

**AICL**

Association  
Internationale  
de la Critique Littéraire

*Les Eaux vives*

JUILLET

2021

n°13

•

# SOMMAIRE

## ÉTUDES

- ❖ PRÉAMBULE 12
- ❖ LITTÉRATURE ET PATRIMOINE. DE L'EXEMPLE  
D'AMINATA SOW FALL ROMANCIÈRE 13  
Birahim THIOUNE
- ❖ FANTASMES SEXUELS, PEURS COLLECTIVES :  
RUMEUR D'ORLÉANS, RUMEUR D'AMIENS ! 19  
Isabelle Rachel CASTA
- ❖ AUSCHWITZ ET MOI 38  
Yaïr BIRAN
- ❖ LA PROBLÉMATIQUE DE LA PRÉSENCE DE DIEU  
DANS L'ŒUVRE D'ERIC-EMMANUEL SCHMITT 46  
Ayman EL GOUBASHI
- ❖ « ECCE ECHO » ... OU « COMMENT JE L'AI  
RENCONTRÉE » ... : *DOLLHOUSE*, L'ENFER DES  
FEMMES 78  
Isabelle Rachel CASTA
- ❖ TRACES ET PASSAGES, LA PONCTUATION DANS  
*MOHAIR* ET *TEXTES À CONQUÉRIR* DE MAX  
FULLENBAUM 102  
Noro RAKOTOBE D'ALBERTO

## ENTRETIENS

- ❖ LES PAS D'HENRI MICHAUX : ENTRETIEN AVEC  
CATHERINE ZITTOUN 122  
Audrey CAQUEL
- ❖ ENTRETIEN ENTRE DANIEL LEUWERS ET MAX  
FULLENBAUM 128

## CHANTS EN PARTAGE

- ❖ INTRODUCTION 132
- ❖ RIVIÈRE DE CASSIS 133  
Katia BELAVINA
- ❖ VILLE I, II, III ; LA NOSTALGIE DU FUYARD ; LE VALET DE LA MORT 138  
Hassan NAJMI
- ❖ MOI AUSSI, J'EN ÉTAIS 142  
Yaïr BIRAN
- ❖ ÁL AUTRE CHOSE 144  
Hélène SEVESTRE
- ❖ ESSENCE EN ERRANCE 146  
Hani DANIEL
- ❖ ÍLJE, BI-AUTOBIOGRAPHIES... 147  
Max FULLENBAUM

## NOTES DE LECTURE

- ❖ LA TERRE EN PANDÉMIE, CHANT LYRIQUE ET TRAGIQUE D'ALEILTON FONSECA 154  
Dominique STOENESCO
- ❖ GABRIELLE ÁLTHEN : LA FÊTE INVISIBLE 159  
Daniel LEUWERS
- ❖ DROR MISHANI : *UNE DEUX TROIS*, TRADUIT DE L'HÉBREU PAR LAURENCE SENDROWICS 160  
Isabelle Rachel CASTA
- ❖ HERVÉ-PIERRE LAMBERT : JEAN ORIZET OU LA RÊVERIE FASCINÉE 163  
Daniel LEUWERS
- ❖ *LES LUMIÈRES DE TEL AVIV*, RIVAGES NOIRS, ALEXANDRA SCHWARTZBROD 165  
Isabelle Rachel CASTA

- ❖ MARCEL COHEN : RENCONTRES ET PARTIS PRIS. ECRITS SUR L'ART, 1976-2020 168  
Daniel LEUWERS
- ❖ NATHALIE PRINCE, *UN ENTERREMENT ET QUATRE SAISONS* 170  
Isabelle Rachel CASTA
- ❖ ADA MONDÈS : *LE DROIT À LA PAROLE* 172  
Daniel LEUWERS

## Traces et passages, la ponctuation dans *Mohair* et *Textes à conquérir* de Max Fullenbaum

L'équivalence célèbre que Francis Ponge établit entre « *parti-pris des choses* », « *PPC* » et « *compte-tenu des mots*<sup>1</sup> », « *CTM* » pourrait aussi s'appliquer, *mutatis mutandis*, à quelques aspects de l'œuvre de Max Fullenbaum. Cet auteur contemporain accorde une place importante à ce qui pourrait être associé au « rien », à la petite chose jugée insignifiante par le regard blasé qui ne s'attarde pas. Fullenbaum accorde une grande attention à chaque espace graphique de la page de son écriture. Il rend compte des mots comme de la ponctuation de manière minutieuse. Ainsi, selon le romancier et poète, la ville nouvelle de mots que constitue *Le Petit livre des casseurs*<sup>2</sup> comporterait quatre mille huit-cent quatre-vingt-dix-neuf mots. Chaque mot, chaque blanc, chaque élément de ponctuation et même certains accents pèsent. Il incombe à la responsabilité de l'écrivain de les utiliser. « *Compte* » est alors à prendre dans un sens mathématique et éthique. Mais son sens étymologique narratif pourrait aussi être convoqué. Fullenbaum associe parfois certains de ses textes à des « *contes* » philosophiques. Dans *Mohair*<sup>3</sup> et dans *Textes à conquérir*<sup>4</sup>, deux des dernières parutions de

---

<sup>1</sup>Francis PONGE, « *My creative method* », *Méthodes*, Paris, « Folio essais », Gallimard : « PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE-TENU DES MOTS », p. 20.

<sup>2</sup>Max FULLENBAUM, *Le Petit livre des casseurs*, Paris, « Les Petits Libres n°4 », Éditions Mille et une nuits, 1994.

<sup>3</sup>Max FULLENBAUM, *Mohair* suivi de *le Livre relié, Mot à mot oratorio le DVD relié*, Ahuy, Voix Editions, [2001], 3<sup>e</sup> 2016. À noter que les citations ne sont pas référées à des numéros de pages car les pages ne sont pas numérotées dans la première et seconde édition. Ils ne le sont que dans la dernière édition de 2016.

<sup>4</sup>Max FULLENBAUM, *Textes à conquérir*, Paris, Les éditions du

l'auteur, le travail sur la ponctuation permet de réfléchir aux motifs de la trace et du passage<sup>5</sup> reliés à la thématique de la création. La ponctuation devient l'indice invisibilisé qui brille par sa quasi-absence d'un discours qui met le lecteur au travail. Il s'agit alors de cerner comment la ponctuation devient dans *Mohair* et *Textes à conquérir* la trace de l'innommable, du « *silence indicible*<sup>6</sup> ». La ponctuation constitue le code pour matérialiser les relations et l'ordre entre les mots. Elle marque les passages, les pauses, les unions ou désunions, qu'il s'agisse des points de suspension, du point final ou du tiret etc. S'interroger sur la ponctuation dans *Mohair* et dans *Textes à conquérir* permet ainsi d'en explorer plusieurs enjeux majeurs d'abord à travers la conquête de l'air et du lecteur. Ensuite, l'emploi plastique du blanc et de l'espace iconographique de la page conduit aussi à réfléchir à la manière de signifier ce qui a du mal à se dire. Enfin, nous verrons comment l'usage par Max Fullenbaum de signes diacritiques aussi ténus qu'un « *umlaut* », le mot allemand pour « tréma » ou l'emploi parallèle des tirets permettent de revenir sur la perception du monde à travers notamment la création de néologismes ou la matérialisation de hiatus.

### 1. La conquête de l'air et du lecteur

---

littéraire, 2018, (texte dorénavant nommé (TC.). Il n'y a pas non plus de numéros de pages.

<sup>5</sup>Cet article a fait l'objet d'une communication orale dans le cadre du colloque international « La Littérature et les passages » ayant eu lieu en 2019 au Prieuré Saint-Côme pour le Cinquantenaire de l'AICL, Association Internationale de la Critique Littéraire.

<sup>6</sup>Expression qui apparaît dans le second distique du poème qui se déroule dans les marges du texte, en commençant à proximité de la tranche du livre sur le coin inférieur de la quatrième de couverture et qui vient se déployer, à rebours, sur la première de couverture de *Mohair*.

Dans *Mohair* et dans *Textes à conquérir*, la ponctuation se met en scène par sa quasi-absence. Elle n'est pas totalement absente car le tiret qui relie les mots est maintenu dans les deux textes<sup>7</sup>. Enfin, certains éléments de mise en page comme le soulignement par le gras, les italiques comme les blancs jouent selon Nina Catach<sup>8</sup> un rôle similaire à celui de la ponctuation. Celle-ci joue à la fois un rôle majeur puisqu'elle construit le sens et un rôle qui semble pouvoir être accessoire puisque l'écrivain peut s'en passer à la manière d'Apollinaire. Fullenbaum l'efface dans plusieurs textes qui acquièrent alors un statut double entre récit et poésie. La ponctuation constitue autant de traces infimes qui permettent le passage, celui d'une phrase à l'autre, d'une expression à l'autre, d'un mot à l'autre dans le cas du tiret par exemple. La présence ou l'absence de ponctuation fait apparaître de nombreuses questions et enjeux qui prennent ainsi une envergure insoupçonnée. Catach dans son essai sur la ponctuation revient sur la réflexion de Nicolas Beauzée, encyclopédiste des Lumières qui écrit un article sur la ponctuation. La linguiste souligne qu'au XVIII<sup>e</sup> où les textes restent peu ponctués dans leur généralité, la logique qui prévaut dans l'usage de la ponctuation est avant tout oratoire : « *Le besoin de respirer est une notion qui renvoie à une pratique orale très ancienne du texte écrit, encore générale à l'époque [...]. La pause est donc, dans cette optique, une nécessité première.* » (37). La ponctuation est d'abord avant tout une question de gestion du souffle, de l'air, comme en musique.

---

<sup>7</sup>Nous revenons *infra* sur le rôle de ce tiret qui fait le lien dans un livre comme *Mohair* dans le sous-titre indique la mention « le livre relié » et sur le rôle de l'unique point qui figure au milieu d'une page vide dans la troisième page avant la fin.

<sup>8</sup>Nina CATACH, *La Ponctuation*, PUF, 1996.

C'est ce qui, comme la place des mots, oxygène un texte. Le besoin corporel, incarné s'appuie aussi sur la longueur des phrases : « *En cas de propositions n'excédant pas la "portée d'une respiration", la mise de ponctuation n'est plus nécessaire, sauf dans certains cas (inversion, ellipse, incise, et « toutes parties qui peuvent être supprimées sans changer le sens »).* » (Ibid.).

Or l'air, c'est la vie et donc la mort aussi quand sa privation met en apnée ou fait suffoquer. C'est cette réalité qui est signifiée dans une partie des jeux de mots présents dans le mot-valise qui constitue le titre « mohair ». Ce dernier comporte aussi, entre autres signifiants, le mot "mort" et le mot "air", comme le signale à de multiples reprises l'auteur. Dans *Mohair*, les lignes sur la page de gauche composent la table des matières répétée inlassablement page après page avec une progression matérialisée par le déplacement vers le bas d'une expression en gras. Celle-ci est commentée, déployée par les mots de la page de droite associée. "Matières" dans "table des matières" est à considérer autant dans le sens de "contenu" que dans le sens concret proche de "matériau" puisque les mots sont comme les briques d'un édifice sonore et graphique dans l'univers littéraire de Fullenbaum. Les lignes sur la page de droite s'apparentent à des vers. Leur longueur n'excède pas celle d'une proposition organisée autour d'un noyau verbal. Les groupes syntaxiques constitués d'un ou quelques mots prévalent la plupart du temps. Une ligne courte, aérée car encadrée de beaucoup de blancs constitue l'unité de souffle. Elle ne pose pas de problème de lecture orale ou écrite.

Dans *Textes à conquérir*, la problématique liée à la gestion du souffle est différente. Malgré la présence de marges blanches importantes en haut et en bas de la page, le

récit reste assez dense. Parfois l'auteur en joue puisque le titre programmatique pose les textes comme étant « à conquérir ». La première page présente ainsi des constructions syntaxiques complexes en accumulant en cascade les subordonnées relatives comme dans : « *ne pas parler entre la poire et le fromage du reste qui broie de l'enveloppe d'une peau d'orange qui pèle dans l'oreille de celui qui n'écoute que lui-même qui dit je vais mourir* ». Mais la plupart du temps, la lecture reste accessible et assez fluide car beaucoup de phrases relativement courtes sont indépendantes ou coordonnées. Le travail sonore qui crée des unités rythmiques et phoniques pallie aussi partiellement l'absence de ponctuation. Dans le jeu autour de la cascade de relatives citée précédemment, la répétition du pronom "qui" rythme, crée des groupes parallèles.

Force est aussi de constater que l'effacement de l'élément infime de ponctuation qui d'ordinaire est quasi invisible le fait paradoxalement accéder à l'évidence, à la visibilité. Gérard Georges Lemaire qui écrit une recension<sup>9</sup> de *Textes à conquérir* souligne ainsi l'absence de points de suspension dans le texte qui pourtant inscrit sur la page de titre, comme une sorte d'épigraphe, leur présence. Le lecteur a l'impression d'assister à un jeu de cache-cache. Il lit sur la première de couverture sous le titre à la manière d'un commentaire : « *qui peut deviner que derrière ces points en suspension se cache l'envie d'un croc-en-jambe* ». L'absence de ponctuation ne permet pas de déterminer si c'est une question qui est posée ou cette proposition est un extrait d'une phrase incomplète, une relative dont la principale est absente. Ce fil fourni par le

<sup>9</sup>Recension de Gérard-Georges Lemaire, *Visuel-Image*, 17 janvier 2019, consultée en mai 2021 :

[https://www.visuelimage.com/?id\\_news=8942](https://www.visuelimage.com/?id_news=8942)

biais de cette proposition crée une attente qui ne sera comblée que dans les dernières pages du recueil. Le statut de la phrase, son contexte ne seront connus que bien plus tard. Ce texte liminaire, anticipé, qui semble commenter le titre est ainsi repris à l'intérieur du texte. Une correspondance s'établit entre l'extérieur et l'intérieur, le début et la fin, le recto et le verso, la surface et la profondeur. Les frontières sont brouillées.

Mais le réel paradoxe consiste dans le fait que si cette réflexion sur le point de suspension est proposée d'entrée de jeu, le texte n'en comporte presque pas. L'effacement n'est pas total. Les points subsistent à l'état de traces. Il existe des points de suspension dans le texte. Mais ils ne s'appliquent pas aux mots de l'auteur. Ils suivent une citation nervalienne en italiques qui sollicitent la connivence culturelle du lecteur dans la section « Samuel ou le détecteur de la vie antérieure » : « *je suis le ténébreux le veuf l'inconsolé...* » (TC). Il faut aussi noter que l'expression "points de suspension" est évoquée du fait de la proximité ludique et délibérée des formules. Mais Fullenbaum réfère sur cette première de couverture non pas à des "points de suspension" mais à des "points en suspension". Ils sont suspendus entre "être et non-être", "apparition ou disparition", "espace de la page blanche et matérialité des lettres", "vide et plein à la fois"... On note l'humour de l'écrivain qui pointe vers les ruses et jeux de l'enfance avec le clin d'œil à l'« *envie d'un croc-en-jambe* ». La puissance accordée aux mots, comme à la ponctuation, peuvent constituer autant de chaussettes-trappes.

Dans une section de l'œuvre intitulée « troisième temps du surlendemain », le texte joue à nouveau sur la présence et l'absence à la fois de la ponctuation. La réflexion interroge à l'aide du « *tiret* » le « *hiatus* »<sup>10</sup>. L'auteur fait

alors référence à « *l'intervalle entre le faucille et le point de l'interrogation* » (TC). « *Ce point de l'interrogation* » remotive évidemment l'expression « *point de l'interrogation* ». « *La faucille* » au-delà de la connotation mortifère ou politique fait aussi penser en lien avec le "point de l'interrogation" et la notion d'"intervalle" à la forme de la virgule. La ponctuation bien qu'absente hante ainsi le texte dans divers interstices.

L'organisation nouvelle du texte crée en outre une posture et un contrat de lecture différents pour le lecteur. La presque absence de point<sup>11</sup>, de virgule et de toute ponctuation en dehors du tiret dans les mots composés de *Textes à conquérir* oblige le lecteur à déconstruire sa lecture habituelle. Les mots ne sont plus triés, hiérarchisés par des relations d'appartenance à tel ou tel groupe. Ils se suivent sans heurts. Les images de la fluidité d'un fleuve ou de la continuité d'un empilement de briques bien qu'opposées peuvent être convoquées. Normalement, c'est à l'auteur d'effectuer la sous-tâche qui consiste à organiser les mots en autant de groupes syntaxiques distincts. Le lecteur expert finit en général par automatiser et intégrer la gestion de la ponctuation dans sa lecture et n'y prête plus ou peu attention. Or quand la ponctuation disparaît, cette tâche d'arrière-fond qui lui est dévolue acquiert tout à coup du relief. Elle accède au premier plan. L'arrière-plan, ce qui normalement relève des arbitrages que fait un auteur quand il compose son texte monte à la surface. L'invisible crie sa présence par son absence. Le lecteur est obligé de se faire complice, co-auteur du texte généré. Il doit mettre lui-

<sup>10</sup>Points qui seront analysés plus en détail *infra*.

<sup>11</sup>Le point est absent en tant qu'organisateur textuel. Il est présent de manière fugitive quand il décompose le sigle « r.e.r » dans la section « Samuel ou le détecteur de vie antérieure ».

même la ponctuation pour que le texte se tisse correctement. La plupart du temps, tout se passe bien, comme indiqué *supra* car les propositions courtes et syntaxiquement simples s'enchaînent. Mais il arrive quand même quelques moments, rares, où il faut relire, revenir en arrière, tester une ou deux combinaisons. Cette absence de ponctuation vient alors questionner le sens et le texte doit effectivement se "conquérir". Le lecteur paresseux qui ne paierait pas sa dîme en termes d'attention, de consentement au jeu et à ce nouveau pacte de lecture devrait passer son chemin. Dans *Le Journal du Faux-monnayeur*, Gide souligne un dessein auctorial auquel Fullenbaum ne pourrait que souscrire. Il affirme : « *Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop.*<sup>12</sup> ».

L'acte de lecture, instant de complicité entre auteur et lecteur acquiert une dimension à la fois ludique et sérieuse aussi puisque cette absence de ponctuation crée une tension. Une inquiétude, une légère insécurité subsistent toujours. Le lecteur se pose la question de savoir s'il va tenir la lecture jusqu'au bout, s'habituer à ce nouveau code, tout comprendre. La lecture se fait mais elle n'offre pas le même confort qu'avec la ponctuation, elle déstabilise. Dans un entretien avec Jean-Jacques Matteudi, adjoint à *Mohair* dans un « DVD relié » intitulé *mot à mot oratorio*, Fullenbaum dit quelque chose qui peut s'appliquer à *Mohair* bien sûr, mais aussi à *Textes à conquérir*. Il souligne que si le texte comporte une part autobiographique et pointe partiellement vers sa propre vie, il constitue aussi un miroir pour le lecteur qu'il vient interroger. L'absence

<sup>12</sup>André GIDE, *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, « L'Imaginaire », Gallimard, 1995, p. 194.

de ponctuation et l'instabilité qui en découle installe dans le texte l'équivalent de "zones grises" dont il est aussi question dans cet entretien. La "zone grise" est un espace interstitiel, « *ne-uter* » qui manifeste l'indécision au moment de faire le tri, de sélectionner, de hiérarchiser. L'absence de ponctuation oblige le lecteur d'abord à prendre conscience de cette tâche, puis à l'effectuer lui-même. Dans le cadre de cet effacement de la ponctuation habituelle, le blanc acquiert alors une importante encore plus flagrante.

## 2. L'espace iconographique de la page, rôle du blanc

Le poète et critique, Daniel Leuwers dans la préface de *Le Blanc en littérature*<sup>13</sup> associe le blanc à un espace de création paradoxal et dynamique qui associe unité et morcellement par le biais de la métaphore des "fractales". Il note que :

« *Les poètes de la modernité, depuis le Coup de dés de Mallarmé et les Calligrammes d'Apollinaire n'ont eu de cesse – tout comme leurs complices, les peintres – d'interroger ce singulier espace qui a perdu ses certitudes euclidiennes pour s'apparenter à ce que les mathématiciens qualifient aujourd'hui du joli mot de "fractales" »*. (10)

Le blanc pose bien sûr la page comme un espace graphique, ce qu'exploite pleinement Fullenbaum, à la fois poète, critique d'art et artiste, photographe. Espace plastique, modelable, le blanc constitue aussi bien entendu l'espace vacant où l'imaginaire du lecteur est accueilli.

<sup>13</sup>Daniel LEUWERS (dir.), « Le Blanc en littérature », actes des deuxièmes rencontres de Saché, 9 septembre 2005, Bucarest, Est-Tastet Samuel Éditeurs, 2006.

Mais dans *Mohair* et *Textes à conquérir*, le blanc pallie aussi le quasi-effacement de la ponctuation. Jacques Drillon<sup>14</sup> pose le blanc comme le premier élément de ponctuation. (11) Évoquant Apollinaire et la manière dont il a effacé la ponctuation d'*Alcools*, Drillon souligne néanmoins que la présence du blanc dans l'espace de la page constitue comme « *le signe premier d'un désir de ponctuer* » (48). C'est le blanc de la page qui, de manière typographique, rythme le texte, en manière de ponctuation et le constitue aussi en icône. Catach cite Laufer qui associe le blanc à un niveau averbal : « *Le blanc seul, dit Laufer (LF, 45, 78) institue un véritable équivalent alphabétique du zéro. Il est dépourvu de référent phonétique. Par-là, il introduit dans le système alphabétique un second niveau d'abstraction, qui ne renvoie plus à la parole* » (93).

Comme la ponctuation qui brille par son absence, ainsi le blanc averbal constitue aussi une manière de pointer vers l'innommable et l'indicible. Dans *Mohair*, les lignes parallèles des mots qui s'alignent page après page sur la page de gauche comme sur la page de droite évoquent les rails d'un train des dires même de l'auteur. Fullenbaum y expérimente aussi un dispositif novateur qu'il signale à de nombreuses reprises. La matérialité de la page, son épaisseur, sa blancheur offre dans certains espaces de *Mohair* une structure d'accueil qui permet d'accéder à l'envers, à la profondeur. En effet, l'ombre des mots sur le verso des feuilles se donne à deviner par transparence de la page. Le blanc renvoie en apparence au vide mais il fournit en fait l'outil qui permet la traversée et la saisie de l'ombre. Il permet d'accéder à la trace cachée sous la surface. Fullenbaum signale aussi d'autres jeux cinétiques possibles

<sup>14</sup>Jacques DRILLON, *Traité de la ponctuation française*, Paris, « Tel », Gallimard, 1991.



quand le lecteur/spectateur feuillette à toute vitesse le livre et voit se déplacer verticalement les expressions en gras de la table des matières située sur la page de gauche en adoptant le principe de la succession des images cinématographiques qui crée le mouvement. Le soulignement par le gras introduit ainsi une dynamique spécifique qui constitue aussi une manière parallèle de ponctuer.

Dans *Textes à conquérir*, l'usage du blanc configure aussi le texte en quasi-calligramme polysémique sans toutefois s'inscrire de la même manière dans le mouvement que *Mohair*. Le texte formé d'un bloc très large composé de huit à dix mots entourés de blancs pointe vers l'image de murs compacts entourés de vide. C'est l'auteur lui-même qui dans d'autres textes dont *Le Petit livre des casseurs* établit une équivalence matérielle entre le texte entouré de blanc et des façades des immeubles de la banlieue dans leur verticalité. Les blocs de textes de *Textes à conquérir* peuvent donc faire penser à des murs. Mais ils peuvent aussi évoquer des dalles, selon que le lecteur/spectateur se situe dans l'horizontalité qui mène vers le sol ou la verticalité qui mène vers le ciel. Le jeu autour de la verticalité ou de l'horizontalité comporte des enjeux vitaux que Fullenbaum a déjà souligné dans d'autres textes. Dans *Le Petit livre des casseurs*, la verticalité ou l'horizontalité définissent des territoires à conquérir différents, une conquête rivale de l'air et de l'espace, des manières d'être opposées et potentiellement complémentaires. Des critiques ont parfois aussi assimilé les lignes de mots entourés de blanc de *Mohair* à des stèles. Qu'il s'agisse de *Mohair* ou de *Textes à conquérir*, le mur, la dalle comme la stèle constituent chaque texte, comme un lieu de vie et de mort à la fois, ce qui sous la plume de l'écrivain revient en fait au

même, l'une n'étant que l'envers, le verso de l'autre. Ces motifs minéraux renvoient à la commémoration de la vie qui continue et à la mémoire qui s'entretient, se constitue mot après mot.

Ce motif minéral se décline aussi sous la forme d'un unique point, semblable à un caillou ou un rocher. Ce point solitaire est mis en scène dans une des dernières pages de *Mohair*. Le dernier mot en gras de la table des matières situé à gauche est « *point* ». Son pendant à droite sur ce que les éditeurs nomment "la belle page" illustre ce mot final avec la présence d'un point posé au centre de la page blanche, unique signe qui focalise le regard. Le point final, unique ponctuation de l'intégralité du livre-monument signale le centre de l'espace de toute une page blanche. Dans les deux premières éditions du texte non paginées, ce point constitue le seul signe de la page. Dans la dernière édition de 2016, le numéro impair « 159 » au bas de la page pose d'autres signes. Mais c'est le point central qui aimante l'attention. Ce point final et névralgique, unique ponctuation de l'intégralité de *Mohair* questionne. Il est tout d'abord ludique. Il fait rire par son incongruité au milieu de la page. Mais au-delà de ce jeu, la lecture qu'on peut en faire est très riche. Dans *À coups de points, La ponctuation comme expérience*, Peter Szendy<sup>15</sup> en jouant sur les mots d'une manière que Fullenbaum n'aurait pas désavouée associe le « *point* » au « *poing* » et parle de son impact « [*rétroactif*] ». Il note que « *Le point ponctue donc rétroactivement [...]. Il inscrit le rythme d'une relecture ou d'une réappropriation. En d'autres termes, le coup de point se produit après coup, ou mieux : dans l'écart de sa répercussion, aussi instantanée ou aussi différée soit-elle.* »

<sup>15</sup>Peter SZENDY, *À coups de points, La ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de minuit, 2013.

(24-25). Szendy rappelle aussi l'origine du "point" dans le "pointage" mathématique dans les tablettes babyloniennes. En effet le point, comme la virgule ou la parenthèse sont des organisateurs appartenant autant au code mathématique, musical qu'au code littéraire. Le point réfère aussi en outre à l'univers artistique. Enfin, un dernier parallèle important peut se profiler. Ce point central quasi-final et rétroactif fonctionne cependant aussi paradoxalement comme une origine. Il est *alpha* et *omega* en même temps et peut symboliser l'univers de la création.

Il pose en effet un centre à la manière d'un *gnomon*, ce pilier central qui relie le ciel et la terre selon Mircéa Eliade<sup>16</sup>.

Le théoricien associe « *L'axe du monde* » à un « *nombril* » (44) qui constitue l'origine d'où naît l'univers. Celui-ci se développerait « *à partir d'un noyau, d'un point central* » (*ibid.*). Ce *gnomon*, centre pendulaire qui sacralise l'espace et le temps, permet de relier, de faire communiquer les niveaux de la terre et du ciel. Le spécialiste des mythes évoque les images associées à ce *gnomon* :

« *La communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se référant toutes à l'Axis mundi : pilier (cf. l'universalis columna), échelle (cf. l'échelle de Jacob), montagne, arbre, liane, etc.; [...] autour de cet axe cosmique s'étend le "Monde" ("notre monde"), par conséquent l'axe se trouve "au milieu", dans le "nombril de la Terre", il est le Centre du Monde.* » (38)

L'historien des religions retrouve cette symbolique universelle dans plusieurs cosmogonies asiatiques, orientales etc. Il note que dans les traditions judéo-chrétiennes, ce *gnomon* se trouve à Jérusalem, la terre

<sup>16</sup>Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 1965.

sainte. C'est le lieu hautement chargé où le Saint-Sépulcre chrétien (41) et le paradis, pendant de la Jérusalem céleste sont placés. C'est aussi le lieu où se situe « *le rocher de Jérusalem* » associé à « *l'ombilic de la terre* » (41), nommé par le Rabbi bin Gorian que cite Eliade « *la Pierre de base de la terre* » (44). Ce centre qui sacralise l'espace et le temps constitue un point d'origine de tout l'univers. Mircea associe le « *sacré* » au « *réel* ». Il souligne qu'« *une création implique surabondance de réalité, autrement dit irruption du sacré dans le monde* ». (45)

Ce motif du caillou, de la pierre auquel fait penser l'unique point minéral de *Mohair* est aussi décliné de manière spécifique dans la tradition juive. L'usage est de déposer des pierres sur les tombes comme une trace modeste mais signifiante du passage, marque du lien entre les vivants et les morts, symbole de la mémoire qui est entretenue. Certains spécialistes émettent une correspondance en hébreu entre le mot qui désigne la pierre « אבן » et qui peut se lire comme une combinaison du mot « אב » qui désigne le père et du mot « בן » qui désigne le fils. Poser sa pierre sur la stèle ou la dalle exprime alors le sentiment filial envers les ancêtres défunts. Il constitue une sorte de tiret, de trait d'union.

### 3. Du tiret à l'*umlaut*, néologismes et hiatus

Ce qui constitue le lien prend une grande importance dans la réflexion de l'auteur. Le tiret ou trait d'union constitue l'unique élément de ponctuation dont l'usage est tout à fait assumé au cœur de *Textes à conquérir*. Il est maintenu dans son usage grammatical de lien entre deux mots dans « *excusez-moi* », « *lui-même* » dans la section nommée « *champagne* » et à d'autres endroits du texte,

notamment dans les chiffres. Il ne sert pas tant à ponctuer en marquant une interruption qu'à servir de liaison en formant notamment des mots composés. Peter Szendy associe métaphoriquement le "tiret" à une "ligne", un "fil". Il souligne le paradoxe de ce signe qui indique à la fois une « interruption » et un « appel à poursuivre » (37-38). La réflexion que Jacques Drillon fait à propos du mot-valise de Lewis Carroll pourrait s'appliquer à l'usage du tiret chez Fullenbaum : « il agglutine à nouveau ce que le blanc avait séparé » (56). Dans *Mohair* et dans *Textes à conquérir*, le tiret est un outil lexical et sémantique qui permet de jouer sur la coalescence ou la séparation, de composer des néologismes et/ou de signaler des hiatus. Le « hiatus » indique les voyelles contiguës que l'auteur signale et questionne en le mettant en relation avec le thème de la fissure, de la séparation et de la tension des contraires entre union et séparation. Dans « Hiatus ou la biographie implorée » présent dans *Textes à conquérir*, l'hiatus entre "u" et "i" est inlassablement interrogé dans diverses sections, « premier temps du premier jour », « second temps du lendemain », « troisième temps du surlendemain » mais de manière elliptique. Le mot « juif » constitue l'horizon aveugle, l'innommable innommé implicite auquel réfère l'hiatus du "u" et du "i". Ce hiatus interne dans le texte se matérialise par un tiret.

Le tiret dit donc la dislocation interne, l'identité fracturée. Mais il signale aussi l'union, la multiplication des plans. L'expression « humain-humain » (TC) se dote d'un tiret. Cette expression dans l'idiolecte de l'œuvre nomme "les justes" et tous ceux qui ont su continuer à faire preuve d'empathie en toute circonstance. Le tiret au cœur du mot, la duplication intensifient mais établissent aussi une double catégorie qui permet de trier les humains et de dissocier

ceux qui appartiennent juste à la race humaine, un peu comme « homo » dans « homo sapiens », et ceux qui en plus déploient les traits moraux associés à l'humanité, les "humains-humains". Deux autres néologismes optimisent l'usage du tiret. Le tiret unit « père-papa » et « mère-maman » dans plusieurs textes en une expression qui relie des termes familiers en leur conférant un sentiment d'étrangeté. Fullenbaum tient beaucoup à cette formulation qui questionne et qui n'est pas totalement explicitée dans l'œuvre. Elle constitue un creux, une zone d'ombre. Il est possible de poser quelques hypothèses. Ces mots composés qui semblent dissocier en deux pôles une même figure déclinent la filiation de manière officielle, quasi-administrative, à la manière d'un état-civil. Mais ils disent aussi le lien affectif, le lieu d'origine enveloppant. Ils peuvent peut-être aussi pointer, volontairement ou non, au fait que les pères et les mères ont dû parfois endosser de multiples identités pour sauver leur enfant pendant la seconde Guerre Mondiale ou même les faire adopter par des justes et leur fournir une autre mère, un autre père<sup>17</sup>.

Si le tiret signale une partie des néologismes, certains mots-valises inventés s'en passent. L'absence de tiret dans quelques mots composés enlève ainsi tout hiatus tout en donnant aussi une certaine étrangeté aux autres néologismes revendiqués de l'œuvre. *Mohair* en présente plusieurs. Le titre lui-même déjà évoqué *supra* est longuement exploré dans toutes ses déclinaisons. « Mohair » est un mot multiple, mot-rébus, mot-valise, mot-monde, mot-complicé dans le sens baroque du "multipli". Fullenbaum le qualifie dans le texte « La mémoire du papier » qui suit

<sup>17</sup>Cf. sur le motif de l'adoption, de la présence de deux mères et des enjeux que cela pose, Adolphe NYSENHOLC, *Bubelè, l'enfant à l'ombre*, Bruxelles, « Espace Nord », Éditions Labor, 2013.

*Mohair* de « mot-phonétique ». C'est le nom « mot » auquel on ajoute le graphème « R. » et donc « la mort ». C'est « mot » avec « air » dans le sens d'oxygène, c'est « mot » avec « hair » comme « cheveux » en anglais etc. « Mohair » présente aussi d'autres néologismes qui agrègent les mots sans les séparer par le tiret, qu'il s'agisse du loufoque « poitritête » ou du plus dense « shoaryen », l'exécutant aryen de la *Shoa*. Ces néologismes agrègent des mots et des réalités en proposant de nouvelles saisies du sens.

Un dernier signe diacritique complète ce tour d'horizon des signes évanescents et fugitifs qui font sens pour dire l'innommé et l'indicible. Il s'agit du tréma nommé en allemand « *umlaut* ». Ce code permet à la fois de lire et d'entendre. « *Laut* » renvoie étymologiquement au "son" en allemand. Quand l'auteur évoque ce signe, il utilise généralement le terme allemand. Fullenbaum insiste sur l'importance de la présence aussi de la langue allemande qui fait signe dans son œuvre. La perte de l'*umlaut* dans la dernière syllabe du nom de l'écrivain, la prononciation non diphtonguée du [o] dans « baum » prononcé [bom] sont revendiqués. Mais si les noms « Ravensbrück » ou « Aüschwitz » sont écrits avec leur « *umlaut* » dans *Mohair* comme dans *Textes à conquérir*, une page de ce dernier texte propose aussi un travail sur le mot « Aüschwitz ». Celui-ci finit par s'écrire « aoschwitz » sans majuscule, sans le « u » tréma. « Ao » associe alors sur le plan sonore « aoschwitz », « aorte » et « maort » sur la même page. Cette séquence sonore [ao] n'est pas sans rappeler [oœ] présent dans « mohair » qui est proche phonétique de « maort ».

On peut enfin signaler que l'usage que fait Fullenbaum du tréma comme du tiret les rapproche partiellement. La présence ou l'absence du tréma peut aussi soit signaler, soit

effacer des hiatus, des points de contacts de voyelles à questionner. Curieusement, le tiret vient parfois remplacer le tréma pour recomposer d'autres mots. C'est le cas pour le mot « laïcité ». Dans *Ténia, journal d'un djihadiste*<sup>18</sup> notamment, l'écrivain fait un jeu de mots entre « laïcité » et « la i-cité » en trois mots grâce à l'usage du tiret. L'article féminin « la » détermine « i-cité ». Ce mot composé de « i » et de « cité » par le trait d'union pointe vers la question de la laïcité tout en référent à la « i-cité », la cité numérique, virtualisée, déréalisée et soumise à la loi du chiffrage. Le « i » de « i-cité » constitue la transcription phonétique francisée du « e » anglais qui renvoie à la première lettre d'« electronic » comme dans des expressions comme « e-commerce ». Le tiret comme le tréma permettent donc de composer et de décomposer à la fois les mots pour les renouveler poétiquement et en enrichir le sens et la saisie.

En conclusion, la réappropriation corporelle, pneumatique, plastique, artistique, stylistique et symbolique de l'outil commun que représente la ponctuation permet de répondre sans pesanteur mais non sans sérieux à la question majeure qui mène à la compréhension de l'œuvre de Fullenbaum. Il s'agit de savoir comment techniquement écrire après Auschwitz et comment pointer vers l'innommé sans lourdeur et voyeurisme, en laisser transparaître les traces, sans l'impudence qui sous prétexte de montrer ne respecterait pas la part de mystère et d'intime. L'exploitation du blanc, de la typographie, de la ponctuation en tant qu'outils sémantiques, syntaxiques et graphiques permet de reconstituer par l'imaginaire ce qui

<sup>18</sup>Max FULLENBAUM, *Ténia, journal d'un djihadiste*, Trôo, Éditions du Café Littéraire de la Terrasse, [2013], 2016.

**Noro RAKOTOBE D'ALBERTO**

ne se laisse saisir que partiellement, à l'état de ruines, de vestiges mémoriels.

***Noro RAKOTOBE D'ALBERTO***

## ENTRETIENS

AUDREY CAQUEL & CATHERINE ZITTOUN

DANIEL LEUWERS & MAX FULLENBAUM

**Edition de l'AICL**

Coordination : Daniel Leuwers, Hani Daniel

ISSN : 2493-3465 Dépôt légal : juillet 2021

ISBN : 9798526200387 (2021)

14€