralisation possible) de ces parenthèses. Ne voyant pas comment les lire à haute voix, Claude Simon (en 1975) faisait le choix de les supprimer[19]. Lors de votre lecture à l'Espace Mendès France de Poitiers, le 11 février 2015, j'ai pu constater que votre rythme de lecture est relativement rapide, donc que ce qu'on peut envisager comme « surponctuation noire » dans votre texte est plutôt au service d'une continuité, d'un flux que d'un interruption. Ceci est vrai aussi pour les parenthèses : souvent le texte est lu d'une traite, sans pause, comme dans « Vous êtes fin prête. Pour rien. Aujourd'hui les conceptrices ne sont pas (trop) agressives. Aujourd'hui vous les distrayez » (p. 31), où la parenthèse n'a pas d'existence orale. Mais il y a aussi des moments où les parenthèses sont lues en incidente,

18. Lisant *Contre Sainte-Beuve* de Proust au moment où j'écrivais *du corps (&) de l'écrit,* j'avais été frappée par son attention sensorielle, qui m'a paru très proche de la mienne, même si je n'en fais pas le même usage littéraire. Et frappée aussi par le commentaire du neurologue Antonio Damasio lu à la même époque qui dit (je cite de mémoire) que Proust avait 100 ans d'avance sur la compréhension des phénomènes mentaux comme émanant de la totalité de l'organisme, et que des neurologues avaient eu beau le lire, ils étaient passé à côté de ce qu'ils auraient pu comprendre de leur discipline.

19. Claude Simon : « J'ai été conduit […] à faire une lecture publique d'un passage d'un de mes romans. J'ai donc lu quelques pages du *Palace*, mais cela m'a paru impossible sans supprimer les parenthèses, de telle sorte que ce n'était plus le même texte », cité dans la discussion suivant la communication de Georges Roubichou, « Aspects de la phrase simonienne », dans *Lire Claude Simon. Actes du colloque de Cerisy* (réunis par Jean Ricardou), 1975, Les Impressions nouvelles, 1986, p. 215.

avec une baisse de ton comme dans : « Plus aujourd'hui : aujourd'hui vous ne pouvez plus lui échapper (désolée). Vous avez voulu venir (l'argent, l'urgence) vous voilà » (p. 27). Mais le plus souvent les parenthèses sont lues comme un dialogue, une autre voix avec pause longue et voix ou intonation changeante : les parenthèses font apparaître dans le texte comme un dédoublement énonciatif, une sorte de pensée, de monologue intérieur (auto-dialogisme) ou alors de la voix des autres (dialogisme interlocutif[20]). En vous écoutant, j'ai donc entendu trois parenthèses différentes : les parenthèses silencieuses ou uniquement visuelles, qui privilégient la continuité, les parenthèses de discontinuité et les parenthèses dialogiques.

Louise Desbrusses : La lecture de mes textes est assez difficile. Je m'en sors correctement, mais la compositrice n'est pas forcément la meilleure interprète. J'ai le souvenir d'une lecture de Violaine Schwartz, remarquable et subtile comédienne, chanteuse et écrivaine, à Lyon pendant le festival des Intranquilles, à Lyon, en juin 2016 : son interprétation était si précise que j'avais l'impression d'être ventriloque. Ce que j'entendais par sa voix était ce que j'avais entendu en moi et écrit[21]. Pour en revenir à votre premier exemple : « Vous êtes fin prête. Pour rien. Aujourd'hui les conceptrices ne sont pas (trop) agressives. Aujourd'hui vous les distrayez » (p. 31), peut-être cette parenthèse n'a-t-elle pas eu d'existence orale ce soir-là, mais elle en a pour moi, celle-ci et d'autres de la même famille, je les lis (je crois, mais je ne suis pas la meilleure juge, et je dois en rater) avec un accent (tonique) et une (légère) suspension avant le mot qui les suit. Difficile à rendre à l'écrit, sinon par des (parenthèses). Non pour moi, aucune n'est seulement visuelle. Je ne peux guère en dire plus car c'est très loin dans le temps et beaucoup s'est dissipé. Le souvenir qui domine est de prendre très vite et de manière intuitive un nombre considérable de décisions qui se sont superposées dans le texte. Et aujourd'hui j'en ai oublié la plupart. Quand j'ouvre le livre pour préparer une lecture, le livre m'est à la fois familier, et en même temps étranger, j'ai de l'étonnement. Même chose pour *Couronnes Boucliers Armures*. De toute façon, depuis que je l'ai rendu à l'éditeur, toutes mes cellules se sont probablement renouvelées au moins une fois et beaucoup de vie a passé : la personne qui a écrit ces romans est à la fois moi, et plus moi.

Stéphane Bikialo : Dans l'entretien, avec Jean-Charles Massera, publié dans *It's too late to say litterature*, vous dites ou écrivez : « Les paren-

20. Voir, en particulier, sur ces notions, les rappels et analyses de Jacques Brès et Aleksandra Nowakowska, « Dis-moi avec qui tu « dialogues », je te dirai qui tu es… De la pertinence de la notion de *dialogisme* pour l'analyse du discours », *Marges linguistiques* 9, 2005, p. 137-153.

21. Une interprétation véritablement musicale, et pas psychologisante qui serait réductrice.

thèses portent aussi la critique d'une langue saturée de mots inutiles ». Pouvez-vous développer cette dimension politique de la ponctuation ? Pour le dire autrement et orienter un peu : la ponctuation est-elle pour vous d'abord liée à « l'ordre du discours » (règles, normes, contraintes syntaxiques et discursives) ou à « l'inquiétude du discours »22 ?

Louise Desbrusses : est-ce que je me soumets aux formes, aux normes et aux usages qui préexistent et dans quelle proportion ? Est-ce que je transgresse, quoi, et jusqu'à quel point ? mais surtout : dans quel but ?

Trop de livres sont faits d'une matière déjà tellement utilisée que cela entraîne par contagion une paresse de lecture, un engourdissement de la pensée. Ce sont les livres qui se contentent (si jamais il est possible d'être content/e de cela) de recombiner les mêmes vieilles phrases (respectant règles anciennes, normes vieillottes, contraintes syntaxiques et discursives oppressantes). Même quand le propos se veut dérangeant, l'effet est neuroleptique (parfois, c'est l'inverse donc similaire : le XIX^e^ siècle mal maquillé par des fantaisies qui donnent une impression de nouveauté). C'est oublier que la langue a été façonnée et continue d'être façonnée par ceux qui ont pouvoir sur elle[23], qu'elle n'est pas neutre, si peu neutre qu'il y a même des institutions pour veiller sur elle. L'Académie française par exemple, qui a le souci du « bon usage de la langue[24] ». Ou le code typographique établissant les règles de composition des textes imprimés

22. Michel Foucault utilise ce syntagme dans *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971, et le syntagme « inquiétude du discours » a été repris de manière appropriée par Denise Maldidier pour réunir une partie des textes de Michel Pêcheux : *L'Inquiétude du discours*. Textes choisis et présentés par *Denise* Maldidier, Éditions des Cendres, 1990. Voire pour une application de ces notions à l'analyse de discours littéraire : « Ordre et inquiétude du discours dans le discours littéraire contemporain : *Portrait de l'écrivain en animal domestique* de Lydie Salvayre », dans *L'Analyse du discours : de la théorie à la pratique* (dir. Anna Kieliszczyk et Elzbieta Pachocinska), Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, p. 13-28.

23. L'opposition à l'emploi du genre féminin pour nommer les femmes est un exemple cette langue « pas neutre ». Ou le refus conscient ou pas : j'ai lu un jour dans un quotidien sérieux « des femmes demandeurs d'emploi » (plutôt que « des demandeuses d'emploi »), ou, dans la discothèque d'une radio nationale française, vu l'étiquette chanteurs français sur le rangement des disques dont les interprètes étaient des hommes et l'étiquette femmes françaises sur le bac des chanteuses. Les personnes qui les utilisaient tous les jours n'avaient rien remarqué.

24. Pour écrivaine (qui se forme comme châtelaine, il me semble) en 2002, l'Académie française déclare : « On se gardera de même d'user de néologismes comme *agente, cheffe, maîtresse de conférences, écrivaine, autrice…* » L'oreille (concept peu scientifique, ndl'a) autant que l'intelligence grammaticale (concept aussi peu scientifique, ndl'a) devraient prévenir contre de telles aberrations (soit : déviation du jugement par rapport au bon sens ou à des habitudes de pensée ou de sentiment prises comme norme ; erreur, à la limite absurdité, folie, ndl'a) lexicales. La même Académie a dans les années 1990 déclaré que le masculin était le « genre non marqué » (concept tout aussi peu scientifique, ndl'a). De la même manière, l'Académie « indique, le cas échéant, divers niveaux de langage (familier, populaire, vulgaire, argotique…) ; (…)

à l'usage de tous les professionnels de l'écrit et de l'édition, utile certes, sinon trop de textes seraient illisibles, mais qui tend à ériger en règle absolue (et l'espace de liberté laissé à littérature n'est guère exploré par celles et ceux qui en auraient le pouvoir) ce qui pourrait n'être que des principes généraux. Plus grave, le moindre logiciel de traitement de texte est aujourd'hui doté d'un correcteur[25]. Le mien ne cesse de me contredire : mes phrases seraient trop longues ou trop courtes ; le verbe manquerait ; il faudrait une majuscule ou changer l'ordre des mots ; ce mot serait au masculin ; mes adjectifs ne conviendraient pas avec tel ou tel mot et j'en oublie. Je n'obéis jamais, évidemment. Mais je m'inquiète : quels effet sur la langue de celles et ceux qui grandissent avec ? avec quels effets sur la pensée ? sur le vivant de la langue ?

À l'inverse ces parenthèses réveillent. Révèlent. Soulignent. Quelque chose. Je ne sais quoi, d'insaisissable dans la langue, la pensée : les habitudes, la narcose à laquelle il est difficile d'échapper et à laquelle le langage dans lequel on est baigné contribue, la fausse neutralité de cette langue, le bavardage auquel il est difficile d'échapper, le bruit mental, les négociations intérieures. Exemple, au hasard : écrire l'immeuble à nom de fleur (court), ça dit autrement ce qui est là dans nos tous les jours et qu'on ne voit plus, à quoi on oublie de penser. Ces parenthèses aussi sont souvent drôles et tragiques. Parce qu'en fait c'est un livre drôle aussi sur une situation tragique, un livre qui ne respecte pas les bonnes manières de faire des livres (parce que les bonnes manières[26] ne font pas de vrais livres, même si les librairies en sont pleines), ou les bonnes manières de parler d'une situation tragique : un livre qui n'en fait qu'à sa tête. Ça a été une décision, pour moi, d'écrire des livres qui n'en font qu'à leur tête : même si ce n'est pas confortable pour l'auteur/e un livre qui n'en fait qu'à sa tête ; même si ça n'est pas confortable pour la personne qui le lit. Un livre qui n'en fait qu'à sa tête, ça dérange les habitudes de lecture. Pas pour les déranger. C'est autre chose qui a lieu : le déformatage de l'écrivaine pour commencer. Avec cette intuition : et s'il était possible non seulement de ne pas d'obéir, mais de ne même pas s'opposer ; et s'il était possible, plutôt que d'être modelée par eux, d'assez connaître les outils pour les détourner, les transformer en fonction de ses besoins – les besoins que le corps/texte fait valoir. J'écris « le corps/texte » parce qu'ils

elle indique aussi les emplois déconseillés et les constructions fautives », le « bon usage » étant donc celui de la classe dominante.

25. Mot qui a servi autrefois dans les prisons pour désigner la personne qui administrait le fouet.

26. Et j'inclus les transgressions cosmétiques comme faisant partie des bonnes manières. Le fait que ce soit le côté pile de la pièce ne change pas la monnaie.

sont liés en moi quand j'écris. Et quels autres besoins a ce texte sinon : dire ce qu'il veut dire ? Et comment puis-je dire sinon depuis tout mon corps, et non pas depuis cette enfermement dans la pensée que le corps est une chose[27] ?

Je suis convaincue qu'on écrit depuis la représentation qu'on a de soi-même. La plupart d'entre nous aujourd'hui continue d'écrire depuis une conception de soi héritée du passé. Pour (vraiment) faire (très) bref : l'Église a opposé le corps et l'âme, des philosophes les émotions et la raison[28] et la science a fait du corps – qu'on répare comme une machine - une chose commandée par le cerveau. On apprend donc (plus ou moins) à penser sans apprendre à écouter ce que l'on ressent : puisque ressentir est menteur, disqualifié, incontrôlable, irrationnel, sauvage, intuitif (comme le seraient indigène femme et peuple). Et qu'est ce qui ressent ? sinon le corps. Combien de personnes savent qu'elles pensent ceci ou cela et ignorent presque tout ce qu'elles ressentent (sinon un malaise diffus) ? Quand vous ne savez pas ce que vous ressentez, quand votre intelligence sensible a été muselée au profit de la pensée, ou qu'elle est restée grossière faute d'avoir reçu l'attention appropriée qui aurait permis de la développer, on peut s'emparer de votre pensée et/ou de vos émotions.

Est-ce que l'écrivaine que je suis accepte de penser comme tout (ou presque) dit de penser, coupée de ce que je ressens ? ou est-ce qu'en moi penser et ressentir collaborent pour me permettre d'élaborer ma propre vision ? est-ce que je pars de l'expérience sensible du monde pour produire du texte, ou bien est-ce que je produis du texte avec du texte ? est-ce bien mon organisme tout entier qui écrit ? et organisme est peut-être un mot plus juste que corps, sauf que j'aime cette charge provocante que le mot corps porte en lui à cause (grâce à) de cette histoire de domination des bas morceaux par la noble cervelle ; que je perçois aussi dans cette coupure entre une littérature savante souvent froide – sans corps – et une littérature populaire souvent chaude où l'émotion (et pas la plus fine) est puissante malgré la pauvreté du texte. Le sens contre les sens. Comme s'il ne s'agissait pas d'une même chose. Le sens sans les sens, c'est pour moi un contresens. C'est ce sens-là, celui qui inclut l'expérience sensorielle la plus large et la plus fine que j'ai choisi de cultiver, développer et servir. Écrire est me mettre au service : au service du sens, ce sens-là, pas de la

27. Si mon corps était une chose, je pourrais m'en séparer sans que ce soit létal.
28. *« Lorsque l'émotion est laissée totalement à l'écart du raisonnement, comme cela arrive dans certains troubles neurologiques, la raison se fourvoie encore plus que lorsque l'émotion nous joue des mauvais tours dans le processus de prise de décision. »* Antonio Damasio, *L'Erreur de Descartes.*

norme ou des normes ; est découvrir donc quelle ponctuation est aussi à ce service : au service du sens, ce sens-là, pas de la norme ou des normes.

Pour conclure : si j'ignore comment j'y parviens - sinon que je suis guidée par la clarté de mes intentions, dont celle de transmettre l'état de corps dans lequel je me plonge pour un texte donné – je sais pourquoi je le fais. Mais je peine à le dire précisément et malgré mes efforts j'ai l'impression que plus je tente de répondre aux questions et plus j'obscurcis. Le texte, j'en reste persuadé, se suffit à lui-même. Décrire un arbre n'est pas faire l'expérience de l'arbre. Il en est de même avec l'écriture.