

## Le Potin créateur

Nathalie Solomon

Number 7, 2014

Le Potin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089215ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i7.3021>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Solomon, N. (2014). Le Potin créateur. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (7), 1–8. <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i7.3021>

Article abstract

Comment traiter du potin en littérature ? Parce qu'il s'établit d'emblée, dans l'esprit du public comme dans celui du spécialiste, une hiérarchie entre les discours, on peut tenter de déplacer sur la frange ce qu'on met habituellement au centre en redéfinissant les préséances en même temps que les outils de la critique littéraire. Ce qui amène à poser non seulement la question de l'essentiel et de l'accessoire, mais aussi du caractère universel des liens entre potin et littérature. Que faire si le contenu, le fonctionnement, les modes de relation sont les mêmes ? On voudrait utiliser quelques exemples d'œuvres peu réputées pour leur caractère frivole pour montrer comment le potin s'immisce dans les stratégies littéraires et y règne parfois en maître.

© Nathalie Solomon, 2014



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## Le Potin créateur

Nathalie Solomon  
Université de Perpignan - Via Domitia  
France

Quand on potine, il faut tâcher d'être modeste. Prétendre à la dignité de créateur tout en se livrant à cette activité indigne est un bon moyen d'être accusé de vantardise, ou au moins d'extravagance. Poser la question du rapport entre potin et littérature ressemble en effet à une contradiction dans les termes : d'un côté, la littérature peut se concevoir comme l'épaisseur d'une parole qui prétend demeurer, de l'autre, le potin apparaît comme un bavardage sans conséquence destiné à être oublié. Le problème se pose ainsi en termes d'inclusion ou d'exclusion : la littérature est ce qui est accepté comme tel, ce qui est à l'intérieur du cercle des manuels d'histoire littéraire, alors que le potin est une parole dont la signification et la valeur sociale et surtout culturelle est totalement différente : mettre en rapport la littérature et des histoires racontées légèrement et sans intention esthétique serait alors une manière de mesurer la distance entre un discours réputé dérisoire et une parole destinée à demeurer et qui renferme sa propre validité. Mais comment définir les limites de l'une ou l'autre pratique ? N'est-il pas naturel pour la littérature de tendre vers le potin, ne serait-ce que dans certains genres (lettres, chroniques, romans à clé, mémoires, récits encadrés, etc.) ou dans ses propres procédés littéraires ? La différence peut être une simple affaire de moyens, la matière étant souvent la même (amour, scandales sexuels, adultère, remarques sur les personnalités et la psychologie...). La mise sur le même plan des deux discours a en effet pour conséquence de dénier à la littérature sa place légitime, une conduite langagière socialement négligeable et moralement répréhensible pouvant prétendre à une fonction comparable. On peut donc commencer en risquant l'hypothèse que, en dehors de l'idée qu'on se fait de l'un et de l'autre, les deux discours ont bien des choses en commun.

N'est-il pas envisageable en effet de comparer sérieusement le potin et l'œuvre littéraire ? Et de voir le potin comme origine possible de l'œuvre ? Partons d'un lieu dont la distance à l'idée qu'on se fait de la littérature demande encore à être évaluée : la mondanité. Question apparemment annexe, elle contraint à définir quel type de parole est en jeu, ce qui pose bien le problème de l'essentiel et de l'accessoire : le potin est à la fois simple bavardage (contenu neutre), légèreté (inoffensif et vide) et/ou médisance (contenu négatif, scandaleux, etc.). Dans ce cas, la qualité du potin se mesurerait en quelque sorte à sa malversation. D'autre part, la particularité de l'information colportée par le potin est que son contenu est indissociable du plaisir que communique cette information (à celui qui la possède, à celui qui la reçoit) au point de donner l'impression qu'il consiste d'abord en cela. Ainsi le désir entraîne (et justifie) la circulation du potin, qui est transmissible parce que son contenu est scandaleux, secret, ou simplement parce qu'il concerne un tiers : potiner, c'est parler des autres, c'est user d'une parole qui est dirigée vers les autres à propos des autres, d'où le côté apparemment superficiel d'un discours qui désigne, de l'extérieur, les faits et gestes de l'autre. Il ne faut pas négliger cette relation triangulaire, suscitée par le plaisir de ceux qui savent. Potin et littérature partagent donc la capacité de causer du plaisir, ils amusent et font pénétrer dans l'intimité d'un tiers. Les changements de point de vue concernant personnages et situations, qui sont caractéristiques de la littérature comme du potin, interdisent de considérer une fois pour toutes la vérité des êtres et des choses. Ensuite les potins s'échangent entre des interlocuteurs qui ne sont pas directement concernés par son contenu, ce qui peut passer pour une définition du lecteur s'intéressant passionnément à ce qui ne le regarde pas vraiment. Pourquoi écouter des propos auxquels nous ne prenons aucune part ? La curiosité injustifiée du potineur est-elle si fondamentalement différente de celle du lecteur bienveillant ? Une autre ressemblance entre les deux discours tient à leur gratuité : dans les deux cas, la parole s'échange hors de toute nécessité ; les événements se déroulent (ou ne se déroulent pas) en dehors d'elle. Voilà qui conduit à la question de la vérité : ce qui compte, ce n'est pas de savoir si ce qu'on raconte est authentique, en dépit de toutes les protestations de sincérité ; le potin entretient le même type de rapport au vrai que la littérature dont les promesses d'exactitude sont souvent les éléments d'une stratégie justifiée par les nécessités de la fiction.

En termes de fonction et de processus linguistique, il semble donc parfaitement légitime de rapprocher littérature et potin, leur distinction pouvant être dénoncée comme relevant simplement de la réputation et du préjugé. N'oublions pas, par exemple, que le potin a la réputation d'être plutôt l'apanage des femmes, ce qui est un des facteurs qui s'opposent à sa littérarité. Cette sexualisation supposée participe en effet de sa mauvaise réputation : superficiel, malveillant, trivial, il regarde le monde à travers des lunettes décidément peu distinguées. C'est que, dans cette forme langagière, l'identité du locuteur est essentielle et inséparable du propos. Les intentions sont nécessaires à la bonne compréhension du potin : s'agit-il pour la commère de simplement satisfaire sa curiosité, de se donner le plaisir de dire du mal d'autrui, ou de calomnier quelqu'un dans un dessein particulier ? On aborde ici la question de l'effet, qui est au cœur de l'étude des textes littéraires. La différence, outre celle déjà abordée de la considération supérieure dont bénéficie l'écrivain, tient à ce que la figure de l'auteur n'est pas essentielle pour interpréter son texte. C'est la raison pour laquelle un texte qui a la réputation de répandre des commérages n'accède à la dignité littéraire qu'à condition de passer par un second degré extrêmement sophistiqué. Comme chez Sterne où les divagations potinières renvoient à une pratique métalittéraire.

Nous voilà donc amenés à nous demander ce que le potin fait à la littérature, ou plutôt ce qu'il fait de la littérature : en examinant les modalités possibles d'intégration du potin dans les textes littéraires, on peut tenter de déterminer si leurs rapports sont contingents ou nécessaires, si leur rencontre est sporadique ou inéluctable. En fonction de l'étroitesse du lien, on verra si le potin est une banlieue burlesque et lointaine de la littérature, ou si les liens organiques qu'il entretient invitent à reconnaître aux bavardages les plus stériles une illustration de la conduite humaine à laquelle n'échappe pas la prestigieuse activité littéraire. Autrement dit, on verra si le potin est un instigateur possible ou nécessaire du texte littéraire. Il faut pour cela considérer les diverses façons dont la littérature peut être associée avec le potin, en partant de leurs rapports les plus superficiels avant d'explorer ce qu'ils peuvent avoir en commun d'essentiel. On pourra ainsi mesurer la distance réelle qui les sépare et surtout le degré de mauvaise foi - ou de déraison ? ou de perspicacité ? - nécessaire au critique pour envisager sérieusement de rapprocher les deux pratiques linguistiques.

Figurant thématiquement dans les œuvres, tout d'abord, les commérages sont souvent des facteurs de caractérisation des personnages. Mais les conversations oiseuses où s'échangent des informations sur des tiers assument aussi d'autres fonctions qui ont à voir avec la coloration du texte. La vacuité de la parole constitue en effet un trait de caractère discriminant de personnages auxquels est refusée toute intériorité. Ou, s'ils ne sont pas discrédités par leur incapacité à proposer une parole intéressante, leurs motivations réelles s'éclairent dans les scènes où ils péorent. Dans *L'Abbaye de Northanger*, par exemple, Jane Austen offre à plusieurs de ses héros l'occasion de montrer un usage du potin convenant au caractère de chacun : il peut être pure occasion de relation à l'autre, sans aucun contenu susceptible d'intéresser son interlocuteur, dans le cas de la bonne Mrs Allen et de son amie Mrs Thorpe :

Elles échangèrent des compliments sur leur bonne mine, et après avoir remarqué que le temps avait passé bien vite depuis leur dernière rencontre, qu'elles ne s'attendaient guère à se retrouver à Bath et que c'était un grand plaisir de revoir une vieille amie, elles s'interrogèrent mutuellement sur leur famille, leurs sœurs, leurs cousines et donnèrent des nouvelles des leurs, parlant en même temps, bien plus disposées à fournir des informations qu'à en recevoir, chacune prêtant très peu d'attention à ce que disait l'autre. (Austen, 2000 : 2)

Il peut être aussi l'artifice dont se sert l'amie de l'héroïne pour flirter outrageusement en faisant mine de s'intéresser aux préoccupations de son interlocutrice :

– Ah! mon Dieu! Est-ce possible? Attendez que je la regarde bien. Quelle charmante jeune fille! Je n'ai jamais vu une telle beauté ! Mais où est donc son séducteur de frère ? Est-il ici ? En ce cas, montrez-le moi tout de suite. Je meurs d'envie de le voir. Monsieur Morland, il ne faut pas nous écouter. Nous ne parlons pas de vous.

– Mais pourquoi tous ces mystères ? Que se passe-t-il ?

– Nous y voilà, je savais bien qu'il en serait ainsi. Vous, les hommes, vous êtes tellement curieux. Dire que l'on parle de la curiosité des femmes ! Ce n'est rien, à côté. Mais soyez satisfait, vous ne saurez rien. (Austen, 2000 : 44)

Ou encore une plaisante façon de pointer la propension de l'héroïne aux imaginations dramatiques :

Ils s'éloignèrent en échangeant des paroles à voix basse. Toute sensible et délicate qu'elle fût, elle ne s'en alarma pas tout de suite et ne se hâta pas de conclure que le capitaine Tilney avait dû avoir vent de quelque médisance sur son compte, qu'il s'empressait de communiquer à son frère dans l'espoir de le séparer à tout jamais de la jeune fille. (Austen, 2000 : 11)

Dans ce dernier cas, le potin n'existe pas - le capitaine Tilney demande seulement à être présenté à une autre jeune fille -, mais il est fantasmé par le personnage qui craint qu'il ne devienne un élément malheureux de son histoire. Attribués aux personnages, les bavardages inconsistants sont ainsi utiles pour moquer les héros, pour prêter à rire et mettre en valeur des traits de caractère peu glorieux. Directement rapportés comme tels, les potins se présentent donc comme des éléments annexes, éventuellement propres à une censure amusante de certaines mœurs et de certains caractères ; comme thème, le potin peut être l'instrument précieux d'une satire de caractère tirant sur la plaisanterie, il est aussi un indicateur de tonalité, dans des œuvres qu'il contribue à rendre plaisantes. Il faut ajouter que certains genres constituent par eux-mêmes une promesse de commérages réjouissants ou instructifs pour le lecteur, indépendamment de leur registre général : dans les mémoires historiques, on attend nécessairement d'en savoir plus sur l'intimité des grands personnages, dans les récits de voyage, on est en droit d'espérer des détails piquants, si possible sexuels, sur les mœurs des populations exotiques, dans les correspondances, on espère que la plume spirituelle n'épargnera pas les contemporains, en faisant part au destinataire en titre, mais aussi aux lecteurs clandestins, d'opinions cruelles et d'actions honteuses.

Qu'en est-il cependant d'un modèle où le bavardage étourdi ou malveillant portant sur un objet extérieur aux interlocuteurs serait utilisé à des fins d'organisation de l'intrigue ou aurait simplement à voir avec le travail d'écriture? Il peut s'agir de délivrer des données narratives dont il importe qu'elles ne soient pas fondées sur l'autorité narrative et qu'elles soient entachées de doute : dans le cas du récit à énigme par exemple, il est essentiel que le lecteur ait accès à des renseignements dont il ne sait pas très bien quoi faire. Le bourdonnement de l'opinion publique ou les affirmations de personnages aussi bavards que mal informés permettent alors de donner une idée équivoque de la situation : dans *Madame Firmiani*, petite nouvelle de Balzac, la question qui se pose à M. De Rouxellais, oncle à héritage inquiet pour son neveu, est de savoir si la femme qu'aime Octave est sincèrement amoureuse, ou si c'est une aventurière. La nouvelle s'ouvre donc, sur toutes les opinions possibles la concernant, celle du Positif, du Flâneur, du Personnel, du Lycéen, du Fat, de l'Amateur, d'une Femme, d'un attaché d'ambassade, de la Distinguée, du Duc, du Niais, avant de proposer une réflexion sur les oscillations de l'esprit parisien. Balzac s'amuse ici, sans dissimuler le moins du monde le caractère factice du procédé, à en dévoiler la mécanique en donnant à son histoire une allure souriante, preuve qu'il ne faut pas trop la prendre au sérieux. De contenu diégétique, le potin accède alors à la dignité de procédé narratif.

Et cette fonction trouve d'autres exemples dans d'autres genres ; le critique audacieux aurait beau jeu d'affirmer que c'est le théâtre dans son ensemble qui repose sur le modèle du potin : le schéma dramatique, qui consiste à échanger des informations légitime cette comparaison. Il ne s'agit plus alors d'intégrer ponctuellement le potin dans un récit qui utilise les ressources du secret et de l'indiscrétion, mais de voir comment le modèle de la conversation étourdie, malveillante ou divertissante s'impose comme moyen systématique. Procédé occasionnel quand il est un simple motif intégré dans l'intrigue, le potin devient alors un véritable ressort générique. Certes, au théâtre, une bonne partie des répliques concernant les locuteurs eux-mêmes ne correspondent pas au schéma du potin qui exige que le propos porte sur un tiers et concerne quelqu'un qui n'est pas présent, mais la réalité même de la double énonciation, qui veut que le public soit dans un grand nombre de cas le destinataire réel de la parole, rapproche considérablement les deux pratiques. On hésite à choisir un exemple, tant les possibilités sont multiples, et il arrive que la pièce entière soit fondée sur une circulation potinière de la parole (les joutes verbales entre Béatrice et Benedict dans *Beaucoup de bruit pour rien*, les histoires qu'ils inventent et qui les prendront au piège de l'amour<sup>1</sup>). Plus incidemment, l'intrigue des pièces repose souvent sur des affirmations qui, délivrées innocemment (Thésée apprenant à Phèdre qu'Hippolyte aime Aricie, sans savoir l'effet dévastateur de cette nouvelle (IV,4)) ou intentionnellement (Colombine distillant l'idée que Lelio est amoureux de la comtesse auprès d'Arlequin, puis des intéressés eux-mêmes afin de provoquer une prise de

conscience dans *La Surprise de l'amour* (acte II)), nourrissent la machine théâtrale en provoquant les péripéties adéquates. Parole perverse, malveillante (Lucietta dans *Barouffe à Chioggia* de Goldoni, apprenant aux hommes qui débarquent d'une longue pêche que Tofolo a parlé avec les femmes du village, déclenchant des réactions jalouses qui vont enflammer la communauté (I, 6)), plus ou moins précise, motivée par des sentiments divers et parfois énoncée dans l'indifférence (le portrait que font de M. Jourdain le maître de musique et le maître à danser au début du *Bourgeois gentilhomme* et surtout les célèbres commentaires que font Mme Pernelle, Elmire, Cléante, Orgon, Damis et Dorine, c'est-à-dire tous les personnages importants de la pièce à propos de la personne de Tartuffe, retardant ainsi l'entrée en scène du personnage jusqu'à la scène 2 de l'acte III, quand la curiosité du spectateur est parvenue à son comble) : le potin trouve son équivalent sur scène pour des raisons parfaitement justifiées par la mécanique théâtrale. Dans la mesure où le genre est fondé sur l'échange d'informations, et où le potin est un mode - parmi d'autres, certes - de circulation de la parole, n'est-il pas naturel, et même nécessaire qu'il soit utilisé par les dramaturges?

De mémoire de lecteur, depuis qu'on considère la littérature comme un des beaux-arts, il y aurait d'une part une pratique sociale sans rapport avec la littérature et sans intérêt pour le critique, et de l'autre des procédés de fonctionnement des textes admirables d'efficacité, qui pourraient accidentellement recourir aux modalités d'une parole fondée sur la curiosité, le plaisir d'informer, la malveillance, etc., mais que l'on appelle autrement que potin, s'agissant d'un moyen technique lié à l'écriture : on en fait grand cas, parce qu'on considère que cela contribue à la réussite de l'œuvre. Il n'empêche que le processus langagier, les motivations psychologiques, fictives ou non, la mécanique de la cause ou de l'effet, demeurent les mêmes dans les textes et dans la réalité référentielle, le reste n'est qu'une question de formulation. La distance qui sépare les deux pratiques ne serait alors pas autre chose que l'idée qu'on s'en fait, tout dépend du point de vue, des conceptions communément acceptées et des valeurs socialement, culturellement, académiquement accordées au potin comme à la littérature. La distance qui les sépare, envisagée de cette manière, subit d'incessantes variations, parce qu'elle est essentiellement subjective, elle dépend moins de l'objet que de sa réputation. La question de savoir si le potinage est une pratique extérieure à la littérature est soumise à des réponses dont la diversité même démontre qu'il est impossible de fixer une fois pour toutes la réalité des rapports entre potin et littérature ; on peut risquer l'hypothèse que c'est une des multiples raisons pour lesquelles il est impossible de définir ce qu'est un objet littéraire. En termes d'écriture, il est donc envisageable de montrer qu'il n'y a pas de périphérie de la littérature, parce que tout est bon à prendre quand il s'agit d'organiser, de composer, de rendre intelligible, de jouer sur les registres : comparant potin et littérature, on ne pose pas seulement un paradoxe amusant, on réfléchit à ce qui fait la nature du littéraire, et on peut répondre qu'il n'y a pas d'essence de la littérature, il n'y a que des stratégies de maniements des usages de langue qui permettent de construire une œuvre.

On peut du reste franchir un pas supplémentaire en montrant que certains textes sont fondés sur le modèle d'un dialogue intime, gros de commentaires et de digressions qui ne sont pas si loin des détours imprévisibles de confidences échangées à propos d'êtres et de faits qui ne concernent ni le locuteur, ni le destinataire. Commentaires et digressions, apanages du récit, sont parfois délivrés sur le ton du dialogue intime, voire de la confidence avec un détachement compatible avec l'œillade complice de la commère qui vous en apprend une bien bonne. La raison pour laquelle on se plaît à lire ces textes ressemble à celle qui nous pousserait à tendre l'oreille en des circonstances plus honteuses...

Stendhal offre ainsi l'exemple d'une œuvre où la voix du narrateur se fait très souvent entendre, intonation singulière qui entre en connivence avec le lecteur. Elle semble avoir la spontanéité qu'on attend d'une conversation avec un familier. L'effet est-il le même que celui de l'échange potinier? Voyons par exemple ce qu'il en est des généralisations habituelles, commentaires digressifs qui permettent d'exploiter les événements du récit en proposant quelques remarques sarcastiques tendant à la satire :

Quelle pitié notre provincial ne va-t-il pas inspirer aux jeunes lycéens de Paris, qui, à quinze ans, savent entrer dans un café d'un air si distingué ? Mais ces enfants, si bien stylés à quinze ans, à dix-huit tournent au commun. (Stendhal, 1972 : 199)

Le commentaire imite ici les remarques moqueuses dont est victime Julien, tout en jouant lui-même le jeu de la médisance à l'encontre des Parisiens, si bien que la raillerie dirigée contre l'un se confond en quelque sorte avec celle subie par les autres. L'autorité narrative use du pouvoir qui lui est conféré pour émettre une remarque qui produit certains effets comparables à ceux d'un simple potin : plaisir du destinataire ravi de partager une opinion négative sur des personnages qu'il connaît (ou dont il a nécessairement en tête des spécimens), gratuité d'un commentaire qui n'a pas d'autre utilité que son caractère satirique et plaisant.

Dans le même ordre d'idées, l'évocation d'un potin de l'ancien temps pour appeler le lecteur à l'indulgence à l'égard de Julien établit une complicité de bon aloi avec le lecteur :

Le lecteur, qui sourit peut-être, daignerait-il se souvenir de toutes les fautes que fit, en mangeant un œuf, l'abbé Delille invité à déjeuner chez une grande dame de la cour de Louis XVI? (Stendhal, 1972 : 219)

Cette digression n'a d'autre motivation que l'effet qu'elle produit : feignant de défendre son personnage, le narrateur en profite pour établir comme allant de soi une égalité de culture et de disposition avec son lecteur. Le résultat est de l'ordre de la tonalité : l'écrivain sait qu'il s'adresse à quelqu'un qui le comprend à demi mots, sans qu'il soit besoin de s'expliquer davantage.

La liberté que s'accorde ainsi le narrateur, qui se permet à tout moment des écarts immotivés dont le caractère arbitraire fait toute la saveur, donne ainsi l'occasion à une instance narratrice malicieuse de donner parfois, en passant, dans une extension de phrase sans conséquence, un coup de griffe qui n'a rien à voir avec le récit :

Chacun de ces messieurs voulut montrer cette partie de la science militaire qui se rapproche infiniment de l'art du tailleur, et qui faisait jadis les délices d'un grand roi, notre contemporain. (Stendhal, 2002 : 83)

Une voix s'impose sans crier gare, s'adressant au lecteur ravi de partager sa confidence. La situation respective de l'auteur et du lecteur s'oppose en théorie à celle des émetteurs et destinataires de potins, parce qu'il y manque la dimension du secret, de la confidentialité, de la complicité née du choix de l'interlocuteur afin de former un front commun contre la victime. Mais toutes ces particularités de la posture des collaborateurs du potin peuvent être imitées par le texte littéraire, c'est même ce qui fait une part de sa littérarité, la possibilité toujours renouvelée de jouer sur les intonations et de reproduire dans le texte des attitudes et des modalités d'expression. D'où la petite musique inoubliable de Stendhal, créant l'illusion non seulement de l'intimité avec le lecteur, mais aussi la sensation que l'on suit les circonlocutions de la pensée, comme dans une conversation à bâtons rompus quand, de glissement en glissement, l'objet de la conversation se métamorphose sans que l'on s'en aperçoive. L'art de la digression sans y toucher, chez Stendhal, peut certainement donner l'impression au lecteur conquis que ce qui lui est dit l'est en confidence. Sans compter le plaisir de parler d'autre chose, d'aborder des sujets sans portée essentielle, sans importance, au contenu parfois légèrement malveillant, sans que cela prête à conséquence.

Ce sont ici les qualités même de la littérature qui sont en jeu : non seulement elle n'est pas un lieu central et exclusif d'où seraient exclues les petites laideurs et indignités du monde extérieur, ce que l'on savait déjà, mais on ne peut pas se contenter de dire qu'elle les transfigure, qu'elle en fait de l'art, ce qui serait une manière de les faire entrer dans le cercle de ce qui est acceptable. Au contraire, en reprenant à son compte une attitude et une expression extérieures à la littérature et à la réputation douteuse, l'écriture reconnaît le caractère incertain de ses limites. Au lecteur de souffrir cette fragilité du statut de l'œuvre, pour pouvoir en profiter pleinement : il y a des lecteurs que Proust ne fait pas rire, parce qu'ils n'en acceptent que la profondeur ; d'autres le lisent aussi parce qu'ils le considèrent comme un des auteurs les plus drôles de la langue française, justement parce que la pénétration de son regard prend la forme d'un étourdissant commérage. Il n'y a donc pas de différence intrinsèque entre le plaisir de partager des données qui nous intéressent sans nous concerner directement, à propos de notre voisin ou d'un personnage de fiction. La posture de l'émetteur de l'information est la même et seule change la réalité physique de l'échange. Si je déclare cependant qu'un écrivain mort du XIX<sup>e</sup> siècle s'adresse à moi tout spécialement et en toute confiance, on aura de bonnes raisons de s'inquiéter pour ma santé mentale. L'étrangeté du rapprochement est une évidence : le texte littéraire est définitif, public, légitime, et construit en

profondeur. La mise sur le même plan que le potin relève donc nécessairement de la métaphore. Mais si le contenu, la posture du locuteur, l'effet sur le destinataire, sont comparables, pourquoi l'équivalence serait-elle impossible? La nature insaisissable du littéraire, qui joue constamment sur ce qui lui est extérieur, interdit une prise de position plus rigoureuse.

Certains genres sont du reste par nature à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du cercle littéraire, sans qu'on puisse statuer facilement sur la place qu'ils occupent, à moins toutefois de prendre encore une fois le recul de l'histoire de la littérature. Et à l'intérieur de ces délimitations génériques, certaines œuvres possèdent également un statut qui rend hésitant quand il s'agit de les classer. On va voir en quoi il est particulièrement intéressant de les rapprocher du cas du potin en termes de création et d'accession à la dignité littéraire.

Quand on cherche, dans une grande librairie parisienne, le *Journal 1933-1945* de Victor Klemperer, il est inutile de se rendre à l'étage *Littérature*, où il ne figure pas sur le rayon « littérature allemande ». Il faut descendre à l'étage *Histoire* pour le trouver au milieu d'ouvrages traitant de l'Allemagne nazie, ouvrages à prétention scientifique ou purement informative. On sait que Victor Klemperer, professeur de langues romanes à l'Université de Dresde, ne quitta jamais sa ville, subit toutes les persécutions antisémites durant la période nazie, et survécut par miracle. On peut débattre à l'infini sur le caractère intrinsèquement littéraire du journal, non composé par définition, écrit au jour le jour (sans possibilité de relecture à partir de la fin des années 1930, où Klemperer est forcé, pour des raisons de sécurité, de cacher le manuscrit chez une amie non juive). La temporalité particulière du journal, qui interdit de saisir l'événement historique de manière téléologique, depuis son aboutissement, lui confère un statut spécifique qui ne correspond pas non plus à la conception traditionnelle de la création littéraire. Faut-il donc poser la question en termes de contenu? Quand l'auteur du journal est un écrivain reconnu, et non pas un simple professeur d'université, on parle sans hésiter de « journal littéraire » et on ne se pose pas la question de la place de l'ouvrage dans les bibliothèques et librairies. Or l'expérience de lecture de Klemperer dépasse de beaucoup l'information et/ou la réflexion historique pour prendre une dimension autre, si ce n'est supérieure : il s'agit de la relation d'une expérience humaine éprouvante pour le lecteur, qui prête à des réflexions sur la fragilité de l'identité – Klemperer se considère avant 1938 bien plus comme un Allemand que comme un juif. Le livre touche aussi à la question de l'exil avec le constat amer, mais qui est aussi d'une beauté saisissante, que, si le vieux professeur n'a pas quitté son pays, c'est l'Allemagne qui l'a exilé, au sein même de la ville où il a si longtemps vécu et qu'il désapprend peu à peu à aimer. L'identification aux personnages est irrésistible. Les lignes de partage entre le document et la littérature deviennent, on le voit, tremblantes.

Pour insolite que cela puisse paraître, c'est à ce moment que revient notre réflexion sur l'identité entre potin et littérature. C'est qu'on dépasse dans cette œuvre le plan de la métaphore pour se trouver confronté à un usage décisif du potin. Le principe du journal est d'accueillir sans discrimination et sans choix préalable toutes sortes de données dont la valeur et la portée sont nécessairement inégales, puisque leur récolte est par définition quotidienne. Or le journal de Klemperer donne à la fois thématiquement et formellement une importance particulière à cette dimension de l'écriture. C'est que les morceaux de vie recueillis tous les jours sont vitaux pour les Klemperer dont la possibilité de sortir de chez eux et de se confronter directement au monde se réduit de mois en mois : il devient de plus en plus dangereux pour leurs amis aryens d'être vus avec eux, livres, journaux et TSF leur sont progressivement interdits, si bien que les informations sur la situation de l'Allemagne et de la guerre leur parviennent de l'extérieur, grâce aux visites qu'ils reçoivent, aux rencontres fortuites, aux bribes de conversation surprises par hasard. Jusqu'en 1940, ils conservent leur maison mais sont de plus en plus confinés, et un nombre impressionnant de personnages, amis, voisins, relations, défilent chez eux et leur donnent des nouvelles du monde, de l'état de l'Allemagne, de connaissances dont ils n'ont pas de nouvelles, de l'état d'esprit des uns et des autres. Tous les plans sont mélangés, personnel ou politique, dérisoire ou décisif. C'est ainsi que Klemperer apprend par hasard la mort d'un ami (septembre 1936) ou, en achetant une tablette de chocolat, à la gare, l'ultimatum de la France à l'Allemagne en septembre 1939. À partir du moment où ils sont confinés dans la *Judenhaus* (mai 1940), un immeuble où les juifs doivent vivre entre eux et ne fréquenter personne, correspondant avec la période où il commence à être dangereux de sortir dans la rue quand on porte l'étoile, Klemperer et sa femme vivent dans un monde clos, où les informations ne pénètrent que sous la forme de rumeurs invérifiables et de racontars saisis au vol. Aller faire ses courses relève de l'expédition dangereuse et harassante, mais c'est aussi le seul moyen de savoir où en est l'avancée des armées, ou même pour le philologue qui

étudie la langue du troisième Reich, d'entendre dans des hauts parleurs un discours de Hitler. Ce qui est essentiel à leur survie et à leur destin ne leur parvient que de l'extérieur, à travers des bavardages intimes, souvent dangereux pour les interlocuteurs, parfois purement frivoles.

Tous les discours, tous les contenus, sont ainsi mis sur le même plan et c'est au lecteur, grâce à son recul et à sa connaissance des événements historiques de démêler les augures heureux ou plus souvent sinistres qui le font trembler pour le diariste. On voit comment le commérage est la matière même du texte, ce qui contribue sans doute à faire du *Journal* une œuvre en marge de la littérature. Parce que le potin n'est pas écrit et scénarisé, comme chez un Proust, il est donné pour ce qu'il est, une information fournie par un locuteur souvent indifférent et transformée en donnée vitale pour le destinataire. Lire ce document par le biais de la thématique du potin amène le lecteur à traiter le texte comme s'il était construit délibérément pour produire un effet en soulignant le sentiment d'enfermement progressif. Certes, le caractère dérisoire du motif, en regard de l'œuvre où il s'inscrit, donne à la démarche une dimension bizarre et insolente, propre à provoquer des réticences quant à la validité de la comparaison. On peut en effet hésiter à mettre en regard la libido avide et parfois cruelle du potineur avec le besoin désespéré de malheureux assiégés qui ont besoin de savoir ce qui se passe à l'extérieur. On peut répondre que Klemperer affiche un désir effréné d'apprendre n'importe quoi qui ressemble à la curiosité du lecteur des colonnes à scandales. La thématique offre à vrai dire un véritable modèle de lecture. Et de la même façon qu'on est à la fois dans et hors de la littérature, le statut du langage est dans ce texte profondément ambigu : il est le véhicule libérateur qui permet d'échapper à la condition de ceux qui sont tenus à l'écart, mais il est aussi un mode mineur de communication qui vient rappeler cruellement au philologue privé de livres qu'il ne lui reste comme lien avec le monde que les bavardages assez ineptes de l'écervelée Frau Voss, sa voisine. De la même manière, la rédaction du *Journal* est un acte de courage et de résistance en soi, mais il fonctionne aussi comme un exutoire verbeux et redondant qui vient remplacer le discours qui ne peut être tenu en public.

Ce qui constitue les détails de la vie quotidienne, avec ses faits minuscules, est ainsi constamment amplifié, tout devient significatif, on se surprend à l'affût de la moindre circonstance. Placé par la logique du genre dans la même perspective que l'auteur du journal, le lecteur est aussi témoin de faiblesses et de contradictions qu'il est irrésistiblement tenté de commenter - on ne peut s'empêcher de sourire en devinant au récit des aventures de Klemperer au volant de sa voiture, quel exécrable conducteur il est. On est ainsi constamment placé à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'univers du diariste : on connaît l'issue des événements - l'extermination, la victoire des alliés, la survie des Klemperer. L'exemple le plus saisissant est l'entrée du 12 février 1945, quand Klemperer apprend que les derniers juifs de Dresde seront déportés le lendemain. Le lecteur sait, lui, que la ville sera rasée dans la nuit du 12 au 13, coup de théâtre romanesque mais éventé par sa position en surplomb. Le décentrement tient donc à cette position ambiguë d'un lecteur en possession de plusieurs points de vue. Et le mélange de noblesse et de ridicule, de mesquinerie et de philosophie, ne contribue pas peu à cet effet. Comme le respectable Professeur d'université dépouillé de son statut, le lecteur est progressivement amené à perdre ses repères. On voit que l'incongruité de l'étude du potin chez Klemperer souligne en fait la nature d'un texte profondément excentrique à tous les sens du terme. Le *Journal* défie la catégorisation, il oblige à déplacer les marges génériques et linguistiques, il est un objet étrange à la fois dans sa dimension humaine et créatrice. Il ne faut pas oublier, du reste, qu'il a servi de fondement documentaire et d'aide-mémoire pour *La Langue du IIIème Reich*, où Klemperer analyse dès la sortie de la guerre le fonctionnement linguistique du nazisme. Cet ouvrage totalement original dans sa conception apparut lui aussi comme un phénomène difficile à classer au moment de sa parution.

De la même façon qu'on a pu parler de modèle de lecture à propos de l'excentricité du potin, on peut parler de modèle de création : ce que le *Journal* de Klemperer exhibe et souligne, c'est le caractère profondément contingent et fortuit de l'écriture, aléas ici superbement scénarisés par l'Histoire. Si l'accident superlatif que représentent le nazisme et la Shoah sont un aboutissement extrême de cette logique, n'est-il pas possible d'y voir une métaphore de l'impossibilité pour tous, écrivain comme lecteur, de mettre le doigt sur ce qui est le fondement de l'écriture ? Le centre n'est jamais accessible, de la même manière qu'il ne sera jamais possible de savoir comment ni pourquoi une œuvre s'élabore. C'est la raison pour laquelle une page rapportant l'échange anodin de deux inconnus dans un tramway peut nous laisser la gorge nouée. C'est la raison pour laquelle il n'est pas interdit de voir une continuité et une nécessité entre le babil le plus vil et la littérature.



## Notes

<sup>1</sup> Voir Guéron, 2006

## Bibliographie

- Austen, J. 2000. *L'abbaye de Northanger*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t.II. Trad. Pierre Arnaud. Paris : Gallimard « Pléiade ».
- Balzac, H. 1976. *Madame Firmiani*, dans *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard « Pléiade ».
- Goldoni, C. 1980. *Barouffe à Chioggia*. Trad. Felice del Beccaro et Raymond Laubreaux. Paris : Garnier-Flammarion.
- Guéron, C. 2006. « Potins et calomnies dans *Beaucoup de bruit pour rien* et *la Nuit des rois*. » Dans *Potins, cancans et littérature*. Eds. A. Chamayou et N. Solomon. Perpignan : PUP.
- Klemperer, V. 1996. *LTI, La Langue du III<sup>e</sup> Reich*. Trad. Elisabeth Guillot. Paris : Albin Michel, « Agora ».
- . 2000. *Je veux témoigner jusqu'au bout. Journal 1942-1945*. Trads. Ghislain Riccardi, Michèle Kiintz-Tailleur et Jean Tailleur. Paris : Seuil.
- . 2000. *Mes soldats de papier. Journal 1933-1941*. Trad. Ghislain Riccardi. Paris : Seuil.
- Marivaux. 1980. *La Surprise de l'amour* dans *Théâtre complet*, vol.I. Paris : Garnier.
- Molière. 1962. *Le Bourgeois gentilhomme* dans *Théâtre complet*, vol.II. Paris : Classiques Garnier.
- . 1962. *Tartuffe ou l'imposteur*, Théâtre complet, vol.I. Paris : Classiques Garnier.
- Racine, Jean. 1980. *Phèdre*, dans *Théâtre complet*. Paris : Garnier.
- Shakespeare, W. 2003. *Beaucoup de bruit pour rien*. Trad. André Markowicz. Arles : Actes Sud.
- Stendhal. 1972. *Le Rouge et le noir*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- . 2002. *Lucien Leuwen*. Paris : Gallimard, « Folio ».