

## Un aphorisme-caillou? Brièveté à l'aune du minéral dans l'aphorisme poétique français contemporain

### A pebble-aphorism? Briefness through mineral imagery in contemporary French poetic aphorism

LAURE SAUVAGE

Université Bordeaux Montaigne (Plurielles)  
laure.sauvage@u-bordeaux-montaigne.fr

#### Abstract

Within the reflective genre of aphorism, especially in its poetic form, mineral imagery occupies a prominent place in the 20<sup>th</sup> century: not only the lexicalised metaphor of the “lapidary style”, but also the motifs of the lightning strike or of the pebble, which are particularly vivid images, imply a certain conception of briefness. The aphoristic proposition is presented as a dazzling flash that prevents elaboration and petrifies the reader. However, in the course of the century, this mineral imagery, and with it the poetics of the aphorism evolve and emphasize imagination rather than violent shock, thus involving readers in a more active collaboration with the text.

#### Key-words

Aphorism, briefness, reflexivity, imagery, stones.

#### Resumen

Dentro del género reflexivo de los aforismos, especialmente en su forma poética, el imaginario mineral ocupa un lugar prominente en el vigésimo siglo; la metáfora lexicalizada del “estilo lapidario”, pero también los motivos del relámpago o el guijarro, especialmente vivaces, implican una cierta concepción de la brevedad. La propuesta aforística es presentada como un rayo deslumbrante que impide la elaboración y petrifica al lector. Sin embargo, en el curso de este siglo, este imaginario mineral, así como la poética del aforismo, evolucionan y enfatizan la imaginación por encima del golpe violento, involucrando así a los lectores en una colaboración más activa con el texto.

#### Palabras clave

Aforismo, brevedad, reflexividad, imaginario, piedras.

## 1. Introduction

Dans la poésie française du xx<sup>e</sup> siècle, comme l'a montré Anne Gourio, l'imaginaire minéral est omniprésent: la pierre brute et opaque, souligne-t-elle notamment, envahit le paysage poétique de la seconde moitié du siècle (2005: 113). Cette pierre est "mise en question de la nature, du sujet, du sens" (*ibid.*: 12): elle affecte donc les fondements de l'expression poétique. Au sein de l'aphorisme poétique français depuis le xx<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui, on remarque de fait la très grande présence de l'image de la pierre. Or, le caractère réflexif de l'aphorisme est, Philippe Moret l'a montré, l'une de ses constantes génériques au xx<sup>e</sup> siècle: après le surréalisme, le discours d'autorité qui était celui, théorique, de la maxime "ne semble plus guère pouvoir signifier plus ni autre chose que sa propre inanité" (1997: 195). Dès lors, la question de la vérité ne peut être rejouée que comme "exigence" et le travail du négatif est lié à cette réflexivité parce que l'aphorisme "fait constamment retour sur soi pour interroger ses conditions de possibilité" (*ibid.*).

La symbolique de la pierre est bien sûr extrêmement riche, mais nous nous concentrerons ici sur ses enjeux métalittéraires. Le caractère réflexif de cet imaginaire – même si l'image ne s'y limite donc pas – est notamment marqué par sa présence, dans les titres mêmes des recueils aphoristiques, rhématiques selon la terminologie de Genette (1987: 76): ceux-ci peuvent être lus, et leur caractère nominal nous y invite, comme des indications génériques métaphoriques. On peut par exemple citer *Pas japonais* de Jean-Louis Giovannoni (1992), *Brisants* de Vincent La Soudière (2003), la sous-section "Lapidaires" du recueil *Le Centre de gravité* de Marc Alyn (2016: 133-138) ou encore *pierres d'attente* de Philippe Denis<sup>1</sup> (2018). La fortune et les variations de cette image, dans les œuvres littéraires comme critiques, suggèrent qu'elle agrège des représentations et enjeux vifs qu'il s'agira de déplier.

À première vue, cette insistance de la pierre, soutenue par la métaphore lexicalisée du style lapidaire, met en avant la concision d'une petite forme simultanément ramassée et finie. Pourtant, l'imaginaire minéral se fait d'emblée le vecteur des tensions qui habitent l'aphorisme et de la complexité de sa poétique. On peut à titre d'exemple en relever une entre le figement minéral et la dynamique d'un choc qui tient à distance l'inertie. La multiplicité des comparants minéraux ouvre une réflexion sur la pratique aphoristique à deux niveaux – bien sûr liés. Elle permet d'une part d'interroger la poétique: les avatars de la pierre offrent une voie d'accès à la question du travail du poète. Si le galet poli est le résultat d'un art patient et progressif de lissage des aspérités, les images de pierres brutes cassantes suggèrent une tout autre conception qui met l'accent sur un caractère immédiatement percutant de l'aphorisme. Ces images sont liées à des esthétiques différentes et l'on peut noter un contraste, si l'on simplifie schématiquement la tension, entre un pôle de l'harmonie et un autre de la difformité. D'autre part, cet imaginaire permet d'interroger le rapport aux lecteurs

1 Cette minuscule dans le titre est le fait du poète, signe peut-être d'un positionnement d'humilité que nous constaterons à d'autres niveaux.

et lectrices qui est privilégié au sein de l’aphorisme. Ainsi, si le caillou peut se lancer, les pas japonais sont support d’un parcours. En suivant les textes, nous ne nous intéresserons donc pas au type de pierre présent dans l’aphorisme, mais plutôt à la façon de la présenter, de la travailler ou non en lien avec sa fonction. Il s’agit alors de faire l’étude d’un réseau d’images et non d’un motif statique et unifié, les divers avatars du rapport de l’aphorisme au minéral dessinant ce qu’on peut appeler avec Anne Gourio un “imaginaire transpersonnel” (2005: 15). Celui-ci permettra de mettre en évidence, pour l’aphorisme, une tendance importante dans la poétique du genre telle qu’elle est appréhendée par Genette comme “discipline assumant [d]es formes d’études non liées à la singularité de telle ou telle œuvre” (1972: 10), mais cherchant au contraire à mettre en avant des convergences, sans figement.

Si le motif minéral est très présent dans l’aphorisme poétique tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, on constate qu’il connaît une mutation, depuis le milieu du siècle jusqu’à aujourd’hui. De façon générale, on observe une mise en retrait du motif lapidaire qui conçoit l’aphorisme comme choc et insiste sur l’efficacité d’une parole qui méduse. L’imaginaire minéral configure alors un autre travail de la formule qui instaure une autre relation aux lectrices et lecteurs. Cette évolution semble alors à la fois vecteur et témoin d’une mutation de la poétique aphoristique. Pour reprendre la distinction établie par Gérard Dessons entre court et bref (2015: 43), si l’aphorisme est irrémédiablement court d’un point de vue dimensionnel, la mise en scène de sa brièveté est toujours prégnante, mais la diversité des motifs minéraux apparaît liée à différentes façon de la concevoir. Nous pourrions éprouver cette hypothèse en nous appuyant sur des recueils poétiques français contemporains divers, qui ont toutefois en commun d’abord de se rattacher plus ou moins étroitement au genre aphoristique, mais aussi de convoquer un imaginaire minéral pour lequel une lecture réflexive est, sinon induite, du moins autorisée par les textes. Les riches circulations entre les discours littéraire et critique permettront également d’approcher cette poétique aphoristique contemporaine et son renouvellement au cours du xx<sup>e</sup> siècle à l’aune des motifs minéraux.

## **2. L’aphorisme lapidaire au XX<sup>e</sup> siècle**

L’adjectif “lapidaire” vient du latin *lapis*, pierre. Dans le discours critique, la métaphore du “style lapidaire” est souvent employée pour évoquer l’aphorisme du xx<sup>e</sup> siècle (par exemple: Sinturel, 1991: 92; Garrigues, 1995: 37; Lüthi, 2009: 59). Or, cette expression vient de l’épigramme, originellement grecque, inscription gravée dans la pierre d’un monument. Pour Bernard Roukhomovsky, après les épigrammes grecques, c’est Martial qui fonde le paradigme du genre dans l’acception moderne du terme (2001: 116–117). La poétique qui se développe alors conserve la marque de cette origine inscriptionnelle et se caractérise par une “brièveté lapidaire”, ainsi qu’une “netteté du contour”. Cela est d’autant plus marquant, ajoute-t-il, avec l’évolution de l’épigramme, qui passe de simple à double: l’épigramme est

alors dite “à pointe” et se caractérise par une structure bipartite: à l'énoncé plus ou moins développé s'ajoute un trait final, pointe incisive et mordante. Le sens figuré de “lapidaire”, qui en vient à signifier “concis, succinct”, apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle, puis reçoit, par glissement, la valeur supplémentaire de “frappant, percutant” au XIX<sup>e</sup> siècle (Rey, 1998: 1975), de sorte qu'Anne Souriau, dans le *Dictionnaire d'esthétique*, définit ainsi le style lapidaire: “ce qui est formulé dans le style fréquemment utilisé dans ces inscriptions: bref, concis, énergique, d'autant plus frappant qu'il condense une pensée forte dans une formule plus ramassée et réduite à quelques mots essentiels” (2004: 943). L'adjectif dénote donc originellement le support de l'écriture et en vient à désigner un style et, à travers lui, l'effet induit.

D'emblée pourtant, la métaphore est complexe et traduit des tensions au sein de l'aphorisme. L'ambiguïté de l'image est soulignée par Jean-Pierre Seguin: le style lapidaire suggère “la dureté de la pierre”, comme des cailloux qu'un auteur nous jetterait, ce qui n'est pas conforme à son étymologie, mais les connotations du mot donnent raison à cette première association (1999: 64). On la retrouve d'ailleurs dans les ouvrages critiques, comme par exemple: “La formule frappante est lapidaire, donc mémorable; elle marque parce qu'elle est percutante (...)” (Schlanger, 2016: 37). Jean-Pierre Seguin insiste donc, en dépit de l'origine de l'expression, sur le primat, dans nos imaginaires linguistiques, des valeurs d'intensité, de densité voire de dureté irrémédiable sur l'idée explicite d'inscription (1999: 65) et ajoute:

Partant de là, je risquerais, pour en faire un concept opératoire, la définition suivante: *le style lapidaire est l'attitude que prend le sujet écrivant dans son maniement du langage, quand il tend à concentrer, à intensifier et à raffiner sa représentation de l'essentiel, à la manière d'une inscription qui donne le sentiment de définitif* (*ibid.*: 65–66).

S'ajoute à et découle de ce flou dénotatif une complexité intrinsèque à la métaphore qui me paraît jouer au moins sur deux plans, si on l'envisage dans le contexte de la petite forme.

D'une part, du point de vue poétique, une tension entre fragment et aphorisme, entre jaillissement d'une saillie au caractère brut et lente élaboration d'une formule polissée. La pierre est à la fois fragment et aphorisme, fragment d'une roche et unité ciselée. Dominique Noguez, lui-même aphoriste, souligne cette ambivalence: “Pour reprendre l'image de la pierre, il [le fragment] est à la fois caillou, morceau de rocher, brut, difforme, avec des arêtes tranchantes, et galet bien lisse, poli par le long travail de la mer” (2010: 5). Le titre d'une section du recueil *Le Dieu du sable* de Marc Alyn, “Lapidaire” (2016: 133-138), rend compte de ce double mouvement. La nominalisation de l'adjectif ainsi que le pluriel suggèrent que ce sont les formules aphoristiques qui sont par-là désignées. Ils valorisent donc la fulgurance d'une frappe, ce qui entre en tension avec l'étymologie du mot. Du point de vue de la réception ensuite, l'expression de “style lapidaire” désigne une qualité de l'écrit, mais ses connotations suggèrent également une représentation de la transmission de l'aphorisme. Si la pierre tend à être perçue comme

ce qui est jeté, et donc, métaphoriquement à mettre l'accent sur la densité et l'acuité de la formule, elle produit également un heurt qui se traduit par un ravissement ou une stupéfaction. Ainsi, l'image se rapporte d'abord à la qualité de l'écrit, mais peut aussi évoquer la contagiosité du minéral qui méduse, à son tour, lectrices et lecteurs. L'aphorisme suivant de François Vacluse témoigne de cette conception: "On dit *lapidaires* les phrases qui lapident au mieux" (2017: 110). Le style lapidaire propose alors une brièveté qui ne vient donc pas de l'extériorité dimensionnelle – même si elle lui est associée – mais qui se caractérise par un fonctionnement rhétorique: la recherche d'une parole agissant sur les lectrices et lecteurs. Par certaines figures comme l'oxymore, l'écriture se fait choc, court-circuit et, via sa rapidité, se présente comme indubitable et irrévocable; elle pétrifie au moins temporairement la pensée.

Ce motif de la parole lapidaire se décline en différentes images. Au xx<sup>e</sup> siècle, dans les textes aphoristiques comme critiques, on peut notamment en relever deux importantes, convoquées massivement dans le contexte conjoint d'une réflexion sur la poétique de l'aphorisme et sur ses effets: l'éclair et le caillou. Nous passerons plus rapidement sur la première, déjà largement commentée (cf. notamment Mathieu, 1984: 302; Loayza, 2019). On trouve l'image de la foudre exemplairement chez Char, notamment dans son célèbre aphorisme de *La Parole en archipel*: "L'éclair me dure" (2001: 378). La formule elle-même manifeste ce fonctionnement: par son caractère paradoxal, exhibé à travers l'antithèse, elle immobilise, éblouit et semble se suffire à elle-même. Son acuité, sa fulgurance coupent court aux développements<sup>2</sup>. Daniel Loayza souligne la proximité entre cette conception de l'éclair et la pétrification qui en résulte, notamment en rappelant que "[j]usqu'au xviii<sup>e</sup> siècle, on a cru qu'un éclair pouvait se pétrifier" et que la pierre qui en résultait était, dans le Sud de la France, appelé "pierre de foudre" (2019: 20).

La deuxième image, celle du caillou, apparaît notamment dans deux textes critiques **féconds** qui permettent de déplier les enjeux de l'image: d'abord dans les "Notes sur l'aphorisme", section de la préface fragmentaire au premier tome des *Papiers collés* de Perros, ensuite dans le texte de Blanchot "Nietzsche et l'écriture fragmentaire" dans *L'Entretien infini*, qui fait explicitement référence au texte perrossien. Le statut du texte de Perros, encore préface et déjà notes, est particulier en raison de cette hybridation même. On peut y lire:

Enfant méconnaissable. Plus qu'un vers, qui demande à être secouru dans son ascension, à être adopté – flatteur – l'aphorisme tombe, et – dirons-nous – est désespéré. Sans rémission. Le vers ouvre, est en pente, appelle un chant. L'aphorisme ferme. Vers liquide, aphorisme solide. Il étonne. Détonne. Fait un pied de nez. Espiègle. Tirant souvent sur le comique par son manque d'intonation. L'aphorisme est caillou. Inexplicable. Impossible de trouver de l'homme dans ce phénomène monolithique. Il n'engage pas la durée, se passe et se moque de l'esprit. Annule le pourquoi et le comment (Perros, 1960: 13–14).

---

2 Le titre de l'ouvrage de Florence Delay, *Petites formes en prose après Edison* (1978), par le repère historique qu'il met en avant, est éloquent de ce point de vue.

La minéralité qui circule dans la note à travers les termes “solide”, “caillou”, “monolithique” est ici associée à la compacité, complétude d’une phrase à laquelle rien ne peut être ajouté ni retranché. Le substantif même de “caillou”, concret et trivial, ainsi que aussi les ellipses, percutantes, donnent à la phrase une dimension surprenante, presque provocatrice. L’énonciation de l’analogie entre aphorisme et caillou elle-même est saisissante: la phrase se réduit au moule sujet-copule-prédicat. L’absence de déterminant devant le substantif “caillou”, mais aussi la répétition de la suite vocalique [a]-[i], par l’écho qu’elle suscite entre les deux noms, renforcent cette circularité. Enfin, sa réflexivité contribue bien sûr à sa clôture. Le mouvement de chute et de fermeture évoqué permet d’appréhender un rapport aux lecteurs et lectrices: irrémédiablement hermétique à “l’homme”, l’aphorisme est envisagé comme contenant sa propre conclusion. Il est soumis à une gravité, qui doit être ici comprise dans les deux sens du terme. Se donnant pour Perros dans la soudaineté d’un heurt, il n’ouvre ni glose ni interprétation. Si les images de l’éclair et du caillou diffèrent en bien des points – notamment leur façon de concevoir l’esprit – elles partagent le sème de la violence de la frappe, geste unifié qui coupe court. L’étymologie du verbe étonner, employé par Perros, qui vient du latin *adtonare*, “frapper de la foudre, frapper de stupeur”, suggère d’ailleurs cette proximité.

Dans *L’Entretien infini*, Blanchot évoque les “Notes pour une préface” de Perros:

L’aphorisme est la puissance qui borne, qui enferme. Forme qui est en forme d’horizon, son propre horizon. Par là, on voit ce qu’elle a d’attirant aussi, toujours retirée en elle-même, avec quelque chose de sombre, de concentré, d’obscurément violent qui la fait ressembler au crime de Sade – tout à fait opposée à la maxime, cette sentence à l’usage du beau monde et polie jusqu’à devenir lapidaire, tandis que l’aphorisme est aussi insociable qu’un caillou (Georges Perros) (mais une pierre d’origine mystérieuse, un grave météore qui, à peine tombé, aimerait se volatiliser). Parole unique, solitaire, fragmentée, mais à titre de fragment, déjà complète, entière en ce morcellement et d’un éclat qui ne renvoie à nulle chose éclatée (Blanchot, 1969: 228–229).

La distinction entre la maxime et l’aphorisme se fait ici au profit d’une mise en avant de la force aphoristique, intense déflagration. Après Perros, Blanchot insiste sur la solitude de l’aphorisme: cette représentation d’un aphorisme autonome, pour peu qu’on dépasse la provocation d’une forme absolument isolée des humains qui la produisent et à qui elle est destinée par la publication, engage une certaine conception de la relation aux lectrices et lecteurs et met en jeu ce qu’on pourrait appeler une poétique du heurt. L’aphorisme, n’invite alors pas une pluralité de lectures mais apparaît comme pur évènement, contenant en lui-même son principe.

Si l’on cherche à synthétiser les sèmes présents dans cette image du caillou pour envisager la poétique aphoristique, ressortent trois éléments: d’abord, la densité et constriction d’une petite forme concise qui renvoient très concrètement à la disposition des mots de l’aphorisme sur la page, formant un petit bloc. Cela doit être rattaché à la notion de “saturation” développée par Judith Schlanger, qui peut se déployer vers le “plus” ou le “moins”:

dans ce second cas, le gain de force et d'intensité est obtenu par la restriction (2016: 63). Ensuite, la violence d'une formule acérée, rapprochée d'un vif jet de pierre et donc censée heurter les lectrices et lecteurs, les méduser par ses effets. Enfin, un troisième aspect, même s'il est moins explicité par Perros et Blanchot, est compris dans le sémantisme du caillou, qui se distingue en cela de la pierre: le refus de l'édifice. La solitude de l'aphorisme, qui "supporte mal la compagnie" (Noguez, 2010: 8), est alors à penser non seulement vis-à-vis des humains mais également vis-à-vis des autres formules. Le "caillou" est d'ailleurs au singulier dans ces textes critiques. La forme, fondamentalement inadaptée à la construction, ne permet pas aux recueils fragmentaires de faire monument, système ni même ensemble unifié. Irrémédiablement petit et singulier, l'aphorisme se jette et ne permet donc nulle assise ou édification majestueuse de l'œuvre.

### 3. Vers une nouvelle minéralité aphoristique

Si la conception de l'aphorisme que l'image du caillou véhicule est très présente dans les œuvres poétiques du xx<sup>e</sup> siècle, il semble que l'on observe dans les recueils contemporains un infléchissement de cette métaphore minérale, signe d'une modification de la poétique de l'aphorisme. Sa concision circulaire, dont le caillou associé à la violence du jet était l'image, se défait. On peut notamment constater deux changements: d'une part, l'accent est davantage mis sur un patient et doux travail de la pierre qui écarte le paradigme du bris soudain. Par ailleurs, on note la présence d'autres comparants qui rendent compte de l'instauration d'un rapport renouvelé aux lectrices et lecteurs.

S'élabore, via l'évolution de l'imaginaire minéral, un autre rapport à la *poièsis* de l'aphorisme, forme qui peut alors parfois être dite "ajourée". Les images mettent moins en avant la pierre brute que son travail, comme on peut le lire dans les *Aphorismes de la mort vive* de Christian Doumet: "S'adresser à ceux qu'on roule au fond de soi comme aux galets d'une rivière./Les polir de même" (2019: 28) ou dans les *Petits traités d'aphasie lyrique* de Philippe Denis: "Soucieux du gris,/de mes journées grises,/je toilette mes cailloux" (2011: 41). Polir, toiletter: les deux verbes suggèrent la lenteur de l'élaboration, progressive et associent, à l'élément minéral, l'eau qui connote la fluidité et l'adoucissement. L'image du caillou demeure présente, mais elle apparaît moins liée à l'instantanéité du heurt de la formule. L'aphorisme peut alors même être associé à une élaboration paradoxale. On lit par exemple, dans *Alchimie de la lenteur* de Pierre Oster-Soussouev: "Bribes, débris, j'ai besoin de vous. Le caillou me sert de pierre angulaire. Avec un fétu je fonde en réalité l'acte insurpassable de l'âme. Intéressé à construire, la fuite me corrompait" (1997: 9). L'élaboration – d'une pensée, d'une éthique ou d'une morale, pourrait-on ajouter – se dessine sans que soient gommées les tensions avec la forme aphoristique, ce que suggèrent le verbe "servir de", qui laisse entendre une impropriété, ainsi que l'image du fétu, paradoxalement susceptible de "fonder".

Cette genèse de la formule aphoristique se déploie dans nombre de recueils poétiques contemporains en mettant à distance le principe de densité absolue pour privilégier une approche davantage prudente. Des concessions sont alors faites vis-à-vis d'une recherche de concision maximale, ce qui peut se traduire sur le plan énonciatif par la présence de modalités ou de reformulations. On note par exemple la récurrence de l'adverbe "peut-être" dans *Ce lieu que les pierres regardent* de Giovannoni, qui n'apparaît pas moins de dix-sept fois dans le recueil: "Tu écris, peut-être, pour voir/ce que tu ne pourras retenir", "Peut-être que regarder un mur/toute une vie/en dirait plus long/qu'un ciel" ou encore "Peut-être ne dit-on que le mouvement" (1984: 8, 25, 26). L'ancrage énonciatif introduit par l'adverbe "peut-être" défait la gnomie traditionnelle de l'aphorisme en transformant l'affirmation en une proposition qui admet et même expose le doute. On notera de plus dans l'ensemble de ce recueil l'absence de points finaux aux phrases: en évinçant la clôture dont ils sont grammaticalement le signe, le poète s'éloigne aussi de la sorte d'une assertion définitive.

Le travail de l'aphorisme se démarque également d'un modèle – mythifié – de compacité maximale par un renouvellement de sa mise en page. Traditionnellement, phrase isolée, "serti[e] de blanc" (Montandon, 2007: 247), l'aphorisme faisait bloc. Or, cette mise en avant d'un travail de la formule aphoristique déploie une conception qui appuie moins sur l'extrême densité compacte que l'étiollement des mots sur la page. Cette déconcentration se traduit donc visuellement. Les motifs minéraux suggèrent cette dissémination de la parole aphoristique<sup>3</sup>, comme dans les titres du recueil de Jean-Louis Giovannoni, *Pas japonais* – allée piétonne constituée par des dalles – et de celui de Philippe Denis, *pierres d'attente* – pierres saillantes à l'extrémité d'un mur, qui viendront accueillir une construction ultérieure. Conformément à ces images qui font ressortir l'intervalle, l'aphorisme-caillou laisse place, dans les recueils de ces deux poètes, à des formes plus fragmentées qui accueillent le blanc en leur sein. On trouve d'abord un certain nombre d'aphorismes "verticalisés" qui s'hybrident avec le vers: nous venons d'en citer des exemples dans *Ce lieu que les pierres regardent*. On lit également ponctuellement chez Philippe Denis des aphorismes plus franchement ajourés, qui accueillent davantage encore le blanc:

Je cherche une langue  
qui ne passerait  
pas  
par le bruit  
que font – ici –  
les mots. (Denis, 1983: non paginé)

La pause que le blanc typographique occasionne après l'adverbe "pas" induit dans un premier temps une lecture absolue du verbe, alors familier, "ne pas passer". Le retrait

3 Pierres et cailloux sont d'ailleurs souvent au pluriel dans les recueils de Denis ou Giovannoni, ce qui peut suggérer une absolutisation moindre de la compacité formulaire.

du vers suivant vient alors exhiber une autre lecture, concurrente. Par ces jeux de mise en page, et donc cette hybridation avec le vers, du point de vue de l'expérience des lecteurs et lectrices, l'aphorisme n'est plus susceptible d'être appréhendé d'un seul coup, mais scénarise au contraire ses lectures possibles. La temporalité de lecture s'en trouve modifiée et déjoue le heurt de la formule. Le texte aphoristique est alors bien sûr toujours court d'un point de vue dimensionnel, mais sa brièveté se renégocie et s'éloigne d'une conception rhétorique du bref qui recherche avant tout une efficacité du langage (Dessons, 2015: 63) dans un contexte gnomique: "Le bref joue avec le sous-entendu comme avec une arme" (*ibid.*).

Ce renouvellement conjoint de l'imaginaire minéral et de la poétique aphoristique apparaît aussi nettement à travers une modification de la place accordée à la violence. La lecture est alors davantage présentée comme accueil. Est alors mis à distance le paradigme de la violence conçue comme jet d'une formule qui agresse et pétrifie. Pourtant, on trouve toujours ponctuellement la présence d'une certaine violence, mais elle est conçue très différemment. Les titres des recueils de Philippe Denis, *Surface d'écueil* et de Vincent La Soudière, *Brisants*<sup>4</sup> en témoignent. L'accent n'est plus mis sur la compacité de la petite forme mais la rencontre avec le texte est appréhendée comme surface. L'image de l'écueil et celle des brisants suggèrent bien une violence possible, mais le mouvement n'est pas celui de la pierre. Si choc il y a, l'initiative en est davantage laissée aux lecteurs et lectrices. Dans *Les Mots sont des vêtements endormis*, on peut lire un autre avatar de ce changement d'agent: "Tu brises une pierre... et tu tombes encore sur de la pierre" (Giovannoni, 2014: 18). Le motif du choc est toujours vivace mais il prend un tout autre sens: la violence est dirigée contre la pierre, et l'image, à travers l'auto-adresse par le pronom de deuxième personne du singulier, met en avant la quête que constitue l'écriture poétique, envisagée comme mouvement perpétuel. On peut lire, dans le même recueil: "Pierres – passez par ma main, et volez!" (Giovannoni, 2014: 49) Le vol de la pierre pourrait bien évoquer la lapidation et donc se rattacher à la poétique du heurt évoquée plus haut. Pourtant, par les verbes "passer" et "voler", la formule évoque davantage un mouvement qu'un choc. Si on lit les "pierres" comme métaphores des formules aphoristiques – et cela sans univocité –, parce que les points de départ et d'arrivée restent indéfinis, les pôles de la création et de la réception sont floutés.

La lecture est alors conçue dans ces imaginaires comme collaboration, ce qui témoigne d'un changement dans la conception de l'élaboration du sens: les recueils aphoristiques intègrent un lecteur actif qu'il ne s'agit pas de méduser mais bien plutôt de mettre en mouvement. L'image du jet, conçue, donc, comme effet de A, actif, sur B, passif, est ainsi récusée au profit de la dynamique d'un sens qui se construit: "Interroge les pierres pour t'entendre vibrer contre leurs lèvres", lit-on chez Giovannoni (2014: 55). Vecteur d'un questionnement, inaugural plus que conclusif, l'aphorisme est invite, mise en mouvement. Ces représentations minérales constituent une mise en abîme des théories de la réception et plus particulièrement

---

4 Même si la publication est posthume, le titre avait été choisi par l'auteur lui-même en 1989 (Massias, 2003: 7).

de l'approche d'Iser et de sa remise en question du dualisme texte/lecteur (1985). La notion de point de vue mobile, telle qu'il la théorise dans le cadre d'une réflexion sur le texte de fiction, nous paraît trouver un pendant poétique et métaphorique dans le motif des pas japonais évoqué plus haut. Le lecteur ou la lectrice n'actualise qu'une partie des potentialités du texte, et le sens est conçu comme processus (*ibid.*: 203-215). Ce sont bien eux qui ménagent un trajet au sein du texte aphoristique, dont la nature fragmentaire renforce particulièrement la pluralité d'investissements: les aphorismes sont supports d'un parcours. Dans *Alchimie de la lenteur*, un fragment peut-être rapproché de l'image des pas japonais: "Rochers, tables de la Loi. Un autre Moïse les dispose devant le passant. La vérité intrinsèque de la parole y perdure un peu." (Oster-Soussouev, 1997: 26) Que la verticalité des tables de la Loi soit abolie ou non, elles sont ici présentées comme des balises pour le lecteur-passant et la locution adverbiale finale "un peu" vient en relativiser les commandements. On peut mettre en lien cette lecture avec le motif des pierres d'attente. Par la métaphore architecturale, le texte est envisagé comme fondamentalement ouvert aux écrits à venir, tout comme aux interprétations. On trouve la thématization d'un tel parcours dans les *Carnets du méditant*, mais c'est le poète qui en est l'acteur: "La vie écrit en pointillés. Le poète saute d'un galet l'autre" (Stétié, 2003: 145). C'est d'abord l'auteur qui est présenté d'une façon dynamique, même si l'image de l'écriture suggère bien sûr la réversibilité des rôles avec les lectrices et lecteurs. La discontinuité du texte aphoristique est alors rapportée à l'existence même dont il n'est que l'image. La lecture se fait mouvement primesautier à partir d'un texte qui est incitation. Ce renouvellement de l'imaginaire minéral tient donc à distance la violence d'une formule exercée sur un lecteur passif, mais aussi le caractère définitif de l'aphorisme. Enfin, le refus net de l'édification que nous soulignons laisse place à une élaboration différente: le bâtiment est récusé au profit d'un cheminement horizontal.

#### 4. Conclusion

L'étude des comparants minéraux permet donc d'approcher une évolution dans la conception de la brièveté au sein de l'aphorisme. Il ne s'agit bien sûr pas d'unifier un parcours nécessairement pluriel, mais de dégager une certaine tendance dans le renouvellement du rapport de l'aphorisme aux lectrices et lecteurs. On ne peut alors qu'être sensibles à la richesse de l'élément minéral, capable d'agréger des sèmes différents et même contradictoires. La circulation des images entre les discours littéraire et critique est saisissante<sup>5</sup>. Du rapprochement avec le caillou originel demeurent bien dans l'aphorisme contemporain certains sèmes, mais celui de la violence lapidaire est tout particulièrement tenu à distance. Cet infléchissement n'est pas sans poser d'importants problèmes du point de vue généri-

5 L'image perrossienne circule notamment beaucoup dans le discours critique *via* l'hypertexte de Blanchot (par exemple Montandon, 1993: 74; Moret, 1997: 205; Met, 1999: 162-163), et l'on peut pour cette raison supposer qu'elle est connue assez largement, par les aphoristes tout particulièrement. Mais quels que soient les liens de filiation effectifs et échos conscients, le motif manifeste l'évolution générale de l'imaginaire aphoristique.

que. Nous ne développerons pas ces difficultés ici, mais l'on peut signaler que les recueils contemporains mettent en jeu certains critères définitionnels traditionnels, comme celui de la prose ou encore celui de la concision, comprise comme expression maximale dans un nombre minimum de mots. Maintenir ce terme est alors un geste critique consistant à mettre l'accent sur un héritage et donc sur la persistance d'un lien – conflictuel, singulier – à la pensée, à l'affirmation.

Nous nous sommes ici concentrée sur les enjeux métapoétiques de la pierre au sein de l'aphorisme et plus particulièrement sur le rapport du texte à la lecture induit par les poétiques. Parmi les autres enjeux de cet imaginaire, Anne Gourio met notamment au jour, sans évoquer l'aphorisme spécifiquement, à partir du milieu du xx<sup>e</sup> siècle, un phénomène de réaction au surréalisme et à son mot d'ordre d'enchantement du monde, qui peut être perçu comme une imposture (Gourio, 2005: 183), ce qui mériterait d'être examiné à l'échelle du genre qui nous intéresse. Notons pour finir que l'aphorisme est peut-être dans la période contemporaine moins systématiquement réflexif et en tout cas jamais exclusivement. Dans ce cadre, la présence massive de la pierre dans l'aphorisme est aussi plus que jamais à envisager transitivement: elle dit quelque chose d'un rapport au monde.

### Références bibliographiques

- ALYN, Marc. 2016. *Le Centre de gravité: l'intégrale des aphorismes*. Mont-de-Laval, L'Atelier du grand tétras.
- BLANCHOT, Maurice. 1969. *L'Entretien infini*. Paris, Gallimard.
- CHAR, René. 2001 [1962]. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- DELAY, Florence. 1978. *Petites formes en prose après Edison*. Paris, Hachette.
- DENIS, Philippe. 2011. *Petits traités d'aphasie lyrique*. Paris, Le Bruit du temps.
- DENIS, Philippe. 2018. *Pierres d'attente*. Condeixa-a-Nova, La Ligne d'ombre.
- DESSONS, Gérard. 2015. *La Voix juste: essai sur le bref*. Paris, Éditions Manucius.
- DOUMET, Christian. 2019. *Aphorismes de la mort vive*. Saint-Clément, Fata Morgana.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris, Seuil.
- GIOVANNONI, Jean-Louis. 1984. *Ce lieu que les pierres regardent*. Paris, Lettres vives.
- GIOVANNONI, Jean-Louis. 1992. *Pas japonais*. Le-Muy, Unes.
- GIOVANNONI, Jean-Louis. 2014 [1983]. *Les Mots sont des vêtements endormis* suivi de *Fragments inédits*. Nice, Unes.

GOURIO, Anne. 2005. *Chants de pierres*. Grenoble, UGA Éditions.

ISER, Wolfgang. 1985. *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Traduction d'Évelyne Sznycer. Bruxelles, Mardaga.

LA SOUDIÈRE, Vincent. 2003. *Brisants*. Orbey, Arfuyen.

LOAYZA, Daniel. 2019. "René Char ou le trait de poème". *Odysseum*: <<https://odysseum.eduscol.education.fr/rene-char-ou-le-trait-de-poeme>> [11/04/2023].

LÜTHI, Arianç. 2009. *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*. Paris, Éditions du Sandre.

MATHIEU, Jean-Claude. 1984. *La Poésie de René Char ou le Sel de la splendeur. Traversée du Surréalisme*. Paris, José Corti.

MET, Philippe. 1999. *Formules de la poésie: études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*. Paris, PUF.

MONTANDON, Alain. 1993. *Les Formes brèves*. Paris, Hachette Supérieur.

MONTANDON, Alain. 2007. "Les Blancs de l'aphorisme" in Sobhi, Habchi (ed.). *Plus Oultre. Hommage à Daniel-Henri Pageaux*. Paris, L'Harmattan, 247–268.

MORET, Philippe. 1997. *Tradition et modernité de l'aphorisme: Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*. Genève, Droz.

NOGUEZ, Dominique. 2010. "De la brièveté en littérature (et en philosophie) : fragments, épigrammes et aphorismes": <<https://www.mfj.gr.jp/web/wp/WP-C-20-IFRJC-Noguez-10-07.pdf>> [12/10/2022].

OSTER-SOUSSOUVEV, Pierre. 1997. *Alchimie de la lenteur*. Mazamet, Babel.

PERROS, Georges. 1960. *Papiers collés*. Paris, Gallimard

REY, Alain (dir.). 1998 [1992]. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.

ROUKHOMOVSKY, Bernard. 2001. *Lire les formes brèves*. Paris, Nathan.

SCHLANGER, Judith. 2016. *Trop dire ou trop peu: la densité littéraire*. Paris, Hermann.

SEGUIN, Jean-Pierre. 1999. "Le style de Marcel Jouhandeau: du bavardage au style lapidaire. L'exemple de Chaminadour" in Dereu, Mireille (ed.). *Vous avez-dit "style d'auteur"?* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 63–73.

SOURIAU, Étienne. 2004 [1990]. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF.

STÉTIÉ, Salah. 2003. *Carnets du méditant*. Paris, Albin Michel.

VAUCLUSE, François. 2017. "L'art du peu" in Fourgnaud, Magali (dir.), *Essais* [En ligne], n°11, *Fictions de l'identité*, 109-121: <<http://journals.openedition.org/essais/3512>> [11/04/2023].