

L'INSCRIPTION DU TEXTE POÉTIQUE

Daniel DELAS

L'acte matériel d'*écrire* consiste à *inscrire*. Inscrire sur la page blanche du livre ou sur le fronton d'un monument, c'est occuper d'une façon nécessairement significative un espace matériel déterminé et, pour tous ces textes que Michel Foucault appelle les textes « dits » (sacrés ou littéraires) par opposition à ceux qui « se disent », qui passent, qu'on note sommairement sur un matériau et dans une spatialisation indifférents, c'est assumer un risque sémiotique éternel. Au lieu de se déployer pour un instant dans la parole, ils s'installent pour toujours et offrent au regard la mesure de leur être-écrit.

Or l'écrit — texte, idéogramme, lettre — a, dans sa matérialité, une expressivité propre que le poète a fini par prendre en charge « avec le reste ». L'aventure s'est faite progressivement et l'angoissante situation du poète contemporain face au « vide papier que la blancheur défend » n'a pas toujours été aussi dramatiquement vécue. En effet la « disposition en lignes inégales », avec de grandes marges blanches, est longtemps restée une convention dominante, codifiant de façon sécurisante le passage à l'inscription. Cette convention n'avait d'ailleurs pas d'existence autonome et n'était qu'une « retombée » de la loi orale du mètre, qui, des siècles durant, a régenté sans partage l'espace écrit.

La lettre a bien pu se livrer aux folies de l'ornementation, de l'arabesque ou de l'idéogramme, le texte a bien pu s'avérer sapé par des pratiques anagrammatiques, géométriques ou logogriphiques, l'allure de la page n'en a pas été atteinte : on a continué de la lire comme la simple transcription d'une pratique orale particulière.

Pour l'essentiel, c'est le triomphe du vers dit libre, à la fin du XIX^e siècle, qui a révélé la dimension sémiotique *du texte* de poésie.

On se propose ici d'en analyser quelques aspects, en formulant quatre propositions méthodologiques.

PREMIÈRE PROPOSITION : Les textes de poésie *inscrits* forment un sous-ensemble des textes de poésie écrits.

1. Le *support* de l'inscription est le plus généralement la page ordinaire d'un ouvrage imprimé. Les exigences de l'inscription ont poussé souvent à agrandir le format au maximum de façon à réaliser une visualisation optimale : grands in-quartos d'*Un coup de dés* ou des éditions de Saint-John-Perse, etc... ; processus qui conduit « naturellement » au poème-affiche.

la lettre du texte n'est plus au service de l'expressivité. D'autre part la loi de l'oralité qui produit le vers régulier ne s'impose plus exclusivement : le vers régulier est issu de pratiques culturelles de sociétés où la transmission et la conservation des valeurs étaient avant tout orales ; l'invention de l'imprimerie n'a pas immédiatement transformé cet état de chose dans la mesure où, premièrement, l'immense majorité des gens ne sachant pas lire, la transmission orale conservait toute sa primauté, où, deuxièmement, cette invention n'a été d'abord perçue que comme amélioration *technique* de l'écriture, celle-ci restant plus conçue comme un moyen d'archiver les textes importants que comme un moyen de les transmettre directement à chaque individu. Ainsi Gutenberg reprend-il les caractères et la mise en pages des manuscrits gothiques du XIV^e siècle. C'est le formidable essor des recherches techniques des imprimeurs et des typographes, conjoint aux résultats progressifs d'une politique d'alphabetisation généralisée, qui a rendu possible à la fin du siècle la mutation idéologique que signale l'apparition du vers libre. Ensuite et très rapidement l'écriture s'autonomise et c'est le développement de la publicité par l'affiche, de la photocomposition, etc... ; parallèlement la mort des formes fixes, le calligramme, le collage, le poème-image, le lettrisme, le spatialisme, etc... Désormais « l'œil écoute ».

Cette perspective très cavalière ne prétend pas tenir lieu d'historique, ce travail reste à faire. Elle vise à justifier la proposition méthodologique énoncée ci-dessus : un nombre important de textes de poésie sont, depuis la fin du XIX^e siècle des textes *inscrits*. Cette dimension conditionne la production du sens.

DEUXIÈME PROPOSITION : Dans le sous-ensemble des textes de poésie inscrits, l'inscription dans l'espace de la page est un élément constitutif du processus de lecture (ou de production du sens).

Dans un texte de poésie régulièrement compté, le mètre (modèle métrique) joue un rôle décisif dans le découpage en unités rythmiques et syntaxiques. Qu'il soit réellement présent dans tout le poème en tant que système accentuel canonique (le rythme est totalement soumis au mètre) ou que sa présence soit virtuelle, lue derrière sa transgression, la dynamisation du matériau verbal renvoie à lui.

Que se passe-t-il quand chaque vers est métriquement indépendant des autres ?

Tynianov nous a invité à distinguer deux cas selon que le vers libre est une unité correspondant ou non à l'unité syntaxique ; s'il y a correspondance, la fonction de parallélisme est marquée de façon maximale et les équivalences s'imposent très fortement ; s'il n'y a pas correspondance c'est la pertinence des relations syntaxiques de surface qui se trouve interrogée, voire mise en question. Dans un cas comme dans l'autre, le rôle dynamisant du mètre reste décisif ; sinon, quelle différence établir entre texte en vers libre et texte en prose à ce niveau ? « Si dans le concept de vers, ce qui compte, c'est son signe, le principe dynamisant, et non son mode de réalisation, nous voyons s'ouvrir devant nous le monde très riche de l'équivalence. L'époque des équivalences apparaît lorsque le mètre traditionnel n'est plus capable de dynamiser le matériau, car la liaison du mètre au matériau est devenue automatique. Aujourd'hui (1925) le vers libre a remporté de grandes victoires. Il est grand temps de dire qu'il est le vers carac-

téristique de notre époque ; affirmer que ce vers est une exception et qu'il est à la limite de la prose est une erreur tant historique que théorique » (4).

Désormais, « c'est le vers qui fait sens » (H. Deluy) ; preuve négative : mettre « à plat », en prose, c'est anéantir le principe essentiel du texte de poésie en vers libre, celui de la dynamisation des unités du discours qui rend compte de leur aptitude à entrer dans la ronde « mesurée » des équivalences.

Ce premier point étant acquis, s'ensuivent des conséquences qui sont en relation directe et exclusive avec le facteur espace.

1. Spatialisation et mimésis

Si le passage à la ligne n'est plus automatiquement assuré par une sorte de sonnerie semblable à celle de la machine à écrire, la dimension graphique et spatiale du texte se trouve appelée à intervenir dans la production du sens. Recensons d'abord un certain nombre d'explorations limites avant d'en revenir à ce processus lui-même.

Pour commencer par le plus connu, il faut parler du *calligramme*. Faire figurer par la disposition des mots le référent non-linguistique, n'est-ce pas la manière la plus simple de profiter de cette liberté nouvelle ? Au lieu de rester à l'horizontale et parallèles, les lignes vont se faire tracé sinueux et épouser les contours des choses...

Le projet est évidemment naïf et il n'est pas étonnant qu'Apollinaire n'ait pas fait école. « Pour qui le voit, le calligramme *ne dit pas*, ne peut pas dire encore : ceci est une fleur, ceci est un oiseau ; il est encore trop pris dans la forme, trop assujéti à la représentation par ressemblance pour formuler une telle affirmation. Et lorsqu'on le lit, la phrase qu'on déchiffre (« ceci est une colombe », « ceci est une averse »), *n'est pas* un oiseau, n'est plus une averse. Par ruse ou impuissance, peu importe, le calligramme *ne dit* et *ne représente* jamais au même moment ; cette même chose qui se voit et se lit est tue dans la vision, masquée dans la lecture » (5). Avec le calligramme, plus d'équivalences, plus d'ambiguïté, plus de rythme ; d'un point de vue textuel, c'est un appauvrissement.

Autre prospection-limite : *l'éclatement du mot*. Pour dire la feuille qui tombe, Verlaine inverse le rôle du mètre ; de rassembleur des groupes syntaxiques qu'il était, s'opposant de tout son poids à l'enjambement ou au rejet, le mètre, refusant des contraintes syntaxiques et rythmiques très fortes dans une langue où l'accent est fixe (fonction démarcative), devient *l'agent* de la dislocation des syntagmes

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De çà de là
Pareil à la
Feuille morte

Ce faisant, il délie les fils les plus solides de la trame syntaxique et lance un processus de lecture dé-syntaxisée (dé-lire) dont l'inscription est le signe et le moteur. Un poète comme E.E. Cummings a poursuivi dans ce sens en

(4) I. Tynianov, *Le vers lui-même* (1924), Paris, 1977, 10/18, n° 1115.

(5) M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973, p. 27-28.

recourant systématiquement à une spatialisation affranchie de toute contrainte combinatoire linéaire

l (a
l e
a f
f a
l l
s)
one
l
iness

(95 Poems, 1958) (6).

Ce sont alors les lettres du *mot* qui se disséminent. Il serait bien évidemment insuffisant de parler de calligramme. Le risque assumé est plus grand puisque c'est la substance graphique qu'on sollicite ; on débauche la lettre de sa fonction ancillaire pour lui faire jouer un rôle sémiotique propre. Ne reste-t-on pas pourtant dans le cadre d'un mimétisme assez primaire : les mots s'effeuillent pour « peindre » la chute des feuilles ?

Plus loin ? On peut songer à fragmenter la lettre comme le fait W.S. Burroughs dans ces textes qui semblent se remettre à grand peine d'un séisme brutal.

2. Spatialisation et Focalisation

Aller à la ligne « n'importe quand », ménager librement des blancs, c'est d'abord mettre en question la fonction économique et de communication (stricto sensu) de l'écriture ; c'est aussi en brisant l'ordre matériel conventionnel du discours écrit, tenter de s'approprier l'écriture pour elle-même, assumer la jouissance de l'écriture en lui donnant corps. La spatialisation du texte poétique donne véritablement (un) corps à celui-ci, corps dont on peut rêver qu'il transcrit visiblement les pulsions issues du corps de l'auteur-lecteur.

La syntaxe, apparente victime de cette pratique nouvelle, est en fait la principale bénéficiaire de ce dénudement puisqu'un rapport *direct* s'instaure entre l'agencement de la phrase, l'isolement et la distribution de ces constituants et le sens. Ainsi la syntaxe n'est mise en question dans un premier temps que pour se retrouver disséminée dans le corps du texte. L'inscription surdétermine en effet certaines relations syntaxiques qui, sans son intervention, seraient restées virtuelles ou peu efficaces.

Soit le poème de Jean Follain (7).

LA BÊTE

Assise en un corps de logis
où conduisent d'anciens chemins
vit une bête
qui n'attend rien du monde

(6) Voir l'analyse détaillée de ce poème par le groupe Mu dans *Rhétorique de la poésie*, Ed. Complexe, 1977, pp. 262-268.

(7) *Exister*, Paris, Poésie — Gallimard, 1969.

des pièces communiquent
 des portes se ferment
 et des nuits s'approchent
 dans le parfum d'un acacia.
 Toutes les bêtes de son espèce
 vivent en elle.

Visiblement tapie sous un réseau de branchements syntaxiques savamment tressé — branchement à gauche de l'apposition (v. 1) recoupé du branchement à droite de la relative où verbe et SN 1 sont intervertis (v. 2), branchement à droite de la relative du v. 4 — la formule « centrée » au vers 3 fait sentir une présence angoissante au cœur même du réseau syntaxique. Cette bête en laquelle toutes les autres se redisent (les vers 3 et 10 comportent sept

phonèmes semblables sur neuf), elle palpite ([i] vs [ɛ]) sous nos yeux, on ne peut pas ne pas la voir ; cachée sous l'écriture de la grammaire, elle est en même temps exhibée par l'écriture matérielle, souscrite et surscrite. Dans ce mouvement qui se produit vers et à partir du foyer est mise en jeu la double fonction, cryptique et déictique, de l'écriture poétique spatialisée : elle ne déconstruit que pour mieux reconstruire. La malédiction qui pesait sur l'écriture occidentale confinée dans des tâches ancillaires semble un instant conjurée et le plaisir que le crypteur-décrypteur prend au jeu de l'inscription poétique est libéré de l'étape fastidieuse du dénudement des connexions souterraines.

La spatialisation donne au processus de focalisation une fonction évidente dans la production du sens. Tout poème spatialisé exhibe un ou des lieu(x) désignés par la configuration textuelle comme matriciels. C'est-à-dire que sur un ou plusieurs plans linguistiques (phonétique, ou lexical le plus souvent) les constituants ainsi centrés déterminent matériellement la lecture du texte.

Le texte peut ainsi échapper à la loi d'airain de l'incipit ou de la chute. Nombreux sont ceux qui ont soutenu que tout était joué dès les premiers mots du texte poétique : poètes comme Aragon, poéticiens comme Riffaterre ou Kristeva : « la première phrase est un diapason. La dernière, c'est la centième, la trois centième, la millième vibration du diapason, qui ne sait que son commencement » (Aragon). Nombreux aussi sont ceux qui ont accordé un rôle structurant exclusif à la clausule (8) (par ex. : la fameuse « chute » du sonnet ou de l'épigramme) : poètes comme E. Poe (« le poème a eu son commencement dans sa fin »), poéticiens comme I. Lotman parlant de « la fonction modélisante de la fin ». Personne à vrai dire ne songe à nier que début et fin ne soient des lieux surdéterminés et que dans une lecture-écriture linéaire leur fonction structurante ne soit décisive, à des titres d'ailleurs différents. Ce que la prise en considération sérieuse de la spatialisation du texte poétique permet de dire, c'est que la localisation du lieu matriciel n'étant plus liée à la loi de la linéarité, dépend — pour la sous-catégorie des textes de poésie inscrits — de la forme de la spatialisation. Il s'agit d'une mutation considérable qui met fin à des siècles d'esthétique de la clôture et de la plénitude.

(8) Sur ces questions, voir Ph. Hamon, « Clausules », *Poétique* 24, 1975.

TROISIÈME PROPOSITION : Dans le sous-ensemble des textes de poésie inscrits, la typographie acquiert dans son association avec la spatialisation une valeur sémiotique nouvelle.

Bien souvent au départ, le texte de poésie est manuscrit. Et il serait à coup sûr fort intéressant de pouvoir étudier les formes historiques de la manuscriture dans leur dimension sémiotique. Il a été noté par exemple que dans l'histoire de la scription, le passage de la majuscule isolée à la cursive a représenté un moment décisif dans la mesure où il introduisait « une valeur corporelle nouvelle, pulsion de rapidité, pulsion de glissement, pulsion de liaison » (9). Il n'est pas niable qu'existe une vérité de l'écriture qui a été systématiquement occultée au nom du dogme de la primauté de la parole. C'est ce dogme qui a permis de « néantiser phénoménologiquement la composante matérielle scripturale de l'écriture » (10). De même que, dans le domaine de la peinture, le dogme de la perspective « interdit d'articuler le problème de l'inscription des figures dans leur lieu propre » (11). Et ce ne sont pas les classifications naïvement scientistes de la graphologie, étroitement dépendantes d'une grille de caractères héritée d'Hippocrate, qui peuvent être de quelque aide. Le problème n'est pas en effet de remonter du manuscrit au psychologique individuel mais d'associer vérité du texte et vérité de l'écriture du texte. Je laisserai donc de côté le problème de la manuscriture des textes non sans signaler le regain d'intérêt pour cet aspect de la textologie dont témoigne par exemple le Cahier Jussieu n° 3 consacré à « *L'Espace et la Lettre, Ecritures, Typographies* (1977, 10/18 n° 1180).

La valeur sémiotique attribuable à la substance de la lettre écrite peut être considérée de trois points de vue différents selon qu'on la considère isolément, par rapport aux familles de caractères d'imprimerie ou dans son rapport à la spatialisation du texte inscrit.

Dans le premier cas, on engage une réflexion sur « l'idéogramme occidental » qui s'appuie sur une étude des systèmes d'écriture idéographiques. La fascination que la Chine exerce sur l'art et la poésie occidentale porte témoignage de l'importance de cette perspective. C'est naturellement à une remise en question, sur ce point particulier, de la notion d'arbitraire du signe qu'on aboutit inévitablement. Quelle trace subsiste d'une motivation supposée primitive ? Cette rêverie mimographique ne prenant pas directement en considération le réseau textuel, on se contentera de renvoyer aux analyses de J.C. Coquet (12) et de G. Genette (13) à partir de P. Claudel et de M. Leiris.

Dans le second cas, on aura à considérer la relation sémiologique qui s'est instaurée dans la pratique occidentale entre certains types de caractères d'imprimerie et certains types d'écrits, donc entre certaines formes d'écriture d'imprimerie et certains contenus. Par exemple, à partir d'observations sur les jaquettes de livres « populaires », il est possible de classifier les connotations les plus notoires : gothiques et pseudo-gothiques et connotations de

(9) R. Barthes, à la table ronde « La peinture et les signes », in *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, Denoël-Gonthier, Médiations, 1976, pp. 171-177.

(10) H. Damisch, *Ibid.*, p. 195.

(11) *Ibid.*

(12) J.C. Coquet, « La lettre et les idéogrammes occidentaux », *Poétique* 11, repris dans *Sémiotique littérale*, Paris, Mame, 1972, pp. 131-145.

(13) G. Genette, *Mimologiques*, Paris, La Seuil, 1976, en particulier le chapitre « L'écriture en jeu », pp. 329-349.

violence, de mystère ; grandes italiques et romantiques « distingué », féminité, rêverie. Mais la jaquette d'un livre est autant affiche que texte : la valeur sémiotique de la substance du signifiant n'y fonctionne pas de façon autonome mais dans une association intime à d'autres vecteurs (dessin, couleur, photographie, etc...). Le visible l'emporte sur le lisible.

REMARQUE

La pertinence de cette distinction visible-lisible n'est d'ailleurs pas évidente ; la spatialisation d'un texte connaîtrait comme limite le moment où l'on passerait du lisible au visible ? Réfléchissant sur la notion d'*illisibilité*, M. Arrivé note à propos du texte de M. Butor *Les Montagnes Rocheuses* qu'« en parcourant (peut-on encore parler de « lire ») un tel texte, on prend conscience d'un changement de statut des unités qui le constituent : ainsi le « blanc » qui sépare les « mots » (s'il s'agit encore de « mots ») cesse d'être uniquement « signe de délimitation des unités signifiantes » — ce qu'il est dans un texte traditionnel (lisible) — pour redevenir en outre fragment de substance — plage de blanc entre deux surfaces partiellement noircies — et fonctionner en tant que tel dans la page de la même façon que dans un tableau. Corrélativement la lettre, tout en conservant sa fonction de graphème, redevient dessin : des différences de dimension, de corps, que la lecture néglige plus ou moins, entrent dans des systèmes d'opposition de volume qui relèvent d'une sémiotique picturale » (14).

En somme, dans le cadre d'une réflexion fondée sur une analyse des faits tout à fait pertinente d'un point de vue strictement sémiolinguistique, M. Arrivé est ainsi conduit à affirmer 1) qu'un écrit où le blanc est fragment de substance et la lettre dessin n'est plus un texte, n'est plus lisible, 2) qu'en conséquence son analyse relève d'une sémiotique picturale puisque ce n'est plus un texte mais un tableau. Restriction et partage tout à fait excessifs dans la mesure où c'est ainsi un aspect essentiel et tout un secteur de la production poétique qui se trouve rejeté hors de la sémiotique textuelle et confié à une « autre » sémiotique dont on sait qu'elle n'a ni l'envie ni les moyens de se préoccuper de productions qui, à ses yeux, sont trop textuelles, pas assez picturales. Toute une production ainsi marginalisée tombe dans le gouffre de l'inétudiable. De surcroît la dimension spatiale à l'œuvre dans la poésie inscrite depuis la libération du vers n'est plus prenable en considération comme elle le mérite.

La distinction lisible-visible ne vaut que si elle est solidement ancrée sur l'opposition langage-image : tout ce qui est lettre-mot-phrase et n'est pas associé à un autre médium que le noir et blanc de la page est *réputable texte* et à ce titre analysable par des procédures sémio-linguistiques. Dès qu'interviennent combinatoirement dessin et couleur, il n'y a plus (ou plus seulement) texte. Visible et lisible s'y dissocient comme dans le calligramme alors que dans un texte ils sont étroitement associés. Même si cette définition laisse

(14) - Lire - Dé-lire -, *Pratiques* 7/8, déc. 75, pp. 7-20.

subsister des cas d'incertitude (certains collages par exemple), elle a le mérite de ne pas saturer prématurément le champ du poétique.

Il faut en effet maintenir que pour tous les textes dont on parle ici, la dimension visible fait partie de la lecture textuelle : tout poème spatialisé *se voit et se lit dans le même temps* ; l'association de ces deux opérations est constitutive du processus de lecture et de production du sens qui leur est propre. La spatialisation impose une lecture globalisante qui survalorise le rôle du composant idéographique. Celui-ci ne redouble pas le signifié — c'est dans la spatialisation mimétique qu'a lieu cet appauvrissement — mais dynamise le rôle des constituants matriciels (15).

Dans le troisième cas, on se trouve amené à associer substance de la lettre et spatialisation et à les considérer comme constituants du processus de signifiante. On illustrera l'importance du rôle de la typographie dans sa relation à la spatialisation à partir d'un texte de M. Butor (pages 84 et 85) assorti au dos de la couverture du recueil où il figure (16) du commentaire suivant du poète, commentaire (en italique) que nous assortissons nous-même d'une glose technique (en romain) :

Des textes liquides qui ruissellent sur les pages, soit seuls, soit l'un haut et l'autre en bas, mêlant et démêlant peu à peu leurs courants. (composé en capitales ou bas-de-casse italiques).

Une Perle sept fois vient s'y mirer et s'y baigner en conservant quelques diaprures (composé en mosaïque disposant autour des éléments fixes *boire* et *couler* composés en capitales grasses des mots à chaque fois différents en bas-de-casse grasses).

Entre ces immersions des textes solides se détachent au milieu devant ces eaux mêlées qui les reflètent et les éclairent sans les mouiller (en bas-de-casse grasses).

Des textes gazeux : bulles, verbes, vapeurs, fusent au contact de ces éléments, animent leurs respirations (en bas-de-casse de petit romain).

Le livre est ainsi semblable à un corps avec ses ossements, humeurs et souffles.

On se contentera de noter quelques conséquences de ces choix typographiques :

1. **BOIRE** et **COULER** sont, en structure de surface, totalement désyntaxisés ; ils fonctionnent comme composants sémantiques de la structure profonde sans entrer en relation grammaticale directe avec les noms qui les entourent. A la désyntaxisation superficielle correspond donc la mise en place d'une représentation sémantique profonde (au sens de Lakoff), mise en place assurée par la symétrie-dissymétrie des deux termes (traits sémantiques identiques pour des traits lexicaux inverses puisque *couler* et *boire* impliquent des sujets différents [\pm animés], par leur disposition récurrente et éclatée qui *sature* les autres constituants du texte qui se voient chacun invités à faire phrase avec ces éléments, par l'écriture en capitales qui assure la relation

(15) Voir le développement de cette perspective théorique dans nos analyses précédentes : *Linguistique et Poétique* (en collaboration avec J. Filliolet), Paris, Larousse, 1973, pp. 160-190 et *Poétique/Pratique*, Cedic, 1977.

(16) *Illustrations IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 50-51.

avec PERLE, par la parenté typographique avec leur environnement (capitales et bas-de-casse gras) qui privilégie certaines relations grammaticales, par des dispositions symétriques entraînant effet de clôture (symétrie sur la page de droite du premier et du dernier vers composés en gras) et d'ouverture (transformations progressives de *dunes* en *draps* et de *marbres* en *larmes*) avec émergence du [+ animé] [+ humain]. Ainsi du magma informe des mots naît une information relationnelle dirigée par la spatialisation et la typographie.

2. Une lecture isotopique à plusieurs niveaux s'impose sur le fond de cette syntaxisation foisonnante. En effet quatre mots (page de droite *tendres*, *miroirs*, *lumineux* et *trembles*) sont lus deux fois, une fois en bas-de-casse de romain gras, une fois en bas-de-casse d'italique maigre, autrement dit dans une polarité typographique maximale, comme des formes semblables de substance différente (pour proposer une transposition, de couleur différente par exemple).

3. Une relation métalinguistique s'instaure entre ces divers textes. Evidente pour le texte en bas-de-casse de petit romain maigre (page de gauche en haut) ne serait-ce que par la présence de termes comme *texte*, *strophes verbales*, cette dimension apparaît aussi dans les bas-de-casse italiques maigres de la page de gauche en bas (*bords — échos — chant*). Mais sa vérité est dans le contrepoint que l'italique maigre fait au romain gras dans la page de droite.

QUATRIÈME PROPOSITION : Pour le sous-ensemble des textes de poésie inscrits, genèse et spatialisation sont dans un rapport de connexité.

Ratures et biffures ont longtemps été considérées sous l'angle de l'expressivité, de la recherche du mot propre, évocateur, etc... Ce qu'elles sont du point de vue de l'auteur « responsable », alors que, s'agissant du texte de poésie, on a signalé ailleurs que « les corrections ne visent pas plus la précision que l'harmonie mais l'adéquation de la partie au tout » (17). S'agissant d'un texte de poésie inscrit, cette considération prendra encore plus d'importance puisqu'on peut faire l'hypothèse que le texte se constitue *en se spatialisant*, dans le geste même de son inscription.

La genèse du poème de P. Eluard reproduit ci-dessous, manuscrit et typographié, telle qu'on peut la suivre en utilisant l'édition de poche des *Derniers poèmes d'amour* (Paris, Seghers, 1963) permet parfaitement de comprendre le processus (18).

(17) Delas & Fillolet, *op. cit.*, p. 42.

(18) L'étude qui suit figure sous une forme différente et plus développée dans *Poétique/Pratique*, pp. 95 à 99.

L'ESPACE DU TEXTE

28 Novembre 1946

*Nous ne vieillirons pas ensemble.
Voici le jour
En supplément d'années.
Trop : le temps déborde.*

Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six

Nous ne vieillirons pas ensemble.

Voici le jour

En trop : le temps déborde.

Mon amour si léger prend le poids d'un supplice.

En comparant le fac-simile du manuscrit et le texte mis en page, on observe aisément des différences notables : 1) la date est écrite en toutes lettres ; 2) une ligne, un vers est ajouté à la fin ; 3) le poème est spatialisé d'une façon particulière.

REMARQUE La rature ne constitue pas une différence entre le manuscrit et le texte inscrit ; elle appartient au premier en tant que texte autonome.

Les trois faits sont liés.

Ecrire la date « en toutes lettres », c'est inscrire comme constituant textuel ce qui n'était qu'une formulation conventionnelle d'une date, qui peut d'ailleurs prendre d'autres formes plus ou moins abrégées : 28.11.46, 28.XI.46, 28 XIbre 46, 28 nov. 46, 28 novembre 46. Ce que ce mode d'inscription officiel (que souligne la graphie usuelle mais archaïsante *mil*) a de solennel s'actualise poétiquement (devient un constituant poétique actif) : l'écriture de la date devient vers. Lequel se révèle être un vers du modèle le plus notoire : l'alexandrin. Désormais actif, le vers 1 appelle par symétrie un vers de même modèle. Ce sera le dernier vers, ajouté dans le mouvement même de l'inscription du premier. Certes la symétrie n'est pas une nécessité en soi, mais dans le domaine métrique son poids est particulièrement grand : le vers 1 n'est un alexandrin « à part entière » que parce que le vers 5 en est un et réciproquement.

Notons que le processus de découverte de l'auteur-lecteur — le sens de la lecture — ne peut être présumé a priori linéaire, du début vers la fin. L'alexandrinité du dernier vers, très prononcée sur le plan rythmique

— — — — — // — — — — —

incite à y voir la réalisation du modèle métrique qu'est l'alexandrin, puis, sachant que celui-ci est rimé, à remonter de *supplice* vers *six* et à lire le premier vers comme un alexandrin.

Ces interrogations ont d'ailleurs quelque chose de légèrement oiseux puisque l'effet de symétrie et d'équivalence est *subordonné* à l'effet de focalisation réalisé. Il ne fallait pourtant pas négliger le rôle de l'alexandrin dans ce processus. En effet les deux vers externes, déterminent désormais comme des bornes, comme des stèles, les limites du champ-chant poétique. La date est signalée comme le point de départ et le point d'aboutissement.

Cet équilibrage des éléments *centre* plus que dans le manuscrit sur *Voici le jour* dont on remarque qu'il est déplacé de sorte à occuper très précisément le point d'intersection des diagonales partant des quatre angles du rectangle désormais dessiné.

Ce processus de *centration* est très important pour comprendre la structure du recueil lui-même. En effet ce poème est le texte central d'un recueil intitulé *Le temps déborde*. Les cinq poèmes de la première partie (avant ce texte) sont tous datés (en notation « usuelle » : octobre 1946 — 3 novembre 1946 — 23 novembre 1946 — 24 novembre 1946 — 27 novembre 1946) avec une précision grandissante. Est obtenu un double effet de focalisation, d'une part sur l'écriture solennelle de la date intégrée au texte « en toutes lettres », d'autre part sur *Voici le jour*, inscrit visiblement au cœur de l'espace-texte et de l'espace-recueil. Cette date, c'est — une note nous le dit — celle de la mort de Nusch.

Restent deux vers (v. 2 et v. 4) que la structuration spatiale désormais assurée en ses points d'ancrage primordiaux rejette l'un à gauche, l'autre à droite par rapport au centre. Leur disposition diagonale, conforme au sens de lecture occidentale, est fortement sémantisée par leur débordement du cadre tracé par les vers alexandrins : *nous*, unité de l'énonciation de l'avant (notre amour *vs mon amour* du v. 5) s'oppose ainsi dynamiquement à *déborde*, dernier terme (spatialement parlant) de la figure du trop-plein temporel. Cette métaphore renouvelle un segment de discours répété (« le temps s'écoule ») en actualisant le sème de l'excès (*trop*) ; cet excès est redit par la mise hors du cadre rectangulaire tracé par les alexandrins autour de *Voici le jour* de l'élément *déborde*, par la diagonalisation à droite qui fait de *Voici le jour* non plus seulement un point de symétrie mais un point de bascule entre v. 2 et v. 4 (les blancs qui figurent le *manque* de diagonalisation à gauche ont ainsi valeur fonctionnelle) et par la « nature » répétitive de *déborde*, au plan sonore ([d.b..d.]) et graphique (dé...de.).

Ce travail de réécriture qu'il sera du plus haut intérêt de suivre attentivement, n'a pas nécessairement lieu sur le manuscrit ou lors du passage du manuscrit au texte imprimé. Il peut se produire entre des éditions successives d'un même recueil. Eliane Formentelli (19) a suivi le travail de spatialisation réalisé par Pierre Reverdy sur deux de ses recueils et montré qu'il s'agissait bien d'une grammaticalisation de l'espace : le blanc devenant syntaxe, il faut donc lire le noir à partir du blanc. On peut regretter que son analyse débouche sur une interprétation psychanalytique de cette assomption du blanc (qui correspondrait à « une élision de la fonction maternelle ») finalement

(19) « Pierre Reverdy, Présences du blanc, Figures du moins », in *L'Espace et la lettre*, 10/18, n° 1180, pp. 257-294.

réductrice. La spatialisation est un phénomène trop implicatif pour s'expliquer d'une façon satisfaisante dans la relation auteur-texte.



Le travail de spatialisation textuelle n'est pas par hasard contemporain du développement des théories dites « formelles ». Contre une théorie phénoménologique de l'image « qui veut que les éléments sensibles fonctionnant à titre de représentant analogique de l'objet visé en image soient « neutralisés » (Husserl) voire « néantisés » (Sartre), le Formalisme a en fin de compte affirmé qu'une forme pouvait être à elle-même son propre contenu et que la qualité sensible de l'analogon, son grain, sa couleur, sa texture doivent être autre chose qu'un simple accompagnement de l'information qu'il véhicule » (20).

Et ce n'est pas non plus par hasard si la généralisation du vers libre et la prise en charge de la blancheur de la page sont contemporains de l'apparition de l'art abstrait, si Kandinsky procède au Bauhaus à son analyse des éléments formels au moment même où Reverdy, pourtant si farouchement individualiste, réécrit ses poèmes dans l'espace. *Ut pictura poesis? Ut poesis pictura?* Qu'importe ! Désormais l'endroit vaut l'envers.

(20) H. Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 46.

j'ai vu les couleurs des textes solides
se réfléchir dans les nappes
j'ai vu des textes vaporeux
naître de l'échauffement des liquides
au contact des strophes brûlantes
j'ai vu la nacre plonger
dans son bain de gouttelettes verbales

PERLE

*bords poutre sommet soufre
plume chasse soleil ravins ossements chevaux échos
pluies fleurs chant barrage tourterelle
rêve piment cascade
plaines*

**dunes BOIRE marbres tendres miroirs COULER espace
douces dérives COULER palmes BOIRE miroirs blanches
gorges BOIRE plumes lumineuses ventres COULER miroirs
fraîches épines COULER jarres BOIRE nuits tremblantes
miroirs BOIRE baisers lents cygnes COULER moires
intermittentes miroirs COULER plages BOIRE pétales vifs
espace BOIRE miroirs sibilantes marées COULER brise
vifs miroirs COULER écume BOIRE fumées intermittentes
miroirs BOIRE tourbillons lents croissances COULER pistils**

tendres villages tumulus lacs

tremblantes urnes COULER bourgeons BOIRE anses fraîches

yucca taureau ponts

orages BOIRE écailles lumineuses nappes COULER miroirs

cuivre chandeleur poterie

blanches bouches COULER bulles BOIRE miroirs doux

champs miroirs désert

draps BOIRE larmes tendres miroirs COULER espace

*lumineux tremble
flèches*