

SPATIALITÉ TEXTUELLE DANS LA POÉSIE CONTEMPORAINE.  
Le Langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach,  
Jean Laude et Gilles Cyr

par

Marc André BROUILLETTE

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle  
au

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences  
Université de Montréal

et à l'

École doctorale de littératures française et comparée  
Université de Paris III — Sorbonne nouvelle

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
Doctorat d'Études françaises

et à l'

Université de Paris III — Sorbonne nouvelle  
en vue de l'obtention du grade de Docteur  
Doctorat de littérature et civilisation françaises

Août 2001

© Marc André Brouillette



PQ  
35  
N54  
2002  
N.018

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

et

École doctorale de littératures française et comparée  
Université de Paris III — Sorbonne nouvelle

Cette thèse intitulée

SPATIALITÉ TEXTUELLE DANS LA POÉSIE CONTEMPORAINE.  
Le Langage et son espace dans les œuvres d'Anne-Marie Albiach,  
Jean Laude et Gilles Cyr

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par

Marc André BROUILLETTE

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur et membre du jury	Pierre NEPVEU Université de Montréal
Directrice de recherche	Lucie BOURASSA Université de Montréal
Directeur de recherche	Michel COLLOT Université de Paris III — Sorbonne nouvelle
Membre du jury	Daniel DELBREIL Université de Paris III — Sorbonne nouvelle
Examineur externe	François DUMONT Université Laval
Représentant du doyen de la FES	Richard PATRY Université de Montréal

## Résumé

La poésie moderne s'est beaucoup intéressée à la relation entre le langage et l'espace en explorant, entre autres, les ressorts de la thématique et ceux de la composition visuelle. La présente étude vise à analyser le réseau de relations sémantiques spatiales dans un poème, réseau que nous nommons ici la *spatialité textuelle*. Nous souhaitons montrer la solidarité entre les diverses composantes (linguistiques et visuelles) des représentations de l'espace au sein d'un poème. Le corpus est composé de trois œuvres : *Mezza Voce* d'Anne-Marie Albiach (1984), *La Trame inhabitée de la lumière* de Jean Laude (1989) et *Diminution d'une pièce* de Gilles Cyr (1983). L'étude consiste essentiellement en la présentation d'analyses textuelles à travers lesquelles nous souhaitons observer certaines relations sémantiques propres à l'émergence de la spatialité dans les poèmes. Nous nous inspirons des travaux de Maurice Merleau-Ponty sur la perception de l'espace et sur le langage pour examiner la relation entre l'expérience de perception et l'organisation discursive.

Le premier chapitre est composé de deux sections : l'une retrace certaines œuvres poétiques de la modernité ayant grandement contribué au développement des modalités expressives de l'espace dans le langage ; l'autre présente un parcours de certains travaux critiques d'inspiration phénoménologique qui ont tenté d'analyser les textes littéraires en tenant compte des marques de perception dans le langage.

Le deuxième chapitre porte sur le recueil *Mezza Voce* d'Anne-Marie Albiach. L'écriture de cette poète se distingue par la tension spatiale et visuelle qui apparaît entre les composantes discursives des poèmes. L'analyse de ce recueil permettra de réfléchir sur la question du vers qui se trouve souvent remise en cause par le recours à certaines composantes visuelles.



Le troisième chapitre a pour objet le recueil *La Trame inhabitée de la lumière* dans lequel Jean Laude recourt aux blancs et aux variations typographiques pour faire surgir une parole qui se penche sur le caractère insaisissable du monde. Nous étudierons notamment certaines structures qui produisent des effets d'enchaînement et de continuité entre les vers, ces effets étant constitutifs de la spatialité des poèmes de Laude.

Le quatrième et dernier chapitre se penche sur le recueil *Diminution d'une pièce* de Gilles Cyr. Cette poésie se caractérise par une économie de mots et de vers qui structure une spatialité textuelle à l'intérieur d'un cadre dépouillé et mesuré. Nous observerons, entre autres, le caractère ordonné des représentations de l'espace, caractère qui relève d'une attitude du sujet à l'égard du monde.

L'analyse de ces œuvres nous conduira à constater que la spatialité textuelle est un réseau sémantique qui s'appuie essentiellement sur les possibilités de segmenter et de regrouper la parole afin d'exprimer un rapport singulier à l'espace.

MOTS CLÉS : LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE — LITTÉRATURE  
QUÉBÉCOISE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE — VERS — DISPOSITION  
GRAPHIQUE — BLANC — TYPOGRAPHIE — PERCEPTION  
SPATIALE

## Summary

Modern poetry has shown considerable interest for the relationship between language and space by exploring, among others, the possibilities of the theme as well as those of visual composition. This study aims to analyze the patterns of spatial semantic relations within poems, patterns we will call *textual spatiality* («spatialité textuelle»). Our intent is to show the commonality between the various components (linguistic and visual) of the representations of space within a poem. Three works comprise the corpus of study : *Mezza Voce* by Anne-Marie Albiach (1984), *La Trame inhabitée de la lumière* by Jean Laude (1989) and *Diminution d'une pièce* by Gilles Cyr (1983). The study essentially consists of the presentation of textual analyses through which we hope to single out certain semantic relations that further the emergence of spatiality in poems. We will draw upon the works on language and the perception of space by Maurice Merleau-Ponty in order to investigate the relationship between the experience of space and the structure of discourse.

A first section of chapter one reviews a selection of poetic works of modernity that greatly contributed to the development of expressive forms of space in language. The second section presents a body of critical works sharing a common phenomenological thread that have tried to analyze literary texts while looking for traces of perception within language.

The second chapter focuses on the collection *Mezza Voce* by Anne-Marie Albiach. The writing of this poet is characterized by the spatial and visual tension that emerges between the discursive components of her poems. Analysis of the collection will lead to reflection on the question of verse, often challenged by the inclusion of visual components.

The third chapter deals with the collection *La Trame inhabitée de la lumière* in which Jean Laude uses blanks and typographic variations to bring forth a voice that contemplates the elusive character of the world. We will study, among others, those structures that produce effects of sequence and continuity between verses, effects that constitute the spatiality found in Laude's poems.

The fourth and last chapter takes on *Diminution d'une pièce* by Gilles Cyr. This poetry is characterized by an economy of words and verses that gives structure to a textual spatiality within a spare and measured framework. Amongst others we will observe the ordered character of the representations of space, a character that reflects the attitude of the subject with regard to the world.

The analysis of these works will lead us to assert that textual spatiality is a semantic pattern essentially based on to the possibility of segmenting and regrouping the voice in order to express a particular relation to space.

KEY WORDS : 20<sup>th</sup> CENTURY FRENCH LITERATURE — 20<sup>th</sup> CENTURY  
QUEBEC LITERATURE — VERSE — GRAPHIC LAYOUT —  
BLANK — TYPOGRAPHY — SPATIAL PERCEPTION

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre I</b>	
<b>DE LA SPATIALITÉ TEXTUELLE</b> .....	15
LA SPATIALITÉ DU POÈME AU XX <sup>e</sup> SIÈCLE Mallarmé (17). Apollinaire (25). Poésie concrète et spatialisme (32). Pierre Garnier (33). Denis Roche (36). Poésie du lieu (40). Poésie blanche (45).	
LA SPATIALITÉ TEXTUELLE DANS LES ÉTUDES LITTÉRAIRES .....	50
Gaston Bachelard (52). Jean-Pierre Richard (56). Renouveau de la critique thématique (62). Michel Collot (64). Henri Maldiney (70). Henri Meschonnic (72). Lucie Bourassa (73). Pierre Ouellet (76). Proposition de définition de la spatialité textuelle (78).	
<b>Chapitre II</b>	
<b>L'ESPACE DE PAROLE PARADOXAL D'ANNE-MARIE ALBIACH</b> .....	81
<i>État</i> (83). <i>Mezza Voce</i> (85).	
COMPOSANTES TEXTUELLES .....	87
Le blanc (87). Le vers (90). La typographie (92). La thématique (94).	
« THÉÂTRE » .....	96
Contenu lexical et univers théâtral (97). Corps (99). Énonciation (101). Ponctuation (103). Distance et ouverture (107). Perspective et espace scénique (109). Blancs et rapports topologiques (110). Blancs initiaux (113). Disposition et syntaxe (114). Typographie et syntaxe (118).	
« ... OÙ LA FORÊT EST LA PLUS SOMBRE » .....	120
Espace clos (120). Réduction (122). Écart (123). Corps et altérité (124). Pronoms et ponctuation (125). Orientation verticale (127). Rapports topologiques (128). Disposition et syntaxe (131). Typographie et syntaxe (133).	
CONCLUSION .....	136

<b>Chapitre III</b>	
<b>LE PARCOURS DU VERS CHEZ JEAN LAUDE</b> .....	140
Présentation des recueils (142). La question du vers (144).	
<b>L'ÉTENDUE DU VERS</b> .....	146
Disposition et étendue (147). Blanc initial de longueur variable (148). Report de mots à droite sur la ligne suivante (148). Justification à l'aide de blanc(s) (151). Justification à l'aide de trait(s) (152).	
<b>LE BLANC</b> .....	154
Fonctions du blanc initial (154). Fonctions du blanc intérieur (156).	
<b>LE TRAIT HORIZONTAL</b> .....	159
Trait en position initiale (160). Trait en position centrale (162). Trait en position finale (165). Vers contenant deux traits (168). Vers constitué d'un seul trait (172).	
<b>LES VARIATIONS TYPOGRAPHIQUES</b> .....	176
Mot (177). Vers (179). Groupe de vers (183). Page (184). Redoublement (186). Énonciation (188). Capitales (190).	
<b>CONCLUSION</b> .....	193
<b>Chapitre IV</b>	
<b>L'ORDRE SPATIAL DANS LA POÉSIE DE GILLES CYR</b> .....	197
Contexte historique (199). Présentation des recueils (201).	
<b>L'ESPACE DU DEHORS</b> .....	205
Froid (206). Terre (208). Route (211). Vent (213). Espace et parole (214).	
<b>LES REDOUBLEMENTS LEXICAUX</b> .....	216
Redoublement simple (217). Redoublement double (223). Redoublement triple (225). Redoublement interpaginal (227).	
<b>LES REGROUPEMENTS DE VERS</b> .....	230
Dépouillement et ordre (231). Portrait des regroupements (232). Structure symétrique (233). Unité centrale et redoublement (239).	
<b>LA PONCTUATION</b> .....	242
Deux-points (243). Tiret (249).	
<b>CONCLUSION</b> .....	254
<b>Conclusion</b> .....	257
<b>Bibliographie</b> .....	271
<b>Annexe</b> .....	294
« Théâtre » (295). « ... Où la forêt est la plus sombre » (302). « Périples » (307).	

*A ma mère, à ma ryse*

## Remerciements

Je désire exprimer ma plus vive gratitude à Lucie Bourassa qui a codirigé cette thèse avec une rigueur exemplaire et un souci constant de faire avancer ma pensée. Ses lectures successives, sa passion du détail, ses remarques précises ont très largement contribué à l'élaboration de cette étude.

Je voudrais remercier très sincèrement Michel Collot qui a codirigé ce travail. Son intérêt et sa confiance ainsi que la justesse de ses commentaires ont été grandement appréciés tout au long des années consacrées à ce projet.

Sans la confiance et l'entrain de Micheline Cambron, mes études supérieures n'auraient certainement pas été les mêmes. Je la remercie en espérant conserver une part de ces deux qualités essentielles qu'elle sait si bien partager.

Merci à Gilles Cyr dont l'écriture et l'exigence sont pour moi un exemple d'engagement.

J'aimerais remercier de leur appui et de leur gentillesse les responsables des études supérieures ainsi que le personnel administratif du Département d'études françaises de l'Université de Montréal.

Merci à Odette et Susan.

La présence des amies et amis est l'un des biens les plus précieux pour mener à terme un projet qui exige souvent le retrait et la solitude. Merci à Nathalie, Diane, Isabelle M., Martin et Isabelle D.

Merci enfin à celui qui me fait partager sa passion pour les lignes droites et les courbes musicales, et qui m'entraîne quotidiennement dans l'aventure d'une indicible complicité.

Le travail de recherche et de rédaction de cette thèse a bénéficié du soutien financier — ô combien précieux, important et encourageant — du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR), du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), du Département d'études françaises et de la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal ainsi que de la Fondation Marc Bourgie.



## Introduction

*Il n'y a rien de plus important, je crois, que la pratique de l'espace, de sa nature élémentaire. C'est l'exercice par excellence parce qu'il aiguise aussi bien notre conscience du Verbe que de la Vue tout en métamorphosant notre relation avec l'Autre et avec le monde par l'abolition des limites posées d'ordinaire par le dehors et le dedans.*

Bernard NOËL

Nombreuses sont les œuvres de la poésie moderne qui ont abordé le rapport entre l'individu et l'espace. Par l'intermédiaire des ressources propres à la poésie, des écrivains comme Guillevic, Bonnefoy, Jaccottet, Du Bouchet et Ponge ont tenté de rendre compte de la complexité de leur expérience de l'espace. À la lecture de ces œuvres, on constate à quel point certains poètes sont désireux d'accorder un sens à une existence qui se définit en partie par ses rapports extérieurs. Les notions de sujet, de réel, de présence et de perception constituent ici les fondements d'une interrogation sur la nature du rapport au monde. Malgré la diversité des œuvres issues de ce désir, il semble que plusieurs aient partagé le projet de « parle[r] l'espace », pour reprendre

la formule de Jean Tortel<sup>1</sup>. Cependant, langage et espace entretiennent une relation étroite mais difficile à cerner, comme le soulignent les responsables du colloque *Espace et Poésie* : « [l'espace] est porteur de significations, et donc lié, par une relation problématique mais indéniable, au langage lui-même<sup>2</sup> ». La poésie moderne s'est intéressée à cette relation en explorant notamment les ressorts de la thématique de l'espace et ceux de la composition visuelle du texte dans la page. Si certaines œuvres de la modernité donnent parfois l'impression d'avoir privilégié l'une ou l'autre de ces avenues, il apparaît cependant difficile de dissocier celles-ci complètement, ou d'étudier l'une sans tenir compte de l'autre.

Dans « Crise de vers », Mallarmé témoigne d'une importante transformation de la conception du vers en constatant « la dissolution maintenant du nombre officiel, en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère<sup>3</sup> ». Ce texte marque en quelque sorte l'abandon du principal système d'organisation du vers, la métrique, au profit d'autres systèmes reposant sur diverses composantes du discours. Parmi celles-ci, la syntaxe et la disposition font l'objet d'un travail qui favorise leur éclatement, et contribuent ainsi au décroisement des formes. En publiant « Un coup de dés », Mallarmé a montré avec éloquence le résultat possible d'un tel travail. Depuis, la poésie s'est beaucoup intéressée à l'élaboration d'un discours qui repose

---

<sup>1</sup> TORTEL, Jean. *Arbitraires Espaces*. Paris : Flammarion, coll. « Poésie », 1986, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>2</sup> COLLOT, Michel et Jean-Claude MATHIEU (dir. publ.). « Présentation » dans *Espace et Poésie. Actes du colloque des 13-14-15 juin 1984*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 8.

<sup>3</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, éd. de H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 363.

autant sur la présence que sur l'absence affichée de mots. Cette dualité, qu'aucun autre genre littéraire n'exploite aussi fortement, constitue l'un des ressorts les plus expressifs de la langue, notamment parce qu'il allie langage verbal et langage visuel. La transformation du vers coïncide d'ailleurs avec le renouvellement des modes de présentation du texte dans la page. À ce propos, le blanc, auquel la poésie moderne a accordé un rôle important, est sans doute l'une des composantes textuelles qui ont le plus contribué à l'évolution du vers. Il représente fort bien cette « relation problématique mais indéniable » entre le langage et l'espace. Comme le rappelle Henri Maldiney en se référant aux conclusions du test de Rorschach, la perception de zones blanches peut être interprétée principalement de trois façons : certains y verront des ouvertures, d'autres des surfaces et d'autres encore des objets — les deux premiers groupes percevant des espaces et le dernier, des objets<sup>4</sup>. La présence de blancs dans un contexte discursif relève d'une telle attitude perceptive complexe et structure la parole en y insérant des rapports de proximité et d'éloignement. La juxtaposition des langages verbal et visuel a pour effet de décloisonner certains codes et de multiplier les possibilités de signification afin d'en révéler de nouvelles ressources, de susciter de nouvelles interactions au sein du réseau linguistique.

Nous faisons l'hypothèse qu'un poème élabore des représentations de l'espace à partir de composantes linguistiques et visuelles qui sont liées entre elles. Le lexique, la syntaxe, l'énonciation, la disposition visuelle et la typographie s'imbriquent les uns aux autres, et établissent des relations

---

<sup>4</sup> Cf. MALDINEY, Henri. « Les "Blancs" d'André du Bouchet » dans *L'Ire des vents. Espaces pour André du Bouchet*, n<sup>os</sup> 6-8 (1983), Châteauroux, p. 197-198.

sémantiques qui structurent ces représentations. L'un des principaux objets de notre étude est de montrer la solidarité de ces diverses composantes dans la mise en discours de l'espace.

L'analyse des relations entre l'espace et le langage suppose qu'on tienne compte d'un sujet par lequel se rencontrent monde et parole. L'existence d'un tel sujet est d'abord établie par la présence du corps qui accomplit conjointement l'activité de perception et l'activité d'expression. Ainsi, le sujet auquel nous nous référons est déterminé par ces deux facettes. Il se compose, d'une part, de ce que la phénoménologie appelle un sujet de la perception et, d'autre part, de ce que la linguistique nomme un sujet du discours. Le sujet de la perception se caractérise, selon Merleau-Ponty, par son rapport au corps et au monde :

Si, réfléchissant sur l'essence de la subjectivité, je la trouve liée à celle du corps et à celle du monde, c'est que mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps et avec l'existence du monde et que finalement le sujet que je suis, concrètement pris, est inséparable de ce corps-ci et de ce monde-ci. Le monde et le corps ontologiques que nous retrouvons au cœur du sujet ne sont pas le monde en idée ou le corps en idée, c'est le monde lui-même contracté dans une prise globale, c'est le corps lui-même comme corps-connaissant<sup>5</sup>.

Le sujet de la perception est animé par une quête de sens qui se manifeste dans l'acte même de percevoir<sup>6</sup>. Le corps incarne à la fois cette quête, par son activité perceptive, et l'objet de quête, par le sens qui se manifeste en lui. Par

---

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, p. 467.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty écrit : « la perception est justement cet acte qui crée d'un seul coup, avec la constellation des données, le sens qui les relie, — qui non seulement découvre le sens *qu'elles ont* mais encore fait *qu'elles aient un sens* » (*ibid.*, p. 46). Sauf mention contraire, les italiques dans les citations appartiennent au texte original.

ailleurs, la phénoménologie merleau-pontienne situe aussi cette quête de sens au sein de l'activité expressive à travers laquelle le sujet parlant tente de connaître l'objet de sa visée. Le sens n'apparaît pas ici comme un objet préexistant que la parole tenterait de saisir ou de décrire, il se constitue par « l'arrangement » (Merleau-Ponty) auquel il appartient. La parole n'est pas la transcription d'un objet-sens extérieur, elle est ce qui permet à la signification de surgir. Le sens acquiert donc sa valeur spécifique à l'intérieur de l'organisation particulière qui le fait naître. De son côté, la linguistique benvenistienne aborde la question de la subjectivité par l'intermédiaire du discours. Selon cette perspective, la faculté de parler fonde l'existence du sujet : celui qui parle est celui qui se pose comme sujet<sup>7</sup>. Situait « le fondement de la subjectivité [...] dans l'exercice de la langue<sup>8</sup> », Benveniste repère certaines composantes discursives qui permettent d'exprimer cette « propriété fondamentale du langage ». Ces composantes — parmi lesquelles on compte les pronoms personnels, les déictiques spatiaux et temporels et la flexion des verbes — ont comme principale caractéristique de se rapporter au sujet du discours, à savoir celui qui dit « je ». L'emploi et l'organisation de ces composantes déterminent la nature singulière de ce

---

<sup>7</sup> « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego". La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet". Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette "subjectivité", qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est "ego" qui *dit* "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne" » (BENVENISTE, Émile. « De la subjectivité dans le langage » dans *Problèmes de linguistique générale*. Tome 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 259-260).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 262.

« je ». Dans le contexte de notre étude, nous considérons que les modes de signification et de structuration de la mise en discours de l'espace expriment la réalité spatiale d'un sujet sensible et parlant, sujet qui émerge par le discours. À cet égard, la combinaison des conceptions phénoménologique et linguistique de la subjectivité représente l'un des principaux postulats épistémologiques sur lesquels repose notre travail.

Avant d'analyser des discours à travers lesquels on tente de rendre compte de l'espace, il est nécessaire de préciser brièvement ce que ce mot, *espace*, désigne. Dans ses notes de cours, Merleau-Ponty souligne l'importance du changement qui s'est opéré dans la manière de concevoir l'espace : « Le dépassement de la pensée euclidienne de l'espace a une signification ontologique : un espace devant nous (projectif) cède la place à un espace dont nous sommes, puisqu'il n'est que métrique du monde physique<sup>9</sup> ». L'apparition au XVII<sup>e</sup> siècle d'une conception relationnelle traitant l'espace en fonction des rapports possibles entre les objets (Leibniz) établit une opposition importante avec la conception absolutiste qui dominait jusqu'alors et qui décrivait l'espace comme une entité objective et indépendante (Platon, Euclide et Newton). Cette vision relationnelle a pour effet de ne plus envisager l'objet uniquement selon l'ensemble des particules qui le composent, mais en fonction de la dynamique qui s'instaure entre les corps<sup>10</sup>. Par la suite, la conception kantienne définit l'espace en tant que forme

---

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, éd. établie et annotée de D. Séglard. Paris : Seuil, coll. « Traces écrites », 1995, p. 275.

<sup>10</sup> Comme le rappelle Jean-François Pradeau, « le refus de l'absoluité uniforme de l'espace exige que le mouvement et la diversité des corps, leur "ordre", soient expliqués non plus d'après leur seule situation sur un support isomorphe ou d'après leur constitution en particules ultimes et indivisibles de la matière, mais d'après une *dynamique*, susceptible de

de la subjectivité par laquelle est rendue possible l'intuition sensible des choses extérieures. La phénoménologie merleau-pontienne reprend certains de ces principes en déterminant l'espace à partir de ses qualités relationnelles :

L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions<sup>11</sup>.

Présenté sous l'angle d'une force dynamique de rencontres et d'interactions<sup>12</sup>, l'espace se définit, aux yeux du philosophe, à partir du corps sensible par lequel le sujet entre en relation avec les choses du monde. La présence du corps est associée ici à un point d'attache du sujet, point d'attache dont

---

substituer à la loi du mouvement de la mécanique, au principe d'inertie, la connaissance de force primitive de la substance » (« Des conceptions de l'espace » dans *EspaceTemps*, n<sup>os</sup> 62-63 (1996), Paris, p. 56).

<sup>11</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. *Op. cit.*, p. 281.

<sup>12</sup> La sémioticienne Fernande Saint-Martin, qui s'est beaucoup intéressée aux questions de perception dans le langage visuel, et plus particulièrement en peinture, partage cette conception de l'espace. Elle écrit : « L'espace n'est donc plus le lieu qui renferme des objets limités, circonscrits dans leurs formes apparentes, mais le lieu virtuel qui rend possible l'apparition des formes, leurs interactions et leurs métamorphoses continues. L'espace devient, de fait, la forme globale constituée par les émergences dynamiques mêmes de la réalité. Il est structuré par leurs trajets. Il résulte des particularités de tout ensemble d'interrelations entre des événements énergétiques qui concrétisent l'expérience émotive du devenir à laquelle l'homme ouvre peu à peu sa conscience » (*Les Fondements topologiques de la peinture*, nouv. éd. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1989 [1980], p. 14).

Dans le même ordre d'idée, on trouve une conception semblable de l'espace dans les travaux de Georges Didi-Huberman, qui propose une réflexion philosophique à partir des arts visuels. Il écrit notamment à ce propos : « nous portons l'espace à même la chair. L'espace, qui n'est pas une catégorie idéale de l'entendement, mais l'élément inaperçu, fondamental, de toutes nos expériences sensorielles ou fantasmatisques. [...] il n'apparaît que dans la dimension d'une rencontre où les distances objectives s'effondrent, où le là s'illimite, se déchire de l'ici, du détail, de la proximité visible ; mais où soudainement il se présente, et avec lui le jeu paradoxal d'une proximité visuelle en train d'advenir dans une distance non moins souveraine, une distance qui "ouvre" et fait apparaître » (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 194).

Merleau-Ponty fait un principe fondamental de l'espace. L'auteur de *La Phénoménologie de la perception* soutient que la « fixation du sujet dans un milieu » est conditionnelle à la spatialité et ajoute que « la perception spatiale est un phénomène de structure et ne se comprend qu'à l'intérieur d'un champ perceptif qui contribue tout entier à la motiver en proposant au sujet concret un ancrage possible<sup>13</sup> ». La question de l'ancrage spatial nous apparaît d'ailleurs fort importante pour trois raisons : d'abord, cet ancrage indique que l'espace se détermine à partir du corps sensible et mobile du sujet<sup>14</sup> ; ensuite, il accorde une orientation à l'apparaître perçu par le sujet<sup>15</sup> ; finalement, il redéfinit, au gré de ses transformations, l'appartenance mondaine d'un corps. Ainsi, à partir de la conception phénoménologique de Merleau-Ponty, nous considérons que l'espace se présente par l'intermédiaire d'un sujet, être de chair, dont le corps est ancré dans un environnement de relations possibles.

Les œuvres poétiques de la modernité ont grandement et diversement abordé la question du lieu d'existence et d'appartenance de l'individu. La quête d'un lieu où le corps puisse établir sa demeure s'associe souvent à la recherche d'un lieu d'expression, ou ce que Jacques Garelli nomme un « Lieu pensant<sup>16</sup> ». L'écriture poétique déploie son propre périmètre d'expression

---

<sup>13</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. *Op. cit.*, p. 325.

<sup>14</sup> « L'espace n'est plus celui dont parle la *Dioptrique*, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité » (MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, p. 58-59).

<sup>15</sup> Nous entendons par orientation à la fois une direction, un ordre d'apparition (c'est-à-dire une structure perceptive [1<sup>er</sup> plan, 2<sup>e</sup> plan, etc.]) et une visée.

<sup>16</sup> Selon Garelli, « la situation de l'acte poétique, qui, du seul fait qu'il déploie un texte créateur de sens — le poème — instaure, dans le mouvement de son déploiement, ce que je suis conduit à nommer un "Lieu pensant" ». Il précise un peu plus loin que « la problématique



tout en exposant les avancées tâtonnantes d'un sujet qui cherche son mode et son lieu d'inscription. Les poètes modernes ont grandement contribué à faire état de la corrélation entre l'ancrage du sujet et l'inscription de la parole en problématisant ainsi dans leur œuvre la notion de spatialité. L'étude de cette corrélation, rendue complexe par les nombreuses couches de sens auxquelles l'espace se trouve associé, pose des problèmes méthodologiques que nous avons tenté de résoudre en effectuant certains choix. Notre projet ouvre en effet un vaste champ d'étude que nous avons dû délimiter dans le temps et dans les œuvres. Il consiste essentiellement en l'analyse du réseau de relations sémantiques spatiales dans un poème, réseau que nous nommons la *spatialité textuelle*. Ce réseau forme une structure linguistique tout en faisant apparaître un sujet sensible et parlant qui rend compte de son rapport à l'espace. Nous avons choisi de circonscrire notre recherche en nous penchant sur trois œuvres écrites au cours des années quatre-vingt. Par ce choix, nous avons d'abord voulu affirmer notre intérêt pour la poésie contemporaine et pour des écritures qui interrogent de manière stimulante l'« être situé » (Merleau-Ponty). L'étude d'œuvres récentes nous offre l'occasion d'aborder des poètes peu critiqués jusqu'à présent et dont le travail mérite une plus grande attention. Elle permet aussi — et c'est l'un des principaux enjeux de notre recherche — d'observer certaines tendances actuelles de la spatialité textuelle. Ce choix comporte sa part de risques, mais il relève de notre

---

du Lieu pensant se pose dans la mesure où c'est du lieu investi, où l'énigme du monde a lieu, que le langage du poète donne lieu à un questionnement philosophique, du seul fait que c'est en ce site que la parole prend lieu » (« L'Acte poétique. Instauration d'un Lieu pensant » dans COLLOT, Michel et Jean-Claude MATHIEU (dir. publ.). *Op. cit.*, p. 19 et 21).

conviction en l'importance de sonder le contemporain et son flot de mouvements inachevés qui attisent sans cesse la pensée.

Notre étude se limite à poser la question de la spatialité dans la poésie contemporaine et à montrer quelques exemples significatifs de ses possibilités d'expression. Elle se divise en quatre chapitres qui permettront d'aborder les principaux éléments constitutifs de la spatialité textuelle. Dans le premier chapitre, nous évoquerons d'abord certains jalons des œuvres poétiques de la modernité qui ont largement contribué au développement des modalités expressives de l'espace dans le langage. Entre la publication du *Coup de dés* mallarméen (1897) et les œuvres qualifiées de « poésie blanche » (apparues dans les années soixante-dix), la poésie du XX<sup>e</sup> siècle a été une source d'exploration stimulante de ces modalités. Ces œuvres, encore récentes mais non moins marquantes, forment les strates poétiques sur lesquelles s'établissent les démarches des trois auteurs de notre corpus. Nous présenterons ensuite un parcours de certains travaux critiques d'inspiration phénoménologique qui ont proposé une approche du texte tenant compte, entre autres, de la perception dans le langage, et plus particulièrement dans la poésie. En prenant comme point de départ *La Poétique de l'espace* de Bachelard (1957) qui représente un moment important dans l'histoire des études littéraires, nous observerons l'évolution de ces travaux dont s'inspire notre étude pour établir ses paramètres d'analyses.

Les chapitres subséquents seront consacrés respectivement à chacune des œuvres choisies pour présenter les composantes de la spatialité et en analyser les modalités dans un poème. Ces œuvres appartiennent à des familles littéraires et à des continents différents. Elles ont en commun

cependant de proposer des univers où l'espace contribue fortement à l'élaboration du discours. Chacune d'elles investit les ressorts signifiants de la spatialité au sein d'une écriture rigoureuse et exprime à sa façon le rapport sensible qu'un sujet entretient avec le monde. Leur choix peut surprendre à première vue et paraître éclectique. Mais nous avons souhaité présenter trois univers fort distincts afin de montrer une diversité d'expériences et d'écritures.

Le deuxième chapitre portera sur le recueil *Mezza Voce* d'Anne-Marie Albiach (Flammarion, 1984) dont l'œuvre constitue un travail original et complexe sur le langage et les voix. Cette poète française conçoit un univers poétique sombre où les rapports entre les individus sont souvent violents et déchirants. La densité des textes et la structure énonciative créent un univers dramatique comparable à celui de la tragédie grecque. L'écriture se caractérise par la tension spatiale et visuelle qui apparaît entre les composantes discursives des poèmes. L'apparaître du texte (composition visuelle et ordre de présentation à l'intérieur d'une suite) revêt ici une grande importance dans la manière de faire surgir le sens, au point qu'il devient parfois difficile de lire ces poèmes s'ils sont extraits de leur contexte général. L'analyse de ce recueil permettra de réfléchir à la notion de vers qui se trouve souvent déstabilisée par l'emploi de certaines composantes visuelles. La spatialité d'Albiach affiche une discontinuité sur laquelle nous nous pencherons plus attentivement.

Le troisième chapitre examinera le recueil *La Trame inhabitée de la lumière* de Jean Laude (José Corti, 1989). La poésie de cet ethnologue et critique d'art français, malheureusement trop peu connue encore, fait constamment état d'une tension entre l'origine et la mort. Cette tension suscite

chez Laude une rêverie où l'individu se réinvente un monde en empruntant parfois certaines figures mythologiques qui transcendent la finitude de l'être mortel. Le recueil choisi, œuvre posthume, établit un dialogue entre le monde et l'écriture en recourant aux blancs et à la typographie pour faire surgir une parole qui se penche sur le caractère insaisissable du monde. Les poèmes contiennent des motifs qui se déploient en se répétant, ce qui apporte un certain lyrisme à l'ensemble. Nous aborderons par le biais de cette œuvre certaines autres questions relatives au vers et à la spatialité. L'écriture expansive de Laude fait appel à des structures qui produisent des effets d'enchaînement et de continuité entre les vers. Nous nous intéresserons tout particulièrement à ces effets et à leurs relations avec la spatialité.

Le quatrième et dernier chapitre analysera le recueil *Diminution d'une pièce* (Hexagone, 1983) du poète québécois Gilles Cyr. Cette poésie articule une expérience du monde et n'en retient que certains traits que le langage vient ici condenser. Interrogeant les mouvements de l'individu en relation avec ceux qui animent le monde, Cyr s'intéresse à la transformation discrète des choses et des lieux. Son attention se dirige souvent sur des phénomènes qui suscitent l'étonnement et que le poète tente d'élucider en en proposant une observation minutieuse. Les textes se caractérisent par une économie de mots et de vers qui structure une spatialité textuelle à l'intérieur d'un cadre dépouillé et mesuré. Nous étudierons le caractère ordonné des représentations de l'espace, caractère qui relève d'une attitude du sujet à l'égard du monde.

Comme on peut déjà le constater, chaque œuvre compose un univers qui lui est propre : chez Albiach, les poèmes elliptiques font état d'une douleur angoissée et d'une fragmentation du sujet ; chez Laude, l'onirisme est le

moteur d'un parcours introspectif exprimé dans un langage souvent expansif ; chez Cyr, la douleur et le lyrisme sont complètement absents au profit d'une expression discrète qui tend sans cesse vers une plus grande précision. Les trois auteurs ont comme particularité de thématiser l'espace à l'intérieur de structures de langage ouvertement déterminées par des relations spatiales dans la page. Nous avons privilégié des œuvres qui explorent simultanément l'espace du monde et l'espace du langage afin d'élargir et d'enrichir notre réflexion sur les diverses manifestations de la spatialité textuelle. De plus, nous avons choisi de présenter les œuvres selon un ordre allant de l'éclatement au dépouillement. Cet ordre nous permettra de repérer plus facilement les composantes spatiales du discours, car celles-ci se manifestent généralement avec plus d'évidence dans les œuvres investissant davantage les ressources de la composition visuelle.

Nous aimerions préciser en dernier lieu que la nature de notre travail pourra souvent s'apparenter à un examen fait à la loupe, car les analyses textuelles se pencheront sur certaines relations sémantiques relativement ténues, mais importantes dans l'émergence de la spatialité des poèmes. Cette démarche pourrait paraître paradoxale dans le cadre d'un sujet auquel on associe d'abord l'immensité et la vastitude, mais étrangement c'est le sujet lui-même qui nous aura désigné ce chemin peu balisé. Si, comme le souligne Jean-Michel Adam, « un texte est toujours appréhendé immédiatement dans la globalité de son image typographique<sup>17</sup> », nous verrons que la spatialité se déploie en plusieurs réseaux imbriqués et parfois peu apparents dont nous

---

<sup>17</sup> ADAM, Jean-Michel. *Pour lire le poème*, 4<sup>e</sup> éd. Bruxelles/Paris : De Boeck/Duculot, 1992, p. 32.

tâcherons de distinguer les caractéristiques et les fonctions signifiantes. Nous souhaitons que le parcours réflexif et analytique proposé en ces pages puisse alimenter les discussions actuelles et permettre d'éclairer un peu plus l'espace du langage.

## Chapitre I

### DE LA SPATIALITÉ TEXTUELLE

*— Vous me disiez, il n'y a pas longtemps, qu'il ne faut pas expliquer un poème, mais le décrire. Pourtant, selon vous encore, si la poésie ne dit rien, un poème, lui, dit quelque chose. Dire ce quelque chose que dit un poème, n'est-ce pas déjà, en un sens, l'expliquer ?*

*— Sans doute. Je sais bien qu'un poème, chose de langue, comme tout ce que nous parlons ou écrivons, dit. Mais ce qu'il dit n'est pas ce qui le fait poème, n'est pas ce qu'il dit en tant qu'il est poème. De plus, en le décrivant, je ne dis pas ce qu'il dit, même au sens ordinaire. Décrire un arbre ne dit pas le sens de cet arbre, en tant qu'objet singulier du monde.*

Jacques ROUBAUD

#### **La spatialité du poème au XX<sup>e</sup> siècle**

Si la modernité se caractérise par un esprit de rupture avec les traditions et les normes esthétiques qui l'ont précédée, on constate qu'elle s'est manifestée en poésie par un éclatement du langage qui a bouleversé la nature du poème, par un travail d'exploration et de redéfinition des diverses composantes de celui-ci. La disposition graphique du texte constitue l'un des

éléments notables de l'évolution de la poésie<sup>1</sup>. En accordant davantage d'importance aux ressources signifiantes de la disposition, la poésie moderne s'est réapproprié en quelque sorte le champ pictural auquel elle est associée depuis l'Antiquité. L'attention accordée à la composante visuelle du dire par des écrivains comme Mallarmé, Claudel ou Reverdy correspond à un moment où, comme le souligne Aron Kibédi-Varga, « l'écriture, loin de s'adresser uniquement à notre intelligence, tient à provoquer simultanément notre regard<sup>2</sup> ». Bien que le regard soit inhérent à la lecture, la poésie moderne a sollicité ce dernier de manière particulière en l'associant aux modalités constitutives du texte. Le recours au blanc, par exemple, a permis d'explorer certains phénomènes visuels, telles la dispersion et la séparation, à l'intérieur de la page. Les unités textuelles (mot, vers ou groupe de vers) ont ainsi été intégrées à l'intérieur de structures qui ne répondaient plus obligatoirement à celles de la syntaxe conventionnelle ou de la poésie classique, mais à celles de la perception visuelle et spatiale. C'est en cela que la disposition graphique a contribué de manière éloquente à ce que nous appelons la *spatialité textuelle* et que nous définissons comme l'ensemble des composantes d'un poème servant à la constitution des représentations de l'espace par le langage<sup>3</sup>. De plus, par ses possibilités de segmenter, de regrouper et de

---

<sup>1</sup> Comme le constate Daniel Delas, « 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'Inscription du texte poétique » dans *Pratiques*, n° 21 (1978), Metz, p. 71).

<sup>2</sup> KIBÉDI-VARGA, Aron. « Le Visuel et le Verbal : le cas du surréalisme » dans COLLOT, Michel et Jean-Claude MATHIEU (dir. publ.). *Espace et Poésie. Actes du colloque des 13-14-15 juin 1984*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 160

<sup>3</sup> Nous employons le mot *représentation* au sens que lui donne Pierre Ouellet, c'est-à-dire un « acte ou processus, à la fois cognitif et linguistique, par lequel un objet absent, un concept ou une notion devient sensible ou, à tout le moins, accessible à la conscience » (*Voir*



déplacer les unités du discours, la poésie s'est avérée un terrain fertile pour interroger la nature visuelle et spatiale du langage, et redéfinir ainsi les modes de signification de ce dernier. Afin de mieux circonscrire la notion de spatialité textuelle, nous aimerions d'abord évoquer quelques jalons de la poésie moderne qui ont contribué à en établir certains paramètres. Nous ne proposerons pas un survol exhaustif des œuvres qui ont trait à cette question, ni ne tenterons d'en exposer systématiquement l'évolution. Nous souhaitons présenter brièvement quelques exemples marquants afin de mieux comprendre l'héritage assimilé de façon plus ou moins explicite par les œuvres que nous analyserons dans les chapitres subséquents.

La parution, pour ne pas dire l'apparition, d'*Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* de Mallarmé dans la revue *Cosmopolis* en 1897 marque un moment historique dans l'évolution de la poésie moderne. On retrouve dans ce texte l'univers marin et le « naufrage » qui renferment plusieurs qualités dramatiques déjà exploitées par son auteur<sup>4</sup>. Au cœur du drame opposant le « maître » à l'impétuosité des flots, une lutte ontologique se joue entre le « Nombre » et le « Hasard » dont l'issue est connue du lecteur par la phrase-titre. Le naufrage, présenté en des termes hypothétiques (« quand bien même... », « soit que... », etc.), constitue une métaphore de la prépondérance de la fatalité sur la conscience de l'individu. Comme le mentionne Bertrand Marchal,

---

*et Savoir. La Perception des univers du discours*. Montréal : Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, p. 245).

<sup>4</sup> Mallarmé avait déjà eu recours à cet univers et à ce sujet dans d'autres textes ; cf. entre autres « Salut », « Brise marine », « À la nue accablante tue... ».

Ce que dit le *Coup de dés*, c'est en somme qu'il n'y a pas d'autre réalité que le naufrage ; en d'autres termes, que l'immersion de tout dans tout et la dissolution de l'esprit même dans la profusion hasardeuse d'un monde sans issue<sup>5</sup>.

Mais ce n'est pas tant le sujet du *Coup de dés* que sa composition visuelle qui a retenu l'attention et suscité tant de discussions (*cf.* l'extrait reproduit à la page suivante). La dispersion des unités textuelles, la présence marquée du blanc, les variations typographiques, la multiplication des itinéraires de lecture ne sont que quelques-unes des caractéristiques d'un texte qui a profondément bouleversé la poésie. Mallarmé a dévoilé un nouveau pan de la complexité du poème en tentant de réunir dans ce texte, comme il le souligne dans sa préface, le vers libre et le poème en prose. Il a su montrer que le dynamisme signifiant du poème n'était pas fondé uniquement sur le sens des mots et sur leur sonorité, mais aussi sur les rapports visuels et spatiaux qu'ils entretiennent entre eux. Dans cette même préface, Mallarmé fait d'ailleurs largement état de ce dynamisme<sup>6</sup>. À sa lecture, on constate rapidement que la

---

<sup>5</sup> MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé. Poésies, Igitur, Le Coup de dés*. Paris : José Corti, 1985, p. 277.

<sup>6</sup> Nous en reproduisons ici un large extrait :

Les « blancs », en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers — plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autrepars le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleura et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe,

## C'ÉTAIT

*un délai<sup>7</sup>*

## CE SERAIT

*pire**non**duantage ni moins**indifféremment mais autant<sup>7</sup>*

## LE NOMBRE

7

EXISTÂT-IL,  
autrement qu'hallucination épuse d'agonieCOMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL  
sourdant que nie et clos quand apparut  
entin  
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

## LE HASARD

*Choit**la plume**rythmique suspens du sinistre**s'ensevelir**aux écumes originelles**naguères d'oï sursauta son délire jusqu'à une combe**fêtrer**par la neutralité identique du gouffre*

par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation (MALLARMÉ, Stéphane. « Un coup de dés n'abolira jamais le hasard » dans *Œuvres complètes*, éd. de B. Marchal. Tome 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 391-392 ; désormais désigné par l'abréviation *OC* suivie du numéro de page).

<sup>7</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Ibid.*, p. 382-383.

disposition spatiale de ce texte ne répond pas à un désir esthétique, mais qu'elle constitue ce que nous serions tenté d'appeler une *puissance organisatrice*. En effet, la disposition témoigne ici d'un véritable pouvoir d'intervention sur le flot d'images jaillissantes qui font l'objet d'une « mise en scène » ordonnant les entrées, les sorties et les successions au service de la « vraisemblance » du texte. Les blancs entre les unités lexicales établissent selon leur longueur des variations rythmiques (accélération ou ralentissements) qui contribuent à « la mobilité de l'écrit » au sein de la « Page ». Au mouvement des mots s'ajoute aussi celui de la voix, le « dessin » de la « Page » se transformant en une « partition ». Expression de l'étroite parenté entre la musique et les lettres que Mallarmé a souvent établie pour définir la poésie<sup>8</sup>, *Un coup de dés* marque une rupture avec toute voix codifiée. La « musique » des poètes romantiques, qui se caractérisait par son souci d'harmonie, est écartée au profit d'une autre cette fois qui interrompt la fluidité et manipule abruptement la syntaxe<sup>9</sup>. La subjectivité apparaît non plus par le biais des épanchements du poète, mais par l'articulation des mots qui fait naître une voix singulière.

L'un des apports importants du *Coup de dés* consiste à avoir su porter à l'évidence la solidarité entre le texte et son mode d'apparition. Le radicalisme de ce poème réside dans l'impossibilité d'isoler sa structure de son contenu,

---

<sup>8</sup> Cf. notamment *Crise de vers ou La Musique et les Lettres*.

<sup>9</sup> George Steiner souligne d'ailleurs cette parenté : « Là où la poésie cherche à se dissocier de la clarté et de l'usage habituel de la syntaxe, elle se rapproche d'un idéal musical. Cette tendance joue un rôle fascinant dans la littérature moderne. L'idée est ancienne de vouloir donner aux mots et à la prosodie des valeurs équivalentes à celles de la musique. Mais avec la poésie symboliste française, elle se révéla d'une force particulière » (*Langage et Silence*. Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1969, p. 48).

son déploiement de sa lecture. L'émergence d'un tel travail sur le vers a été rendue possible à partir du moment où Mallarmé a considéré la page comme une unité textuelle (cf. l'extrait de la préface cité précédemment). La notion de page a été une condition essentielle à la transformation du vers et au dynamisme qu'on trouve dans le texte. Elle a permis à Mallarmé de ne plus aborder le texte en fonction de la seule présence des mots, mais aussi de leur environnement qui contribue à l'établissement de rapports signifiants. Les blancs dessinent et redessinent chacune des pages du *Coup de dés*<sup>10</sup> en « intervenant » sur la segmentation du texte et sur la manière dont ceux-ci sont disposés. Par un jeu de lignes et de proportions, ils tracent à l'intérieur de la page des mouvements qui parfois la débordent car, comme le souligne Cohn, « dans *Un Coup de Dés*, chaque Page contient en germe les suivantes, on y trouve un chevauchement et un épanouissement constants<sup>11</sup> ». Les parcours diagonaux de haut en bas sont fréquents dans le poème et produisent un glissement du texte que Mallarmé lui-même associait au mouvement du naufrage<sup>12</sup>. Il en résulte un effet d'enchaînement qui lie les

---

<sup>10</sup> Comme le souligne Bertrand Marchal à propos de l'édition dans *Cosmopolis*, « l'unité n'en était pas la double page, mais la page simple, ce qui majorait singulièrement la verticalité du poème au détriment de son expansion horizontale » (*OC*, p. 1318) ; en revanche, l'édition définitive de 1914 respecte la volonté de Mallarmé en considérant l'unité formée par la double page.

<sup>11</sup> COHN, Robert Greer. *L'Œuvre de Mallarmé. Un coup de dés*. Paris : Librairie les lettres, coll. « Critique et Création », 1951, p. 437.

<sup>12</sup> Dans une lettre adressée à André Gide et datée du 14 mai 1897, Mallarmé écrit à propos d'*Un coup de dés* : « Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc. : car, et c'est là tout le point de vue (qu'il me fallut omettre dans un "périodique"), le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose » (*OC*, p. 816). Dans une lettre adressée à Camille Mauclair et datée du 8 octobre 1897, Mallarmé revient sur cette notion d'imitation en ces termes : « je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi sa preuve : pas d'autre raison d'écrire sur du papier » (*OC*, p. 818).

unités de texte ou de page les unes aux autres. Le caractère continu du poème, qui repose en partie sur la structure syntaxique composée comme d'une seule longue phrase, est accentué par cette disposition qui décale progressivement le texte à l'extérieur de la page pour le reprendre à la suivante.

Contrairement aux unités de page qui ont toujours la même dimension et qui favorisent la continuité, les unités de texte du *Coup de Dés* sont de longueur variable et leur disposition fragmente le discours. Les blancs contribuent à cette fragmentation en dispersant les unités de texte selon des structures visuelles irrégulières et des regroupements discursifs qui ne correspondent pas nécessairement aux groupes syntaxiques. L'enchaînement des unités se trouve ainsi doublement déjoué par la disposition qui rompt l'enchaînement linéaire du discours et qui éloigne les unités syntaxiques entre elles. La rupture de la linéarité permet de regrouper ou d'éloigner des unités de texte, ce qui concourt à la formation des « images » dont parle Mallarmé dans sa préface. La mise à distance des unités syntaxiques trouble la lecture et crée des ouvertures qui permettent aux « images » de surgir. Contrairement à ce que pourrait laisser croire à première vue la nature éclatée du texte, la structure syntaxique est cependant relativement conventionnelle en ce sens qu'elle respecte les règles admises et que chaque unité qui la compose est liée à une autre. La reconstitution syntaxique de Bertrand Marchal, qui s'est inspiré du travail de Gardner Davies<sup>13</sup>, le montre d'ailleurs

---

<sup>13</sup> MARCHAL, Bertrand. « Syntaxe du *Coup de dés* » dans *op. cit.*, p. 289-293. Cf. DAVIES, Gardner. *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*. Paris : José Corti, 1953, 209 p.

fort bien. Le texte ne présente pas moins certaines difficultés de lecture qui résident principalement dans le rétablissement des rapports syntaxiques entre les unités. Les structures parenthétiques et appositionnelles sont nombreuses, et viennent suspendre constamment le fil narratif, traduisant en cela la volonté de Mallarmé d'« évite[r] le récit ». Ces difficultés, que l'on trouve aussi dans les textes de prose de Mallarmé, sont cependant accrues ici par la dispersion des unités de texte dans la page.

Le recours à des variations typographiques est un autre élément distinctif d'*Un coup de dés*. L'utilisation du romain et de l'italique, des bas de casse et des capitales produit d'abord un jeu visuel avec les lettres qui s'élargissent, s'allongent, se rétrécissent, s'inclinent ou se redressent au fil des pages. Les mouvements d'expansion et de compression insufflent un dynamisme qui particularise la lettre. Les possibilités de transformer la lettre font naître de nouveaux rapports de sens à partir des relations visuelles qui se tissent entre les mots. Parmi ces relations, on constate la *mise en évidence* qui est souvent établie par la présence de caractères de tailles différentes (cf. OC, p. 368-369, 374-375, 380-381, 382-383) ; l'*isolement* qui est créé à partir d'un changement de type de caractère (cf. OC, p. 370-371, 372-373, 376-377, 382-383, 384-385, 386-387) ; et la *liaison* qui est produite par l'enchaînement d'unités de texte ayant le même type de caractères (cf. par exemple la phrase-titre déployée sur plusieurs pages — OC, p. 367, 369, 375 et 383). La nature de ces trois relations varie : les deux premières sont de nature sémantique dans la mesure où la mise en évidence et l'isolement accordent une valeur de sens supplémentaire à l'unité concernée ; la troisième est de nature syntaxique, car elle offre une autre possibilité de regrouper des unités

textuelles entre elles. De plus, la typographie du *Coup de dés* est pour son auteur un mode de transcription destiné à l'émission de la voix, et chacune des formes visuelles pourrait être associée à une indication d'interprétation, comme celles qui sont situées au-dessus d'une portée.

L'importance accordée par Mallarmé à l'aspect visuel et spatial de ce texte semble d'abord répondre à un désir de se rapprocher de la « Musique » qui lui était si chère. C'est du moins ce que laisse entendre la « Note de la rédaction » qu'il a rédigée lui-même pour *Cosmopolis*<sup>14</sup>. La manière dont le texte investit la page avec ses unités dispersées et de tailles variables relève d'une recherche visant à faire surgir « [l]e vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire<sup>15</sup> ». Le travail sur la composition visuelle rencontre ici celui sur la syntaxe qui permet à Mallarmé de modeler/moduler le chant complexe et parfois discordant d'*Un coup de dés*. Cette combinaison féconde et novatrice aura réussi à *faire entendre une vision du poème* qui cherche à explorer les modalités d'inscription du dire pour en faire apparaître de nouvelles facettes. Jacques Garelli souligne cette caractéristique de l'œuvre mallarméenne en ces termes :

La façon dont Mallarmé pose le problème de la création est telle — et c'est là le point essentiel — que son énigme n'est pas seulement liée au contenu thématique de la question, mais mise en place, structurellement, dans sa présence textuelle, par le déploiement

---

<sup>14</sup> Voici un extrait de cette note : « Dans cette œuvre d'un caractère entièrement nouveau, le poète s'est efforcé de faire de la musique avec des mots. Une espèce de *leitmotiv* général qui se déroule constitue l'unité du poème : des motifs accessoires viennent se grouper autour de lui. La nature des caractères employés et la position des blancs suppléent aux notes et aux intervalles musicaux » (*OC*, p. 392).

<sup>15</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, éd. de H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 368.



concret du verbe qui l'énonce, dont l'obscurité lexicale et syntaxique calculée, forme littéralement écran et mystère. Situation qui replie l'interrogation sur elle-même, en l'enracinant dans le champ scriptural de son énoncé, qui apparaît désormais comme son site, en même temps, et cela doit être souligné, que son champ d'irruption signifiante<sup>16</sup>.

Le *Coup de dés* a soulevé la question des modalités de la signification en proposant un puissant dérèglement visuel et syntaxique du poème. L'alliance du dire et du voir a produit un texte dont la force provocatrice n'a cessé depuis d'être interrogée, revue et réécoutée.

La publication de *Calligrammes* d'Apollinaire (1918) marque un moment important de l'évolution de la spatialité textuelle, et plus particulièrement de la disposition visuelle. L'une des principales nouveautés apportées par ce recueil consiste en la présence conjointe de poèmes en vers (libres ou comptés) et de poèmes disposés dans la page de manière plus éclatée, que leur auteur appela des *calligrammes*. Ces derniers font l'objet d'une fragmentation et d'une délinéarisation du vers mises au service d'une composition visuelle, souvent figurative, qui propose une expérience de lecture déstabilisante. L'ordre de lecture est régulièrement bouleversé par la disposition qui recourt entre autres à des procédés de segmentation, de dispersion, d'inversion, de verticalisation, de circularisation et d'emboîtement. Le dynamisme des calligrammes s'appuie aussi sur le rôle déterminant accordé à la typographie. Les variations de polices, de corps, de faces ou de casses<sup>17</sup> à l'intérieur d'un poème permettent aux mots — ou même à une seule

---

<sup>16</sup> GARELLI, Jacques. « L'Acte poétique. Instauration d'un Lieu pensant » dans COLLOT, Michel et Jean-Claude MATHIEU (dir. publ.). *Op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> Le terme *police* désigne un même type de caractères (Garamond, Times, etc.) ; *corps*, la taille des caractères en nombre de points (10, 12, etc.) ; *face*, l'aspect des caractères (romain,

lettre — de dessiner des volumes et des formes qui déterminent la nature plastique de ces poèmes. Les calligrammes répondent à un désir d'inventivité et de convergence des arts dont parle Apollinaire dans sa conférence intitulée « L'Esprit nouveau et les poètes » :

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature. Il n'y a là qu'une recherche pour aboutir à de nouvelles expressions parfaitement légitimes<sup>18</sup>.

Les liens étroits qu'Apollinaire a entretenus avec de nombreux peintres dont Picasso, son engagement envers le cubisme, son intérêt pour le cinéma et la musique traduisent un intérêt pour les autres arts et une volonté de formuler de nouveaux langages en combinant certaines propriétés expressives. Par cette combinaison, le poète souhaite faire naître la surprise dans le nouveau<sup>19</sup>. Il serait cependant erroné de ne voir en cette recherche du nouveau qu'une préoccupation formelle car, aux yeux d'Apollinaire, la quête du nouveau symbolise d'abord celle de la liberté par le biais d'une exploration des territoires de l'imaginaire. Il ne faut pas oublier le contexte de la guerre dans lequel ont été écrits et publiés ces poèmes. Le désir de lutter contre le

---

italique, gras) ; casse, la hauteur des caractères (bas-de-casse, capitale, petite capitale). Cf. RAMAT, Aurel. *Le Ramat de la typographie*, éd. rev. et augm. Montréal : Aurel Ramat Éditeur, 2000, p. 28.

<sup>18</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. « L'Esprit nouveau et les poètes » dans *Œuvres en prose complètes*. Tome 2, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 944.

<sup>19</sup> Selon Apollinaire, la surprise caractérise l'esprit nouveau : « Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau*. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé » (APOLLINAIRE, Guillaume. *Ibid.*, p. 949).

sentiment de finitude et d'impuissance (dicté par la situation politique mondiale) se traduit chez Apollinaire par une conscience de l'individu que souligne l'emploi d'un langage quotidien, et par une conviction envers le pouvoir de l'imagination que manifeste le mode d'apparaître des calligrammes. Cette façon de recourir au langage et à l'imagination est une tentative pour le poète de s'opposer au réel et de proposer un regard sur le monde qui soit à la fois neuf et familier. En manipulant ainsi le mot et la lettre, le poète agit comme un explorateur-expérimentateur qui essaie de redéfinir le langage de la liberté et de la vérité.

Si l'on compare *Un coup de dés* et *Calligrammes*, on peut noter certains traits distinctifs. On remarque en premier lieu que la structure du dispositif visuel de ces deux œuvres diffère : chez Mallarmé, le dispositif est abstraitement associé au mouvement du naufrage (mouvement diagonal descendant) ; chez Apollinaire, il est la plupart du temps au service d'une figuration (objet, paysage, individu, etc.) qui donne au poème une dimension concrète. Les unités de texte dispersées d'*Un coup de dés* s'appuient toujours sur une structure visuelle linéaire et horizontale (de gauche à droite), contrairement à celles des poèmes calligrammatiques qui font appel à des lignes courbes, diagonales ou spiralées. Cette différence se répercute dans la saisie visuelle du texte, dans l'identification des mots, qui est étrangement plus difficile dans les calligrammes que dans le poème mallarméen. Chez Apollinaire, un calligramme peut contenir plusieurs ordres de lecture (horizontal, vertical, inversé, étoilé, etc.) et les unités textuelles, d'un point de vue visuel, ne s'enchaînent pas toujours aisément les unes aux autres, ce qui se produit beaucoup moins fréquemment chez Mallarmé. Certains

calligrammes présentent d'ailleurs une tension entre l'identification immédiate de la figure composée par les unités de texte et la lecture par à-coups du contenu discursif. Cependant cette tension ne se traduit pas par une polarisation des éléments figuratifs et discursifs car, comme le souligne Pénélope Sacks-Galey, « [le calligramme] englobe harmonieusement deux modalités d'expression qu'il organise invariablement l'une par rapport à l'autre dans des associations privilégiant tantôt la figuration, tantôt le discours sans jamais les séparer<sup>20</sup> ». La lisibilité du calligramme repose en effet sur une relation entre figuration et discours qui s'instaure différemment à l'intérieur de chaque calligramme : dans certains cas, il faut parfois avoir lu le texte en suivant les méandres de la figure pour être en mesure d'identifier celle-ci (cf. « Voyage » reproduit à la page suivante) ; dans d'autres, l'identification de la figure (souvent nommée dans le titre) ne permet pas une lecture plus aisée de contenu textuel (cf. le texte composant la figure de la couronne dans « Cœur couronne et miroir » reproduit à la page 30). De plus, la structure iconique oriente grandement la signification du texte. Prenons par exemple « La Colombe poignardée et le jet d'eau » (reproduit à la page 30), le choix de l'oiseau et de l'eau ainsi que la composition verticale n'ont pas le même sens que si l'auteur avait choisi de juxtaposer horizontalement un poignard et une église (évoqués dans le texte). La présence d'objets appartenant au quotidien (soleil, fleur, montre, cœur, pluie, etc.) procure aux calligrammes une naïveté et une simplicité qui contrastent fortement avec l'univers spéculatif d'*Un coup de dés*. Cette distinction entre les deux œuvres se répercute d'ailleurs dans leur

---

<sup>20</sup> SACKS-GALEY, Pénélope. *Calligramme ou écriture figurée. Apollinaire inventeur de formes*. Paris : Lettres modernes, coll. « Interférences arts/lettres ; 6 », 1988, p. 5.

VOYAGE

A DIEU AMOUR NUAGE QUI  
FUIS REFAIS LE VOYAGE DE DANTE  
ET N'A PAS CHU PLUIE FÉCON



TÉLÉGRAPHE  
OISEAU  
QUI  
LAISSE  
TOMBER  
SES ALLES PARTOUT

?  
E  
L  
A  
P

OU VA DONC CE TRAIN QUI MEURT AU LOIN  
DANS LES VALS ET LES BEAUX BOIS FRAIS DU

TENDRE ÉTÉ SI P

L O U  
A D U  
C E  
L N U I T L U  
A N A I R E T  
E T O I L E S  
L E N E  
P I N E  
E N E  
J E V O I S P L U S  
C' EST TOM SA VI GE  
QUE

21 APOLLINAIRE, Guillaume. « Voyage » dans *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 198-199.

CŒUR COURONNE ET MIROIR

RENVERSEZ LE Miroir  
 EN MALFÈME  
 L'ES TOUR  
 LES ROIS A  
 TOUR A TOUR  
 Q U I EU ENT  
 R U M R  
 RENAISSENT AU CŒUR DES POÈTES

DANS  
 FLETS CE MI  
 RE LES ROIR  
 SONT JE  
 ME SUIS  
 COM EN  
 NON CLDS  
 ET VI  
 GES VANT  
 AN ET  
 LES VRAI  
 ME COM  
 GI ME  
 MA ON  
 1

Guillaume Apollinaire

LA COLOMBE POIGNARDÉE  
 ET LE JET D'EAU

Douces figures poignardées  
 MIA MAREYE  
 YETTE LORIE  
 ANNIE et toi MARIE  
 où êtes-  
 vous  
 jeunes filles  
 MAIS  
 prêt d'un  
 jet d'eau qui  
 pleure et qui prie  
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de Raynal Billy Daliz  
 O mes amis partis en Belgique ou sont les noms se mélancolient  
 Juilliers vers le firmament comme des pas dans une égise  
 Et vos regards en leau dorment ou est Cremnitz qui s'engage  
 Meurent mélancolique ou est Crémnitz qui s'engage  
 Où sont ils Braque et Max Jacob souvenirs mon âme et Phine  
 Dornin aux yeux gris commélahe souvenirs sur ma peine  
 C'EST TOI QUI PARTIS A LA GIBBIE ET TOI SE BATTENT MAINTENANT  
 Le soir tombe sanglante mer  
 O  
 Jardins où saige abondamment le laurier rose fleur guerrière

22 APOLLINAIRE, Guillaume. « Cœur couronne et miroir » et « La Colombe poignardée et le jet d'eau » dans *ibid.*, p. 197 et 213.

structure syntaxique respective. Les poèmes d'Apollinaire, qu'ils soient calligrammatiques ou non, se caractérisent par une syntaxe simple qui s'apparente souvent à celle du discours oral : les propositions sont peu nombreuses à l'intérieur de ce que nous pourrions considérer comme des « unités phrastiques » (cf. « Paysage ») et elles sont parfois juxtaposées comme autant de voix se faisant entendre (cf. le poème-conversation « Lettre-océan »). Chez Mallarmé, les nombreux groupes parenthétiques et appositionnels dispersés dans la page rendent l'organisation syntaxique plus complexe. De plus, *Un coup de dés* est davantage construit comme une seule longue phrase contenant toutes les propositions. Mais ce qui distingue sans doute le plus ces deux œuvres est l'ancrage dans un autre art, pictural chez Apollinaire et musical chez Mallarmé, qui fait apparaître et qui structure le texte de manière différente. Bien que les deux poètes investissent la page comme mode de signification, la composition visuelle qui résulte de leur travail respectif n'est pas du même ordre. Avec ses calligrammes, Apollinaire fait appel à la vision pour explorer le potentiel imagier et imaginaire des mots sur la page. En transformant le poème en icône, il montre que les mots ne font pas que désigner un objet ou un état, ils peuvent en dessiner simultanément de surprenants contours. Investi de composantes picturales, le texte se lit aussi en fonction des formes et des masses qui apparaissent dans la page. L'ancrage pictural accorde une autonomie à la lettre qui est parfois isolée ou regroupée avec d'autres non pas selon un découpage syllabique, mais en fonction d'une ligne ou d'un volume nécessaire à la réalisation de la « figure ». Ainsi les unités textuelles prennent part simultanément aux structures linguistique et picturale afin de faire naître un langage qui exprime la duplicité d'une parole et de sa possible représentation (figurative ou géométrique) sur la page.

Nous aimerions nous arrêter maintenant sur un autre moment qui nous apparaît important, non pas à cause de son rayonnement (relativement restreint), mais de la manière singulière dont il a traité le caractère visuel et spatial du langage. La poésie concrète correspond en effet à un courant un peu marginal qui a contribué cependant à l'évolution de la spatialité du texte poétique. Au cours d'une rencontre en 1955, Eugen Gomringer et Decio Pignatari ont donné ce nom au travail expérimental auquel ils se consacraient chacun de leur côté. On désignait par poésie concrète des poèmes où les composantes du langage verbal étaient considérées comme une matière déployée dans l'espace (tant paginal pour ce qui est de la poésie imprimée que physique pour la poésie sonore). À l'instar des autres approches que regroupait la poésie concrète (poésies phonétique, visuelle, mécanique, etc.), le spatialisme se positionnait contre le surréalisme qui défendait l'écriture automatique comme mode d'exploration de l'inconscient. Le spatialisme a voulu se démarquer de ce mouvement en opposant la matière à l'inconscient, l'énergie à l'image, l'égalitarisme au messianisme. S'appuyant sur la matérialité du langage et la conscience de l'espace, la pensée spatialiste porte un regard objectiviste sur la langue, qui s'inspire du lettrisme<sup>23</sup>. Elle accorde à la lettre et au mot une autonomie, ce qui permet d'explorer de nouvelles possibilités de signification. Le spatialisme fait fi des contraintes de langue

---

<sup>23</sup> Apparu autour de 1945 à l'initiative d'Isidore Isou, le lettrisme se présente comme un mouvement d'avant-garde s'appuyant en premier lieu sur la valeur picturale et sonore de la lettre pour créer des œuvres de diverses natures (poésie, théâtre, cinéma, peinture, philosophie, etc.). Isou, pour qui « les lettres ont une autre destination que les mots », propose de faire éclater le mot afin de « ressusciter le confus dans un ordre plus dense ; rendre compréhensible et palpable l'incompréhensible et le vague ; concrétiser le silence ; écrire les riens » (*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 1947, p. 15 et 17).



liées à la linéarité et à la grammaticalité. Par le biais d'une conception idéogrammatique de l'écriture (juxtaposition des éléments graphiques), il cherche à transformer les modalités logiques de la langue en modalités analogiques. Contrairement au surréalisme qui recherchait le surgissement spontané d'images insolites dans le discours, le spatialisme se concentre sur la création d'œuvres dans lesquels mots, lettres, signes typographiques ou de ponctuation deviennent tour à tour la matière d'une nouvelle sémantique de l'espace scripturaire.

En France, Pierre Garnier est l'un de ceux qui ont travaillé en ce sens et qui ont contribué à diffuser l'esprit de ce mouvement dans les années 1960. Son ouvrage intitulé *Spatialisme et poésie concrète*<sup>24</sup> rassemble poèmes et textes de réflexion publiés essentiellement dans la revue *Les Lettres*, qui a été le principal organe de diffusion du mouvement spatialiste. Tout en mettant l'accent sur la matière des mots, Garnier accorde une importance à l'impulsion du corps<sup>25</sup> qui insuffle un dynamisme (visuel ou sonore) à la « matière linguistique ». Pour Garnier, la poésie trouve son sens dans l'énergie cinétique se dégageant des représentations plus ou moins abstraites qu'elle propose :

Le processus de création du poème est devenu le poème lui-même.  
Ce qui naguère était pris dans sa forme est aujourd'hui donné dans sa

---

<sup>24</sup> GARNIER, Pierre. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris : Gallimard, 1968, 202 p.

<sup>25</sup> Garnier écrit : « Le Spatialisme [...] réintroduit le corps dans la conception même du poème : la poésie phonétique naît directement des souffles et des articulations, la poésie phonique naît de la bouche, la poésie visuelle est créée sous le contrôle des yeux, la poésie mécanique est un art des mains et des doigts, etc. Le corps entier s'anime autour de la confection du poème. Le corps qui était jusqu'alors indifférent et placide connaît dans le Spatialisme l'activité d'une ruche : les mains, les bras travaillent comme pattes d'insectes, les yeux s'activent, disposent, mesurent, vérifient, ne lâchent pas la moindre particule qu'elle ne soit en place ; le corps vit en poésie » (*ibid.*, p. 22).

force. Ni achèvement, ni inachèvement, un mouvement continu s'empare de l'auteur, du texte, du lecteur — et nous nous emparons du mouvement. [...] Spatialisme ne signifie pas seulement mettre en valeur les possibilités visuelles et acoustiques de la langue, mais lui communiquer une vibration mettant en mouvement et en action ses particules<sup>26</sup>.

On peut constater la nature de ce dynamisme dans sa suite de poèmes spatialistes ayant pour thème le soleil. Dans « Soleil mystique » (reproduit à la page suivante)<sup>27</sup> par exemple, la matière visuelle des lettres fait écho aux transformations de la matière sonore où l'unité phonématique /ɛj/ se décline en /ɛl/, /il/ et /œj/. La composition visuelle dessine un mouvement centrifuge (par la représentation des rayons de soleil) auquel sont associées les variations sonores. Ces dernières décomposent d'un point de vue sonore le signifiant « soleil » tout en produisant, par la manière dont les lettres sont disposées dans l'espace de la page, une représentation figurative. Dans un autre poème intitulé « Masque solaire », le mot « soleil » est de nouveau présent et forme plus ou moins un cadrage qui évoque un écran ou une fenêtre. On remarque cette fois l'apparition de signes graphiques autres que les lettres du mot « soleil ». L'ensemble de ces signes est au service d'une composition visuelle abstraite qui repose sur le contraste entre la forme allongée de certains signes (le « l » et le « i ») et la forme courbe des autres (le « s », le « o », le « e », les parenthèses, le « 8 » et le symbole « ° »). Garnier invite le lecteur à « lire » ces poèmes comme un tableau et à

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

<sup>27</sup> Malgré un rapport aux mots et aux lettres très différent, on ne peut s'empêcher de relever la similarité de la composition visuelle de ce poème avec le calligramme « Lettre-Océan » d'Apollinaire qui contient deux représentations figuratives du soleil.

soleil            soleil            soleil            soleil            oeil  
soleil            soleil            soleil            soleil            oeil  
soleil            soleil            soleil            soleil            oeil  
ile            ile            ile            ile            ile            ile            ile            ile  
ile            ile            ile            ile            ile            ile            ile            ile  
aile            aile            aile            aile            aile            aile            aile            aile  
aile aile            soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil aile ail  
aile aile aile            soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil aile ail  
aile aile aile aile            soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil ail  
aile aile aile aile            soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil ail  
aile aile aile            soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil ail  
aile aile            soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil ail  
aile            oeil            ol l            ei l            leil            leil            ei o            ail  
oeil soleil sol i            oiei s            il leil s            eil l            aile            ail  
oeil            soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil ail ail  
oeil            soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil soleil ail ail  
oeil            ol il            leil sol il            soleil            ol il            il ils oiei eil ei            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail  
soleil            soleil            soleil            soleil            soleil            oeil            ile            ail

*Soleil mystique*

s'imprégner de leur composition<sup>29</sup>. Influencée indéniablement par les arts visuels, cette démarche souhaite cependant éviter toute esthétisation des poèmes, esthétisation que Garnier reproche aux futuristes et à leur utilisation de la couleur qui n'est pas, selon lui, une composante de la langue. Le spatialisme a voulu exploiter les formes et les sonorités de la « matière linguistique » afin de « pulvériser notre langage usé — c'est-à-dire faire scintiller le mot<sup>30</sup> ».

Durant cette même période, d'autres groupes s'interrogent sur la nature du texte littéraire dans ses rapports avec les idéologies. Le poète Denis Roche, dont le travail est associé à la revue *Tel Quel*<sup>31</sup>, constitue l'un des principaux représentants de ce mouvement avant-gardiste qui a souhaité dépouiller le texte de ses carcans historiques. L'esprit de rupture qui caractérise cette œuvre a conduit son auteur à travailler l'écriture automatique ou sérielle ainsi que le collage afin d'explorer de nouveaux rythmes poétiques. Ces rythmes font appel, entre autres, au fractionnement graphique et à la discontinuité narrative, pratiquant ainsi une scansion déconcertante qui déjoue les structures mesurées et prévisibles. Roche affirme à ce propos :

---

<sup>29</sup> Il écrit à ce propos : « Chaque mot est une peinture abstraite. Une surface. Un volume. Surface sur la page. Volume dans la voix ». Il ajoute un peu plus loin : « Le poème visuel ne se "lit" pas. On se laisse "impressionner" par la figure générale du poème, puis par chaque mot perçu globalement au hasard. Le mot lu n'effleure que le psychisme du lecteur, le mot perçu par contre, ou reçu, déclenche dans ce psychisme une chaîne de réactions » (*ibid.*, p. 132 et 136).

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>31</sup> Composé de Boisrouvray, Jacques Coudol, Jean-Edern Hallier, Jean-René Huguenin, Renaud Matignon et Philippe Sollers, le comité de rédaction de la revue *Tel Quel* a fait paraître son premier numéro en mars 1960. Deux ans plus tard, Denis Roche et Marcelin Pleynet sont accueillis au sein du comité qui connaît plusieurs changements depuis sa création. Pour en savoir davantage sur l'histoire tumultueuse de cette revue, cf. FOREST, Philippe. *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, 655 p.

[La scansion] ne serait plus l'art d'évaluer la mesure des vers, dans leurs quantités (latines) ou dans leurs syllabes (françaises), mais la science par tous les moyens des modes d'alternance pulsionnels (la pulsion pouvant désigner *l'unité d'énergie dans le poétique*)<sup>32</sup>.

En associant ainsi le rythme poétique à l'expression de pulsions<sup>33</sup>, l'auteur d'*Éros énergumène* souhaite réinvestir la subjectivité du langage poétique que la tradition rhétorique a eu pour effet de normaliser à l'intérieur de ses codes métriques. L'institution et le respect de telles règles accordent au texte une cohésion préétablie et un ordre de pensée que l'on érige en valeur de vérité. Roche s'oppose à cette prétention à la vérité et souhaite combattre ce conformisme<sup>34</sup> en proposant des poèmes qui rendent compte des mouvements impulsifs et désordonnés de la pensée. Selon lui, l'écriture doit ainsi favoriser une meilleure connaissance des failles, des manques et des élans paradoxaux qui animent l'individu<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> ROCHE, Denis. *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 288. Désormais désigné par l'abréviation *OPC* suivie du numéro de page.

<sup>33</sup> Cette conception rejoint celle que développe Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, coll. « Points/Littérature », 1974, 634 p.

<sup>34</sup> Roche dénonce à plusieurs reprises l'« idéologie symbolarde » dont l'entreprise d'esthétisation a eu pour effet, selon lui, d'écarter la poésie de sa fonction sociale en produisant un discours réconfortant pour tous. Il écrit à ce propos dans le préambule de *Dialogues du paradoxe et de la barre à mine* (1968) : « C'est à partir du symbolisme, en gros, que la poésie est devenue la concrétisation écrite de l'idéalisme bourgeois : écrire alors de la poésie c'était étaler et vivre du même coup ces aspirations multiples à un ailleurs que l'on a eu vite fait d'appeler, justement, "poétique". [...] Peu à peu, très lentement, en fait, cette production "poétique" est devenue le symbole, i. e. la définition, de la poésie. Puis le poème est devenu l'unité de mesure de ce poétique. [...] Tout épaissie, la poésie devint cette merveilleuse marchandise à réconfort : le matériau, bien rôdé, sert aussi bien à militer qu'à gagner des concours, devenu entité en bloc, insécable, mythologie enfin domestiquée. [...] La logique de l'écriture moderne exige que l'on contribue massivement à l'agonie de cette idéologie symbolarde et périmée. L'écriture ne peut symboliser que ce qu'elle est dans son fonctionnement, dans sa "société". Elle doit coller à cela. C'est la condition première de toute chance neuve » (*OPC*, p. 437-438).

<sup>35</sup> À ce sujet, Roche fait part de « cette idée effrayante (mais si on la sait, que d'économies !), de la recherche invétérée d'un manque, d'une réalité qu'on sent *comme manque*. Et cette appréhension continue se communique à l'écriture par des pulsions

La démarche de Roche prête une certaine attention à l'espace occupé par le texte et à ses possibilités de significations. Généralement contenus à l'intérieur d'un seul groupe de vers d'égale longueur, les poèmes comportent parfois des blancs et des traits horizontaux ou verticaux qui prennent part à la composition visuelle. Dès l'avant-propos de son premier recueil intitulé *Forestière amazonide* (1962), Roche écrit :

Le poème devient une composition dans l'espace, où la longueur des vers, la longueur du poème, les espaces blancs s'ajoutent à l'imbrication des images et à leur mise à flot permanente, pour devenir les attributs mêmes du rythme poétique. [...] un poème entrepris se comportant comme un tableau abstrait<sup>36</sup>, un certain espace émotionnel à remplir, au-delà duquel seul le lecteur ou le spectateur continue la quête [...]. (*OPC*, p. 10)

Comme on peut le constater, cette attention à l'espace traduit des préoccupations d'ordre structural (imbrication des composantes visuelles et des contenus discursifs), et affectif (projection et prolongation par le lecteur de la portée émotionnelle du cadre discursif). Le « rythme poétique » de Roche est souvent exprimé par le manque et l'inachèvement qui ne désignent pas simplement un état ou une qualité d'imperfection, mais aussi une invitation au lecteur à poursuivre le texte selon ses propres vœux et ainsi à le faire sien. Le travail sur la spatialité textuelle favorise la mise en relief de cette incomplétude, comme en témoignent plus ouvertement les poèmes d'*Éros énergumène* (1968) et des recueils suivants. Au moyen de diverses composantes (blancs, traits, soulignements, signes typographiques, etc.), le texte contient plusieurs

---

exagérées difficiles à garder ainsi sans les amplifier, les déformer, les litaniser. Respectées, elles sont peut-être un élément de grande densité qui mène à un achèvement » (*OPC*, p. 289).

<sup>36</sup> On remarque que l'idée de « tableau abstrait » est commune à Garnier et à Roche, bien que leur démarche respective ne produise pas du tout les mêmes résultats.

frontières visuelles qui, en plus de le segmenter, creusent des brèches produisant de la discontinuité dans le langage. De plus, les structures narrative et syntaxique sont aussi soumises aux contraintes de la disposition visuelle, comme le montre cet exemple extrait du *Mécri* (1972)<sup>37</sup> :

1. /XII/ *La poésie est inadmissible. D'ailleurs elle n'*
2. *existe pas* et je me propose de taire l'hallali
3. Qui ne montre pas un os, qui n'-auquel des yeux
4. Gris-bleu lumineux rappellent le plaisir du cli-
5. p. Rappellent la soudaine tombée de la falaise
6. Face aux marais de cette sempiternelle position.
7. Donc une mort et le paysage crayeux et l'air y
8. Tombe comme à plaisir et quand elle s'en alla
9. Tout ce qui avait semblé si brillant et si — a
10. vant qu'elle n'arrivât devint triste et — le
11. Fanal pourrait courir de main en main que le
12. Personnage du soleil et l'hélium qui t'emporte
13. Le nez n'iraient se confondre que dans une nou-
14. Qu'dans cette nouvelle forme d'avenue d'arbres
15. Ou que dans une nouvelle forme du discours é-
16. tant donné que la poésie est éthisme dit A.
17. Breton, étant donné que la poésie nourrira l'
18. — il n'y pas d'équivalent content —

(OPC, p. 523)

Dans ce poème, l'inachèvement s'appuie sur trois éléments liés à la nature visuelle et spatiale des poèmes. Le premier consiste en des ruptures syntaxiques (cf. la syncope au vers 3 et l'interruption par la marge de droite au vers 13) ; le deuxième, en la fragmentation lexicale qui, lorsqu'elle survient, a toujours lieu en fin de vers (cf. vers 13 et 16) sans toutefois respecter obligatoirement le découpage syllabique (cf. vers 4) ; le troisième, en des ellipses lexicales marquées ici par des traits horizontaux qui expriment une absence de texte tout en établissant une continuité visuelle au sein de la ligne

---

<sup>37</sup> Afin de faciliter la démonstration, nous numérotions à l'occasion les vers des poèmes choisis.

de vers. Cet exemple permet d'observer brièvement la relation entre l'incomplétude discursive et les composantes visuelles et spatiales du poème, tels que les extrémités de vers et les traits horizontaux. La spatialité textuelle occupe ainsi une fonction plus importante qu'on ne pourrait le croire à première vue dans l'œuvre de Roche, bien qu'elle ne se manifeste pas par une disposition très spectaculaire des poèmes<sup>38</sup>. Dans l'ensemble, ceux-ci font l'objet d'une attention à l'espace qui vient soutenir à la fois un projet et un univers poétiques, certes radicaux, mais dont la singularité a permis d'explorer la nature lacunaire du sujet parlant.

Dans un autre ordre d'esprit, certaines œuvres poétiques ont contribué à l'évolution de la spatialité textuelle en se penchant plus spécifiquement sur la relation de coexistence entre l'individu et le monde. Ces œuvres accordent la primauté au sujet sensible et interrogent la « présence » au sein de l'univers. Elles formulent une expérience spécifique en s'appuyant sur le vécu phénoménal du sujet. L'attention accordée aux paysages permet à celui-ci d'explorer à diverses échelles son rapport au monde. On regroupe parfois ces œuvres sous le nom de « poésie du lieu » (Jarrety). Les principaux représentants de ce courant sont Yves Bonnefoy, André Du Bouchet, Jacques Dupin, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet et Jean Tortel. Chez Bonnefoy, par exemple, la notion de « lieu » est au cœur d'une œuvre en quête d'une vérité dont le langage seul permet de s'approcher, sans toutefois jamais la saisir entièrement. Il y a sans cesse une duplicité qui se manifeste entre le lieu donné, espace fragmenté où s'inscrit le sujet, et le « vrai lieu », espace

---

<sup>38</sup> Soulignons au passage que l'écriture en série constitue déjà une manière de délimiter un espace discursif (longueur et nombre de vers) qu'on tend à reproduire d'un texte à l'autre.



réunifié dans lequel se projette le sujet. De nature spéculative, la poésie de Bonnefoy tente d'exprimer l'ancrage existentiel du sujet. La lumière, le relief, la végétation ou encore les phénomènes atmosphériques deviennent des éléments révélant tour à tour l'étrangeté, l'altérité et la finitude dont est constitué l'individu. La poésie essaie de former cette unité de langage de laquelle naîtra un sentiment de vérité, ce que Bonnefoy nomme la « présence » et qui saura accorder un sens au parcours morcelé du sujet.

Poursuivant elle aussi une exploration du lieu, la poésie d'André du Bouchet se caractérise davantage par les mouvements d'un sujet qui saisit partiellement le monde en le traversant. Le lieu fait l'objet d'une investigation — et non pas d'une quête — à travers laquelle il ne se dévoile jamais entièrement et en appelle toujours un autre. Cette condition établit un hiatus fondamental entre le sujet et le monde, hiatus qui suscite entre ces deux entités un rapport de coexistence complexe et non coïncident. Le lieu devient ici *lieu de passage* dans la mesure où l'un succède toujours à un autre, entraînant ainsi le sujet dans un parcours transversal mais non linéaire. Par comparaison avec Bonnefoy, Du Bouchet ne cherche pas tant à rassembler ce qui est dispersé qu'à affirmer la discontinuité entre l'individu et le monde. Celle-ci apparaît dans le mouvement d'avancée que les poèmes formulent par à-coups, ruptures et distorsions. Parmi les poètes associés à la « poésie du lieu », Du Bouchet est sans doute celui dont l'écriture exprime le plus radicalement cette discontinuité. La disposition visuelle et la syntaxe contribuent toutes deux à une organisation textuelle caractérisée par de nombreuses disjonctions. La présence marquée du blanc dans les poèmes montre l'importance accordée à la fonction signifiante de la page tant dans sa

dimension distributive que disjonctive<sup>39</sup>. Qu'il soit fait de vers ou de courts blocs de prose, le texte est souvent réparti de manière à occuper largement l'espace paginal (sans qu'il y ait pour autant toujours beaucoup de mots). Les blancs transversaux<sup>40</sup> viennent interrompre une parole appelée sans cesse à se poursuivre ailleurs dans la page. Le discours se déplace au gré des unités qui forment presque, dans certains cas, une composition picturale, tant on perçoit une attention envers l'équilibre et les proportions du texte. La structure visuelle fait écho à la structure syntaxique dans la mesure où celle-ci est aussi constituée d'écarts et de trous. Insérant de la distance à l'intérieur ou entre des unités textuelles, les blancs coïncident souvent avec une rupture dans la syntaxe. Ces ruptures sont d'ailleurs généralement accentuées par la ponctuation qui, au moyen du tiret et de divers emplois du point notamment, délimitent les unités syntaxiques. Dans l'exemple choisi (reproduit à la page suivante), il est question de « l'étrangeté » qui anime l'individu et le monde, et du besoin de retrouver celle-ci dans la langue. Motif récurrent chez Du Bouchet, « l'étrangeté » se manifeste aussi, dans la structure visuelle et syntaxique du langage, par le biais de la segmentation. D'une part, les blancs transversaux scindent le texte en quatre unités réparties à peu près également dans la page. Certaines contiennent des blancs qui séparent la ligne de texte en segments, contribuant ainsi à l'allongement horizontal du texte qui est, par ailleurs, justifié à gauche et à droite — on retrouve régulièrement cette disposition dans l'œuvre de ce poète. D'autre part, la ponctuation propose une

---

<sup>39</sup> Dans un texte écrit pour commémorer les éditions GLM, Du Bouchet construit une réflexion autour de cette question ; cf. « Matière de papier » dans *Une tache*. Saint-Clément : Fata Morgana, 1988, n. p.

<sup>40</sup> Nous appelons *blanc transversal* un blanc de hauteur variable traversant horizontalement l'étendue de la page et séparant deux unités de vers.

le déversoir.

la terre elle-même sous les pieds.

.....

garder ici — de l'étrangeté dont nous sommes, quelque chose en  
 retour, comme air ou montagne, dans la langue. garder  
 — d'être allé à l'étrange, quelque chose comme air ou montagne, ici  
inhabités ces jours-ci,  
 dans la langue.

sur l'arrêt momentané, ou notre interruption, seront du vif choses qui, — et, là,  
 les unes et les autres, communiquant.

.....

peut-être, par le travers de la parole, elles aussi les choses auront-elles  
 pu voir.

.....

---

<sup>41</sup> DU BOUCHET, André. « le déversoir... » dans « Notes sur la traduction » dans *ici en deux*. Paris : Mercure de France, 1986, n. p.

segmentation d'ordre syntaxique qui se superpose à celle d'ordre visuel : le point découpe le texte et referme l'unité syntaxique ainsi créée ; le tiret subdivise l'unité tout en maintenant un lien entre les segments. On remarque l'emploi de lignes de points qui apparaissent à la fois comme des séparateurs au sein de la page et comme des points de suspension (que l'auteur utilise de manière générale abondamment) qui se prolongeraient sur toute la ligne. Ces deux modes de segmentation provoquent des « interruption[s] » et des juxtapositions inattendues par lesquelles le poète souhaite faire apparaître le monde différemment. La disjonction au sein du discours est créatrice de mouvements, parfois abrupts et obscurs. Ces derniers rendent compte de cette altérité ontologique à laquelle le sujet fait face dans sa langue et dans son environnement. La poésie de Du Bouchet tente de formuler ce lieu, irréductible fracture, où l'individu rencontre le monde.

Les œuvres de la « poésie du lieu » se caractérisent souvent par l'amalgame de préoccupations sur le monde extérieur et sur le langage. Elles articulent ainsi une double interrogation qui s'est exprimée, entre autres, par diverses approches du vers. Certains ont privilégié un langage et une disposition très contenus, comme Eugène Guillevic dont les courts vers alignés verticalement dessinent un espace discursif souvent très net. Le mouvement ascendant et vertical, abondamment thématiqué dans son œuvre, apparaît pour le sujet comme une manière de sortir de soi afin de saisir le monde à partir d'un autre lieu. D'autres ont élaboré à l'aide des frontières de vers et des blancs plusieurs types de relation spatiale. Parmi eux, Jean Tortel a proposé des poèmes dont les structures linguistiques et visuelles, toujours finement travaillées, multiplient les rapports de sens et enrichissent la lecture du texte. À

l'image d'une fenêtre sur le monde, chaque poème devient un espace circonscrit qui découpe la langue de manière à faire apparaître les choses à l'intérieur d'un nouveau cadre. D'autres encore se sont concentrés sur les possibilités offertes par le blanc, comme Jacques Dupin qui « écarte » régulièrement le vers afin d'insérer du mouvement dans la page et de déjouer la fixité du langage écrit. Les blancs produisent des brèches qui donnent à ces poèmes un caractère rompu. Appuyés par un lexique et des thèmes qui exploitent la dimension primitive de l'existence, ils contribuent à l'expression d'une expérience marquée par la brutalité et l'âpreté du monde. Privilégiant les rapports sensibles que l'individu entretient avec l'espace, la « poésie du lieu » propose une spatialité qui se situe généralement à l'écart de celle qu'on trouve dans les œuvres influencées par le caractère pictural de l'écriture ou associées à l'avant-garde. Si la disposition des poèmes se fait parfois discrète — comme chez Bonnefoy, Guillevic et Jaccottet —, elle constitue néanmoins une composante importante de ces écritures qui ont su faire naître par le vers des relations de sens relevant de certains processus de perception visuelle et spatiale. L'univers mondain se trouve saisi par l'univers linguistique (et *vice versa*) au moyen de modalités perceptives structurantes qui sont communes à l'un et à l'autre.

D'autres poètes associés au mouvement avant-gardiste des années 1960 et 1970 ont fait un travail intéressant sur l'espace. La revue *Siècle à mains* (1963-1970), fondée par Claude Royet-Journoud, ou encore la maison d'édition Orange Export Ltd (1969-1986), créée par Emmanuel Hocquard et la

peintre Raquel<sup>42</sup>, ont été des lieux d'échanges et d'écritures diversifiées, qui ont voulu explorer les ressources du langage poétique. Sans pouvoir parler ici de mouvement ou d'école, on peut aisément admettre que les auteurs qui ont gravité autour de ces lieux de création partageaient un esprit de recherche et un désir d'innovation. Parmi eux, Jean Daive, Henri Deluy, Roger Giroux et Claude Royet-Journoud ont contribué à faire éclater des structures poétiques traditionnelles en privilégiant à la fois une économie de mots et une occupation très large de la page. Désigné parfois par l'expression « poésie blanche » (Meschonnic), le travail sur la langue proposé par ces poètes exploite de manière très nette le rapport tensionnel entre mots et blanc, dit et non-dit. Le dépouillement et la disposition des unités soulignent le caractère souvent elliptique de la syntaxe, ce qui donne aux poèmes un style rompu et déconcertant. Nous pourrions parler ici d'une *écriture de l'entrechoquement* dans la mesure où les unités de texte ne s'enchaînent pas véritablement, elles se rencontrent et se juxtaposent avec plus ou moins de continuité, marquées par la distance qui les sépare. Il peut en résulter dans l'expression une brutalité qui oscille entre violence et vivacité, et qui favorise une mise en discours s'appuyant davantage sur la suggestivité que sur la désignation. Afin de mieux illustrer notre propos, voici un extrait de « Théâtre » de Roger Giroux (1976 — texte posthume ; reproduit à la page suivante), courte suite évoquant un univers sensoriel que la nuit rend trouble. Guidé par ses sens, le corps se déplace dans l'obscurité et s'interroge sur la nature de ses perceptions. La suite rend compte de la saisie partielle du monde et de la

---

<sup>42</sup> Les textes publiés par cette maison d'édition ont été rassemblés dans HOCQUARD, Emmanuel et RAQUEL. *Orange Export Ltd. 1969-1986*. Paris : Flammarion, coll. « Poésie », 1986, 422 p.

ici

la fine paroi de l'œil

non

NUIT

pistil

puis

tomba

il ferait <sup>N</sup> NUIT

de son oreille

---

<sup>43</sup> GIROUX, Roger. « Théâtre » dans HOCQUARD, Emmanuel et RAQUEL. *Op. cit.*, p. 70-71.

difficulté à déterminer la présence des choses. L'exemple choisi montre succinctement la relation étroite entre le thème de la perception visuelle qui traverse « Théâtre » et la disposition du texte dans la page. L'importance accordée à l'unité de la page a pour effet d'inscrire le langage dans sa réalité visuelle davantage que dans sa dimension orale<sup>44</sup>. En cela, la présence d'un cadre répété au même endroit sur chacune des pages structure un espace d'expression qui s'appuie sur les notions de frontières, d'intérieur et d'extérieur. Le texte fait appel à « la fine paroi de l'œil » du lecteur pour établir des rapports de sens, tels que l'isolement, la mise en relief ou l'opposition de syntagmes, qui naissent à partir de la figure géométrique. L'extrait de Giroux montre bien la tension qui naît entre la dispersion des mots (considérés isolément) et l'unité de la page (considérée globalement), tension qui renvoie ici à la saisie partielle de l'univers mondain par le langage<sup>45</sup>. La proportion entre le blanc et les unités de texte fragilise une écriture qui apparaît sans cesse menacée d'être engloutie au fond de la page, comme si elle était destinée à son propre effacement. Il arrive cependant que cette fragilité soit masquée par le degré d'abstraction qui peut parfois se dégager de la structure de ces textes. Ceux-ci font souvent appel à une syntaxe elliptique, à l'isolement des syntagmes nominaux ou encore à l'emploi d'articles définis qui accordent une valeur généralisante à l'objet désigné.

---

<sup>44</sup> Cela n'empêche pas pour autant une attention envers les sonorités, comme on peut le constater avec l'allitération du phonème /n/.

<sup>45</sup> On retrouve à la dernière page de « Théâtre » cette incapacité de saisir les choses dans leur totalité par les trois tentatives de nommer l'environnement mondain : « espace // ou bien l'espace // ou bien // LACS », dans HOCQUARD, Emmanuel et RAQUEL. *Op. cit.*, p. 72.



Nous avons souhaité dans cette première partie faire état de certaines œuvres qui ont pris part à l'évolution de la spatialité textuelle dans la poésie moderne. Ces œuvres partagent une attention à l'espace qu'elles tentent de représenter par différents biais. La disposition visuelle du poème constitue certainement l'une des avenues les plus immédiates, sans être la seule, pour rendre compte de l'espace dans le langage — et c'est pourquoi plusieurs des œuvres choisies adoptent une démarche qui va en ce sens. Cependant, nos exemples ont permis de souligner que le travail sur la disposition du texte, même lorsqu'il apparaît au premier plan, s'inscrit toujours dans une conception globale du langage où l'espace occupe un rôle prépondérant. Mais notre propos sur la spatialité ne se restreint pas à la seule composante visuelle du poème, il souhaite embrasser plus largement l'ensemble des composantes textuelles qui sont au service des représentations spatiales. Notre objectif est d'identifier ces composantes et d'en étudier l'intrication dans la poésie moderne. À la lumière du bref parcours que nous venons de proposer — et qui aurait pu embrasser aussi les œuvres de Claudel et de Reverdy, des dadaïstes et des surréalistes, de Michel Butor et de tant d'autres —, on s'aperçoit que la notion de vision, qui traverse chacune des œuvres, apparaît comme un élément central stimulant à la fois le travail sur le langage et la réflexion sur l'espace menés par les poètes. Ces derniers ont exploré de diverses façons les relations entre la vision et le langage, rejoignant en cela la pensée phénoménologique et cognitive de Rudolf Arnheim qui affirme que « voir signifie voir en relation<sup>46</sup> ». Cette exploration du champ visuel est contiguë à

---

<sup>46</sup> ARNHEIM, Rudolf. *La Pensée visuelle*. Paris : Flammarion, coll. « Champs ; 374 », 1976, p. 62.

celle de la spatialité textuelle, et toutes deux s'amalgament pour se retrouver à des degrés divers dans la disposition, les thèmes, le lexique, la syntaxe et les structures de vers. Si certaines œuvres semblent mettre l'accent sur une composante de la spatialité, elles n'évincent pas pour autant les autres auxquelles il ne faut pas moins prêter attention dans la manière de considérer la spatialité du poème. Par ailleurs, comme on a pu le constater par les différents exemples, la notion de vers devient souvent trouble dans les œuvres où la disposition et la syntaxe entretiennent une relation conjonctive/disjonctive ambiguë. L'évolution de la spatialité est liée à une interrogation sur le vers et sur les frontières qu'il partage avec la prose. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question dans les prochains chapitres et de préciser davantage la nature du vers.

### **La spatialité textuelle dans les études littéraires**

Au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'étude de l'espace dans les œuvres littéraires a connu une évolution liée à celle des méthodes critiques qui se sont développées durant cette période. L'essor des sciences humaines a permis entre autres d'élargir les champs d'investigation du texte littéraire et de faire émerger de nouvelles approches théoriques et analytiques. Cette période se caractérise par un décloisonnement des disciplines : la linguistique (Saussure), la psychanalyse (Freud) et la sociologie (Marx) sont les trois domaines ayant le plus bouleversé les études littéraires, comme en témoignent les nombreux affrontements idéologiques qui ont marqué les années 1960 et 1970. Mais c'est davantage la circulation des idées et l'intégration de plusieurs champs disciplinaires que nous retenons et qui

inspirent ici notre démarche. Afin de saisir la portée de cette évolution et de situer notre propre approche critique, nous proposons à présent d'exposer brièvement quelques jalons de l'histoire des théories d'inspiration phénoménologique qui ont étudié l'espace. Nous souhaitons broser un tableau de différentes méthodes d'analyse de l'espace dans un texte littéraire et, plus particulièrement, dans un poème.

La critique thématique, qui a connu son apogée dans les années 1960, a largement influencé la manière d'étudier l'univers spatial dans une œuvre littéraire. Cette approche a d'abord marqué un changement important dans la manière d'aborder le texte, en comparaison de la méthode historique qui a dominé pendant la première moitié du siècle. En s'inspirant de la phénoménologie et des avancées de la psychanalyse, la critique thématique a établi une rupture et proposé un regard neuf sur la littérature. Ses qualités rénovatrices ont eu pour effet de l'associer à la modernité et ont suscité un engouement largement partagé. L'un des principaux apports de la thématique est d'avoir proposé une lecture du texte qui s'appuie d'abord sur l'univers sémantique de l'œuvre (et non plus sur sa valeur historique ou biographique). Le thème, qui s'élabore à l'aide d'éléments sémantiques récurrents et variables, constitue un mode de lecture transversal faisant apparaître un contenu, mais aussi une organisation textuelle. En cela, la thématique tente de dégager certaines caractéristiques d'une œuvre par le biais d'une lecture sélective et qui porte à la fois sur le fond et sur la forme. Parmi les représentants de cette démarche, Gaston Bachelard et Jean-Pierre Richard sont deux figures importantes qui ont grandement contribué à son avancement et à son rayonnement.

Les premiers ouvrages de Gaston Bachelard formulaient une critique de la rationalité dans les sciences exactes en lui opposant la connaissance approximative, le relativisme et la discontinuité temporelle<sup>47</sup>. La parution de *La Formation de l'esprit scientifique* (1938) marque une étape importante dans la démarche réflexive du philosophe, puisque celle-ci prend appui sur la psychanalyse pour développer la notion d'« obstacles épistémologiques » (obstacles verbal, pragmatique, substantialiste, animiste, etc.) à travers laquelle Bachelard interroge la constitution de l'esprit scientifique et les processus cognitifs qui s'y rattachent. Par la suite, Bachelard s'emploie à développer ce qu'il nomme une « métaphysique de l'imagination » constatant l'importance de l'imaginaire et de la rêverie dans la structure psychique de l'individu. Dans une tétralogie écrite sur une période de dix ans et dont chaque ouvrage a pour sujet l'un des quatre éléments<sup>48</sup>, sa réflexion porte sur l'imaginaire cosmique et le conduira progressivement à délaisser les outils rationnels de la psychanalyse devenue, selon lui, trop restrictive. En effet, la démarche psychanalytique, par son projet de répertorier des signes extérieurs, d'analyser des comportements et de retracer le fil des images mentales, est apparue incompatible avec celle de Bachelard qui cherchait alors non plus à décortiquer les rouages de l'imaginaire, mais plutôt à en retrouver les lieux d'origine.

Dix ans plus tard avec *La Poétique de l'espace* (1957), Bachelard rompt définitivement avec la pensée causale et entreprend la construction d'une

---

<sup>47</sup> Cf. notamment *Essai sur la connaissance approchée* (1927), *La Valeur inductive de la relativité* (1929), *L'Intuition de l'instant* (1932) et *La Dialectique de la durée* (1936).

<sup>48</sup> Cf. *La Psychanalyse du feu* (1949), *L'Eau et les Rêves* (1942), *L'Air et les Songes* (1943), *La Terre et les rêveries de la volonté* (1947) et *La Terre et les rêveries du repos* (1948).

« phénoménologie de l'imagination ». Il définit celle-ci comme « une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité<sup>49</sup> ». Aux yeux du philosophe, « l'image poétique a un être propre [et] relève d'une *ontologie directe* » (PE, p. 2), elle se définit « en tant qu'origine de conscience » (PE, p. 11). La pensée bachelardienne n'envisage pas l'image poétique comme une construction de l'esprit qui surgirait *a posteriori*, mais bien comme un donné par lequel l'individu accède à sa conscience. L'entreprise phénoménologique consiste ici « à dégager [la] valeur d'origine de diverses images poétiques » (PE, p. 8) afin de pouvoir rendre compte de la primauté de l'imagination et de son rôle fondamental dans la constitution de l'être. Contrairement à la psychanalyse qui s'emploie à rétablir rétrospectivement l'enchaînement des comportements psychiques, la phénoménologie offre à Bachelard la possibilité de se concentrer sur la nature originelle et la valeur archétypale des images poétiques. Elle permet à l'auteur de *L'Eau et les Rêves* de considérer le flux d'images naissantes, inachevées et arbitraires comme un moteur dynamique de la rêverie et de la pensée. L'essentiel de la démarche du philosophe consiste à démontrer la prépondérance de l'activité de l'imagination sur celle de l'esprit dans la nature humaine. Si l'importance accordée à l'imagination s'inscrit dans le projet de susciter une rupture épistémologique, elle correspond aussi à une forme d'idéalisme qui incite parfois l'auteur à vouloir écarter l'expérience de perception : « Nous préférons accentuer notre rupture avec le causalisme en

---

<sup>49</sup> BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, 6<sup>e</sup> éd. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1994 [1957], p. 2. Désormais désigné par l'abréviation PE suivie du numéro de page.

écartant toute causalité organique. Notre problème est discuter des images de l'imagination pure, de l'imagination libérée, libérante, sans aucun rapport avec des incitations organiques » (*PE*, p. 202). Par ces propos, Bachelard associe l'expérience de perception à la pensée causale dans la mesure où, selon lui, le vécu sensoriel est susceptible d'apporter des éléments explicatifs qui pourraient dénaturer la pureté des images poétiques. Il peut paraître surprenant dans le cadre d'une réflexion phénoménologique de voir ainsi repoussés les stimuli et autres éléments sur lesquels s'appuie notre perception. Aux yeux du philosophe, les qualités sensibles forment un hiatus avec l'image poétique dont la « pureté » ne peut (ni ne doit) être explicitée. L'identification de ces qualités correspond, selon cette perspective, à une activité réflexive qui risque d'interrompre le flux d'images et de transformer celles-ci en objets de savoir déjà constitués.

Souhaitant observer les « images de l'espace heureux » (*PE*, p. 17), Bachelard développe au fil des chapitres de *La Poétique de l'espace* une étude sur l'image de la maison qui constitue, aux yeux de l'auteur, une « topographie de notre être intime » (*PE*, p. 18). L'intérêt de cet ouvrage, et l'une des raisons pour lesquelles il a connu un tel retentissement dans les études littéraires, est qu'il s'appuie sur une lecture toute personnelle de diverses œuvres poétiques pour interroger les structurations imaginaires de l'âme humaine. Pour Bachelard, « la poésie est un engagement de l'âme » (*PE*, p. 5) qui allie le réel et l'irréel, et qui accorde au langage un dynamisme lui permettant de dépasser le langage de la pensée rationnelle. Elle incarne, par le biais des images qu'elle produit de manière continue, une liberté fondamentale : « la poésie met le langage en état d'émergence. La vie s'y

désigne par sa vivacité. Ces élans linguistiques qui sortent de la ligne ordinaire du langage pragmatique sont des miniatures de l'élan vital » (*PE*, p. 10). Par son dynamisme, ses images au caractère surprenant, son inclination à la rêverie et sa façon d'amalgamer le réel et l'irréel, le langage poétique est considéré ici comme l'un des modes d'expression qui s'accordent le mieux avec la nature du psychisme et les exigences de l'imaginaire. C'est d'ailleurs pour cette raison que Bachelard attribue un caractère primitif au langage poétique, ce dernier se distinguant par sa capacité à créer des images originelles et fulgurantes. À l'aide d'exemples empruntés à Baudelaire, Rimbaud, Claudel, Supervielle et plusieurs autres, le philosophe parcourt le territoire de l'imaginaire en suivant la rêverie suscitée par les œuvres de ces poètes.

Cette approche du texte a modifié considérablement l'étude des œuvres dans la mesure où elle accordait une plus grande importance à l'expérience subjective de lecture. Cela correspondait à une nouvelle attitude du critique qui, en partageant la « rêverie » provoquée par sa lecture, engageait toute sa personne. Les travaux de Bachelard ont ainsi contribué à défendre l'importance de la subjectivité dans le rapport au texte littéraire. Ce dernier n'est pas un objet détaché de son lecteur, puisqu'il s'inscrit en lui suivant ce que le philosophe appelle le « doublet phénoménologique des résonances et du retentissement » :

Les résonances se dispersent sur les différents plans de notre vie dans le monde, le retentissement nous appelle à un approfondissement de notre propre existence. Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre. (*PE*, p. 6)

Par le mouvement qu'il instaure et par les images qu'il suscite, le poème devient un objet de connaissance dynamique et existentiel. Ce dynamisme se mesure notamment par la liberté accordée aux perceptions sensorielles et aux souvenirs qui se succèdent. Dans *La Poétique de l'espace*, la maison, espace domestique et intime, canalise un ensemble d'expériences et de souvenirs surgis à la croisée des œuvres lues et de la propre vie du philosophe. C'est d'ailleurs en ce sens que cette démarche a grandement contribué au développement de la critique thématique : la « rêverie » préconisée par Bachelard constitue un moyen de faire se côtoyer les textes de manière transversale autour d'un axe qui les réunit. Apparaissant à l'intérieur d'une organisation qui relève d'associations libres et spontanées, les textes choisis s'entrechoquent et forment un enchaînement à travers lequel apparaît la subjectivité du critique-lecteur. Ainsi Bachelard a proposé un travail de réappropriation du texte littéraire en cherchant à mettre au jour les fondements imaginaires de la conscience individuelle. La critique thématique s'est développée par la suite en s'inspirant grandement des principes phénoménologiques et de la mise en perspective transversale des textes qui ont orienté la démarche bachelardienne.

L'œuvre critique de Jean-Pierre Richard emprunte à l'approche bachelardienne certains traits qui ont permis à son auteur de développer une manière de lire les textes littéraires. L'étude de la conscience individuelle à partir des mondes imaginaires et sensibles, telle que l'a proposée Bachelard, suppose une nouvelle façon d'affirmer la présence de la subjectivité dont Richard s'est inspiré dès le début de ses travaux. Influencé par la phénoménologie merleau-pontienne, il s'intéresse à la formulation de



l'expérience sensible — véritable point de rencontre entre un sujet et le monde — afin de saisir l'univers d'un texte et, par le fait même, d'une conscience individuelle. Il écrit dans *Poésie et Profondeur* :

Nous savons maintenant que toute conscience est conscience de quelque chose, que l'homme a cessé d'être nature, île, prison, essence. Nous savons qu'il se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même<sup>50</sup>.

Convaincu de l'importance des relations sensorielles que l'individu entretient avec le monde, Richard porte une attention particulière à la sensation dans le texte et à la subjectivité qui se manifeste à travers elle. Sa démarche critique vise à dégager une compréhension globale d'une œuvre en s'appuyant sur l'expérience de lecture. En effet, la relation entre le lecteur et le texte est au cœur du processus herméneutique richardien, puisqu'elle détermine en partie l'avancée dans l'univers du texte et la manière dont ce dernier se constitue aux yeux de chacun. L'auteur de *Littérature et Sensation* s'inspire directement du parcours réflexif (composé à la fois de questions, d'associations diverses et de repérages lexicaux) accompagnant sa lecture pour faire naître et pour tracer en quelque sorte le travail analytique qui suivra. Il souhaite ainsi, et ce dès les premiers contacts avec une œuvre, lier son expérience de vie et de lecture avec le texte afin d'établir un rapport de compréhension qui soit dynamique et bidirectionnel (du lecteur au texte et du texte au lecteur)<sup>51</sup>. L'objectif premier de

---

<sup>50</sup> RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et Profondeur*. Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 1955, p. 9.

<sup>51</sup> Mentionnons que Richard désigne souvent les études qu'il rédige par le mot « lectures ». Dans *Onze Études sur la poésie moderne*, il définit celles-ci comme « des parcours personnels visant au dégagement de certaines structures et au dévoilement progressif d'un sens » (Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 1964, p. 7).

cette démarche est de circonscrire l'univers proposé par une œuvre afin de saisir la vision du monde qui s'en dégage. En privilégiant des études centrées autour d'un seul auteur, Richard a toujours cherché à rendre compte de la cohérence interne d'une œuvre par une lecture critique qui se concentre sur l'univers du texte et qui souhaite délibérément rester à l'intérieur de ce cadre. Là où Richard se distingue de Bachelard, entre autres, c'est dans la visée uniquement littéraire de sa démarche qui s'éloigne de tout projet philosophique ou spéculatif. L'intérêt premier et constant de Richard porte sur l'univers d'un auteur et les ressorts de son expression individuelle.

Pour ce faire, Richard a privilégié l'approche thématique afin de s'engager dans les divers univers littéraires qui l'interpellaient. Outil de lecture et de cohérence, le thème permet à la fois d'observer les structures de langage et la composition d'un monde imaginaire car, comme Richard le souligne dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, « un thème serait alors un principe concret d'organisation [...] autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde<sup>52</sup> ». Aux yeux de Richard, la pertinence de l'approche thématique réside dans les possibilités qu'elle offre d'analyser la singularité d'une œuvre en tenant compte de son ensemble. En effet, le thème ne s'apparente jamais chez lui à un objet extérieur à l'œuvre avec lequel on confronterait celle-ci pour en soutirer une quelconque interprétation ; au contraire, il forme un noyau de sens à la fois interne et spécifique à l'œuvre. Un thème se dessine grâce aux mouvements itératifs contenus dans un texte (répétitions de mots, récurrences des propos et des motifs, etc.) et se précise à

---

<sup>52</sup> RICHARD, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1961, p. 24.

l'intérieur des variations qui composent l'épaisseur de ce noyau. Selon Richard, les modalités expressives d'un thème correspondent à une conscience qui s'éveille à sa propre existence. Par le biais de son imaginaire, l'écrivain explore les voies de son identité et le thème devient alors un révélateur de la relation qu'il noue avec le monde.

Pour désigner son rapport au texte, Richard a eu recours à la notion de « paysage » qui renvoie simultanément à la perception sensorielle, à la subjectivité, au cheminement et à la vue d'ensemble — quatre éléments constituant les fondements de sa démarche. Dans son ouvrage consacré à Chateaubriand, Richard définit ainsi le paysage :

Parlant d'un écrivain, qu'appellerons-nous son *paysage* ? D'abord l'ensemble des éléments sensibles qui forment la matière et comme le sol de son expérience créatrice. Ce décor peut, on le sait aujourd'hui, être interprété. [...] Voici que s'offre alors un deuxième sens possible du mot *paysage* : le paysage d'un auteur c'est aussi peut-être cet auteur lui-même tel qu'il s'offre totalement à nous comme sujet et comme objet de sa propre écriture. C'est en somme cet espace de sens et de langage dont le critique essaie de manifester la cohérence unique, de fixer le système, — sans avoir pourtant jamais fini d'y cheminer<sup>53</sup>.

Le paysage apparaît au cœur d'une démarche herméneutique qui porte attention à la fois aux détails et à l'ensemble d'une œuvre pour établir sa lecture. Les « éléments sensibles » constituent les premiers signes, parfois ténus, qui rendent compte du rapport qu'entretient un sujet avec le monde. Richard scrute attentivement les expériences perceptives et les perspectives

---

<sup>53</sup> RICHARD, Jean-Pierre. *Paysage de Chateaubriand*. Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1967, quatrième de couverture. Richard ayant peu écrit sur sa propre démarche — fidèle en cela à son désir de se laisser porter par l'univers des romanciers et des poètes, plutôt que par celui des théoriciens de la littérature —, nous empruntons ce passage extrait d'une présentation de livre, passage qui résume bien la pensée de l'auteur concernant la notion de paysage.

exprimées dans le texte pour tenter ensuite de les lier les unes aux autres et ainsi reconstituer un univers de sensibilité propre à l'œuvre. Le paysage désigne à la fois tous les éléments distincts qui composent le texte et la vision globale offerte par tous ces éléments réunis. Mais la manière dont cette vue d'ensemble se compose relève, selon Richard, du désir inconscient qui façonne chaque individu : « le paysage m'apparaît aujourd'hui comme fantasme : c'est-à-dire comme mise en scène, travail, produit d'un certain désir inconscient<sup>54</sup> ». Ce désir, propre à chacun, sélectionne et structure des éléments textuels pour en former un *certain* paysage. De la rencontre entre l'univers d'une œuvre et l'univers pulsionnel d'un lecteur naît une composition paysagère, c'est-à-dire une réappropriation/reconstitution subjective d'un monde étranger qui devient soudain plus familier. Reconnaisant ainsi un rôle prépondérant à l'inconscient, Richard propose une approche critique partielle et lacunaire qui détermine la lecture d'une œuvre, non pas au moyen d'un cadre délimité, mais d'un horizon que le lecteur est appelé à repousser constamment<sup>55</sup>. La notion de paysage, comme on a pu s'en rendre compte, est ici intimement liée à la question du désir. Le paysage d'une œuvre, c'est-à-dire

---

<sup>54</sup> RICHARD, Jean-Pierre. *Microlectures*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 8.

<sup>55</sup> Dans un texte consacré à Richard, Jean-Claude Mathieu écrit : « Le regard du critique déploie le projet existentiel en trajet spatial ; mais en un trajet tel qu'en chacun de ses points les motifs sont nommés comme des possibles, des réponses toujours révocables, multiples, à une "aventure d'être". Pour que le déroulement rétrospectif et nécessaire du parcours critique préserve l'ouverture des choix de l'écrivain, revive leur contingence, le possible est ménagé par le biais de l'inexhaustif, indexé par les "par exemple", les "tel" qui entrouvrent d'autres bifurcations éventuelles » (« Les Cinq Sensations de J.-P. R. » dans MATHIEU, Jean-Claude (dir. publ.). *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*. Paris : Seuil, 1986, p. 241).

l'univers que celle-ci donne à lire et à recréer partiellement, apparaît selon le parcours sensible et pulsionnel du lecteur<sup>56</sup>.

Dans *Onze Études sur la poésie moderne*, Richard propose des « lectures » monographiques portant sur des poètes qui accordent tous une grande importance à la relation à l'espace et aux choses du monde<sup>57</sup>. On remarque d'ailleurs que l'espace déclenche souvent une rêverie dans laquelle l'auteur n'hésite pas à se projeter : « À travers l'image montagnaise se traduisent ainsi pour moi la tentation d'une profondeur où m'enfoncer, l'appel d'une altitude en laquelle me hausser, le vœu d'une matière dont ma rêverie éprouve la densité noire et rêche, la plénitude<sup>58</sup> ». Concentrant son regard sur les manifestations sensibles de l'être, Richard prête une attention particulière à l'univers spatial des œuvres qui est à la fois un champ d'exploration et un lieu d'inscription du sujet. Dans sa « lecture » de Jacques Dupin, par exemple, Richard tente de définir la spécificité du rapport au monde en observant le « renversement imaginaire du gouffre à l'altitude, de la nuit à la lumière, de la négation à l'espérance<sup>59</sup> » par un parcours de l'œuvre qui s'appuie sur des données sensibles de l'espace. Dans cette perspective, les éléments de

---

<sup>56</sup> Richard écrit à ce propos : « Je demeure d'abord sensible, dans un texte, à la logique sensuelle qui en nourrit immédiatement pour moi l'appel, à sa façon de séduire vers lui le corps lisant, d'y induire un certain désir multiple, qu'il satisfait aussitôt en l'introduisant au jeu d'un certain monde. C'est la singularité d'une telle grille sensorielle que je nomme, un peu abusivement sans doute, *paysage* » (*Microlectures. Op. cit.*, p. 7).

<sup>57</sup> S'interrogeant dans sa préface sur l'unité de son corpus (composé entre autres d'œuvres de Reverdy, Char, Guillevic, Bonnefoy, Du Bouchet, Jaccottet et Dupin), Richard écrit : « À quoi tient dès lors leur unité ? Sans doute à l'égalité d'un parti pris : tous ces poètes ont été saisis au niveau d'un contact originel avec les choses » (*Onze Études sur la poésie moderne. Op. cit.*, p. 7).

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 356-357.

perception spatiale font écho à la nature du sujet et *vice versa*. Là où cette démarche atteint ses limites pour qui s'intéresse aux modes de représentation sensible de l'espace en poésie, c'est dans la façon, souvent trop fragmentaire et aléatoire, dont les contenus spatiaux sont sélectionnés. En effet, l'auteur s'intéresse à ces contenus essentiellement parce qu'ils stimulent sa rêverie autour d'une œuvre. Ceux-ci ne font pas l'objet d'une étude (ou d'une rêverie) spécifique, ils apparaissent et disparaissent momentanément au gré des images qui se succèdent dans l'esprit de l'auteur. Bien que les études de Richard abordent l'espace dans sa dimension sensible, elles cherchent moins à interroger les facettes complexes de la perception spatiale qu'à en saisir certaines manifestations à l'intérieur de l'univers de l'œuvre.

L'approche thématique a été parallèlement remise en question par les tenants d'une démarche analytique s'inspirant des méthodes scientifiques<sup>60</sup>. Elle a essuyé de nombreuses critiques<sup>61</sup> et s'est retrouvée en opposition avec les divers travaux issus, entre autres, de la sémiologie et du structuralisme — l'empirisme de l'une affrontant les prétentions scientifiques des autres. Au cours des années quatre-vingt, certains se sont souciés toutefois de réagir aux

---

<sup>60</sup> À titre d'exemple, voir la critique de Jean Ricardou à propos de la démarche bachelardienne (« Un étrange lecteur » dans POULET, Georges (dir. publ.). *Les Chemins actuels de la critique*, éd. rev. et publ. par J. Ricardou. Paris : Plon, 1967, p. 373-379).

<sup>61</sup> Philippe Hamon résume en ces termes les principales critiques adressées à la thématique : « l'analyse "thématique", qui fut un temps utilisée (du moins en France, à la suite des travaux de Bachelard, et avec la finesse que l'on sait par un J.-P. Richard par exemple) dans les années 1960 comme une véritable machine de guerre moderniste contre la toute-puissante et toute-régnante approche historique des œuvres, paraît bien avoir progressivement pris le sens d'"analyse subjective", ou d'"analyse impressionniste", ou d'"analyse de surface", et fini par désigner un type de discours sur la littérature non formalisé, non reproductible (seul J.-P. Richard peut faire du J.-P. Richard), non économique (réclamant souvent la convocation d'une vaste culture adjacente), non explicite quant à la nature des postulats, et passablement éclectique dans la manipulation d'outils analytiques peu homogènes entre eux et trop homogènes à leur objet » (« Thème et effet de réel » dans *Poétique*, n° 64 (novembre 1985), Paris : Seuil, p. 495-496).

limites de l'analyse textuelle objectiviste. Ils ont souhaité un retour du sujet dans les études littéraires et se sont inspirés partiellement de la thématique pour aborder les œuvres. En empruntant plusieurs voies et en tentant de tirer profit des acquis théoriques, analytiques et méthodologiques récents, ils se sont penchés sur la constitution du sujet par le biais de son langage et des représentations qu'il formule dans un texte. Parmi ces voies, la phénoménologie merleau-pontienne, qui définit le sujet en fonction de son rapport au monde et de son langage, a suscité un intérêt marqué chez plusieurs critiques pour qui les œuvres littéraires renvoient toujours à une expérience à la fois mondaine et linguistique. Elle a permis de développer cette question en suggérant d'observer les modalités du mouvement intentionnel que le langage fait apparaître et qui distinguent un sujet des autres. Comme l'écrit l'auteur de *Signes*,

Exprimer, pour le sujet parlant, c'est prendre conscience ; il n'exprime pas seulement pour les autres, il exprime pour savoir lui-même ce qu'il vise. [...] L'intention significative se donne un corps et se connaît elle-même en se cherchant un équivalent dans le système des significations disponibles que représentent la langue que je parle et l'ensemble des écrits et de la culture dont je suis l'héritier. Il s'agit, pour ce vœu muet qu'est l'intention significative, de réaliser un certain arrangement des instruments déjà signifiants ou des significations déjà parlantes [...] qui suscite chez l'auditeur le pressentiment d'une signification autre et neuve et inversement accomplisse chez celui qui parle ou qui écrit l'ancrage de la signification inédite dans les significations déjà disponibles<sup>62</sup>.

Cet « arrangement » de la parole renvoie à l'expression d'un sujet et de son expérience du monde. Par la nature de sa composition, il rend compte des traits constitutifs et distinctifs d'une subjectivité qui émerge en s'énonçant.

---

<sup>62</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris : Gallimard, 1960, p. 113.

Cette conception du sujet que la phénoménologie élabore à partir de la parole rejoint celle que Benveniste a développée en linguistique : pour ce dernier, la notion de subjectivité repose sur la capacité de l'individu à recourir au langage<sup>63</sup>. En cela, la phénoménologie et la linguistique présentent certains points de convergence qui ont permis à plusieurs critiques littéraires d'élaborer une approche tentant d'établir un recoupement entre les marques du sensible et celles de la subjectivité dans le texte.

Amorcée discrètement par Jean-Pierre Richard dans ses « lectures », cette démarche, qui repose sur la représentation de l'expérience sensible et sur les structures de langage, se trouve au centre des travaux de Michel Collot. Disciple de Richard, Collot s'est inspiré de la critique thématique pour proposer des analyses textuelles qui accordent une attention particulière à la constitution du sujet sensible et pour élaborer davantage la réflexion conceptuelle sur laquelle reposent ces analyses. Dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*<sup>64</sup>, il étudie à l'aide de la notion d'horizon les diverses modalités de l'expérience sensible dans la poésie française moderne. Son hypothèse est que « l'organisation sémantique du poème repose sur une

---

<sup>63</sup> Cf. la note 7 de la page 5.

<sup>64</sup> COLLOT, Michel. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, 263 p. Désormais désigné par l'abréviation *PM* suivie du numéro de page.



structure analogue à celle qui sous-tend la signification perceptive » (*PM*, p. 218). Rappelons brièvement que Husserl a défini la perception des choses à partir de ce qu'il a appelé la *structure d'horizon* et qui est constituée d'un *horizon interne* regroupant tous les points de vue possibles (passés ou futurs) qu'un sujet peut avoir sur un objet et auxquels il peut avoir recours pour vérifier son point de vue actuel. Une chose ne se donne jamais à voir que partiellement, et le sujet perçoit cette chose non pas uniquement par ce qu'il en voit (face vue), mais aussi en fonction des autres faces qui ne lui sont pas données de voir en même temps (faces cachées) et qu'il est en mesure cependant d'appréhender. La structure d'horizon se compose aussi d'un *horizon externe* qui regroupe les relations qu'une chose entretient avec les autres choses environnantes<sup>65</sup>. À partir de cette notion, Collot élabore une réflexion sur la poésie moderne :

La réalité à laquelle renvoie le poème [est] celle du monde perçu et vécu. Or celui-ci ne se donne jamais que comme *horizon*, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination. (*PM*, p. 7)

Dans cette étude, Collot aborde les œuvres poétiques selon trois angles : la relation entre le sujet, le monde et le langage que chaque poème laisse apparaître ; le point de vue qui se dégage de l'expérience du monde ; et la part d'indétermination que recèlent les poèmes et qui caractérise aussi tout

---

<sup>65</sup> Les principaux ouvrages de Husserl où la notion d'horizon est développée sont *Méditations cartésiennes* et *Les Conférences de Paris*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1994, 237 p. ; *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantales*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1976, 589 p. ; *Expérience et Jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1970, 497 p.

rapport au monde. Parce qu'elle situe une chose à l'intérieur de son réseau de relations et qu'elle intègre les possibles transformations de cette chose, la structure d'horizon est liée à notre compréhension de la chose, au sens qu'on lui accorde.

Le sémantisme est d'ailleurs au centre des questions soulevées dans cet ouvrage. Collot écrit à ce sujet que le sens

comporte une part d'indétermination et de surdétermination, qui confère au mot l'épaisseur et l'opacité d'une chose. [...] À l'arrière-plan de toute parole écrite ou prononcée, se tient un horizon linguistique inaperçu mais déterminant, qui donne le sens, sans jamais être donné lui-même. (*PM*, p. 222-223)

Prenant ainsi appui sur la notion de sens, Collot cherche souvent à dégager en premier lieu une thématique autour de laquelle l'analyse de l'expérience sensible sera développée. Par comparaison avec Richard, Collot a su proposer une approche critique plus méthodique — bien que non systématique — qui intègre, entre autres, une pensée philosophique d'ordre phénoménologique (qui se fonde principalement sur les travaux de Husserl et de Merleau-Ponty) pour éclairer des structures discursives en poésie. À l'instar de celui de son prédécesseur, le travail de Collot repose d'abord sur la lecture du texte et sur les noyaux de sens qui caractérisent ce dernier en formant un ou plusieurs thèmes. Mais là où le premier formulait sa « lecture » d'une œuvre à l'aide de la rêverie suscitée par ces noyaux, le second tente d'identifier dans ceux-ci les traits du sensible afin de dégager la singularité du rapport au monde dans cette œuvre. Les ressorts de l'imaginaire — qui favorisent parfois un trop grand éloignement du texte — sont remplacés ici par des outils

d'analyse de la représentation de la perception. Pour Collot, le thème « exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible<sup>66</sup> » et constitue une « catégorie sémantique » spécifique à une œuvre. Dans cette perspective, le thème est un réseau de sens interne (et non pas un lieu commun apposé arbitrairement sur une œuvre) dont la configuration révèle un mode d'inscription et un mode d'expression propres à un sujet. Dans le but d'explicitier la relation entre l'univers mondain et l'univers langagier par laquelle le sujet se définit, Collot porte son attention sur un contenu thématique à l'aide duquel il souhaite retracer « l'investissement d'une certaine logique des qualités sensibles et d'une certaine valorisation affective<sup>67</sup> ». Le thème est considéré ici non plus comme une source de rêverie, mais comme ce qui porte et révèle à la fois un vécu perceptif et les traits sensibles qui le composent. Ainsi pourrions-nous dire que la question du sujet se développe chez Richard davantage à partir de la relation entre le lecteur et l'univers du texte (un sujet-lecteur s'appropriant une œuvre par le biais de sa rêverie personnelle), tandis que chez Collot, elle porte essentiellement sur les modalités expressives du sensible à travers lesquelles un sujet formule son expérience du monde.

Désireux de comprendre davantage la manière dont un sujet s'inscrit dans le monde par l'intermédiaire de ses sens et de son langage verbal, Collot a fréquemment analysé la relation à l'espace dans des œuvres poétiques qui accordent une place centrale à ce thème. Ses études — pensons entre autres

---

<sup>66</sup> COLLOT, Michel. « Le Thème selon la critique thématique » dans *Communications*, n° 47 (1988), Paris : Seuil, p. 81.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 89.

à celles qui portent sur Reverdy, Supervielle, Bonnefoy ou Du Bouchet<sup>68</sup> — reposent sur l'idée que le monde et le langage entretiennent un rapport d'homologie. Collot écrit à ce sujet qu'

il est possible d'envisager l'articulation entre langage et réalité sous un angle nouveau ; non plus comme une correspondance terme à terme entre objets et vocables, mais plutôt comme une *homologie*, c'est-à-dire une identité de rapports : les relations unissant les choses à l'intérieur du champ perceptif pourraient être comparées aux rapports qu'entretiennent les mots dans l'espace de la langue ou de l'énoncé. (*PM*, p. 211)

À partir de cette hypothèse, Collot a souhaité montrer plus précisément comment s'établissait la corrélation entre les structures de perception spatiale et les structures de langage chez les poètes de la modernité. Pour ce faire, il a privilégié certains champs d'analyse textuelle lui permettant d'étudier des éléments constitutifs du sens à partir de leur contenu sensible. Outre la thématique, Collot se sert de l'énonciation, de l'organisation visuelle et de la génétique pour traiter son objet. En effet, on trouve chez lui le souci de circonscrire un univers thématique en observant non pas seulement le lexique, mais aussi d'autres rapports de sens qui contribuent au déploiement de cet univers. Par exemple, la « localisation spatiale » (Kerbrat-Orecchioni) permet d'analyser le positionnement d'un sujet par l'intermédiaire de la désignation des objets et d'examiner certains traits de son expérience de perception de l'espace ; elle participe à la formulation d'un point de vue par lequel le sujet se distingue en faisant part d'un vécu sensible<sup>69</sup>. La disposition visuelle est un

---

<sup>68</sup> Cf. COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux*. 2 tomes, Paris : José Corti, 1988, 244 et 222 p.

<sup>69</sup> Cf. le chapitre intitulé « La Dimension du déictique » dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. *Op. cit.*, p. 187-208.

autre aspect que Collot a intégré à la critique thématique afin d'étudier la fonction signifiante de cet élément structurant le discours par l'intermédiaire de la perception visuelle. Dans son étude consacrée à André du Bouchet<sup>70</sup>, l'organisation graphique, si puissante chez ce poète, est associée à plusieurs reprises aux thèmes de l'horizon, de la rupture et du silence qui traversent constamment l'œuvre. La disposition du texte devient ainsi un élément qui contribue au resserrement de l'univers thématique. Par ailleurs, la génétique textuelle ouvre un champ d'exploration auquel s'est intéressé Collot, car elle permet de retracer la formation et l'évolution d'un univers imaginaire. Ce type de travail, qui s'appuie sur la comparaison de divers états d'un texte, a amené le critique à formuler le constat suivant :

L'étude des manuscrits montre à quel point les contraintes formelles et matérielles de l'écriture peuvent influencer sur la genèse et le sens même d'un texte. [...] À le voir travailler, il semble que le poète se soucie moins en général que le romancier ou l'essayiste de la succession logique ou chronologique et accorde plus d'importance à la position spatiale des mots ; il donne une certaine initiative au signifiant dans l'élaboration même du signifié, et il se fie davantage au dynamisme de l'écriture qu'à un scénario préétabli<sup>71</sup>.

Bien que nous n'abordions pas de questions relatives à la génétique textuelle dans le cadre de notre étude, il apparaît pertinent de souligner ici que cette discipline permet d'observer sous un angle différent le dynamisme formel et signifiant de la disposition visuelle. La genèse d'un texte, composée d'une succession d'essais et de corrections, fait souvent apparaître simultanément le travail sur l'organisation visuelle du texte et celui sur la langue (lexique,

---

<sup>70</sup> COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux*. Tome 2, *op. cit.*, p. 179-211.

<sup>71</sup> COLLOT, Michel. *La Matière-émotion*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 113.

syntaxe, etc.), ce qui a pour effet de montrer autrement la solidarité entre ces deux aspects de l'écriture.

D'autres auteurs ont proposé une réflexion sur le langage et l'espace en s'inspirant de la phénoménologie. Les travaux d'Henri Maldiney sont à cet égard une source d'inspiration importante, puisque ce philosophe s'est intéressé à la poésie pour poursuivre sa réflexion sur la nature de l'être sensible et parlant. À partir entre autres de sa lecture des œuvres de Francis Ponge et d'André du Bouchet, Maldiney a souhaité creuser la question du sujet qui, cherchant constamment à saisir le monde, tente d'en formuler la saisie partielle dans l'espace de la parole. Dans un article intitulé « Les "Blancs" d'André du Bouchet », il se penche sur l'univers langagier du poète, univers composé de ruptures et d'écarts, à l'image de l'être. Il associe la présence des blancs à la manière dont un sujet parvient à rendre compte de son rapport au monde :

Les blancs d'André du Bouchet ne sont évidemment pas des artifices graphiques. Ils commandent l'articulation rythmique de la page, en résonance avec laquelle le regard — cette esquisse potentielle de la présence — se trouve accordé à un ton déterminé, significatif d'une forme de rencontre avec le monde<sup>72</sup>.

En intégrant ainsi les blancs à la question du rythme, Maldiney fait de la disposition un élément constitutif de la signifiante du poème. La disposition revêt une fonction sémantique où se conjoignent la vision et la parole, matérialisant dans la page un langage propre au sujet parlant et à son expérience. Selon lui, les blancs « ne sont pas des distances entre des

---

<sup>72</sup> MALDINEY, Henri. « Les "Blancs" d'André du Bouchet » dans *L'ire des vents. Espaces pour André du Bouchet*, n<sup>os</sup> 6-8 (1983), Châteauroux, p. 196. Désormais désigné par l'abréviation *BAB* suivie du numéro de page.

termes qu'ils séparent » (*BAB*, p. 196), ils renvoient davantage au vide, à l'écart et au silence qui caractérisent l'appréhension toujours partielle du monde par les sens et par la parole. Ils révèlent le caractère sensible du langage, c'est-à-dire fragmentaire et inachevé, et deviennent un relais qui reconduit la parole sur son horizon de sens. En ce sens, le travail des poètes modernes sur la disposition a largement contribué à rendre plus manifeste cette dimension du langage. Le rapport entre les blancs et les mots fait apparaître un sujet en quête de son langage, de sa propre cohérence expressive qui se compose de non-dit et de dit. Pour l'auteur de *Regard Parole Espace*, les blancs sont des fragments de vide et de silence qui permettent à la parole de rejaillir, et par conséquent de signifier autrement : « Le blanc est le muet. En lui la langue, oubliée, retourne à l'inarticulé et les mots y ayant perdu leurs limites, leur bulle de sens, le "muet dans le mot" ressurgit sur une intonation nouvelle, en déployant son ciel » (*BAB*, p. 211). Maldiney décrit les blancs comme des ouvertures pratiquées dans le langage qui propulsent poètes et lecteurs aux confins d'une parole faisant appel à sa source originelle, le silence. À travers sa relation entre le dit et le non-dit, entre la parole et le silence, le sujet donne sens à son expérience du monde en saisissant la langue de l'insaisissable qui la compose. Les blancs suscitent un redéploiement du sens et du langage : ouvertures dans la langue qui mènent à une ouverture du monde, ils prennent part à une reconfiguration de l'expérience et permettent au sujet d'« aller jusqu'à la parole, à celle des dehors et à celle de la langue, pour que langue et dehors parlent leur jour » (*BAB*, p. 214). S'inspirant de la poésie de Du Bouchet et de son usage des blancs, Maldiney propose une réflexion ontologique selon laquelle la saisie toujours fragmentaire détermine en grande partie une condition d'être qui se

caractérise par un mouvement repoussant sans cesse ce dernier vers l'avant. Ce mouvement se répercute, selon Maldiney, dans la manière dont le sujet formule, par le biais des blancs notamment, une langue pour qu'elle devienne sienne. S'appuyant sur les fondements de la perception, il met en relation l'indétermination de la langue (exprimée par les blancs) avec la fragmentation de la saisie du monde, tous deux participant d'un même mouvement qui reconduit le sujet dans sa quête de sens.

Bien qu'il apparaisse comme une exception dans le parcours que nous proposons — puisqu'il récuse complètement la phénoménologie —, Henri Meschonnic propose une conception du sujet et du langage qui rejoint certaines de nos préoccupations. Ses travaux sur la poésie l'ont conduit entre autres à considérer la disposition visuelle comme une composante rythmique constitutive de la subjectivité dans le discours. Selon lui, le rapport signifiant entre la disposition et les mots renvoie, plus largement, à une conception du langage. Il écrit dans *Critique du rythme* :

Toute page est un spectacle : celui de sa pratique du discours, la pratique d'une rationalité, d'une théorie du langage. [...] Je pose comme hypothèse à explorer que toute mise en page représente et pratique une conception du langage à découvrir. [...] Ainsi toute page de poésie *représenterait* une conception de la poésie<sup>73</sup>.

Par ces propos, Meschonnic souligne l'importance accordée à la page en tant que mode d'expression d'une pratique singulière du langage, et le lien étroit entre la disposition et la signification. Il associe les choix liés à la typographie ou à l'organisation des unités textuelles dans la page à une « conception de

---

<sup>73</sup> MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 2<sup>e</sup> éd. rev. et corr. Lagrasse : Verdier, 1982, p. 303.



la poésie ». Accordant une valeur rythmique à la page, Meschonnic considère que celle-ci est productrice d'une pensée qui s'instaure au moment de son avancée dans le texte. La fonction signifiante de la disposition relève de l'apparition simultanée du blanc, de la typographie et des mots :

Mais le blanc de la page, une page blanche, n'est qu'une absence de langage, de texte. Pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte. [...] Les entrées du blanc marquent une alternance de l'inconnu et du connu, du non-dit sur le dit, avancées, reculs, les rimes du langage avec lui-même, les intermittences du vivre-écrire. La typographie signale que le poème est un rythme organisateur, le primat du rythme-sens, non un « niveau » ou une catégorie à côté de tranches soit lexicale, soit syntaxique, bref à côté du sens. Lignes et blancs matérialisent que le langage et le non-langage signifient l'un par l'autre. [...] Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire<sup>74</sup>.

En participant ainsi à la progression du dire, le blanc et la typographie sont des composantes que l'on ne peut isoler ou abstraire du reste du poème. Leur intrication renvoie à la constitution du sens et de la subjectivité spécifique à chaque œuvre. Telle qu'elle se réalise dans la page, la pratique de l'écriture rend compte, comme le soutient Meschonnic, des mouvements oscillatoires (connu/inconnu, dit/non-dit) qui fondent le sujet.

Dans son ouvrage intitulé *Rythme et Sens*, Lucie Bourassa aborde la question du rythme dans la poésie contemporaine et tente d'en circonscrire les modalités par lesquelles émerge la subjectivité. L'une des idées défendues dans cette étude consiste à montrer que le rythme ne se réduit pas uniquement à une composante métrique, mais qu'il constitue davantage un élément contribuant à structurer et à singulariser le discours au sein duquel est exprimé

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 304.

un certain rapport au monde. Selon l'auteure, « [le rythme] est figuration et condition de la relation qui se noue entre celui qui parle et regarde et son milieu<sup>75</sup> ». Il participe à la formulation d'une expérience mondaine par le biais principalement de quatre composantes que Bourassa examine avec une attention d'orfèvre. Aux côtés de la syntaxe, des marques de retour (d'ordre phonique, lexical ou sémantique) et du nombre syllabique, la disposition visuelle est considérée comme l'un des éléments déterminants du rythme : « [l]es modes de découpage (vers, segments séparés par des blancs, segments dispersés sur la page, etc.), qui ne manquent qu'au poème en prose, jouent un rôle important dans la dynamique rythmique et temporelle du texte » (*RS*, p. 120). Bourassa établit ainsi une relation entre la répartition du texte dans l'espace paginal et la formulation d'un rapport au monde. En cela, l'esprit guidant l'analyse de la disposition visuelle s'inscrit en continuité avec celui de Maldiney, par exemple. À travers son analyse des œuvres de Jean Tortel et de Du Bouchet notamment, Bourassa propose certains éléments de réflexion sur la mise en discours de l'espace qui retiennent notre attention. Dans le chapitre consacré à *Arbitraires Espaces* de Tortel, l'auteure souligne avec justesse la contradiction qui réside dans le fait de vouloir utiliser le langage verbal pour rendre compte de l'espace :

la mise en parole même de l'espace est paradoxale, car, pour parler l'espace, il faut l'inscrire dans la « succession » du discours, qui ne peut répondre du pressentiment de totalité d'une part, et de « continuité des variations jaillissantes » d'autre part, sans le fragmenter. [...] Le rythme, en instaurant des rapports, ramènera un peu de simultanéité dans la succession. (*RS*, p. 248)

---

<sup>75</sup> BOURASSA, Lucie. *Rythme et Sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Montréal : Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993, p. 243. Désormais désigné par l'abréviation *RS* suivie du numéro de page.

Ce qui nous retient dans cet extrait, c'est la possibilité offerte par le rythme de rapprocher dans le discours deux modalités perceptives opposées (simultanéité et succession), modalités qui peuvent d'ailleurs être considérées d'un point de vue temporel ou spatial. Bien que cette conjonction possible soit attribuée dans le texte au rythme, et donc à l'ensemble de ses composantes, elle nous semble caractériser tout particulièrement, sans s'y restreindre, la disposition visuelle. Reposant en grande partie sur l'unité formée par la page, la spatialité du poème constitue, selon nous, une manière de déployer le langage qui offre à la fois une vue d'ensemble de l'espace-texte (simultanéité) et un parcours de lecture non linéaire où s'enchaînent les relations de sens (succession). Le travail sur la disposition relève donc de deux modes de perception visuelle qui interviennent dans la constitution du rythme d'un poème. L'entrelacement de ces deux modes est une source de conflits qui influence et structure la composition du rythme. Les tensions, d'ordre visuel (page) ou syntaxique (vers) et créées entre autres par l'utilisation des blancs, renvoient à la nature parfois incohérente, parfois conflictuelle de l'expérience mondaine, comme le souligne Bourassa à propos de Tortel : « le rythme, en créant un mode de production du sens autre que linéaire, active une poétique du paradoxe qui est indissociable des contradictions inhérentes à l'expérience qui fonde cette poésie » (RS, p. 250). À travers son analyse des processus rythmiques, *Rythme et Sens* propose une approche du texte qui s'appuie sur la présence du sensible dans le discours. Sans être une étude spécifique sur la spatialité, l'ouvrage traite de cette question en mettant en lumière certains de ses traits signifiants. La disposition du texte constitue, comme s'emploie à le montrer Bourassa, l'une des formes du sensible qui participent à la constitution du rythme et, par là, à l'organisation du sens.

La langue, telle qu'elle se donne à lire, est porteuse des modalités de la perception et de l'expérience propre qu'en fait un sujet. Comme nous avons eu l'occasion de le voir dans la première section, la poésie moderne a exploité de manière percutante les ressources visuelles du vers, s'appuyant ainsi sur certaines modalités de la perception visuelle pour produire du sens. L'étude de telles marques du sensible, présentes dans la langue par le biais de la disposition mais aussi de l'énonciation, du lexique et de la syntaxe, est aux yeux de Pierre Ouellet une forme de connaissance qui permet de comprendre davantage les fonctionnements de la perception :

la langue enregistre en elle notre expérience perceptuelle du monde au niveau de la structure morphologique de son lexique et de sa syntaxe d'une manière telle que l'étude approfondie des formes linguistiques peut nous apprendre davantage sur la structure de la perception ou d'autres dimensions de l'« esprit phénoménologique » que les mécanismes formels *ad hoc* que l'on suppose structurer notre hypothétique « esprit computationnel »<sup>76</sup>.

Se situant au carrefour de la phénoménologie, de la sémiotique et de la linguistique, les travaux de Pierre Ouellet recensent les marques de perception dans le discours pour ensuite tenter d'en saisir la visée, c'est-à-dire l'intentionnalité (ou orientation du point de vue), en ce qu'elle caractérise la relation sujet-monde<sup>77</sup>. Selon Ouellet, ces marques dans le discours présentent un contenu perceptif qui vient se joindre aux contenus cognitif et

---

<sup>76</sup> OUELLET, Pierre. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>77</sup> Comme le souligne Ouellet, « l'ensemble des discours — et *a fortiori* le discours littéraire, qui s'y attache plus particulièrement — ne représente un état de choses donné qu'en présentant en même temps, de par ses propres formes discursives, la manière dont cet état de choses est vécu par le sujet de l'énonciation et le ou les sujet(s) de l'énoncé. [...] les contenus propositionnels ou les valeurs référentielles d'un énoncé [...] ne résident pas tant dans les objets du monde visés ou dénotés que dans cette visée elle-même en quoi consiste l'expérience sensible ou perceptuelle que le sujet fait d'un objet de discours » (*ibid.*, p. 161).

affectif par lesquels le sujet entre en contact avec l'univers mondain (le domaine de la perception se rapportant à l'extériorité) et l'appréhende (celui de l'aperception tenant de l'intériorité). La combinaison de ces deux activités, percevoir par les sens et apercevoir par l'intelligence, forme ce que l'auteur appelle l'*expérience esthétique*, celle-ci apparaissant comme le fondement d'une connaissance subjective. Les analyses de texte que propose Ouellet s'inspirent d'une démarche sémio-linguistique et tentent d'identifier la nature des contenus sensibles et la relation qu'ils entretiennent à l'intérieur des énoncés discursifs. Ces contenus peuvent appartenir à l'un des trois ordres de la sensibilité que sont l'*extéroception* qui renvoie aux stimuli extérieurs, l'*intéroception* qui regroupe les représentations mentales (mémoire, rêve, imagination, etc.) et les stimuli internes qui peuvent en découler, et la *proprioception* qui, en tant que faculté de se percevoir comme percevant, se situe entre les deux précédentes, entre le monde extérieur (états de choses) et un monde intérieur (états mentaux du sujet). En analysant les marques du sensible et en les répartissant selon ces trois ordres, Ouellet souhaite montrer la spécificité d'un discours à l'aide de la relation entre divers donnés perceptifs, relation qui s'établit à l'intérieur des représentations de l'expérience mondaine. Cette démarche aborde le texte dans sa relation au sujet par l'intermédiaire du rôle structurant accordé aux modalités de la perception dans le discours. Le texte constitue un mode de représentation du monde et du rapport au monde par lequel le sujet fait œuvre de connaissance sur lui-même et sur ce qui l'entoure.

Ce survol théorique nous a permis de présenter des approches critiques qui s'inspirent (à l'exception de Meschonnic) des recherches menées par la

phénoménologie sur la perception pour traiter, à un moment ou à un autre, la question de la représentation de l'espace dans les textes littéraires. Toutefois, aucune d'entre elles ne propose véritablement une démarche analytique réunissant l'ensemble des composantes discursives liées à cette question. Tels auteurs (Bachelard et Maldiney) s'appuient sur certaines marques du sensible dans les textes pour créer un métadiscours — qui emprunte dans ce cas-ci des avenues philosophiques différentes — autour de l'objet littéraire dont le degré de généralisation, qui peut être toutefois d'un grand intérêt, semble parfois trop s'en éloigner. Pour d'autres (Richard et Collot), la thématique est le principal pôle autour duquel s'oriente toute la démarche herméneutique, ce qui amène parfois le critique à trop privilégier certains aspects structuraux du texte en raison du lien qu'ils entretiennent avec cette thématique ou encore à restreindre leur apport signifiant au seul thème choisi. La réflexion de Meschonnic, quant à elle, se concentre sur l'historicité de la disposition, mais ne propose pas une véritable méthode d'analyse du blanc et de la typographie. Bourassa aborde l'espace à l'intérieur de la question rythmique sans toutefois se pencher sur le rythme visuel établi, par exemple, par des éléments tels que les variations typographiques. Finalement, l'étude des représentations spatiales chez Ouellet repose essentiellement sur le lexique, la syntaxe et l'énonciation et n'intègre pas toujours les composantes visuelles du discours. Ces lacunes ont été en quelque sorte le ressort qui a mis en branle notre entreprise.

Les approches critiques dont il a été question précédemment permettent de constater une certaine évolution dans la manière d'étudier la poésie moderne, évolution se caractérisant par une interaction des disciplines. Entre

un Bachelard influencé par les rudiments de la psychanalyse et un Ouellet inspiré par le développement des sciences cognitives, force est de reconnaître l'élargissement des avenues explorant la question du sujet par le biais du sensible<sup>78</sup> dans les textes littéraires. L'attention accordée à l'espace dans les études littéraires s'est aussi transformée : il s'est d'abord concentré sur la désignation des lieux (réels ou imaginaires) et sur la valeur affective qu'on y projetait, puis s'est intéressé aux diverses modalités du langage qui rendent compte de l'espace. En cela, la poésie moderne constitue un champ d'exploration de l'espace extrêmement fécond, car elle a su exploiter les ressources du langage de manière surprenante et stimulante. À cet égard, le travail du vers, qui se distingue par son principe de segmentation et de mesure de la langue, est un facteur déterminant de cette exploration. Cependant, le traitement de l'espace dans la poésie ne va pas sans poser de questions que la critique littéraire n'a pas encore entièrement résolues. Dans l'espoir d'y apporter certains éléments de réponse, notre étude s'appuiera sur l'hypothèse suivante : la spatialité textuelle, qui regroupe diverses composantes discursives (lexique, syntaxe, disposition visuelle, énonciation, etc.), est un mode d'organisation et de représentation de l'expérience perceptive de l'espace. Entendue comme structuration d'un domaine de la sensibilité, celui de la perception spatiale, elle est toujours présente dans la manière dont un sujet formule son expérience mondaine — et ce quel qu'en soit le degré perçu

---

<sup>78</sup> Nous adhérons à la conception de Pierre Ouellet qui définit le sensible comme étant la « corrélation » entre « l'ordre des objets du monde » et « l'ordre du sujet de l'expérience ». Le point de rencontre entre ces deux ordres peut produire chez le sujet des représentations mentales qui influent sur la nature de ses affects (cf. *ibid.*, p. 146-147). En cela, il ne faut pas confondre les mots *sensible* et *sensibilité*, ce dernier désignant une propriété de l'être qui peut s'appliquer autant au domaine perceptif qu'affectif, bien que l'usage le réserve habituellement à sa seule dimension affective ou émotionnelle.

par le lecteur, la spatialité pouvant apparaître de façon implicite ou explicite dans un texte. Afin de mieux saisir la portée de ce mode de structuration et de représentation dans la poésie, nous proposerons dans les trois prochains chapitres une analyse des divers aspects de la spatialité du discours.



## Chapitre II

### L'ESPACE DE PAROLE PARADOXAL D'ANNE-MARIE ALBIACH

*Je voudrais que la poésie soit d'abord une incessante bataille, un théâtre où l'être et l'essence, la forme et le non-formel se combattront durement. De plusieurs façons cela est possible.*

Yves BONNEFOY

L'œuvre d'Anne-Marie Albiach se penche sans cesse sur les limites de la parole en relation avec celles du corps. Elle propose un univers tourmenté à l'intérieur duquel apparaissent des ressorts obscurs de l'existence. Par l'intermédiaire du geste qui les unit, l'écriture et le corps entretiennent ici un rapport étroit avec l'espace. Depuis la publication en 1966 de son premier poème « Haie interne » dans la revue *Siècles à mains* (Londres), l'auteure travaille sur les possibilités de redéployer le langage et la pensée en explorant les modes d'inscription visuelles et spatiales de la poésie. L'une des qualités de cette œuvre, et par laquelle elle se distingue nettement dans la production éditoriale des trente dernières années, réside dans la manière si particulière de faire naître un univers de déchirements intérieurs au sein de tensions entre le texte et la page. Faisant l'objet de séparations de mots, de ruptures

syntaxiques et de mises à distance des unités, les poèmes sont tissés de relations textuelles qui reposent grandement sur les modalités représentatives de l'espace. La poésie d'Albiach, bien qu'elle ne thématise pas toujours l'espace explicitement, en est cependant pétrie de toutes parts. C'est cette présence si marquée de l'espace dans le langage qui retient ici notre attention. La spatialité textuelle d'Albiach est à la fois étonnante et déstabilisante, car elle bouleverse la linéarité du vers et impose ses propres modalités de lecture.

Proche des poètes gravitant autour des revues *Siècle à mains* fondée par Claude Royet-Journoud et *Action poétique* dirigée par Henri Deluy, Anne-Marie Albiach demeure associée encore aujourd'hui à une « famille poétique » qui réunit d'autres auteurs comme Jean Daive, Joseph Guglielmi, Emmanuel Hocquard et Alain Veinstein. Rejetant toute entreprise de transformation ou d'embellissement du réel, ces écrivains écartent les images métaphoriques spectaculaires et se situent, par conséquent, à l'opposé des héritiers du surréalisme. La langue est souvent considérée par eux comme un matériau dont la puissance est capable de rompre la linéarité du discours et des idéologies qu'il véhicule. L'éclatement des formes et des structures a correspondu pour la plupart de ces auteurs à un engagement artistique, mais aussi social, puisqu'il témoignait d'une volonté individuelle de transformer le discours commun. Cet esprit de rupture, de contestation et de changement s'est caractérisé par un certain radicalisme et ne cesse d'y être associé encore aujourd'hui.

La parution d'*État* en 1971<sup>1</sup>, sous la recommandation d'Yves Bonnefoy, a été le véritable coup d'envoi d'une œuvre poétique qui n'a cessé de susciter de nombreuses interrogations. Ce recueil frappe immédiatement par son titre dont la majuscule en italique (sur la page couverture du livre) crée un déséquilibre visuel et produit une sorte de brèche dans la signification du mot. À lui seul, ce titre montre simultanément la dualité, l'instabilité et la tension qui fondent une parole précaire<sup>2</sup>. Œuvre de risques et de changements, *État* surprend par ses poèmes que le blanc écartèle dans la page. De plus, la structure syntaxique elliptique court-circuite un enchaînement linéaire des contenus de vers et entraîne plutôt une lecture qui procède par sauts. Les ellipses et les ruptures s'apparentent parfois à une forme de violence exercée sur le langage afin de le dénaturer. Cette violence découlerait, selon Albiach, d'un refus des conformismes qui assujettissent le corps, le langage, la pensée et les êtres. Elle affirme d'ailleurs à propos d'*État* qu'il s'agit d'

un texte qui n'évince pas le terme de *politique*, dans la mesure où il tente de mettre à jour [*sic*] le refus de l'exploitation du corps et ce refus s'effectue par le langage... Le corps refuse de se laisser exploiter et cela, je crois, tente de se manifester dans mon livre : il rejette (en tout cas il tente de le faire), toute forme d'exploitation venant du langage

---

<sup>1</sup> ALBIACH, Anne-Marie. *État*. Paris : Mercure de France, 1988 [1971], 124 p. Désormais désigné par l'abréviation *É* suivie du numéro de page.

<sup>2</sup> Selon Albiach, l'italique répond ici au désir de « rendre [le titre] imprononçable, l'italique gomme le mot, c'est un mot qui ne veut rien dire... [L'italique] l'imprononce, le déstabilise, le rend muet... C'est un mot très dur, très rude, ingrat... En fait le É en italique le féminise un peu et le rend transparent » dans DARRAS, Jacques. « Le Coup d'*État* d'Anne-Marie Albiach » dans *Arpentage de la poésie contemporaine*. Amiens : Trois cailloux, coll. « In'hui », 1987, p. 89.

acquis ou imposé. Il refuse la causalité, ainsi que toute donne évidente...<sup>3</sup>

Par sa volonté de réinvestir le langage, Albiach cherche à proposer de nouveaux modes d'apparition du sens : « une délibération // de normes / de formes / l'énigme / ainsi surcroît mon regard » (É, p. 37-38)<sup>4</sup>. Le mot « énigme », qui est le titre de la première partie d'*État* et qu'on rencontre à plusieurs reprises dans le recueil, renvoie à la méconnaissance et à l'opacité, mais aussi à un désir de découverte et d'ouverture. Il désigne à tout le moins un noyau de sens, obscur ou mystérieux, exerçant un pouvoir d'attraction et d'interrogation. Désir et sens se rejoignent ici au sein de l'« énigme » qui oblige la pensée à se mettre en mouvement afin de se rapprocher du mystère ancré au cœur de l'existence. La poésie d'Albiach ne cherche aucunement à expliciter « l'énigme », comme le souligne Jean-Marie Gleize<sup>5</sup>, mais plutôt à rendre compte de sa puissance. Face au décalage qui se produit entre les manifestations impromptues de l'énigme et leurs répercussions, le sujet fait l'expérience de sa propre altérité : « l'identité réintègre / ses Rapports // de hasard / il opérerait l'absorption / d'un objet qui le rejetait // sans motif / l'identité était autre » (É, p. 116-117). La voix devient alors une marque de cette altérité, puisqu'elle se fait multiple d'un texte à l'autre, et parfois à l'intérieur d'un même texte. Mais c'est d'abord le chemin parcouru — « *le*

---

<sup>3</sup> GUGLIELMI, Joseph. « Entretien avec Anne-Marie Albiach », *Action poétique*, n° 74 (1978), Paris, p. 15.

<sup>4</sup> Le double trait oblique (//) indique un changement de page ou la présence d'un blanc transversal.

<sup>5</sup> « La soustraction du poème au sillon linéaire, au phrasé narratif ou lyrique, au déroulement, est liée au projet non pas de résoudre une énigme (encore moins de résoudre l'Énigme), mais de situer la poésie face à l'énigme, dans l'espace de l'énigme » dans GLEIZE, Jean-Marie. *A noir. Poésie et Littéralité*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, p. 217.

*désir du passage* » (É, p. 103) — qui intéresse Albiach. Ses poèmes proposent des itinéraires, des traversées et des trajectoires discontinus qui tentent de renouveler les modes d'enchaînement du langage : « parmi les mouvements disjoints / ces nécessités / termes de hasard / présences femelles qui troublent les / données / elles arrachent » (É, p. 19). Les textes font aussi écho, entre autres, aux voix de Shakespeare et de Mallarmé, et à celles, plus contemporaines, de Louis Zukofsky et de Jean Daive. Imprégnant les textes d'une force dramatique, ces voix intertextuelles contribuent à exprimer une exigence grave qui découle d'un « refus de causalité » (É, p. 99).

Ce travail se poursuit par la parution de textes en revue et de plaquettes dont « *H II* » linéaires, *CÉSURE : le corps et Objet*<sup>6</sup>. On retrouve d'ailleurs ces trois derniers titres dans *Mezza Voce*<sup>7</sup>, deuxième ouvrage d'importance d'Albiach publié cette fois par Bernard Noël en 1984. Les poèmes de ce recueil évoquent un univers qu'on pourrait qualifier d'obsessionnel et les tensions contenues dans le langage sont souvent associées à la violence subie par le corps, comme on peut le lire dans ce passage :

---

<sup>6</sup> ALBIACH, Anne-Marie. « *H II* » linéaires. Paris : Le Collet de Buffle, 1974, 25 p. ; *CÉSURE : le corps*. Malakoff : Orange Export Ltd., coll. « Chutes », 1975, n. p. ; *Objet*. Malakoff : Orange Export Ltd., coll. « Figuræ », 1976, n. p.

<sup>7</sup> ALBIACH, Anne-Marie. *Mezza Voce*. Paris : Flammarion, coll. « Textes », 1984, 158 p. Désormais désigné par l'abréviation *MV* suivie du numéro de page.

ÉVÉNEMENT : ils ont ouvert un espace

en linéarité :           et sa réfraction  
  adjonction

                          du corps démuni  
*menacé du*  
                          clair à  
  l'obscur  
« l'effort dénonce  
   reprend sa division »

                                  des centres : un appel  
(MV, p. 133)

*Mezza Voce* traite du corps, du langage et de l'espace — trois univers sémantiques constants chez Albiach — en recourant à des structures énonciatives complexes. Déjà présente dans le titre, la voix devient un élément central tant dans la structure que dans le contenu des textes, puisqu'elle est liée à la fois au corps, qui en est l'instrument d'émission, à l'espace, dans lequel corps et voix se situent et se déplacent, et au langage, qui s'articule dans la singularité de cette voix. Celle-ci n'apparaît jamais seule, comme nous le remarquons plus haut à propos d'*État*, elle se multiplie dans les poèmes en plusieurs voix qui se rencontrent et se fragmentent, formant ainsi une structure polyphonique. C'est pourquoi il est nécessaire de parler *des* voix qui se rencontrent dans la page et qui viennent ainsi l'habiter. La dimension énonciative de cette poésie est d'ailleurs très importante dans la mesure où la parole, telle qu'elle apparaît dans les poèmes, naît de la rencontre de diverses voix qui interagissent sans toujours se répondre. Il se produit un échange entre des personnes, incarnées et grammaticales, qui participe à l'imbrication du corps et du langage dans l'espace. Composé de quatorze parties titrées et de longueurs variables, ce livre apparaît beaucoup plus éclaté qu'*État* pour

plusieurs raisons : d'abord, on remarque l'alternance de la prose et des vers (d'une section ou d'un texte à l'autre, ou même à l'intérieur d'un texte) ; ensuite, les mots sont plus dispersés et occupent une plus grande surface de l'espace paginal ; de plus, la typographie est plus diversifiée et plus changeante que dans *État* ; et finalement, les parties y sont plus indépendantes les unes des autres. *Mezza Voce* se caractérise par une intrication d'éléments visuels et linguistiques qui donne à chaque poème un rythme particulier. On remarque une telle solidarité entre les éléments textuels qu'il devient parfois difficile de les isoler les uns des autres, ce qui contribue à la complexité de cette œuvre. C'est pourquoi, avant de présenter nos analyses qui porteront uniquement sur ce recueil, nous décrirons brièvement les quatre principales composantes textuelles à l'aide desquelles nous avons élaboré notre étude.

### **Composantes textuelles**

À partir des unités de texte et de leur disposition sur la page, il se dégage des poèmes d'Albiach un réseau de relations spatiales qui en oriente la lecture. L'une des premières composantes de ce réseau est le blanc qui joue un rôle majeur dans cette œuvre et qui occupe plusieurs fonctions. L'aspect visuel du blanc est sans doute celui qui retient d'abord l'attention, parce que la proportion de texte et de blanc varie — ce dernier occupant parfois bien davantage la page que les mots. La plupart des poèmes d'Albiach ont comme caractéristique de ne pas être concentrés à l'intérieur d'une seule zone qui serait située au centre de la page. Ils apparaissent habituellement à l'intérieur de plusieurs zones dispersées, ce qui a pour effet de faire éclater le texte et de

le décentrer<sup>8</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, selon le type de disposition, la perception de l'espace paginal se modifie. On remarque que les poèmes ayant un dispositif plus contenu et composé d'une ou deux unités de texte circonscrivent davantage l'espace de la page dans laquelle ils apparaissent. En revanche, les poèmes plus éclatés contenant un plus grand nombre d'unités de texte semblent se fondre davantage avec la page voisine et ainsi élargir leur espace. Les poèmes ont donc un rythme visuel plus ample lorsque les unités sont plus dispersées et que le blanc occupe la page de manière non géométrique ou asymétrique<sup>9</sup>. Par sa fonction spatiale et démarcative, le blanc établit un contrepoint visuel avec le texte qui se trouve plus ou moins détaché selon l'étendue du blanc. Il trace conjointement avec les unités de texte divers parcours où l'espace paginal apparaît à travers les regroupements et les écarts. L'enchaînement linéaire conventionnel des unités de texte se trouve bouleversé par le blanc qui, en isolant, en déplaçant ou en interrompant celles-ci, suscite plusieurs ordres de lecture possibles à l'intérieur de la page. Qualifié par Albiach de « support syntaxique<sup>10</sup> », le blanc contribue de deux façons à déterminer le degré de solidarité entre les éléments de la chaîne syntaxique : d'une part, par la distance qu'il insère

---

<sup>8</sup> Certains poèmes d'Albiach sont cependant moins éclatés et forment un seul bloc de texte. La présence de ces deux modes de présentation crée un contraste qui souligne la tension suscitée par la disposition dans un poème.

<sup>9</sup> Il suffit de comparer, dans *Mezza Voce*, la suite intitulée « Objet » (*MV*, p. 107-122) à la plupart des autres suites du recueil pour se rendre compte du phénomène visuel que nous venons de décrire.

<sup>10</sup> « [L]e blanc sur la page est en même temps un support syntaxique. [...] C'est par l'effet du blanc sur la page (entre autres pratiques) que je cherche à détruire, en quelque sorte, une syntaxe donnée. Pour cela, j'interromps, parfois, le discours, en apparence, laissant des phrases en suspens. Le blanc intervient alors et il prend la forme du ou des discours non-dits [sic]. C'est cela que j'entends par blanc syntaxique » dans GUGLIELMI, Joseph. *Loc. cit.*, p. 14-15.



entre les éléments ; et d'autre part, par les possibilités d'alignement qui favorisent l'enchaînement des unités textuelles. En effet, plus un mot est près du suivant, plus il est étroitement lié à celui-ci ; et plus il en est éloigné, plus son lien syntaxique est relâché. De même, l'alignement horizontal d'unités appartenant à la page de gauche avec certaines de la page de droite offre parfois des possibilités d'enchaînement syntaxique qu'on ne peut ignorer. L'incidence du blanc sur les modalités d'enchaînement des unités nous conduit à considérer ce dernier comme un facteur syntaxique important, puisque son emploi peut faire varier ou modifier la chaîne syntaxique<sup>11</sup>. L'interruption de celle-ci est sans doute la fonction syntaxique la plus importante du blanc. Elle permet de suspendre le discours et d'y intercaler de nouvelles marques de temps, de silence ou encore de non-dit. La chaîne syntaxique ne se compose plus alors uniquement de mots, mais aussi de blanc dont la valeur discursive peut varier. L'ellipse, par exemple, constitue l'une des valeurs les plus fréquemment accordées au blanc dans la poésie d'Albiach et découle directement de la nature des relations syntaxiques. Mais en plus de son apport à la syntaxe, le blanc peut aussi jouer un rôle énonciatif en signifiant, entre autres, un changement de locuteur dont le discours ne

---

<sup>11</sup> Les grammairiens ne mentionnent jamais la disposition du texte comme un élément pouvant relever de la syntaxe. Pourtant s'ils s'entendent généralement pour définir la syntaxe comme l'« ensemble de règles qui concernent le rôle et les relations de mots dans la phrase » (Maurice Grevisse) ou encore reconnaître qu'elle traite notamment de « la question de l'ordre des mots » (Oswald Ducrot), nul ne mentionne que la relation ou l'ordre des mots peuvent être influencés par la manière dont ceux-ci apparaissent sur la page. Pour leur part, les poéticiens accordent plus volontiers une valeur syntaxique au blanc qu'ils associent cependant soit à un procédé littéraire (comme le fait Morier avec l'asyndète qui consiste en la suppression du mot de liaison entre deux syntagmes ou propositions), soit à une pause comparable à celle qui est produite par la ponctuation (Bernard Dupriez). L'ouverture vers la syntaxe que ces derniers proposent est juste, mais trop restreinte. Si l'un des principaux objectifs de l'étude de la syntaxe est d'analyser les modalités d'enchaînement des mots dans le discours, il nous semble donc important d'élargir la fonction syntaxique du blanc et d'en reconnaître les possibilités structurantes dans les relations entre les unités syntaxiques.

s'insère pas obligatoirement dans la suite de celui qui précède. Les poèmes de *Mezza Voce* juxtaposent plusieurs voix et s'apparentent parfois à des dialogues. Dans certains cas, les énoncés s'enchaînent de manière à suggérer que certains propos appartiennent à un même énonciateur, ce qui crée une sorte d'échange entre les locuteurs. La disposition éclatée favorisant la juxtaposition des voix, le poème devient un lieu de rencontres, une agora du verbe. Par ses fonctions visuelle, syntaxique et énonciative, le blanc apparaît indéniablement comme une composante textuelle d'une grande richesse. Cependant, les relations de sens complexes qui découlent de la disjonction suscitent des interrogations à l'égard des unités de vers sur lesquelles nous nous pencherons maintenant.

L'éclatement du texte, produit par un emploi marqué du blanc, n'est pas sans effet sur la nature du vers. Les poèmes d'Albiach conduisent d'ailleurs souvent le lecteur à se demander si l'on peut encore parler de vers à propos de ces unités de texte disloquées et éparses qui apparaissent sur la page. Si la notion de vers fait appel habituellement à l'idée d'une unité comptée (vers métrique) ou non comptée (vers libre), peut-on résoudre la question en considérant simplement ces unités comme des vers libres ? Présenter la question sous un tel angle demeure insatisfaisant, car cette répartition s'appuie essentiellement sur la nature syllabique du vers et ne tient pas compte du rapport disjonctif si puissant que présentent les unités de texte chez Albiach. S'inspirant de la conception du linguiste Jean-Claude Milner, Laurent Jenny propose une définition du vers qui contient en revanche l'idée de ce rapport structurant : le vers est « une structure de discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites

syntaxiques et limites formelles<sup>12</sup>». Les unités de texte chez Albiach contiennent régulièrement cette tension (réalisée ou non) entre les unités syntaxiques et les unités graphiques, tension à partir de laquelle Jenny conçoit le vers. L'intérêt de cette définition est d'inclure la dimension spatiale dans le rapport de tension qui fonde le vers, puisque les « limites formelles » mentionnées ici renvoient notamment à la disposition des unités de texte<sup>13</sup>. Dans une note, Jenny cite Jean-Claude Milner qui présente le vers comme « un certain espace à l'intérieur duquel des processus spécifiques peuvent être définis et dont les bornes extérieures ont des propriétés caractéristiques<sup>14</sup> ». Milner détermine le vers par les modes de structuration propres à un type de vers (modes disjonctifs ou autres) et par les modes de signification qui en découlent. Ces deux définitions proposent à elles deux une conception du vers qui tient compte de la nature proprement spatiale du poème. C'est pourquoi nous considérons les unités de texte dans l'œuvre d'Albiach comme des vers, c'est-à-dire des espaces structurants où le langage verbal se caractérise par les possibilités de disjonction entre les unités syntaxiques et graphiques. Bien que les vers apparaissent généralement très éclatés, leur interaction dans la page suscite deux phénomènes opposés : interruption et liaison. En effet, la dispersion des vers et des segments de vers

---

<sup>12</sup> JENNY, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990, p. 116.

<sup>13</sup> Précisons ici que, dans la poésie classique, l'enjambement ne désigne pas uniquement les phénomènes de liaison syntaxique ayant lieu entre la fin d'un vers et le début du suivant, mais aussi ceux qui se présentent entre deux hémistiches (cf. DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les Procédés littéraires*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 180). En ce qui a trait à la poésie moderne, nous considérons aussi comme un enjambement la liaison syntaxique entre deux segments de vers séparés par un blanc.

<sup>14</sup> Citation extraite de MILNER, Jean-Claude. *Ordres et raisons de la langue*. Paris : Seuil, coll. « Linguistique », 1982, p. 285.

est un facteur de rupture et de suspension du discours. L'interruption, fréquemment utilisée par Albiach, peut dans certains cas être assimilée aussi à un effacement partiel du discours<sup>15</sup>. La dispersion favorise aussi la liaison entre certaines unités par les rapprochements visuels qu'elle opère et qui produisent des enchaînements parfois inattendus ou agrammaticaux. Les unités ne se lient pas entre elles uniquement en fonction de leur relation syntaxique, mais aussi du lieu qu'elles occupent dans la page et du rapport spatial qu'elles entretiennent les unes avec les autres (rapports de succession, de proximité, de symétrie, etc.). Le facteur de liaison des unités n'est donc pas toujours d'ordre grammatical, mais peut être aussi d'ordre spatial. La fragmentation (du poème ou du vers) n'a pas pour seule fonction de séparer et d'isoler, mais aussi d'investir la page afin de redéployer le langage.

Outre le blanc, Albiach s'est intéressée à la typographie qui intervient dans la relation espace-texte et qui permet d'explorer d'autres modalités de disjonction et de conjonction du langage. L'emploi de diverses casses (capitales, petites capitales et bas de casse) et de diverses faces (romain et italique) relève de la spatialité du texte en ce qu'il renvoie à la manière dont la lettre occupe l'espace de la page. Les variations typographiques participent de ce qu'Anne-Marie Christin appelle l'« expressivité typographique »<sup>16</sup> et

---

<sup>15</sup> Certains pourraient être tentés de rapprocher cette fonction avec celle que Morier accorde au « blanchissement » défini ainsi : « Procédé typographique consistant à blanchir la ligne sur un court espace comme s'il manquait un mot. Cette absence est le symbole d'un silence, d'une durée que ne saurait marquer aucune virgule, aucun signe de ponctuation logique, mais qui est justifiée par des valeurs psychologiques. » (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4<sup>e</sup> éd. rev. et augm. Paris : Presses universitaires de France, 1989 [1961], p. 143-144). Mais ne partageant pas avec l'auteur l'idée d'une justification des blancs par « des valeurs psychologiques » (lesquelles ? déterminées comment ?), nous ne retenons pas cette comparaison.

<sup>16</sup> À propos du caractère expressif de la typographie, Anne-Marie Christin écrit : « Est expressif l'usage de caractères auxquels la détermination d'une norme a imposé un rôle

donnent à chaque page un caractère singulier. Elles forment un réseau de regroupements et de dislocations des unités textuelles qui ne relève pas au départ de la sémantique lexicale ou de la syntaxe. La perception visuelle permet d'identifier les ressemblances et les différences de caractères, à partir desquelles s'effectue une répartition des unités selon leur aspect visuel. Ainsi se créent, par exemple, des regroupements entre les unités d'une même casse ou d'une même face au sein de la page, de la double page ou même d'une suite entière. Les regroupements produisent de nouvelles unités de texte qui viennent se superposer à celles déjà présentes dans le poème. Ils font naître de nouveaux parcours de lecture qui déjouent à certains moments l'enchaînement linéaire des unités. Par ailleurs, la typographie occupe une fonction visuelle démarcative qui agit différemment dans le poème selon l'unité concernée (lettre, mot, vers, groupe de vers) et son environnement graphique. Une seule lettre en italique à l'intérieur d'un mot en romain n'a pas la même valeur qu'un vers entier en petites capitales à l'intérieur d'un groupe de vers en italique. Des lieux de tensions sont ainsi créés par le contexte d'insertion et la longueur des éléments typographiques hétérogènes. De plus, la fonction démarcative peut être associée à divers aspects du poème (grammaire, énonciation, prosodie, rythme, lexique, etc.). De manière générale, on considère souvent, par exemple, que les unités en italique désignent un discours rapporté (énonciation), que celles qui sont en capitales

---

contrastif, comme ici la grande capitale et l'italique par rapport au romain bas de casse. Cette expressivité appartient au groupe, dont elle reflète la structure. Elle est foncièrement rhétorique puisqu'elle repose à la fois sur un écart (le style différencié des lettres) et sur l'exploitation de cet écart à des fins sémantiques » (« Rhétorique et Typographie. La Lettre et le Sens » dans *Revue d'esthétique*, n<sup>os</sup> 1-2 (1979), Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », p. 305-306).

correspondent à un haussement de la voix (prosodie), etc. Dans les poèmes d'Albiach, ces usages sont présents sans être véritablement codifiés, et sont constamment renouvelés. Comme nous aurons l'occasion de l'observer dans les analyses, c'est pour ses modalités conjonctive-disjonctive et pour ses valeurs sémantiques que la typographie s'avère, tout particulièrement dans cette œuvre, une composante centrale de la spatialité du texte.

La dernière composante du réseau de relations spatiales consiste en des représentations thématiques du langage et de l'espace qui, chez Albiach, se croisent régulièrement. Il n'est pas surprenant de constater que l'univers du langage est omniprésent dans une œuvre qui accorde un traitement si singulier aux mots. Les poèmes développent en effet une réflexion sur des questions relatives au statut du langage, à son fonctionnement et à sa manière de donner sens à notre expérience du monde. Le langage poétique, avec ses nombreuses possibilités de découpage du discours, devient à la fois l'objet et le lieu d'expression de cette réflexion. Les mots « vers », « blanc », « syntaxe », « grammaire » surgissent dans des poèmes qui tentent d'en interroger les ressources signifiantes. L'univers spatial, qui renvoie constamment aux rapports sensibles que l'individu entretient avec son environnement, apparaît souvent par la représentation d'un lieu clos (la chambre, le théâtre, etc.) où le sujet doit faire face à la douleur et à l'autre :

« elle accentue l'ouverture

restreinte »

qui s'approche  
l'éblouissement  
*depuis la chambre obscure :*

LE CORPS S'EXPOSE DANS LE SOMMEIL À DES BLESSURES INFIMES

« *de terreur elle lui souhaitait*

*tremblements*

*opéras*

*déchets*

il dédouble sa momification »

(MV, p. 53)

L'espace se transforme rapidement en un lieu de rencontre avec soi et avec autrui. Chez Albiach, la perception de l'espace est souvent liée à celle de l'autre et à la façon d'entrer en relation avec lui. Bien que rarement définis précisément, les lieux se ressemblent par leur ambiance fermée, obscure et étouffante. Ils correspondent en cela aux rapports entre les êtres, tendus et souvent même violents, que forment les poèmes. Ils recèlent tout en les révélant les mouvements et les déplacements du corps par lesquels les individus se rencontrent, se heurtent et s'inscrivent dans l'espace. La présence du corps est très importante dans les représentations spatiales qu'on rencontre chez Albiach. Percevant et occupant l'espace, le corps est animé de mouvements qui le conduisent vers les êtres et les choses, mais aussi parfois, loin d'eux. Le désir, qui est l'un des principaux moteurs de cette écriture, est

déterminé notamment par les relations spatiales (proximité-distance) qui s'établissent entre le sujet et l'objet de son désir. Toute la poésie d'Albiach cherche d'ailleurs à proposer un « discours du Désir<sup>17</sup> » permettant d'interroger le sens des mouvements par lesquels le monde et les êtres interagissent.

### « Théâtre »

Nous tenterons maintenant d'observer les mouvements et les interactions de ces composantes afin d'en dégager les modalités signifiantes. La poésie d'Albiach relève d'abord et avant tout de son éclatement qui est la source de son dynamisme. Des noyaux de sens surgissent par à-coups et forment un réseau à l'intérieur d'une page, d'une suite ou du recueil entier. Les parcours se chevauchent, se multiplient, s'interrompent et se poursuivent dans une autre direction. Afin de rendre compte de ce dynamisme, nous avons choisi d'analyser plus en détail les suites intitulées « Théâtre » (*MV*, p. 87-98) et « ... Où la forêt est la plus sombre » (*MV*, p. 41-49)<sup>18</sup>. Nous avons retenu celles-ci parce qu'elles sont représentatives de l'univers d'Albiach : la première rend bien compte de la structure polyphonique de cette poésie et aborde les questions du langage et du corps ; la seconde présente une situation dramatique et des rapports entre individus et communauté qui évoquent la tragédie grecque. L'une et l'autre font référence au théâtre qui constitue l'une des influences majeures de cette écriture. Compte tenu de la

---

<sup>17</sup> GUGLIELMI, Joseph. *Loc. cit.*, p. 16.

<sup>18</sup> Nous avons reproduit en annexe l'intégralité de ces deux suites ; cf. p. 295 et *sqq.*



nature très éclatée des textes et de notre approche parfois microscopique, nous avons choisi de nous concentrer sur ces deux suites, car il nous est apparu très tôt difficile, et sans doute un peu fastidieux pour le lecteur, de vouloir relever à l'intérieur du recueil chacune des relations de sens qui découlent de la spatialité du texte. Nous abordons ce travail en souhaitant montrer certains fonctionnements propres à l'écriture d'Albiach, mais sans chercher à vouloir circonscrire l'ensemble d'une œuvre qui échappe, en réalité, à tout projet de synthèse. Cette condition, qui nous semble irréductible ici, exige d'accorder le travail analytique à la nature de cette poésie, qui tire sa force de son intransigeance. Celle-ci — qu'il ne faut pas confondre, comme nous l'avons souligné plus haut, avec un certain métadiscours radical, voire militant, auquel cette œuvre a pu être associée — ne correspond pas à une attitude de repli sur soi ou à une forme de narcissisme poétique, mais plutôt à l'expression d'une exigence. Cette intransigeance porte en elle l'acceptation du risque « qu'écrire nous tourne vers le *non-savoir*<sup>19</sup> » et témoigne d'une démarche qui ne se laisse pas détourner de sa quête, et ce quelle que soit la manière dont celle-ci arrive à être formulée. Le travail d'Albiach procède d'un investissement entier dans le langage et explore les modalités expressives par lesquelles l'individu tente de connaître davantage la dimension énigmatique de son existence.

Par sa teneur dramatique et sa structure polyphonique, *Mezza Voce* est empreint d'une dimension théâtrale qui caractérise d'ailleurs toute l'œuvre d'Albiach. L'univers poétique est régulièrement assimilé à celui du théâtre où

---

<sup>19</sup> VELAY, Serge. « Anne-Marie Albiach. Éblouissement alternatif » dans *Critique*, vol. 35, n<sup>os</sup> 385-386 (juin-juillet 1979), Paris : Minuit, p. 502.

la parole est proférée en fonction d'une « représentation ». L'abondant vocabulaire emprunté à cet art — « chœur », « scène », « répétition », « opéras », « mise en scène », « rôle », « personnages », « spectateur », « dialogue », « décor », « jeu », « réplique », « masque », « tragique », « indications », etc. — nous y ramène constamment et souligne la dimension irréaliste du discours formulé par les poèmes. La suite « Théâtre », dont le titre confirme l'importance de cet univers dans le recueil, ne contient cependant pas de poèmes dont le sujet premier est le théâtre. Dans son étude consacrée à Anne-Marie Albiach et qui s'intitule *Le Théâtre du poème*, Jean-Marie Gleize souligne d'entrée de jeu la théâtralité qui se dégage de cette œuvre. Il compare la page de ces poèmes à une scène : « La page comme espace scénique où évoluent les énoncés : mobilité horizontale, verticale, distances variables entre les mots, les groupes de mots<sup>20</sup> ». Considérant la position (souvent tendue) occupée par les énoncés dans l'espace de la page et les mouvements de lecture qui en découlent, Gleize reconnaît en ce mode d'apparition du texte « la mise en place, et la théâtralisation, de la voix, des voix, du "chant"<sup>21</sup> ». L'organisation visuelle devient alors une forme de dramatisation, voire une dramaturgie de la parole. Ces voix évoquent pour Gleize la présence et le mouvement de corps sur la scène. Elles sont inspirées de certaines autres, comme l'affirme Albiach qui reconnaît, outre chez Shakespeare et Mallarmé<sup>22</sup>, puiser dans la tragédie

---

<sup>20</sup> GLEIZE, Jean-Marie. *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*. Paris : Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1995, p. 93-94.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>22</sup> On trouve d'ailleurs chez Mallarmé un grand intérêt pour le théâtre qu'il considérait « d'essence supérieure » ; cf. MALLARMÉ, Stéphane. « Crayonné au théâtre » dans

grecque<sup>23</sup>. L'orchestration des voix présente en effet une parenté avec ce théâtre dont la parole mesurée révèle le drame des protagonistes. À l'instar de la tragédie qui combine soliloques, dialogues et échanges avec le chœur, les poèmes juxtaposent différents modes d'expression par le jeu complexe des voix qu'ils mettent en place. Le théâtre devient chez Albiach la figure spatiale par excellence qui exprime les drames du langage et du corps<sup>24</sup>. Espace circonscrit et habité par les acteurs, le théâtre fait entendre une parole s'incarnant dans la diversité des voix et des mouvements qui ont lieu sur la scène. La disposition des unités de texte sur la page suscite une circulation dans le discours et des changements possibles de locuteurs qui peuvent s'apparenter à de foisonnants échanges de répliques<sup>25</sup>. En cela, la suite « Théâtre » montre cette multiplicité de locuteurs possibles à travers laquelle se dessine un drame de la chair.

Dans « Théâtre », la relation au corps est placée sous le signe du voyeurisme qui est l'un des fondements de l'art théâtral, comme en témoigne la présence de « personnages » (MV, p. 93) et de « spectateur[s] » (MV, p. 95). Le voyeurisme médiatise le regard posé sur les êtres dans la mesure

---

*Œuvres complètes*, éd. de H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 312

<sup>23</sup> Cf. GUGLIELMI, Joseph. *Loc. cit.*, p. 17.

<sup>24</sup> En cela, l'œuvre d'Albiach matérialise fort bien la définition d'Henri Meschonnic : « La poésie, spectacle ? Oui, si le spectacle est l'actualisation, dans un lieu, du subjectif, et la poésie l'aventure du sujet — transsujet dans le langage. La poésie : théâtre de la voix » dans *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 2<sup>e</sup> éd. rev. et corr. Lagrasse : Verdier, 1982, p. 308.

<sup>25</sup> Dans un entretien avec Jean Daive, Albiach affirme à ce sujet : « Et plus le personnage se multiplie et se démultiplie et plus la voix, le chant, le chant graphique me paraissent importants. Je les travaille avec des blancs. C'est-à-dire que les blancs font place à une démultiplication de la voix » (DAIVE, Jean. « Un discursif, l'espace » dans *Fin*, n° 1 (mai 1999), Paris, p. 18).

où il est souvent exercé à l'intérieur d'un cadre (lunette d'approche, fenêtre, trou de serrure, cage de scène, etc.) qui délimite le champ de vision. Ce type de vision produit un effet de dramatisation des corps et des voix — le drame se présentant chez Albiach comme un « révélateur d'intensité » des désirs et de la violence. Les poèmes condensent et intensifient l'expérience du sujet en situant les corps à l'intérieur d'un tel rapport dramatique. Dans cette suite, le regard posé sur le corps se fait à l'intérieur d'un cadre relativement serré, puisqu'il n'apparaît que par certaines de ses parties (les « genoux », la « chevelure », le « visage », le « dos », la « poitrine » ou les « bras ») et jamais par un mot qui le désignerait en son entier (contrairement aux autres suites de *Mezza Voce* où le mot « corps » est beaucoup plus présent). Les parties nommées varient et renvoient parfois à plusieurs personnes en portant la marque du pluriel ou en désignant un mouvement qui va d'un corps à un autre<sup>26</sup>. Cette vision sélective correspond à l'expression d'une forme de voyeurisme tant par l'attention dirigée sur certains aspects du corps que par l'acuité visuelle qu'elle recèle :

*CERCLES*

un ornement de figure géométrique

cercles sur la poitrine

*l'exécution*

elles lèvent le bras dans les draperies

(*MV*, p. 97)

---

<sup>26</sup> Cf., entre autres, dans le premier cas « leurs genoux : une faiblesse » (*MV*, p. 90) ; dans le second cas, « : tel passage / d'une chevelure à une autre // VISAGE » (*MV*, p. 91).

Comme le montre cet exemple, l'attention se déplace d'une partie du corps à l'autre, mais la concentration du regard suscitée par la vision sélective demeure constante.

La présence du corps est soulignée par l'intermédiaire de figures imprécises qui évoluent dans la suite « Théâtre ». Celles-ci sont principalement désignées par des pronoms personnels sans qu'il soit toujours possible d'identifier les êtres qu'ils désignent. Les pronoms, tantôt singuliers, tantôt pluriels, n'ont pas toujours un référent explicite et sont les sujets de verbes qui expriment généralement des actions réalisées par des individus (ils désignent donc rarement des objets ou des animaux). L'alternance des pronoms *tu* et *elle* au début de la suite (MV, p. 89 et 90) présente à elle seule plusieurs possibilités de lecture : 1) ces deux pronoms peuvent désigner une même personne tout en ne s'adressant pas au même interlocuteur ; 2) l'emploi du *tu* peut renvoyer à un locuteur qui s'adresse la parole à lui-même ; 3) le pronom *elle* peut aussi représenter le mot « acuité » qui le précède (« acuité : elle subordonne les emprunts », MV, p. 90). Ces trois pistes de lecture (qui d'ailleurs demeurent valides tout au long de la suite) exposent rapidement un premier exemple de brouillage. Ce dernier produit l'indétermination qui caractérise l'écriture d'Albiach. Un autre type de brouillage touche cette fois les pronoms de la troisième personne. Par exemple, si l'on observe le pronom *ils* qui apparaît au dernier vers de la première page de la suite (MV, p. 89), il faut remonter au mot « centres » du deuxième vers pour trouver un substantif avec lequel il pourrait correspondre ; et si l'on cherche en avançant dans le texte, on rencontre bien quelques substantifs et de nouveau le pronom (MV, p. 90-91), mais les

correspondances demeurent toujours incertaines. De même, on trouve à plusieurs reprises le pronom *elles* qui semble désigner le même référent sans qu'on puisse vraiment le rattacher à l'un des substantifs féminins de la suite — à l'exception peut-être de « voix », mais qui apparaît seulement à la fin. Outre l'exemple cité plus haut, on le lit dans les vers suivants : « elles évincent la scène » (MV, p. 92), « “elles portent cette lamentation / dans l'acuité” » (MV, p. 93) et « elles n'auraient pas peur de la nudité » (MV, p. 95). Dans chacun de ces énoncés, le pronom *elles* est sujet et l'univers sémantique évoque la notion de représentation (théâtrale ou autre). Ces traits structuraux communs suggèrent la présence d'un référent unique et incarné. Malgré ces effets de brouillage, les pronoms laissent entrevoir la présence de corps qui interagissent dans l'espace. Ces figures prennent part à l'univers dramatique par les mouvements d'apparition et de disparition qu'ils insufflent dans le texte, comme une succession de scènes qui ferait place à divers personnages. Les effets de brouillage donnent un caractère anonyme à ces sujets dont le nombre, compte tenu de l'incertitude qui prévaut quant à leur identité, semble croître sans cesse<sup>27</sup>. La multiplication des sujets renvoie au « retour d'une identité multiforme » (MV, p. 98), c'est-à-dire à une identité individuelle composée de diverses manières d'être qui ne sont pas forcément complémentaires entre elles. L'identité ne constitue pas ici une unité, mais un ensemble de traits hétérogènes qui coexistent en chaque individu. Ce type d'identité exprime la nature du rapport à soi et aux autres vers lequel tend la

---

<sup>27</sup> Albiach associe cet anonymat à une force : « Les personnages sont anonymes. Ces personnages sont anonymes, et c'est ce statut qui fait leur pouvoir en mon sens. Parce que, quand je dis : “il”,... c'est un personnage, pour moi, anonyme — je ne sais pas qui c'est exactement — ou : “elle”, je ne sais pas qui c'est exactement » (DAIVE, Jean. *Loc. cit.*, p. 15).

poésie d'Albiach. Ce processus d'engendrement peut être associé à la représentation d'un dédoublement répété du sujet parlant qui se projette sur chacune de ces figures, solitaires ou collectives, troublées ou troublantes. Ainsi, sous le signe de l'anonymat et au fil des apparitions-disparitions, se forme une communauté de figures. Entre celles-ci, des relations multiples s'établissent. Les nombreuses ruptures opérées dans le texte contribuent aux surgissements impromptus de ces figures incarnant les protagonistes d'un drame qui se joue sur la page. Ce dernier est rendu manifeste par des images d'exacerbation : « cercles de tension // tu renoues avec la "terreur" » (MV, p. 90), « VIOLENCE » (MV, p. 92), « elle atteint les degrés de l'EXCÈS » (MV, p. 93), « "*elles portent cette lamentation / dans l'acuité*" » (MV, p. 93), « cris dans le *froid* » (MV, p. 94). L'identité incertaine des êtres qui traversent l'ensemble de la suite rend compte d'un rapport paradoxal au corps. Si ce dernier est bien présent en incarnant un drame psychique et physique, il demeure la plupart du temps insaisissable et non identifiable. Le drame du corps renvoie à celui de l'identité, car la souffrance ici vient masquer l'individu et le confondre avec la multitude.

Parmi d'autres éléments discursifs ayant trait à la représentation des corps et des voix, il faut mentionner la ponctuation qui permet, entre autres, d'inscrire différents niveaux énonciatifs dans le texte et de les marquer visuellement. La ponctuation constitue un mode de délimitation du discours qui contribue à l'établissement d'un rythme spécifique. Elle fait état d'une subjectivité par l'intermédiaire de ses signes qui inscrivent des pauses, des nuances ou encore une certaine hiérarchie au sein des énoncés. Elle relève aussi du déploiement spatial du poème dans la mesure où les signes de

ponctuation interagissent avec la disposition des unités de texte. Dans un numéro spécial de la revue *Langue française*, Nina Catach aborde la ponctuation en utilisant l'image du théâtre. Elle attribue à celle-ci une

fonction de *metteur de scène* : semblable à une portée musicale avec ses notes et ses silences, [la ponctuation] est la voix et le geste, elle donne une profondeur de champ à la parole écrite, attestant que nous parlons avec autre chose que les mots, avec nos poumons, nos mains, tout notre corps<sup>28</sup>.

Aux yeux de Catach, la ponctuation est la trace d'un corps qui prend la parole et qui l'orchestre au sein d'un espace discursif (texte) et matériel (page). Elle structure le discours tout en en révélant certains aspects sensibles. Cette double fonction est grandement exploitée par Albiach qui s'appuie sur la ponctuation pour faire surgir diverses voix dans le poème. La ponctuation participe à l'établissement de ce théâtre de la parole en marquant des tensions, des ruptures, des limites ou des changements énonciatifs. Afin de préciser la nature de ces marques, nous reprenons deux distinctions établies par Catach : la première consiste à différencier les *signes de ponctuation* (virgule, point-virgule, point, points d'exclamation et d'interrogation, points de suspension) et les *signes d'énonciation* (deux-points, guillemets, tiret, parenthèses, crochets) ; la seconde, la *ponctuation de mots* (blanc, apostrophe, trait d'union, signes de division) et la *ponctuation de texte* (alinéa, retrait, paragraphe, blanc transversal)<sup>29</sup>. Traditionnellement, la configuration spatiale du poème est construite à partir de la *ponctuation de texte*. En revanche, les dispositifs visuels de la poésie moderne relèvent davantage de

---

<sup>28</sup> CATACH, Nina. « Présentation » dans *Langue française*, n° 45 (février 1980), Paris : Larousse, p. 5.

<sup>29</sup> Cf. CATACH, Nina. « La Ponctuation », *ibid.*, p. 17 et 19.



la *punctuation de mots* — celle-ci opérant sur de plus petits espaces en comparaison de celle-là. Dans les poèmes d'Albiach, les deux catégories de ponctuation sont présentes et contribuent à l'établissement d'une spatialité textuelle très marquée.

Il apparaît maintenant intéressant d'observer la localisation de certains signes, car on s'aperçoit que celle-ci peut avoir une incidence sur la relation de sens qu'ils proposent. Dans « Théâtre », les signes d'énonciation (principalement le deux-points et les guillemets) sont plus fréquents que les signes de ponctuation<sup>30</sup>. Par exemple, le deux-points est placé au début, au milieu ou à la fin des vers. Scindant le vers en deux, il a souvent pour fonction d'introduire un ou des éléments à la suite d'un énoncé (énumération, explication, etc.), ou d'annoncer un changement énonciatif (citation). Parmi les divers traitements dont il fait l'objet, le deux-points peut être : premièrement, immédiatement précédé d'un blanc, ce qui a pour effet de mettre l'accent sur la fonction introductive du signe d'énonciation tout en atténuant l'importance de l'élément qui le précède habituellement (*MV*, p. 89, 91, 93, 96, 97 et 98) ; deuxièmement, suivi d'un blanc qui, à l'intérieur du même vers, le sépare de l'énoncé qu'il introduit (*MV*, p. 93 et 95) ; ou troisièmement, situé en fin de vers (*MV*, p. 91, 93, 94 et 97), ce qui perturbe un peu sa fonction introductive, car on ne peut déterminer précisément si les énoncés (celui qui précède le deux-points et celui qui lui succède au vers suivant) sont liés ou si le blanc remplace le second énoncé (*MV*, p. 91). On trouve aussi à deux reprises un vers se terminant par un deux-points et suivi d'un vers qui débute par un autre

---

<sup>30</sup> On note vingt-trois deux-points et seize paires de guillemets (signes d'énonciation) contre seulement deux virgules (signes de ponctuation).

deux-points (MV, p. 93 et 97). Ces deux-points séparés par un blanc transversal ajoutent une dimension elliptique supplémentaire en « blanchissant » l'un des deux énoncés qui se joint normalement à l'autre. Les signes d'énonciation multiplient à l'intérieur du texte les niveaux énonciatifs, si bien qu'on n'arrive pas toujours à démêler ceux-ci. Ils contribuent à l'expression des nombreuses voix qui, se rencontrant, se croisant et s'effaçant, fondent en partie l'univers théâtral des poèmes.

Par ailleurs, ce dialogue entre les voix est parfois souligné par l'utilisation de guillemets. Les guillemets ouvrants et fermants sont presque toujours placés respectivement au début et à la fin d'un vers, sans que ce soit toutefois sur la même ligne de vers. Lorsqu'un guillemet fermant se trouve sur un autre vers que le guillemet ouvrant (cf. MV, p. 91, 93 et 98), cela a pour effet d'évoquer non pas seulement un contenu lexical, mais aussi la disposition visuelle de celui-ci. Un discours entre guillemets et réparti sur plusieurs vers semble reprendre la composition visuelle de ce discours. Il serait alors plus juste de parler dans ces cas-là d'un *discours spatialisé rapporté*, puisque les guillemets circonscrivent non pas seulement des mots, mais aussi leur mode d'apparaître. On associe spontanément les guillemets à la citation ou au passage d'un discours indirect et à un discours direct. Dans ce dernier cas, le signe de ponctuation suggère une rupture de l'énonciation qui désigne un autre locuteur. Chez Albiach, des changements de locuteur sont perceptibles sans qu'on puisse cependant repérer facilement l'identité des énonciateurs et leur nombre. Cela participe de l'anonymat qui caractérise souvent les rapports interpersonnels dans cette œuvre — l'anonymat et la confusion des voix apparaissant ici comme des facteurs de persécution, et plus largement comme

des composantes du drame qui se déroule dans le poème. De plus, les guillemets peuvent aussi avoir pour fonction de mettre en valeur un énoncé. Cette fonction semble d'ailleurs plus opérante lorsque l'énoncé entre guillemets contient très peu de mots — la concentration apparaissant propice à la mise en valeur lexicale. En ce qui concerne les énoncés plus longs entre guillemets, ils renvoient davantage à un discours direct ou repris qui appartient à un autre énonciateur. Ainsi la longueur des énoncés entre guillemets pourrait apporter, sans qu'on puisse le vérifier, une nuance dans le type de mise en valeur (lexicale ou énonciative) établie par ce signe de ponctuation. Cette nuance représente un élément constitutif des voix qui surgissent par l'intermédiaire de différents marquages énonciatifs.

Dès le premier vers de « Théâtre », l'espace est déterminé par l'intermédiaire du couple « LA DISTANCE L'OUVERTURE » (MV, p. 89). Présentées comme des termes équivalents, la distance et l'ouverture apparaissent comme deux composantes qui établissent d'abord un rapport de perception spatiale, puis rapidement une manière de penser, de poser un regard sur le monde. Comme le mentionne Merleau-Ponty, « tout ce qui pour nous s'appelle pensée exige cette distance à soi, cette ouverture initiale que sont pour nous un champ de vision et un champ d'avenir et de passé<sup>31</sup> ». Chez Albiach, la page devient à la fois le support et la représentation de ces deux composantes sur lesquelles s'appuie la pensée. D'une part, elle donne à percevoir visuellement des relations de distance entre les unités textuelles, comme le souligne d'ailleurs le vers « *la page accentue la distance* » (MV,

---

<sup>31</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 28.

p. 96) ; d'autre part, elle insère de la distance et découpe le poème, intervenant ainsi dans la manière dont le contenu discursif est donné à lire. Les mots font aussi partie du champ perceptif que représente la page et prennent part au processus de perception spatiale : « la distance exacerbe le mouvement / dans la PAROLE que tu lui donnes » (*MV*, p. 89). Il ne s'agit donc pas d'un rapport unidirectionnel, mais d'un véritable chiasme où l'espace et le texte se rencontrent et se transforment mutuellement. Cet échange n'est cependant pas toujours synonyme de fluidité chez Albiach. Ce n'est pas parce qu'il y a une circulation et une interaction « spatio-textuelle » qu'il en résulte nécessairement une homogénéité. La distance est perçue à la fois comme un espace continu qui existe entre des êtres ou des choses, mais aussi comme un espace discontinu : « "la distance est là / sa discontinuité" » (*MV*, p. 91). Alors que la distance entre le sujet et une chose permet généralement une vision globale de celle-ci, la distance entre deux choses rend souvent difficile leur saisie simultanée par le sujet. La distance peut ainsi être source de perte et de fracture, comme on peut le vérifier tant dans l'expérience de perception que dans celle de lecture. S'il est difficile de saisir la relation entre deux objets très éloignés l'un de l'autre, il en est de même en ce qui concerne deux vers séparés par un très large blanc transversal<sup>32</sup>. Pour pallier cette difficulté, il est souvent nécessaire de subdiviser le champ perceptif pour ensuite tenter de le reconstituer. Cela produit une discontinuité qui s'avère un facteur d'ouverture, car de nouveaux éléments peuvent naître de cette opération et ainsi transformer la nature des rapports de perception. L'ouverture constitue une

---

<sup>32</sup> La difficulté d'associer deux objets à l'intérieur d'un vaste champ perceptif ou deux petites unités textuelles sur la page est bien sûr une question de proportion relative.

brèche par laquelle il est possible de percevoir et de faire signifier les choses autrement, comme on peut d'ailleurs le remarquer dans l'organisation trouée et dispersée des unités textuelles. Elle peut se manifester par divers biais structuraux (écart, rupture, etc.), mais aussi thématiques, comme le font ces vers qui l'associent à l'obscurité : « les arcades ouvrent à une / obscurité qui détermine » (*MV*, p. 94). L'obscurité ne vient pas ici masquer le sens, mais le fait apparaître sous un nouvel « éclairage ». La distance et l'ouverture sont deux composantes de la perception spatiale qu'on retrouve dans la composition visuelle des poèmes d'Albiach. Elles expriment et structurent à la fois un mode de penser et de dire qui s'appuie sur la discontinuité et les zones d'ombre de l'expérience pour en révéler certains aspects.

Les deux composantes de la perception spatiale que nous venons d'aborder peuvent aussi susciter une perte des repères visuels, comme on peut le constater dans les deux passages de « Théâtre » où il est question de la perspective. La notion de perspective est une façon de représenter la perception visuelle d'un sujet situé à un endroit précis, avec la préoccupation plus ou moins grande de créer un effet de réel, c'est-à-dire qu'elle est l'expression d'un point de vue subjectif dans l'espace. Dans la suite, la perspective apparaît absente, « un terrain sans perspective » (*MV*, p. 92), et se réduit, « L'ÉVANOUISSEMENT DE LA PERSPECTIVE » (*MV*, p. 95). Il en résulte deux constats possibles : une mise à plat de l'espace ou, au contraire, l'accès à un espace sans limites et non déterminé. Dans les deux cas, la distance n'est plus perceptible. L'absence et la disparition de la perspective sont des formes de discontinuité dans la mesure où elles entraînent une perte des repères visuels et modifient par conséquent la perception spatiale. Cela est

d'ailleurs comparable à un espace scénique tout noir et sans décor dans lequel il devient difficile pour le spectateur d'évaluer la distance entre l'avant-plan et l'arrière-plan. Par ses possibilités de modifier les perspectives et les distances, la scène devient un lieu de tous les possibles de l'espace. Les deux passages cités évoquent une discontinuité entre une certaine réalité physique (distance mesurable) et l'illusion optique (distance représentée). Elles font état d'un décalage obligeant le sujet à redéfinir les repères sur lesquels repose sa manière d'être dans l'espace.

Véritable pivot de la poésie d'Albiach, le blanc joue un rôle fondamental dans l'élaboration de la spatialité textuelle. Afin de mieux saisir la nature de celle-ci, nous observerons les blancs par le biais de certains rapports topologiques qui se dégagent des pages de « Théâtre ». Les rapports topologiques sont une notion développée par Piaget pour étudier les représentations spatiales que l'enfant établit à partir de certaines intuitions fondamentales de l'espace<sup>33</sup>. Les principaux rapports sont le voisinage, la séparation, l'enveloppement, l'ordre et le continu. Fernande Saint-Martin, qui s'est inspirée de ces travaux pour se pencher sur les phénomènes de perception visuelle et spatiale dans les œuvres picturales, définit les rapports topologiques comme « des modes différents de vivre la continuité à travers la disjonction des expériences sensibles, à travers les variations perpétuelles dans les interrelations des éléments entre eux et avec le sujet<sup>34</sup> ». La page du

---

<sup>33</sup> Cf. PIAGET, Jean et Bärbel INHELDER. *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, 4<sup>e</sup> éd. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1981 [1947], 574 p.

<sup>34</sup> SAINT-MARTIN, Fernande. *Les Fondements topologiques de la peinture*, nouv. éd. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1989 [1980], p. 91.

poème nous apparaît comparable, dans une certaine mesure, à une toile, car toutes deux structurent divers rapports de perception visuelle. En ce qui a trait à la disposition des unités de texte, la suite « Théâtre » est emblématique de la tension créée par les rapports de voisinage et de séparation qui apparaissent souvent chez Albiach à l'intérieur d'une même page. La majorité des vers de cette suite sont séparés par un blanc transversal, ce qui a pour effet de les isoler les uns des autres et de limiter le nombre de groupes de vers. Les blancs dissocient des vers dans la page et les écartent selon diverses proportions de largeur et de hauteur, attirant ainsi l'attention du lecteur sur les variations de l'espacement entre les vers. Dans « Théâtre », les proportions du rapport de séparation apparaissent de différentes façons : par exemple, dans les pages où les vers sont moins nombreux (*cf. MV*, p. 92 et 96), ces derniers sont presque tous séparés par un blanc transversal, ce qui permet de faire apparaître, et même d'accentuer, l'effet d'isolement ; en revanche, dans les pages où les vers sont plus nombreux (*cf. MV*, p. 94 et 97), la proximité des vers et le plus grand nombre de vers consécutifs — bien que ceux-ci ne forment jamais des groupes de plus de trois vers dans la suite — favorisent les relations de voisinage. Le rapport de séparation est déterminé soit par un blanc transversal (axe vertical), soit par un blanc situé sur la ligne du vers (axe horizontal). Si un vers appartenant à un groupe de vers n'est pas aligné vis-à-vis des autres, cela modifie son rapport topologique avec les autres vers, comme le montre cet extrait :

LES COULEURS  
DÉTERMINENT UNE SURFACE

*sur un diamètre*

la dualité  
(*MV*, p. 94)

Les deux derniers vers sont consécutifs, mais disposés de manière à n'avoir aucun rapport de proximité visuelle. La longueur inégale des blancs initiaux ne produit pas un alignement vertical. Cependant, le vers « la dualité » entre en relation, de par sa position, avec les deux premiers vers de l'extrait et produit un rapport topologique de séparation qui n'existerait pas s'il était aligné sous le vers « *sur un diamètre* ». La longueur du blanc initial (blanc situé en début de vers) fait naître un rapport visuel différent selon qu'un vers s'aligne avec tel ou tel autre. Ce rapport de séparation fait paradoxalement apparaître les syntagmes « LES COULEURS » et « la dualité » à l'intérieur du même axe vertical, suggérant ainsi une relation paradigmatique entre les deux unités.

Un second exemple permettra cette fois d'observer l'incidence d'un blanc situé à l'intérieur d'un vers dans les rapports topologiques :

personnages :	le lieu est ouvert à l'adhésion
fiction :	elle atteint les degrés de l'EXCÈS dans le geste « les pierreries » « obole »
(MV, p. 93)	

On remarque d'abord la présence de deux groupes de deux vers symétriques, ces derniers partageant la même disposition. Le rapport de séparation est exprimé ici de deux manières : d'abord sur l'axe horizontal, par le biais d'un blanc situé après « personnages : » et d'un autre après « fiction : » ; ensuite sur l'axe vertical, par le blanc transversal qui disjoint les deux groupes de vers. Les mots « personnages : » et « fiction : », doublement isolés par les blancs, partagent cependant la même zone verticale. Les seconds vers de chaque groupe sont alignés sous le second segment des premiers vers. Ainsi le rapport de voisinage redouble la succession des vers, contrairement à notre



exemple précédent. La séparation a lieu cette fois à l'intérieur du vers et entre les groupes de vers, et non pas entre les vers. La tension qui découle de la coexistence des rapports de voisinage et de séparation à l'intérieur des deux vers consécutifs rend compte d'une organisation s'appuyant sur les notions de proximité et de distance. Comme le montrent ces deux exemples, les blancs produisent de la discontinuité, mais aussi de la continuité, en prenant part à l'émergence de ces deux rapports topologiques.

La disposition des poèmes d'Albiach n'est pas sans rappeler celle d'*Un coup de dés* de Mallarmé à la fois par l'importance accordée aux blancs, les variations typographiques et les parcours que dessinent les vers sur la page. Visuellement, la page se caractérise chez Mallarmé par le mouvement d'une diagonale descendante qui traverse la double page, soit du coin supérieur gauche de la page de gauche au coin inférieur droit de la page de droite. La diagonale forme un axe autour duquel les unités de texte gravitent de manière plus ou moins étroite. Ces dernières aménagent une sorte de traversée qui suscite un mouvement d'avancement et d'enchaînement d'une double page à l'autre. Malgré une tension entre la verticalité de la page et le déplacement horizontal du texte, on retient davantage la continuité dans ce mouvement qui oriente le texte que le rapport non coïncident entre la page et le texte. Les pages d'*Un coup de dés* semblent d'ailleurs toujours trop petites pour contenir le flot et l'expansion d'une parole en mouvement. Chez Albiach, l'orientation des poèmes s'inscrit davantage dans la verticalité et le texte ne « chevauche » pas de manière aussi évidente la double page (certains vers peuvent s'enchaîner horizontalement

de la page gauche à la droite, mais cela demeure une option de lecture). Dans « Théâtre », la plupart des vers sont précédés d'un blanc initial de longueur variable. La disposition repose souvent sur une alternance entre des blancs initiaux plus courts et d'autres plus longs. Cela a pour effet de créer à l'intérieur de la page de nombreux changements d'orientation qui opposent les vers entre eux. Ceux-ci ne s'inscrivent pas à l'intérieur d'une ligne générale qui orienterait les poèmes, au contraire, ils sont disposés en dents de scie (*cf.* l'exemple reproduit à la page suivante). Un tel type de disposition se caractérise par des rapports visuels disjonctifs établis entre les vers. L'orientation irrégulière des vers multiplie les mouvements de part et d'autre de la page, un vers correspondant souvent à un changement de direction. Les vers deviennent alors des charnières qui réorientent constamment le discours dans une autre direction. Notons aussi que la hauteur du blanc entre les vers (épaisseur) influence la perception de ces ruptures visuelles : plus un blanc est épais, plus l'angle entre les vers est obtus et *vice versa*. Les ruptures sont évidemment plus faciles à repérer lorsqu'elles sont marquées par un blanc transversal que lorsqu'elles touchent deux vers consécutifs. Les vers de « Théâtre » apparaissent d'ailleurs davantage isolés les uns des autres et séparés par un blanc plus épais que les vers d'*Un coup de dés* qui sont plus regroupés. Par l'intermédiaire des blancs initiaux, la disposition visuelle des vers d'Albiach s'appuie sur des pôles d'orientation opposés qui contribue à définir la nature rompue et éclatée des poèmes.

Les regroupements et les détachements d'unités textuelles (mot, segment de vers, vers ou groupe de vers) établissent des rapports visuels qui se répercutent dans la manière de lier syntaxiquement les vers entre eux. La

## DÉNOUENT DES LIENS ACCESSIBLES

leurs genoux : une faiblesse

acuité : elle subordonne les emprunts

une ponctuation de la réversibilité

conjonction

minimise

récidivée s'absente  
dans une projection

cercles de tension

tu renoues avec la « terreur »

en contrepoint     *carte*

«     *il parcourt parfois ce chemin »*  
       *paralyse*

syntaxe française repose sur des liens de proximité entre les syntagmes (le sujet suit ou précède immédiatement le verbe, le complément d'objet direct suit le verbe, etc.), liens par lesquels notamment s'établit la solidarité de la chaîne syntaxique. Dans « Théâtre », les rapports topologiques de voisinage et de séparation se superposent aux liens syntaxiques sans toutefois les redoubler systématiquement. Cela peut entraîner des modifications dans la manière de considérer les relations de distance entre les syntagmes. En ce qui a trait aux vers consécutifs (rapport de voisinage), on peut trouver par exemple un groupe de vers formant une unité syntaxique, comme le montrent ces extraits : « la distance exacerbe le mouvement / dans la PAROLE que tu lui donnes » (MV, p. 89), « : une distorsion indéfinie / et péremptoire » (MV, p. 93), « le contour permet la précision / dans les graduations des attraits oniriques » (MV, p. 94), etc. La proximité des vers correspond ici à la proximité des syntagmes dans la chaîne syntaxique. Dans d'autres cas, les vers d'un même groupe ne présentent pas de lien syntaxique aussi étroit : « du répit / "la lumière traverse la composition" » (MV, p. 91) ou encore « l'exécution / elles lèvent le bras dans les draperies » (MV, p. 97). On remarque cependant dans cette catégorie que certains enchaînements de vers semblent correspondre à une relation syntaxique d'ordre attributif : « l'abstraction du dire / [est] une Surface » (MV, p. 92) ou « chiffré / [est] le déportement des lignes » (MV, p. 95). Dans les deux derniers exemples, les vers se succèdent visuellement, mais sont juxtaposés syntaxiquement puisque l'enchaînement est interrompu par une ellipse du verbe (qui peut être ici rétablie assez facilement, mais ce n'est pas toujours le cas). Comme on peut le constater, la proximité des vers ne signifie pas nécessairement que le lien syntaxique soit plus fort. Les vers isolés (rapport de séparation) présentent de semblables décalages entre la

disposition et la syntaxe. Certains d'entre eux entretiennent un lien syntaxique étroit avec celui ou ceux qui suivent, comme le montre cet exemple :

*la page accentue la distance*

dans le Verbe

Sacrificiel

(MV, p. 96)

D'autres, au contraire, ne présentent aucun lien syntaxique et cette absence est soulignée par le blanc transversal, comme dans cet extrait :

disparition de l'Autre

« elles n'auraient pas peur de la nudité »

L'ÉVANOUISSEMENT DE LA PERSPECTIVE

*la sonate*

spectateur : le dos, dans  
(MV, p. 95)

le baroque

Ces exemples permettent d'observer que les relations de voisinage et de séparation ne redoublent pas nécessairement la nature des liens syntaxiques qui existent entre les vers. La superposition des relations topologiques et des liens syntaxiques suscite au contraire de nouveaux modes d'enchaînement

des vers à travers lesquels les notions de continuité et de discontinuité sont remises en cause. Les poèmes jouent avec le continu et le discontinu — deux traits communs à l'espace et à la syntaxe — par le biais de renforcements, d'oppositions et de croisements entre la disposition et la succession des unités textuelles.

La typographie offre la possibilité de lier certains syntagmes non successifs qui partagent cependant un trait visuel. Cela constitue une façon de susciter des relations syntaxiques par l'intermédiaire de l'aspect visuel des lettres. Afin de rendre compte de cet usage chez Albiach, nous ferons à nouveau une comparaison avec Mallarmé. Comme on le sait, les syntagmes d'*Un coup de dés* apparaissent dans divers corps (taille des lettres), casses (capitales, petites capitales et bas de casse) et faces (romain, italique et gras), et sont disséminés dans l'ensemble du poème. L'une des caractéristiques de cet usage est que les syntagmes appartenant à une même catégorie typographique forment des énoncés syntaxiques dont la structure répond généralement aux normes et conventions de la grammaire française. « Théâtre » fait aussi appel à différentes casses et faces, mais les caractères ont toujours la même taille. On pourrait croire que cela crée une plus grande unité au sein des poèmes et facilite la lecture. Ce n'est pas tout à fait le cas, car lorsqu'on réunit les mots d'une même catégorie typographique, ceux-ci ne s'enchaînent pas (du point de vue syntaxique) aussi facilement que chez Mallarmé. Pour illustrer notre propos, nous avons choisi de comparer le texte en petites capitales romaines d'*Un coup de dés* et celui de « Théâtre » :

*Un coup de dés* : QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES / ÉTERNELLES / DU FOND D'UN NAUFRAGE / SOIT / LE MAÎTRE / EXISTÂT-IL / COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL / SE CHIFFRÂT-IL / ILLUMINÂT-IL / RIEN / N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU / EXCEPTÉ / PEUT-ÊTRE / UNE CONSTELLATION<sup>36</sup>

« Théâtre » : LA DISTANCE, L'OUVERTURE / PAROLE / DÉNOUENT DES LIENS ACCESSIBLES / VIOLENCE / VOILE / EXCÈS / LES COULEURS / DÉTERMINENT UNE SURFACE / L'ÉVANOUISSEMENT DE LA PERSPECTIVE / LEUR INTERROGATION PERSISTE (MV, p. 89-98)

Chez Mallarmé, les quinze unités en petites capitales romaines peuvent former deux phrases : 1) « Quand bien même lancé dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage soit<sup>37</sup> le maître [.] existât-il, commençât-il et cessât-il, se chiffât-il, illuminât-il » ; 2) « Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation ». On remarque de plus qu'elles se concentrent à deux endroits dans le texte, soit au début (les unités 1 à 3) et un peu plus vers la fin (les unités 6 à 9 qui regroupent tous les verbes à l'imparfait du subjonctif). Chez Albiach, seules certaines des douze unités peuvent être enchaînées : 1) « La distance, l'ouverture [et la] parole dénouent des liens accessibles » ; 2) « Les couleurs déterminent une surface [.] l'évanouissement de la perspective ». Bien qu'elles ne soient pas concentrées à certains endroits du texte comme chez Mallarmé, elles forment souvent une paire sur la même page créant ainsi un effet visuel de symétrie ou de redoublement. Cette comparaison permet d'observer que la typographie, lorsque présente sous diverses formes, est un élément visuel par lequel se démarquent, mais aussi se regroupent des unités de texte. L'effet de démarcation se produit davantage à l'intérieur de la page où les unités en

---

<sup>36</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, éd. de B. Marchal. Tome 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 369-387.

<sup>37</sup> La conjonction de subordination *soit* indique ici un rapport de supposition.

petites capitales, toujours minoritaires, se distinguent des autres. L'effet de regroupement, quant à lui, porte principalement sur l'ensemble du texte, car les unités d'une même catégorie typographique s'accumulent d'une page à l'autre. Les variations de typographie peuvent créer de nouveaux enchaînements syntaxiques qui, en se superposant au texte linéaire, apportent d'autres éléments de sens. Ces enchaînements peuvent être réguliers et structurés (Mallarmé), ou occasionnels et peu structurés (Albiach). La typographie construit une forme de syntaxe en reliant visuellement des unités de texte qui peuvent s'enchaîner les unes à la suite des autres. Il est ainsi possible de créer une chaîne syntaxique sans que les unités qui la composent n'aient à respecter la linéarité du texte. Comme le montre notre exemple des petites capitales romaines de « Théâtre », la typographie suscite des regroupements, mais aussi des ellipses additionnelles par les unités qui ne s'enchaînent pas. Elle met en place un réseau sémantique supplémentaire composé de liaisons et d'interruptions. Tel qu'il est constitué chez Albiach, le réseau typo-syntaxique, qui repose sur la combinaison du mode d'apparaître et des structures de langue, exploite par un autre biais les propriétés de continuité et de discontinuité du langage.

**« ... Où la forêt est la plus sombre »**

L'analyse de la suite « Théâtre » a permis de faire ressortir des traits structuraux et signifiants de la spatialité textuelle d'Albiach. Afin de mieux comprendre celle-ci, nous aimerions maintenant comparer ces traits avec ceux



de la suite « ...Où la forêt est la plus sombre » (MV, p. 41-49)<sup>38</sup>. La suite « Où » fait état d'un huis clos à l'intérieur duquel se déroule un drame opposant un couple et un groupe-chœur qui le persécute. L'épigraphe de Roger Giroux, « "Puis déshabille l'image / de mon corps à venir" » (MV, p. 43), annonce d'ailleurs la mise à nu dont il est question au fil des pages. L'atmosphère claustrée de la suite est directement liée à l'évocation d'un environnement spatial clos qu'on pourrait situer soit à l'extérieur, comme le titre l'indique, soit à l'intérieur, comme le mentionnent ces deux passages : « *C'est la chambre close* » (MV, p. 46) et « LES FENÊTRES SONT FERMÉES » (MV, p. 48). Ce lieu obscur rappelle l'espace scénique dont nous avons parlé précédemment et qui apparaît sous diverses formes dans l'ensemble du recueil. La « *chambre close* » devient un étrange théâtre caractérisé par la duplicité des lieux et des êtres. On peut en effet associer cette « chambre » à celle d'un hôpital, car le poème fait référence à une femme qu'un groupe (équipe médicale ou infirmières) tente de sauver de la mort : « "Il faut Respirer : c'est ce qu'elles / disaient alors que l'Autre suffoquait" » (MV, p. 46). Mais on peut aussi imaginer un quelconque endroit secret regroupant les membres d'une secte venus y célébrer un sacrifice<sup>39</sup>. L'univers hospitalier et celui des cérémonies sacrificielles se rencontrent et se confondent dans la nature du lieu et de l'activité qui s'y fait. La superposition de ces deux univers puissants procure une épaisseur dramatique, voire dramaturgique, à cette suite.

---

<sup>38</sup> Désormais le titre sera désigné par l'abréviation « Où ».

<sup>39</sup> L'univers du sacrifice est d'ailleurs suggéré par les syntagmes « bouclier » (MV, p. 43), « *légende / première* » (MV, p. 44), « SACRILÈGES ET SACRIFICIELS » (MV, p. 44), « obscurité » (MV, p. 46), « concrétisation originelle » (MV, p. 47), et « résidus de l'acte à venir » (MV, p. 47).

L'univers spatial fermé de « Où » n'est pas étranger au phénomène mental et physique de « RÉDUCTION » mentionné à quatre reprises et toujours en petites capitales. Par le traitement itératif et graphique dont il fait l'objet, le mot « RÉDUCTION » présente en soi une tension entre son contenu lexical et son mode d'apparaître : le premier exprime l'idée d'une diminution et le second s'appuie sur l'expansion visuelle des caractères par le biais des petites capitales. Dans le contexte de la suite, la « RÉDUCTION » semble porter autant sur la configuration des lieux que sur un état psychologique proche de la soumission, de l'asservissement ou de l'anéantissement, comme le montre ce passage :

des deux sujets antagonistes la présence est  
alternative et simultanée ; elle a des résonances  
parallèles

RÉDUCTION : SCANDALE

« Il y prend son espace : il sera détruit »

RÉDUCTIONS

(*MV*, p. 45)

Le mot « RÉDUCTION » prend ici la forme d'une invective ou d'une dénonciation virulente, à cause de l'emploi des petites capitales et l'isolement syntaxique des vers auxquels il appartient. Le phénomène apparaît comme une action irréversible menée par un groupe de femmes et dirigée contre l'un et l'autre des protagonistes, et qui conduit à une perte du corps : « ne sauront-ils plus la forme de / leur corps, / le poids de leur marche » (*MV*, p. 47). « *Depuis longtemps déjà et sans cesse pressentie* » (*MV*, p. 47), cette situation revêt un caractère inéluctable apportant un désespoir et une

tension dramatique qui ne s'interrompt qu'à la fin avec la mort des deux protagonistes.

On remarque dans « OÙ » une opposition entre le phénomène de « RÉDUCTION » et celui de mise à distance désigné par « L'ÉCART » (*MV*, p. 47 et 48). Dans le contexte de la suite, le mouvement de décalage et de différenciation auquel on peut associer ce mot se présente comme une alternative à la situation d'enfermement vécue par les deux protagonistes. Les deux syntagmes antinomiques partagent cependant le même cadre graphique (casse et face identiques), ce qui resserre la tension entre eux. Contrairement à la situation décrite au paragraphe précédent, on remarque que le mode d'apparaître redouble cette fois le contenu lexical en situant le syntagme « L'ÉCART » entre deux blancs transversaux et en l'isolant dans le vers. Par ailleurs, la tension entre les syntagmes se répercute aussi dans l'ambiguïté syntaxique contenue dans cet extrait :

*Ils ne cessent*  
de dire que la RÉDUCTION est là elle opère

L'ÉCART

OBSTRUE LA VISION UN INSTANT.  
(*MV*, p. 48)

Ces vers peuvent se lire de deux manières : 1) \*Ils ne cessent de dire que la réduction est là, elle opère. L'écart obstrue la vision un instant. ; 2) \*Ils ne

cessent de dire que la réduction est là, elle opère<sup>40</sup> l'écart, obstrue la vision un instant. Ces propositions syntaxiques montrent une différence de sens importante selon que le syntagme « L'ÉCART » est sujet (1) ou complément d'objet (2). L'ambiguïté de lecture repose en partie sur la disposition visuelle qui situe le syntagme presque à égale distance des vers limitrophes, bien que l'attraction visuelle exercée par les unités d'une même catégorie typographique (ici, les petites capitales romaines) favorise la première proposition. Comme on peut le constater, l'opposition lexicale entre les deux phénomènes se manifeste aussi à l'intérieur des traitements graphique et syntaxique qui complexifient la relation antinomique (certains aspects accentuent cette relation, d'autres l'atténuent). Le lexique, la disposition et la syntaxe ne contribuent pas nécessairement à l'émergence des mêmes relations de sens. Certaines sont convergentes, d'autres pas. Cette caractéristique structurale apporte au langage une part d'incertitude qui fait écho à la difficulté d'identifier exactement la situation présente dans « Où ».

Les phénomènes de réduction et d'écart participent d'une situation empreinte d'une violence froide. Les deux protagonistes partagent une détresse qu'exprime leur corps attaqué et blessé. D'ailleurs ce dernier subit dès les premiers vers une entaille destinée à le morceler : « Une incision tente de défaire / le corps » (MV, p. 43). Par ce geste, il semble qu'on veuille agir sur le corps et le transformer en un objet qu'on peut s'approprier. À plusieurs reprises dans la suite, les corps sont manipulés, contraints, en proie à des volontés et des désirs dont on ne sait exactement de qui ils relèvent. Il

---

<sup>40</sup> Il ne faudrait pas oublier ici l'univers chirurgical auquel renvoie ce verbe et qui s'accorde avec celui de la suite.

est en effet difficile de déterminer qui fait ce geste et qui suscite telle action : est-ce l'homme qui agit sur la femme ? est-ce le groupe qui presse l'homme d'intervenir sur la femme ? est-ce le groupe qui abuse alternativement du corps de la femme et de l'homme ? Si la femme apparaît constamment sous les traits d'une victime, l'homme n'est pas épargné, comme le suggère le cri sans voix qu'il émet à la fin. La relation complexe qui s'installe entre les protagonistes semble répondre au désir d'atteindre la souffrance de l'autre. Malgré son état de morcellement, le « CORPS nié » (MV, p. 46) ne cesse tout au long du poème de lutter et de résister. La nature des rapports physiques n'est pas sans évoquer une violence sexuelle à laquelle s'associent le « souffle » et le « cri » mentionnés à plusieurs reprises. Sous le signe d'une implacable confrontation, divers mouvements de rapprochement et d'éloignement sont orchestrés, et dévoilent l'abîme de douleur de l'un et l'autre, comme dans ces vers : « lequel des deux / surgira le plus / atteint dans la / différence » (MV, p. 44) ou encore « Pour lequel le plus de haine, le plus d'effort » (MV, p. 45). La violence exercée sur les protagonistes conduit à l'inexorable destruction qui avait été annoncée (cf. MV, p. 45) et s'achève sur « *les fruits éclatés* » (MV, p. 49). Cette mort appréhendée, et dans une certaine mesure préparée, s'apparente à un rite sacrificiel célébrant la rencontre des deux protagonistes dans la violence et la douleur qui signent leur propre perte. « Où » rend compte d'une haine et d'une démence qui nourrissent des pulsions mortifères visant le démembrement de l'autre.

La difficulté d'identifier les participants de cette cérémonie funèbre découle en partie du fait que ces derniers sont désignés, contrairement à ce qu'on peut noter dans « Théâtre », uniquement par des pronoms de la

troisième personne qui viennent alimenter cette confusion. Chacun des pronoms semble désigner une entité : l'homme (il), la femme (elle), l'homme et la femme (ils) et le groupe de femmes (elles). L'entité demeure cependant instable par l'intermédiaire du pronom « ils » qui pourrait représenter dans certains passages l'homme et le groupe de femmes, comme dans cet exemple :

Ils accentuent la lumière ou  
simulent avec le corps le fran-  
chissement de l'obscurité  
répétitive

Elle refuse de se joindre à ce qu'ils nomment

DEUX  
(*MV*, p. 46-47<sup>41</sup>)

Le premier « ils » peut désigner ici l'homme et la femme, l'homme et le groupe de femmes ou encore tous les gens réunis (cette dernière hypothèse est peu probable compte tenu des rapports tendus et polarisés dont il est question dans « OÙ »). Par contre, le second « ils » établit un pôle d'opposition avec la femme (« Elle ») ; outre le groupe de femmes, ce pôle doit réunir une présence masculine (l'homme ou d'autres individus anonymes qui se fondraient au reste du groupe). Dans ce cas-ci, il est pour le moins difficile d'imaginer que le pronom « ils » désigne l'homme et la femme. L'identité de ce groupe reste confuse et la question demeure de savoir si l'homme en fait partie. C'est cette dernière hypothèse qui nous permet d'envisager, comme nous l'avons écrit plus haut, que l'homme soit assujéti au

---

<sup>41</sup> Tout l'extrait se trouve sur la page 46 sauf le syntagme « DEUX » qui apparaît au haut de la page suivante.

groupe de femmes et participerait aux sévices infligés à la protagoniste féminine. L'ambiguïté des entités repose aussi sur celle des locuteurs que viennent brouiller certains marqueurs énonciatifs. Comme dans « Théâtre », les signes d'énonciation sont employés plus fréquemment que les signes de ponctuation. Le deux-points et les guillemets demeurent les signes d'énonciation les plus courants. Les ruptures énonciatives produites par les guillemets — presque chaque page de « Où » en contient une — manifestent l'intervention possible d'une nouvelle voix, d'où l'effet de multiplication qui se dégage de manière générale des poèmes d'Albiach. Cette multiplication des voix s'appuie sur un jeu de résonances thématisé, « ÉCHO / : ils sont plusieurs » (*MV*, p. 44), qui vient dédoubler les présences sonores (discours, cri, bruit) et contribuer à la structure dialogique tout en renforçant la dimension théâtrale du texte.

Comparativement à « Théâtre », la suite « Où » présente un nombre plus restreint de locuteurs (*cf.* les quatre entités identifiées précédemment). Cette concentration des voix semble d'ailleurs trouver un équivalent dans une disposition des vers plus contenue et plus marquée par la verticalité que celle de certaines autres suites du recueil. À plusieurs reprises dans « Où », on remarque la présence de vers consécutifs qui s'alignent verticalement (même longueur du blanc initial) — *cf.* le dernier extrait cité plus haut. Ce type de groupe de vers minimise les changements d'orientation au sein de la page et souligne davantage l'axe vertical. Il établit une organisation visuelle rectiligne et moins éclatée. La suite offre aussi un autre type de disposition qui produit certains effets similaires. Les vers (consécutifs ou non) des deux dernières pages (*MV*, p. 48-49) répondent à une structure visuelle déterminée par l'axe

vertical et central de chacune des pages. Cette ligne droite imaginaire constitue un repère visuel qui restreint l'effet de discontinuité créé par les changements d'orientation d'un vers à l'autre. Cela est d'ailleurs accentué par le groupe de quatre vers dont la disposition « pyramidale » en haut et au centre de la page (*MV*, p. 49) se superpose au repère vertical. Dans l'ensemble, la disposition de « OÙ » repose sur des groupes de vers alignés qui favorisent une certaine unité d'orientation et sur l'alignement des vers par le centre. Cette suite diffère en cela de « Théâtre » dont les vers sont peu regroupés et où les changements d'orientation sont nombreux.

Les groupes de vers dans « OÙ » suscitent un nouveau contexte d'apparition des rapports topologiques. Ils établissent en premier lieu un rapport de voisinage par l'intermédiaire des vers qu'ils rassemblent (entre deux et quatre). Ainsi la suite contient de nombreuses zones de texte qui expriment visuellement une continuité. Celle-ci est renforcée par l'alignement vertical qui facilite l'identification des vers consécutifs et des groupes. Le voisinage a une incidence sur les modalités d'enchaînement du texte : premièrement, on observe que les vers consécutifs alignés entretiennent entre eux un lien syntaxique plus étroit, c'est-à-dire qu'ils appartiennent à la même chaîne syntaxique ; deuxièmement, les groupes de vers forment des unités thématiques plus développées que celles des vers isolés et qui peuvent se recouper davantage entre elles. Le voisinage favorise dans ce cas-ci une certaine cohérence visuelle, syntaxique et thématique. En ce qui concerne les vers consécutifs non alignés, on constate que des groupes affichent des tensions par un jeu d'alignement non systématique. Certains groupes ont comme particularité d'avoir un premier vers qui est décalé vers la gauche par



rapport aux autres vers qui partagent un même alignement vertical (*MV*, p. 43 et 45) ; d'autres semblent ne pas contenir de vers consécutifs à cause de la longueur variable des blancs initiaux (*MV*, p. 43, 44, 45 [2] et 49), comme nous l'avons observé dans « Théâtre ». Dans les deux cas, la disposition visuelle fait naître des tensions en jouant sur les limites de l'enchaînement vertical et horizontal des unités de texte. Ces exemples correspondent d'ailleurs à la propension d'Albiach à favoriser les enchaînements verticaux plutôt qu'horizontaux. À maintes reprises, le lecteur a en effet l'impression d'avoir à parcourir d'abord la page de bas en haut, et non pas de gauche à droite, pour pouvoir lire le poème. Bien que le rapport de séparation demeure très présent dans « Où » (entre autres par l'intermédiaire de blancs transversaux nombreux et hauts), la proportion de la relation voisinage-séparation est ici inversée comparativement à celle qu'on trouve dans « Théâtre » où les vers isolés sont plus nombreux que les vers groupés. Mentionnons finalement la présence d'un autre rapport topologique, celui de continuité, établi sur l'alignement vertical. Ce dernier insère un repère visuel qui rassemble des vers et ou des groupes de vers en les faisant coïncider visuellement dans la page. Par exemple, on remarque que des groupes de vers consécutifs partagent le même alignement vertical (*MV*, p. 46 et 47). Cela crée à l'intérieur de la page une unité visuelle qui circonscrit certains groupes de vers et qui fait naître un rapport de sens entre eux. Ce rapport peut être d'ordre conjonctif ou disjonctif selon les traits que ces groupes partagent ou non, mais il n'en demeure pas moins qu'ils forment une unité de sens dans la page. On trouve aussi des groupes de vers non consécutifs qui partagent leur alignement vertical (*MV*, p. 43, 45 et 47). Dans ce cas, le tracé vertical établit la frontière d'une zone commune à certains groupes dispersés dans la page. Cette

disposition ordonne partiellement des unités qui se trouvent ainsi associées par cette organisation visuelle. Un tel ordre entre des groupes de vers contraste ici avec l'éclatement dominant des unités dans la page. Il arrive aussi que les tracés verticaux se multiplient dans la page et affectent diversement les vers, comme le montre cette page que nous reproduisons entièrement :

1. Pour lequel le plus de haine, le plus d'efforts.
  2. Une lueur blanche traverse le souffle :
  3. elle effectue la ponctuation
  4. MIROIR
  
  5. « *Cette élaboration serait corrosive*
  6. *à celui qui l'établit* »
  
  7. des deux sujets antagonistes la présence est
  8. alternative et simultanée ; elle a des résonances
  9. parallèles
  10. RÉDUCTION : SCANDALE
  
  11. « Il y prend son espace : il sera détruit »
  12. RÉDUCTIONS
  
  13. Les séquelles du corps dans
  14. la disposition de la chair concrète
  
  15. ABÎME
  
  16. l'Autre n'est pas là pour savoir :
  17. ils
  18. demeurent au propre de l'équation
- (MV, p. 45)

Cette page contient plusieurs tracés verticaux : le premier est déterminé par la marge de gauche (vers 1, 5-6 et 11) ; le deuxième marque le centre de la

page (vers 2-3, 10 et 18) ; le troisième ne touche que deux vers (vers 12 et 13)<sup>42</sup>. Dans les trois cas, ce ne sont que certains vers d'un même groupe qui prennent part au dispositif vertical. Ces repères visuels associent des unités qui autrement demeureraient séparées et les intègrent à l'intérieur d'une organisation disséminée dans la page. Ils permettent de faire coexister deux structures visuelles opposées (continuité et discontinuité). Les rapports de voisinage et de continuité qui émanent de la disposition constituent un pôle structurant sur lequel s'appuie paradoxalement le rapport de séparation. L'éclatement et le morcellement du langage apparaissent par la tension qui s'établit entre des pôles opposés de la disposition.

Bien que nous ayons insisté sur les relations de proximité qu'on trouve dans « Où », certains groupes de vers présentent, comme dans « Théâtre », une tension entre les enchaînements visuel et syntaxique. Si l'on reprend le passage cité au paragraphe précédent, on observe que les vers 4, 10 et 12 produisent respectivement une rupture syntaxique avec les autres vers du groupe auquel ils appartiennent. Ces trois vers partagent le même type de caractères (petites capitales romaines) et le même dispositif visuel (blanc initial plus long qui les situe en retrait des autres vers de leur groupe). Contrairement à une pratique courante chez Albiach, la rupture syntaxique n'est pas établie cette fois au moyen d'un blanc transversal, mais par la typographie et le blanc initial, ce qui permet de créer une disjonction syntaxique au sein d'une unité de texte (ici, le groupe de vers). Par ailleurs, nous aimerions rappeler que les blancs transversaux ou intérieurs ne suscitent pas, comme dans « Théâtre »,

---

<sup>42</sup> Nous n'incluons pas ici le tracé alignant les vers 7-9, car il n'affecte pas d'autres vers dans la page.

uniquement des ruptures syntaxiques ainsi que le montre ce passage de  
« Où » :

LES FENÊTRES SONT FERMÉES      LES OBJETS

COMME SI SEUL IL ASSUMAIT DEUX PERCEPTIONS  
(MV, p. 48)<sup>43</sup>

La proposition subordonnée introduite par « comme si » est liée à la principale qui précède. Le blanc ne produit pas ici une rupture, mais plutôt une répartition syntaxique. Il en est de même pour les vers qui contiennent un blanc intérieur : certains de ces vers peuvent enchaîner leurs segments et d'autres pas :

Dans leur désir : ils sont déjà en deçà de  
leur propre cours  
L'OBJET      porte  
(MV, p. 46)

L'ÉCART      à la recherche d'une voix

la même concrétisation originelle  
s'est peu à peu révélée      des MOTS  
(MV, p. 47)

Dans le premier exemple, les segments s'enchaînent (« l'objet » étant le sujet du verbe « porte »), tandis que le second exemple contient les deux cas de figure : les segments du premier vers n'entretiennent pas une relation

---

<sup>43</sup> La suite de cet extrait a déjà été citée un peu plus haut et présente une situation similaire. On trouve aussi un autre exemple d'enchaînement syntaxique entre des vers isolés : « UNE ERREUR ADMINISTRATIVE // QU'UN CRI DIVISE » (MV, p. 46).

syntaxique étroite ; ceux du dernier vers, par contre, appartiennent à la même unité (« des MOTS » étant le complément d'objet de « s'est [...] révélée »). Chaque composante graphique n'est pas associée systématiquement à une seule relation syntaxique (rupture ou enchaînement), et son rôle peut varier à l'intérieur d'une même page. C'est ce qui en rend la lecture et l'interprétation complexes, car il est nécessaire de reconsidérer chaque fois la fonction signifiante dont elle est investie. L'attribution de diverses fonctions syntaxiques à une même composante graphique constitue une manière d'exploiter les ressorts du langage : les relations de sens n'appartiennent pas à un réseau clos et sans cesse reconduit. Cette démarche exprime une exigence qui n'est pas sans décourager certains lecteurs — il faut le reconnaître —, mais qui incite à porter une attention particulière aux relations « spatio-syntaxiques » du langage dont se compose particulièrement cette poésie.

Nous avons constaté dans « Théâtre » que des unités de texte non consécutives appartenant à une même catégorie typographique peuvent entretenir entre elles des relations d'ordre syntaxique (enchaînement ou ellipse). « OÙ » contient aussi de semblables relations sur lesquelles nous aimerions nous pencher. En premier lieu, nous observerons les unités en petites capitales que nous retranscrivons ici :

*CONCEPTION / QUI L'ACCOMPAGNE / SACRILÈGES ET SACRIFICIELS / ÉCHO /  
MIROIR / RÉDUCTION : SCANDALE / RÉDUCTIONS / ABÎME / CORPS / R[espérer] /  
UNE ERREUR ADMINISTRATIVE / QU'UN CRI DIVISE / D[ésir] / L'OBJET / DEUX /  
L'ÉCART / MOTS / RÉDUCTION / LES FENÊTRES SONT FERMÉES LES OBJETS /  
COMME SI SEUL IL ASSUMAIT DEUX PERCEPTIONS / RÉDUCTION / L'ÉCART /  
OBSTRUE LA VISION UN INSTANT / VÊTEMENTS LOURDS DANS LE FROID / MUETS ILS  
PERDENT LEUR CORPS VIVANT POUR CET / DEUX (MV, p. 43-49)<sup>44</sup>*

---

<sup>44</sup> Pour les besoins de notre analyse, nous incluons cette fois les unités en romain et en italique ; « Respirer » et « Désir » n'ont que la première lettre en petite capitale.

Bien que les unités soient plus nombreuses que dans « Théâtre », on remarque qu'il y en a peu qui forment une chaîne syntaxique, et celles qui en réalisent une correspondent à des vers consécutifs qui n'appartiennent pas au même groupe : 1) « *UNE ERREUR ADMINISTRATIVE* QU'UN CRI DIVISE » (MV, p. 46) ; 2) « LES FENÊTRES SONT FERMÉES[,] LES OBJETS, COMME SI SEUL IL ASSUMAIT DEUX PERCEPTIONS » (MV, p. 48 — cité au paragraphe précédent) ; 3) « L'ÉCART OBSTRUE LA VISION UN INSTANT » (MV, p. 48) ; 4) et « VÊTEMENTS LOURDS DANS LE FROID [ET] MUETS[,] ILS PERDENT LEUR CORPS VIVANT POUR CET [instant] » (MV, p. 49). Seules deux unités non consécutives peuvent être liées : « *CONCEPTION* QUI L'ACCOMPAGNE » (MV, p. 43 et 44). Cela tient peut-être au fait que la plupart des unités sont très courtes (souvent un seul substantif) et qu'une fois réunies, elles forment une énumération ou composent une structure paratactique. Par ailleurs, la moitié des chaînes syntaxiques est composée d'unités ne partageant pas la même face (romain ou italique), ce qui n'était pas le cas dans « Théâtre ». Les chaînes n'ont pas toujours la même homogénéité graphique, elles font naître parfois une tension entre la continuité syntaxique et une relative discontinuité graphique. Si l'on observe cette fois les unités en italique, on note une constante dans la structure de leurs enchaînements. Voici les unités en italique de « OÙ » :

*« Puis déshabille l'image / de mon corps à venir » / Ils éprouvent un désespoir sexuel / CONCEPTION / Il apparaît comme la légende / première / « Cette élaboration serait corrosive / à celui qui l'établit » / C'est la chambre close / trace / UNE ERREUR ADMINISTRATIVE / Depuis longtemps déjà et sans cesse / pressentie / Ils / les fruits éclatés*

De la même façon, les quelques unités qui s'enchaînent coïncident avec des vers consécutifs : 1) « *Il apparaît comme la légende première* : celle qui ne cesse d'élaborer le Reflet » (MV, p. 44) ; 2) « *« Cette élaboration serait*

*corrosive à celui qui l'établit" » (MV, p. 45). De même, seulement deux unités non consécutives s'enchaînent : « UNE ERREUR ADMINISTRATIVE [d]epuis longtemps déjà et sans cesse pressentie » (MV, p. 46 et 47). Ce dernier exemple est intéressant, car il permet de constater que les enchaînements peuvent varier en fonction de la composante typographique choisie. En effet, selon qu'on privilégie les petites capitales ou l'italique, l'unité « UNE ERREUR ADMINISTRATIVE » se lie soit avec « QU'UN CRI DIVISE », soit avec « Depuis longtemps déjà et sans cesse pressentie<sup>45</sup> ». Cette double possibilité de lecture est caractéristique des mouvements de sens qu'on retrouve dans la poésie d'Albiach. Même si celui que nous venons d'identifier n'est pas fréquent dans « Oû », il participe d'un langage se constituant par la pluralité des relations singulières que tisse la spatialité du poème. L'écriture d'Albiach fait naître de tels phénomènes signifiants, mais ne les réutilise pas forcément de manière fréquente. Le petit nombre de récurrences dans certains cas contribue à faire naître la tension et l'étrangeté qui caractérisent cette écriture. C'est en se manifestant par l'intermédiaire de phénomènes disséminés et peu réitérés que la disjonction, véritable moteur de cette œuvre, s'avère sans doute la plus opérante ici. Ces phénomènes résistent ainsi à une analyse qui, souhaitant en tirer une généralisation trop efficiente, refuserait de reconnaître la véritable originalité de ces poèmes.*

---

<sup>45</sup> Cette unité peut aussi se rapporter à « RÉDUCTION » (MV, p. 47).

## Conclusion

L'analyse des suites « Théâtre » et « ... Où la forêt est la plus sombre » a permis de relever un certain nombre de relations grâce auxquelles se constitue la spatialité textuelle des poèmes de *Mezza Voce*. À la lumière du parcours proposé, nous constatons que les diverses modalités de la spatialité convergent essentiellement vers une exploration de la discontinuité du langage et de l'être, discontinuité qui rend compte sans cesse chez Albiach de déchirements et de violences intérieurs. Chaque poème déploie son propre réseau de relations en utilisant et en réaménageant de manière différente les composantes textuelles. Cela produit de nombreuses tensions, notamment par les ruptures et les liaisons non conventionnelles qu'on trouve entre les unités. Qu'elle soit d'ordre graphique, visuel, discursif, énonciatif, sémantique, syntaxique ou autres, la discontinuité suscite de l'indétermination quant à la manière de raccorder des éléments disjoints à l'intérieur d'une page ou d'une suite. Comme nous avons pu le constater, la réversibilité des fonctions attribuées à certaines composantes — souvenons-nous, par exemple, du blanc transversal qui peut caractériser une rupture ou un enchaînement entre des vers — est l'un des éléments majeurs qui font naître la complexité de cette œuvre. Les deux suites choisies ont montré comment le rapport de continuité-discontinuité pouvait être déplié à l'intérieur d'une structure de multiplication (dans le cas de « Théâtre »), ou d'une structure de réduction (dans celui de « Où »). En effet, « Théâtre » propose à l'intérieur d'un univers dramatique très marqué un ensemble de dialogues interrompus au cours desquels les voix s'accumulent et les locuteurs défilent. La parole se relaie sans cesse par le biais des ressources de la spatialité qui favorisent dans cette suite la



séparation des unités de discours et la multiplicité des énonciateurs. L'univers claustré de « Oû » fait place à une lutte ritualisée qui vise le morcellement des êtres. Comme nous avons pu le voir, cette entreprise est exprimée par la réduction (nombre restreint de sujets, unité des pronoms, voisinage des unités de texte). Les deux suites ne procèdent pas cependant par des voies totalement opposées, puisqu'on y retrouve sensiblement les mêmes composantes, mais exploitées avec certaines variantes.

Le sujet chez Albiach se caractérise par un irrépressible besoin de fiction, celle-ci lui offrant la possibilité de projeter et de transformer son expérience dans un cadre qu'il réinvente. L'identité du sujet se constitue chez Albiach par l'intermédiaire de ces mouvements vécus et imaginés, les uns ne pouvant pas toujours être distingués des autres. Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty fait état de cette imbrication des mouvements à travers laquelle l'individu établit sa subjectivité. Il écrit :

Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain. Le mouvement concret est donc centripète, tandis que le mouvement abstrait est centrifuge, le premier a lieu dans l'être ou dans l'actuel, le second dans le possible ou dans le non-être, le premier adhère à un fond donné, le second déploie lui-même son fond. La fonction normale qui rend possible le mouvement abstrait est une fonction de « projection » par laquelle le sujet du mouvement ménage devant lui un espace libre où ce qui n'existe pas naturellement puisse prendre un semblant d'existence<sup>46</sup>.

Les poèmes d'Albiach réalisent cette superposition de mouvements concrets et abstraits qui crée une tension constante entre l'intériorité et l'extériorité. Les

---

<sup>46</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, p. 129.

mouvements concrets, associés par Merleau-Ponty au vécu de l'être, se mêlent aux mouvements abstraits, qui sont de l'ordre de la virtualité et, par conséquent, du rêve et de l'onirisme. Leur superposition provoque la rencontre de deux univers, l'un vécu et l'autre imaginaire, par laquelle les expériences sensorielles et psychiques du sujet se confrontent et se modifient. La « fonction de "projection" » est importante dans la mesure où elle suscite cette rencontre des univers tout en établissant une mise à distance du vécu. La nature de cet écart renvoie à un rapport au monde par lequel est exprimée une subjectivité. Chez Albiach, l'univers théâtral remplit doublement cette « fonction de "projection" » : d'une part, il propose une mise à distance de l'expérience vécue en projetant celle-ci sur des sujets dont le degré d'imprécision et d'incertitude alimente la dimension fictionnelle ; d'autre part, il apporte de l'indéterminé dans ce qui apparaît déterminé en venant troubler la saisie du réel. Le théâtre devient un espace de parole qui articule les dissensions d'un sujet partagé entre les méandres de son expérience et ceux de son imagination<sup>47</sup>.

La mise en espace de la parole rend compte de manière très singulière des mouvements sensitifs, affectifs et cognitifs à travers lesquels le sujet fonde son rapport à soi et à l'autre. Les perceptions, les désirs et les violences exprimés par des sujets aux contours flous et par des tensions dans le langage manifestent une expérience tissée d'ambiguïtés, de paradoxes et de souffrances. Comme le souligne de nouveau Merleau-Ponty, « ce que nous

---

<sup>47</sup> Soulignons au passage que l'œuvre d'Albiach fait écho à celle d'Artaud pour qui le théâtre et le corps, comme on peut le lire entre autres dans *Le Théâtre et son double*, constituent des enjeux à la fois expressifs et existentiels. De plus, l'une et l'autre rendent compte d'un déchirement et d'une angoisse qui se recourent au sein d'une quête identitaire.

avons à dire n'est que l'excès de ce que nous vivons sur ce qui a déjà été dit<sup>48</sup> ». Cet excès a trouvé son lieu d'expression chez Albiach dans une spatialité dont les réseaux de relations laissent libre cours aux mouvements conflictuels de l'expérience vécue. L'une des caractéristiques de cette spatialité est de faire apparaître le sens par sursaut, c'est-à-dire de manière surprenante et fragmentaire, laissant poindre dans l'intervalle la part proprement énigmatique de l'être. Les poèmes contiennent, formulent et thématisent cette énigme à l'intérieur d'un univers exacerbé où les rapports humains conservent leur profonde étrangeté<sup>49</sup>. L'œuvre d'Albiach affirme avec force la difficulté de contenir en soi la part obscure de l'être. Elle ne prétend aucunement résoudre cette condition ni proposer un regard qui rendrait celle-ci moins troublante. Le langage poétique exprime ici une indétermination qui ne distrait pas l'individu de son expérience du monde, il lui en signifie plutôt l'autre essentiel mais insaisissable versant.

---

<sup>48</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Prose du monde*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1969, p. 158-159.

<sup>49</sup> La critique établit parfois des rapprochements entre l'univers d'Albiach et celui du mysticisme. Jean-Marie Gleize, par exemple, compare l'écriture d'Albiach à celle de la mystique Angèle de Foligno (*Le Théâtre du poème. Op. cit.*, p. 39-40). De son côté, Jean-Claude Pinson écrit : « On ne peut alors qu'être frappé de la similitude d'une telle écriture [celle d'Albiach] avec la posture mystique : la réticence à la parole, rétrécie à l'extrême, évidée jusqu'au silence, le recours à la "désimagination", l'enfoncement dans le blanc ne sont pas sans rappeler la démarche du mystique procédant à la "déshabitation" du monde et de soi pour s'enfermer dans cette "abstraction intérieure", où, à l'abri des hommes, il peut tenter de mieux se confondre avec l'Ineffable » (« Poésie pour "un peuple qui manque" » dans *Littérature*, n° 110 (juin 1998), Paris : Larousse, p. 29).

## Chapitre III

### LE PARCOURS DU VERS CHEZ JEAN LAUDE

*En toute poésie se rencontre une ambiguïté foncière, peut-être nécessaire. Le poème semble à la fois résulter d'un éclair (qui cherche à nous soumettre) et naître avec la conscience du sens de cet instant. Il épuise le présent et nie, en même temps qu'il l'incarne et le manifeste : nous sommes au monde ; des avenues se dégagent dont le dessin est éternel.*

Jean LAUDE

Écrivain, historien de l'art et ethnologue, Jean Laude (1922-1984) a écrit de la poésie, du théâtre, des essais sur la création poétique, des études sur la peinture ainsi que des textes scientifiques sur des peuples d'Afrique. Son premier recueil de poésie, *Entre deux morts*, a été publié en 1947 et a été suivi, entre autres, des *Saisons et la Mer* (1959), des *Plages de Thulé* (1964), du *Dict de Cassandra* (1982) et de *La Trame inhabitée de la lumière* (1989, posthume). Il est l'auteur de plusieurs textes en prose dont *Discours inaugural* (1974) et *En attendant un jour de fête* (1974) et d'un recueil d'essais intitulé *Le Mur bleu* (1965). Il a aussi collaboré avec des plasticiens à la création de livres

d'artistes au milieu desquels on trouve *Diana Trivia*, *Orbes* et *Le Miroir blanc*<sup>1</sup>. La poésie de Jean Laude se penche tout particulièrement sur la relation entre le langage du monde et le langage poétique. L'un et l'autre se recourent constamment dans des textes où le sujet fonde son expérience sur la rencontre du dehors et de la parole<sup>2</sup>. Par le biais des mouvements et des transformations qui l'animent, le monde semble contenir ses propres affirmations, négations et hésitations qui interpellent l'individu. De cette interaction naît un dialogue dont les poèmes tentent de rendre compte et où il est question de désir, de douleur et de mort. Le langage poétique se présente comme la recherche d'une parole à travers laquelle le locuteur tente de se situer dans l'immensité et la multitude qui l'entourent. L'expérience individuelle se caractérise chez Laude par un désir de l'espace et par une quête de sens qui suscitent un mouvement prenant souvent la forme d'un voyage ou d'une traversée dans le temps<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Poésie : *Entre deux morts*. Paris : GLM, 1947, 36 p. *Les Saisons et la Mer*. Paris : Seuil, 1959, 77 p. *Les Plages de Thulé*. Paris : Seuil, 1964, 151 p. *Le Dict de Cassandra*. Saint-Clément : Fata Morgana, 1982, 75 p. *La Trame inhabitée de la lumière*, éd. de M. Collot. Paris : José Corti, 1989, 193 p.

Prose : *Discours inaugural*. Saint-Clément : Fata Morgana, 1974, 73 p. *En attendant un jour de fête*. Saint-Clément : Fata Morgana, 1974, 59 p. *Le Mur bleu*. Paris : Mercure de France, 1965, 218 p.

Livres d'artistes : *Diana Trivia*. Accompagné de dix lithographies de Domela, Vaduz : Brunidor, 1973, 69 p. *Orbes*. Accompagné de six pointes sèches de Jean-Marie Granier, Nîmes : Danièle Crégut, 1982, 15 p. *Le Miroir blanc*. Accompagné de huit gravures sur cuivre de Robert Jacobsen, Paris : Michel Nitabah, 1989, n. p.

<sup>2</sup> Comme le souligne Michel Collot, « Écrire est un "voyage", et même une *odyssée*, car la poésie reste toujours une quête d'elle-même et de son origine. Le "poème qui se cherche" est, pour Laude, *parole*, acte d'énonciation ouvert sur son dehors et sur son devenir, et non texte, énoncé fini et clos sur lui-même. Et la parole est ex-périence, interminable traversée du monde et de la langue, à la recherche d'un "lieu" et d'une "formule" qui ne seront jamais "trouvés" » (« L'Odyssée de la parole dans l'œuvre de Jean Laude » dans *L'Horizon fabuleux*. Tome 2, Paris : José Corti, 1988, p. 102).

<sup>3</sup> Dans sa présentation du recueil *Les Saisons et la Mer*, Laude écrit : « Chacun des quatre mouvements de ce poème instaure un lieu, indépendant des autres dont il est contigu.

Dès les premiers titres, l'univers de la mort côtoie celui du désir. Dans *Les Saisons et la Mer* par exemple, le sujet exprime maintes fois « le rêve de saisir / Dans un seul mouvement toute chose distincte<sup>4</sup> » afin d'avoir prise sur le cosmos et d'instaurer un ordre créant une harmonie entre l'individu et le monde. Cette recherche d'harmonie apparaît, du moins dans les premiers recueils, comme l'expression d'une vitalité capable de repousser la mort. La mer, évoquée de manière constante dans l'œuvre de Laude, désigne un mouvement continu d'où jaillissent une lumière et un apaisement<sup>5</sup>. Élément cosmique et dynamique, elle est souvent associée à une rêverie heureuse et contraste en cela avec la présence de l'ombre qui représente à plusieurs reprises l'univers dysphorique de la mort. Tout en reprenant ces thèmes, *Les Plages de Thulé* fait place à une écriture plus expansive que celle du précédent recueil. Le vers se transforme ici et s'apparente davantage à de petits blocs de prose. Ce changement coïncide avec une présence accrue de la narration et du pronom *je*. Chez Laude, l'écriture suscite un mouvement vers l'avant par lequel le sujet entre en relation avec le monde et avec lui-même :

---

Tous ces mouvements, conjoints sur la courbe continue d'une ligne temporelle, doivent fonder un théâtre où un drame tout intérieur, est révélé, dans ses actes, par l'altération de la lumière. Un drame ? Non. Plutôt une quête — un voyage auquel ce poème inviterait : un voyage immobile, dans le Temps qui remonte à sa source, où il serait enfin conquis » (*op. cit.*, p. 9).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>5</sup> « Laisse le cœur. Laisse le corps. L'heure est sereine. / L'eau nombreuse contient des baumes apaisants. / Elle caresse un mal qui ne se peut défaire, / Comme du chant des sirènes » (*ibid.*, p. 49).

Calme étendue

souffrante, rien que l'espace avec des mots,  
j'avance de tou-  
 tes parts vers tout ce que j'ignore, à ma rencontre me por-  
 tant,  
 images après images capturé par la plaine, les eaux  
 droites et dorées<sup>6</sup>.

La matière friable et les objets qui se décomposent rappellent constamment au sujet sa propre condition mortelle. Si l'avancée est source de rencontres avec l'inconnu, elle fait surgir parallèlement une douleur liée aux sentiments de finitude et de solitude qui rendent parfois le sujet mélancolique, comme dans la suite « La Chambre d'études » divisée en cinq « leçon[s] de ténèbres ». Le *Dict de Cassandra* se présente comme un monologue en vers où le sujet féminin, inspiré par le personnage mythologique éponyme, tient un discours sur la parole, la vision et la mort :

Et est-ce voir que voir un texte qui s'écrit,  
 des mots qui trament dans le corps  
 ce qui jamais ne sera lu ?

Je vois, dessous les mots qui me profèrent,  
 le travail patient qui balise la mort<sup>7</sup>.

Ce long poème (divisé en quatre parties) se caractérise par le rythme martelé que produisent les répétitions lexicales. La structure des vers vient ainsi hacher la « voix rauque » qui semble portée par le souffle énergique des personnages de la tragédie grecque. Étranger à ce « corps qui n'a pas de corps », le sujet tente de dire son exil existentiel qui le conduit au « seuil où commence la mort ». Par le biais de cette figure féminine, Laude souhaite

---

<sup>6</sup> LAUDE, Jean. *Les Plages de Thulé. Op. cit.*, p. 11.

<sup>7</sup> LAUDE, Jean. *Le Dict de Cassandra. Op. cit.*, p. 17.

rendre compte d'une expérience pour laquelle il n'a pas encore de mots et qui se situe à la frontière de la vie et de la mort, de l'accueil et du rejet, de la prise et de la perte. Dans le recueil posthume *La Trame inhabitée de la lumière*, le poète explore davantage la coexistence de deux langages, celui du monde et celui de l'être. Surgissant dans et par l'espace, l'écriture se fait présente parmi les autres réalités mondaines :

Entre les murs, une écriture tremble, une  
écriture si fragile,  
*une ligne qui brille à peine plus que  
l'horizon,*  
*que les signes jetés en hâte sur la mer*  
une écriture si fragile est présente  
à ce lieu qu'elle fonde séjour<sup>8</sup>.

Chez Laude, l'écriture se profile sans cesse au détour du vent qui passe, d'une vague qui efface les traces ou d'un chemin qui invite à la marche. L'attention accordée à un langage du monde découle de la nature sensible de l'individu, mais aussi de la capacité chez ce dernier à reconnaître une altérité dans les possibilités expressives du monde. Le recueil met l'accent sur cette rencontre des langages qui se croisent, s'interrogent et se répondent. Poussé par l'angoisse de la mort, le sujet avance en traversant son existence et tente de se réapproprier une temporalité qui lui échappe sans cesse par un « texte interrompu [qui] gante d'oubli le temps » (*TIL*, p. 132).

C'est d'ailleurs sur ce dernier recueil que nous avons choisi de concentrer notre étude de la spatialité textuelle dans l'œuvre de Laude. *La Trame inhabitée de la lumière* propose une singulière jonction des univers

---

<sup>8</sup> LAUDE, Jean. *La Trame inhabitée de la lumière. Op. cit.*, p. 45. Désormais désigné par l'abréviation *TIL* suivie du numéro de page.



mondain et linguistique tout en exploitant les ressources du vers de manière fort intéressante. Le recueil choisi se présente comme le fruit d'une démarche attirée simultanément par le vers et la prose. Les poèmes contiennent souvent une tension entre l'un et l'autre, tension qui se manifeste notamment à travers l'occupation du texte dans la page. Faisant appel au blanc et au trait horizontal, Laude s'appuie sur les frontières visuelles du langage : entre la ligne de vers et le bloc de prose justifié, le texte se déploie de diverses façons et contient à l'occasion des traits structuraux communs à ces deux modes d'écriture. Cette particularité de l'œuvre nous a conduit à privilégier dans ce chapitre la question de l'occupation spatiale du vers. Bien que la démarche poétique de Laude n'ait jamais été accompagnée de textes faisant part d'une conception du vers (posture d'écrivain) ou revendiquant un travail particulier sur le vers et ses frontières avec la prose (programme d'écriture), les poèmes publiés après sa mort reflètent un intérêt marqué pour cette question. Nous nous pencherons entre autres sur l'étendue du vers et sur les limites visuelles qui fondent son organisation. Les marges de gauche et de droite deviennent ici des repères importants qui circonscrivent le langage. Dans certains cas, elles délimitent la même étendue pour les lignes de vers ou de prose, ce qui vient brouiller la nature du texte. En effet, à l'instar des blocs de prose qu'on trouve dans le recueil, les vers couvrent souvent, à l'aide de blancs ou de traits, tout l'espace entre les deux marges. Cette ambiguïté entre le vers et la prose découle en partie de la disposition visuelle et nous conduit à examiner la question du vers à partir de la spatialité. Au chapitre précédent et à l'aide des définitions de Jenny et de Milner, nous avons caractérisé le vers à partir des possibilités d'enjambement que ce dernier offre au discours. Chez Laude, le vers enjambe souvent lorsque le texte est réparti sur toute la longueur de la

ligne de vers (espace contenu entre les deux marges). Les trois prochaines sections seront consacrées aux procédés d'occupation spatiale du vers dans le recueil. Ce travail nous amènera ensuite à étudier dans la quatrième section une composante visuelle importante dans ces textes, à savoir la relation signifiante entre les unités en romain et en italique.

### L'étendue du vers

Les poèmes de *La Trame inhabitée de la lumière* se caractérisent par une écriture où les mots se trament au blanc, le romain à l'italique et le vers à la prose. La disposition visuelle et la structure syntaxique favorisent souvent l'enjambement qui représente une forme de continuité du vers par delà la ligne de texte. Les différents usages de la disposition visuelle qu'on retrouve dans le recueil font en sorte que le vers s'apparente dans certains cas au verset. Si ce dernier désigne plus ou moins une unité de texte se situant entre le vers et la prose, on constate que la longueur et le rythme sont les principaux éléments qui servent à le définir<sup>9</sup>. La référence au verset est liée ici à l'amplitude visuelle

---

<sup>9</sup> Dupriez définit le verset comme un « vers souvent plus long, irrégulier et d'un rythme moins raffiné » (DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les Procédés littéraires*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 473) tandis que Mazaleyra et Molinié écrivent que le terme désigne « des unités de discours poétique que leur étendue empêche d'être globalement perceptible comme vers » (MAZALEYRA, Jean et Georges MOLINIÉ. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 374). De son côté, Meschonnic écrit à propos de l'œuvre de Saint-John Perse que « la disposition en prose contribue à faire du récitatif un récit, une continuité, comme celle du verset semble imposer un récitatif plus ample que le vers » (MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 2<sup>e</sup> éd. rev. et corr. Lagrasse : Verdier, 1982, p. 381) et préfère employer l'expression *vers polymorphe* au lieu de verset. Pour sa part, Aquien s'interroge sur la nature du verset à partir de sa disposition visuelle : « Le verset pose le problème des limites entre prose et vers. Il n'a rien à voir, typographiquement, avec un vers long, puisque le poète, au lieu de présenter l'excédent contre la marge de droite et précédé d'un crochet, va à la ligne comme il le ferait pour la prose » (AQUIEN, Michèle. « Verset » dans JARRETY, Michel (dir. publ.). *Dictionnaire de Poésie. De Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France, 2001, p. 866). Pour notre part, nous considérons le verset comme une forme de vers dont les possibilités d'enjambement résident non pas entre chacune des lignes qu'il peut contenir, mais

et rythmique de l'écriture de Laude qui exploite les possibilités d'extension du vers. Les modes d'apparition du texte sur la ligne deviennent une source de tension dans les poèmes, dont nous aimerions observer certains fonctionnements à l'aide d'exemples extraits de la suite « Périple » (reproduite intégralement en annexe). Celle-ci montre un sujet qui, engagé sur le chemin de sa mémoire personnelle, fait face à une « douleur qui n'a pas de nom » (*TIL*, p. 33). La mer, le ciel et la nuit sont autant de repères s'accordant aux motifs obscurs qui assaillent le sujet. Entre parole et silence, les poèmes de « Périple » tentent d'exprimer les mouvements affectifs d'un « corps disséminé avec les mots » (*TIL*, p. 38). Cette suite, où le langage est largement thématiqué, rassemble les principaux modes qui suggèrent un prolongement du vers. Le poète semble ainsi vouloir insuffler une certaine continuité dans le langage pour contrer le caractère discontinu de sa mémoire.

Le début de cette suite est intéressant à plusieurs égards, car il montre bien comment la disposition peut intervenir auprès de la nature et de l'enchaînement du vers :

*Comme,*  
           par un beau soir d'été, nous lisons dans la nuit l'écriture  
 du ciel,

*Comme,*  
           à l'aube, la mer invente en sa simplicité le texte  
 transparent,  
 (*TIL*, p. 29)

---

entre chacune des unités de ce type. Du point de vue de la disposition, le verset se caractérise selon nous par la justification des lignes de texte. Dans cette perspective, nous le définissons comme un vers de longueur variable et soumis à la justification.

Dans le premier groupe, le texte du deuxième vers atteint la marge de droite et se poursuit sur la ligne suivante. La disposition et la continuité syntaxique sont comparables ici à celles du verset. Dans le second groupe, le deuxième vers ne présente pas la continuité visuelle qu'on associe au verset, puisque le texte s'interrompt avant la fin de la marge de droite. Ce n'est pas la justification de la ligne de texte qui, comme dans le premier groupe, semble reporter « transparent » à la ligne suivante, mais la succession d'un autre vers. Cette distinction établie à partir de l'étendue du vers permet de montrer que la disposition, en modifiant les modalités d'enchaînement du texte, peut influencer la nature du vers. Malgré la similarité de leur disposition et de leur nombre de syllabes, les vers de ces deux groupes ne s'enchaînent pas pareillement et créent à l'intérieur du poème un mouvement irrégulier.

On trouve ailleurs dans « Périple » un autre type d'extension du vers que l'on peut décrire ainsi : précédé d'un blanc initial de longueur variable, le texte du vers se déroule jusqu'à la marge de droite et se poursuit sur la ligne suivante immédiatement après la marge de gauche. À partir des mêmes critères inspirés du verset, nous aimerions observer le fonctionnement de ce type d'extension du vers qu'on trouve à deux reprises dans cet extrait (vers 2-3 et 8-9) :

Et c'est ainsi. (La prose suffirait) :

<i>ouverte, et se creusant</i>	<i>dans le blanc de la page,</i>
<i>à chaque point où les phrases se croisent,</i>	
<i>comme, ensemble, formant ou enfermant l'espace vide et</i>	
	<i>blanc,</i>
<i>un désert est le lieu,</i>	<i>notre mémoire,</i>
	<i>errante,</i>
<i>s'est tarie.</i>	

(TIL, p. 31)

Contrairement à l'exemple précédent, la longueur du blanc initial varie proportionnellement à l'espace nécessaire pour que le texte s'aligne dans les deux cas avec la marge de droite. L'une des particularités de ce type d'extension est de répartir sur deux lignes ce qui pourrait être contenu à l'intérieur d'une seule. De plus, malgré la courte longueur des unités textuelles, la disposition met en relief les marges de gauche et de droite. Si cette organisation spatiale du vers se démarque du verset, elle en conserve néanmoins le rapport à la justification des lignes de texte. Un dernier exemple de cette catégorie permettra simplement de mentionner que les unités de texte, lorsqu'elles se chevauchent dans l'axe vertical, accentuent l'effet de continuité entre les vers et repoussent la tension visuelle créée autrement par la présence du blanc :

Que nous restera-t-il de la réalité ?  
Pas même la douleur,  
 mais le sommeil où s'accroît la distance.)  
 (TIL, p. 34)

La troisième forme d'extension du vers ne repose pas sur la continuité visuelle du texte entre les marges de droite et de gauche, elle semble plutôt inspirée d'une disposition utilisée pour signifier la continuité d'un vers. Cette disposition consiste à reporter un ou plusieurs mots sur la ligne suivante en les faisant précéder d'un crochet et en les justifiant à droite<sup>10</sup>. Cette convention typographique a pour fonction d'indiquer que les mots en retrait appartiennent à la ligne précédente. Elle est souvent employée dans les éditions de poche

---

<sup>10</sup> Cet usage correspond à la disposition de ce que Michèle Aquien nomme un *vers long* ; cf. sa définition de « verset » citée plus haut.

dont le format est habituellement plus étroit que celui des éditions originales<sup>11</sup>. Chez Laude, certains vers qui occupent toute la ligne de vers sont suivis d'un autre vers composé de peu de mots et justifié à droite. Un premier exemple (déjà cité) montre la parenté entre ces deux dispositions :

*comme, ensemble, formant ou enfermant l'espace vide et  
blanc,*  
(TIL, p. 31)

Le mot « blanc » fait l'objet d'un traitement visuel réduisant le plus possible l'écart entre le texte du premier vers et cette épithète, et soulignant davantage la position finale que celle-ci pourrait potentiellement occuper au vers précédent. Voici un deuxième exemple :

Se dit, entre les lignes et les mots, se dit mais seule parle la dou-  
leur, longe le corps, longe les nerfs, une douleur, qui parle seule,  
ressasse  
(TIL, p. 36)

Dans cet extrait, le mot « ressasse » subit le même traitement visuel tout en étant précédé cette fois d'un texte continu réparti sur deux lignes. La césure et la justification à droite du mot isolé renforcent ici la continuité et la solidarité à l'intérieur du texte. Cet exemple reprend la justification des lignes de texte du verset, mais inverse la position du dernier membre. Un autre exemple montre cette fois la position médiane d'un vers justifié à droite entre deux autres vers qui couvrent toute la ligne de texte :

---

<sup>11</sup> Afin d'illustrer ce à quoi nous faisons allusion, voici un exemple tiré de ÉLUARD, Paul. *Capitale de la douleur* suivi de *L'Amour la poésie*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1966 [1926], p. 158 :

Le mensonge menaçant les ruses dures et glissantes  
Des bouches au fond des puits des yeux au fond des  
[nuits  
Et des vertus subites des filets à jeter au hasard

le corps est identique à cette vague au milieu de la mer, à  
cette vague  
qui renaît au même endroit (exactement au même endroit)  
(TIL, p. 36)

Le deuxième vers occupe simultanément la position de rejet et contre-rejet en produisant une extension du vers précédent et en se prolongeant dans le suivant. On pourrait dire des deux premiers vers qu'ils font l'objet d'un prolongement emboîté (le premier vers dans le deuxième, le deuxième dans le troisième), ce qui contribue à resserrer la relation de solidarité et de continuité syntaxique entre ces vers.

Un autre type d'extension du vers consiste à répartir le texte sur toute la ligne, en y insérant un ou plusieurs blancs, et à le faire enjamber sur la ligne suivante :

et nous rôdons            (et nous tombons)            dans l'obscur  
de l'espace,  
(TIL, p. 29)

Les blancs deviennent ici une composante de la justification textuelle en divisant le vers en trois segments. La disposition crée une tension entre la discontinuité visuelle des segments et la continuité du vers justifié. De nouveau, les vers contiennent, par la justification et la continuité syntaxique du texte, une trace de la structure du verset<sup>12</sup>. De plus, la répartition visuelle (disposition équilibrée) et syllabique (4, 4, 3 et 3 syllabes) suggère un effet de

---

<sup>12</sup> Cette disposition trouée et justifiée correspond d'ailleurs à celle qui est adoptée par Meschonnic dans ses traductions du verset biblique. Cf. MESCHONNIC, Henri. *Les Cinq Rouleaux*, éd. rev. et augm. Paris : Gallimard, 1986 [1970], 238 p. et *Jona et le signifiant errant*. Paris : Gallimard, coll. « Le Chemin », 1981, 133 p.

prolongement du premier vers dans le second, le prolongement permettant ici de composer une unité symétrique.

Le dernier type d'extension porte sur des vers qui présentent une situation similaire à la précédente, mais au lieu de blancs, on y trouve un ou des traits horizontaux :

plombant, juste au-dessous, la plage \_\_\_\_\_ un désert gris  
dans la chaleur,  
(*TIL*, p. 32)

Le trait est un autre élément d'extension spatiale du vers qui disjoint le texte pour lui donner une plus longue étendue. Dans cet exemple, il décale les derniers mots du vers jusqu'à la marge de droite et se poursuit sur la ligne suivante. Cependant, la disjonction produite par le trait n'est pas du même ordre que celle qui est établie par le blanc : celui-ci constitue un espace vide qui crée une ouverture et qui permet diverses relations horizontales ou verticales dans l'espace du texte ; quant au trait, il instaure une tension entre discontinuité et continuité en maintenant un lien graphique entre les segments et en accordant une primauté à l'horizontalité. Un autre exemple de prolongement de vers par le trait horizontal permet d'observer un cas intéressant :

une voix un peu plus  
sourde \_\_\_\_\_ à son silence, on la reconnaîtra ; au blanc  
plus blanc que le blanc de la page, on la reconnaîtra \_\_\_\_  
(*TIL*, p. 35)

Les traits permettent aux deux derniers vers de couvrir toute l'étendue de la ligne de texte, assimilant ces derniers à un petit bloc de prose. La longueur des traits varie et s'ajuste selon l'espace laissé vacant par la typographie. Le texte contient des trous que le trait vient « souligner » en quelque sorte et



combler partiellement par la présence d'un élément graphique. On trouve cependant chez Laude de nombreux passages où le trait ne remplit pas une fonction de prolongement du vers. Nous reviendrons d'ailleurs sur la question du blanc et du trait horizontal dans les deux prochaines sections qui leur seront respectivement consacrées.

La présente section aura permis d'observer cinq types d'organisation textuelle qui suggèrent un prolongement du vers. Comme on a pu le remarquer, chacune des catégories s'appuie simultanément sur la disposition et la syntaxe pour produire des effets d'enchaînement. À la lumière de nos analyses, il semble que la structure du prolongement de vers, telle qu'elle apparaît chez Laude, soit grandement inspirée par le verset que nous avons caractérisé par la justification et la continuité syntaxique entre les lignes de texte. Chaque type étudié renvoie à un moment ou un autre à la structure du verset. Ce travail spécifique sur le vers est d'ailleurs représentatif d'une œuvre poétique qui contient souvent des traces disséminées de vers métriques ou de structures de vers. Le verset constitue ici l'une de ces structures dont on retrouve certains traits parsemés dans les textes de Laude. Le prolongement de vers se présente comme une tentative d'insérer de la continuité au sein d'un discours qui surgit dans la segmentation et la discontinuité du vers. Souhaitant faire œuvre de mémoire, Laude trouve en ce mode d'occupation spatiale du texte l'une des formes expressives qui lui permet de raccorder dans le langage le décousu de son expérience, de faire surgir « une apparence de / chemin » (*TIL*, p. 25).

## Le blanc

L'occupation spatiale des poèmes de *La Trame inhabitée de la lumière* repose grandement sur l'utilisation du blanc. Celui-ci remplit diverses fonctions qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, sont souvent de l'ordre du regroupement plutôt que de la stricte division. On remarque d'abord que le blanc est généralement situé en début ou en fin de vers (et non pas à l'intérieur de celui-ci). En occupant ainsi l'une ou l'autre des extrémités, il rassemble les mots à l'intérieur d'une seule unité. Bien que les vers du recueil débutent la plupart du temps à la marge de gauche, la présence de blancs initiaux permet des alignements et des décalages en fonction d'autres vers, créant des effets de continuité ou de discontinuité visuelles dans l'axe vertical. Dans « Périple », le blanc initial est deux fois plus employé que le blanc intérieur. Nous tenterons d'en décrire les principaux usages.

Le blanc initial peut remplir principalement trois fonctions :

La première consiste simplement à *décaler le vers de la marge de gauche*, comme dans cet exemple déjà cité :

*Comme,*  
     à l'aube, la mer invente en sa simplicité le texte  
 transparent,  
 (TIL, p. 29)

La deuxième vise à *décaler le vers de la marge de gauche pour le justifier avec la marge de droite*. Cette fonction correspond à celle qui est utilisée dans certains prolongements de vers, comme nous avons pu le voir dans la section précédente avec cet exemple :

Comme,  
     par un beau soir d'été, nous lisons dans la nuit l'écriture  
 du ciel,  
 (TIL, p. 29)

La troisième et dernière fonction permet de *décaler le vers de la marge de gauche pour l'aligner verticalement avec la fin d'un autre vers* (selon le cas, des lettres de chacun des vers peuvent se chevaucher dans l'axe vertical) :

(Entre ses rives incertaines,  
   les flancs fiévreux,  
 la mer se creuse,  
   entre les lignes)  
 (TIL, p. 30)

Dans cet exemple, la disposition des blancs initiaux établit un alignement vertical avec la fin du premier vers. Cet emploi, qui rappelle certains dispositifs de Pierre Reverdy, est assez fréquent dans « Périple » et dans l'ensemble du recueil. Il redouble de manière fragmentaire la verticalité des vers alignés à la marge de gauche. Cependant, les vers touchés par ce dispositif visuel entretiennent entre eux une relation sémantique fondée sur un alignement vertical qui diffère de celui, arbitraire et conventionnel, institué par la marge de gauche. En instaurant une nouvelle subdivision verticale à l'intérieur du texte, ils établissent de nouveaux rapports de sens en fonction des unités affectées par cette disposition. L'exemple choisi montre que le couplage des vers produit par les alignements crée une répartition du sens qui réunit « rives-mer » et « flancs-lignes ». La position coïncidente de la fin du premier vers et du second alignement établit pour sa part une relation sémantique qui exprime à la fois la proximité et la démarcation.

On trouve par ailleurs des blancs qui coupent le vers en deux ou trois segments. Nous avons relevé trois types de segmentation du vers, chacun d'eux répondant à des critères visuels précis :

Le premier consiste à *diviser le vers en deux segments et à justifier le second segment à droite*, comme dans ce vers de « Périples » :

*Là : les récifs                    la mer criant l'espace entre les mots,*  
(TIL, p. 30)

On remarque en premier lieu la concordance entre le contenu lexical et la présence du blanc. Ce phénomène, sans être systématique, n'est pas rare chez Laude dont les poèmes troués de blanc abordent régulièrement les thèmes de l'écriture et du vide. La justification ne s'inscrit pas dans un prolongement de vers. Partagée avec un seul autre vers dans la page, elle marque la frontière visuelle de l'espace textuel. La plupart des poèmes du recueil contiennent d'ailleurs les repères nécessaires à l'établissement de la marge de droite, ce qui a pour conséquence de délimiter le « périmètre » du texte. Ainsi on s'aperçoit que la justification à droite peut contribuer, en plus des prolongements de vers, à la mise en place d'un cadrage visuel permettant de contenir le poème à l'intérieur d'un certain espace.

Le deuxième type de segmentation a pour fonction de *diviser le vers en trois segments et de justifier le dernier segment à droite*. Cette subdivision établit dans certains cas des effets de correspondance lexicale ou rythmique. Le premier exemple choisi (déjà partiellement cité) illustre bien cette catégorie :

nous voyons, devant nous, s'ouvrir la page blanche,  
s'ouvrir, s'ouvrir encore et plus profondément,

et nous rôdons (et nous tombons) dans l'obscur  
de l'espace,  
(*TIL*, p. 29)

Bien que leurs segments ne partagent pas le même alignement vertical, les deux vers troués entretiennent une relation de sens par la répartition ternaire et la justification à droite. En plus de la dimension visuelle, cette relation repose sur la présence symétrique de verbes dans les deux premiers segments et d'un complément circonstanciel dans le troisième segment. La structure grammaticale commune suscite de nouveau des couplages (« s'ouvrir-rôder », « s'ouvrir-tomber » et « profondément-obscur ») qui permettent d'associer ici l'ouverture de la page à des mouvements du corps, et la profondeur à l'obscurité. Un second exemple montre cette fois l'effet de symétrie visuelle et rythmique produite par la segmentation ternaire du vers :

absolument se dit dans le silence.  
(*TIL*, p. 36)

La distance entre les trois segments compose ici un équilibre visuel au sein de la ligne de vers. De plus, les premier et troisième segments comportent le même nombre de syllabes et la même accentuation (UUU—). Le rythme des poèmes repose fréquemment chez Laude sur une symétrie visuelle et accentuelle.

Le troisième et dernier type se propose de *diviser des vers en deux segments et d'aligner verticalement les seconds segments*, comme le montre cet exemple :

Des semailles de mots      noirs dans le vide blanc  
 est-ce là ce qu'il faut      pour tramer l'habitable ?  
 (TIL, p. 34)

Cette disposition crée elle aussi un effet de symétrie qui repose sur la répartition horizontale et verticale des segments : un groupe de deux vers divisés en deux segments alignés verticalement. Les segments comportent tous six syllabes, faisant ainsi porter aux vers la marque de l'alexandrin. Ce double équilibre visuel et prosodique suscite des regroupements lexicaux qui produisent du sens. Par exemple, les épithètes « noirs » et « blanc » sont réunies à l'intérieur du même segment, alors que « noirs » se rapporte au syntagme du premier segment. La non-concordance de la disposition et de la syntaxe fait naître ici une tension dans le déroulement du texte. De plus, la position des épithètes en début et en fin de segment accentue l'opposition sémantique contenue dans ce vers.

En s'appuyant sur la suite « Périple », nous avons voulu montrer dans cette section les fonctions spécifiques des blancs initial et intérieur chez Laude. On a pu constater que certaines d'entre elles étaient communes aux deux blancs (justification du vers à droite et son prolongement sur la ligne suivante, couplage lexical par l'intermédiaire de la disposition). Ces blancs peuvent aussi faire naître de nouvelles frontières verticales et mettre ainsi en relation les vers qui partagent un nouvel alignement. La position de ce dernier est parfois déterminée en fonction de la fin d'autres vers. Cela produit une tension entre l'enchaînement et le détachement des vers, tension qui maintient une certaine continuité dans la discontinuité visuelle (proximité des éléments disjoints). Le blanc intérieur contribue aussi à créer des effets de symétrie visuelle qui coïncident parfois avec une symétrie prosodique. Chez Laude,

l'utilisation du blanc apparaît la plupart du temps motivée par l'établissement de relations visuelles, lexicales ou prosodiques à l'intérieur desquelles certaines composantes du langage se raccordent entre elles. Le blanc devient dans cette poésie une ressource du langage capable de lier dans la page ces « îles disséminées » (*TIL*, p. 34) qui autrement demeureraient dispersées.

### **Le trait horizontal**

À l'instar du blanc, le trait horizontal constitue un élément graphique qui contribue au mode d'occupation spatiale du texte. Dans *Le Vers lui-même*, Tynianov nomme

*équivalents de texte* [...] tous les éléments non-verbaux [*sic*] qui remplacent ce texte d'une manière ou d'une autre, en particulier les absences partielles de ce texte, son remplacement par des éléments graphiques, etc. [...] le phénomène des équivalences n'est pas synonyme de rabaissement ni d'affaiblissement, mais au contraire de pression, de tension des éléments dynamiques non dépensés<sup>13</sup>.

Le trait horizontal est un facteur de tension qui participe au déploiement spatial du poème en créant un espace disjonctif au sein du vers. Bien que ses fonctions soient comparables à celles du blanc (décaler horizontalement le vers, le segmenter, l'aligner verticalement, le prolonger sur une autre ligne, etc.), le trait se distingue de celui-ci en insérant dans le vers ce que nous appelons une *ligne de mesure*. Cette dernière « dessine » en quelque sorte un vide auquel elle attribue, par sa longueur variable, une unité de mesure. Elle déploie un espace d'écartement et d'ouverture qui, paradoxalement, relie

---

<sup>13</sup> TYNIANOV, Iouri. *Le Vers lui-même. Les Problèmes du vers*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, p. 55 et 58.

soit deux segments disjoints, soit un segment et une marge. Peu utilisé dans la poésie moderne, le trait demeure associé aux expériences formelles de l'avant-garde des années soixante et soixante-dix<sup>14</sup>. Laude n'ayant pas participé à ce mouvement, il peut sembler curieux à première vue de voir le trait présent dans son œuvre. *La Trame inhabitée de la lumière* est cependant le seul recueil de l'auteur où l'on note la présence de traits horizontaux qui, dans tous les cas, se juxtaposent aux mots, mais ne les soulignent jamais. À l'aide d'exemples choisis cette fois dans l'ensemble du recueil, nous tâcherons maintenant d'établir certaines catégories et d'en montrer les modulations significatives à l'intérieur du texte.

La première catégorie réunit les traits horizontaux situés immédiatement après la marge de gauche :

\_\_\_\_\_ le mouvement brûlant du sable écrit sur  
la limite un signe, efface un signe et le  
reconstitue. Sur les crêtes dorées, vole la poudre  
(*TIL*, p. 73)

Mentionnons d'abord que ce groupe de vers est l'*incipit* de la suite « Bleue est la nuit sur Houmt-Souk » et que, par conséquent, c'est le poème entier qui débute par un trait. Semblable à un blanc initial, le trait décale les mots vers la droite. Cependant, il crée un espace en le « soulignant » — contrairement au blanc qui le matérialise sans autre signe. Cet espace s'apparente ici à une transition visuelle entre le vide de la marge et le tracé des mots. La tension du trait réside dans l'expression, non pas du vide, mais d'une parole dont on

---

<sup>14</sup> Parmi les poètes qui ont utilisé le trait horizontal, on note Denis Roche (*La Poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, 1995), Bernard Noël (*La Peau et les Mots*, 1972), Lionel Ray (*Les Métamorphoses du biographe*, 1971 ; *L'interdit est mon opéra*, 1973) et Nicole Brossard (*Le Centre blanc. Poèmes 1965-1975*, 1978).



« souligne » et « mesure » l'absence. Le premier vers est d'ailleurs suivi de peu par le verbe « écrit », tandis que le vers suivant l'est par « efface ». La trace écrite du trait s'oppose ici à l'effacement du blanc. Comme on a eu l'occasion de le constater ailleurs, certains traits de la disposition recourent ici, sans l'illustrer, le contenu lexical. Malgré leur opposition graphique et lexicale, les deux premiers vers entretiennent une relation prosodique étroite (chacun est composé de onze syllabes sonores) qui resserre le cadre de cette unité de sens.

À l'intérieur de cette catégorie, on trouve aussi certains vers qui débutent par un trait lui-même précédé d'un blanc initial :

\_\_\_\_\_ un trait monumental et droit  
 au pli ourlé de la falaise.  
 (TIL, p. 50)

Le vers se trouve cette fois divisé en trois zones inégales : zone du blanc initial, zone du trait et zone de texte. Ces zones établissent une structure progressive des signes graphiques dans laquelle le langage évolue de l'absence à une présence géométrique puis linguistique. De plus, la succession du trait et du syntagme « un trait monumental et droit »<sup>15</sup> crée un renforcement sémantique qui intensifie l'opposition entre le « trait » et le « pli ourlé ». Tout le groupe de vers repose d'ailleurs sur l'opposition entre

---

<sup>15</sup> Ce rapport étroit est d'ailleurs présent au début du même groupe de vers dont est extrait notre exemple et où le syntagme « la ligne » précède un trait. Voici le groupe de vers en entier :

L'oiseau, sur le ciel nu, trace la ligne \_\_\_\_\_  
 La foudre  
 \_\_\_\_\_ un trait monumental et droit  
 au pli ourlé de la falaise.  
 (TIL, p. 50)

mouvement-ligne droite (oiseau et foudre) et immobilité-courbe (falaise)<sup>16</sup>. La présence d'un trait en début de vers (précédé ou non d'un blanc initial) constitue une transition non verbale entre l'absence et la présence de paroles. Cette transition matérialise et redouble souvent un certain contenu lexical qui se manifeste dans l'espace du poème par la juxtaposition d'un « équivalent de texte » et de mots.

La deuxième catégorie porte sur les vers qui contiennent un trait intérieur (disposé entre deux segments). L'un des usages consiste en une simple insertion du trait au milieu du vers :

la métaphore continue entre les lignes et les mots, une plage  
explorant \_\_\_\_\_ la page nue.  
(*TIL*, p. 35)

Le trait ne répond pas ici à des critères visuels ou prosodiques (alignement, prolongement, groupe accentué, etc.). En repoussant toutefois le syntagme « la page nue » vers l'extrémité droite, il rapproche ce dernier de « une plage » situés au-dessus. Par ce positionnement, la disposition vient souligner la relation phonique de ces deux unités : « plage » et « page » forment une paronomase qui revient régulièrement dans le recueil ; et le phonème /yn/ s'inverse en /ny/. La parenté phonique crée une parenté sémantique comparable à celle qui est produite par la rime<sup>17</sup>. D'un point de vue thématique, le mot « entre » renvoie à un espace intervallaire que le trait

---

<sup>16</sup> Nous associons ici « pli ourlé » à la courbe nécessaire pour ourler un objet, c'est-à-dire le rabattre sur lui-même. Par ailleurs, une opposition attendue ou du moins plus courante aurait sans doute privilégié l'inverse (mouvement-courbe et immobilité-ligne).

<sup>17</sup> Développant cette notion d'équivalence à partir de la rime, Jakobson écrit : « l'équivalence des sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique » (JAKOBSON, *Roman. Essais de linguistique générale*. Tome 1, Paris : Minuit, coll. « Double », 1963, p. 235).

noir fait apparaître au vers suivant. La motivation de la disposition par le lexique est de nouveau présente. À l'image du mouvement décrit par la métaphore, les segments parcourent la ligne de vers et s'éloignent l'un de l'autre malgré leur lien syntaxique étroit. La tension apportée par le trait consiste notamment à insérer ici un « équivalent de texte » entre deux segments qui s'enchaînent et ainsi à manifester la possible présence d'autres éléments discursifs. Un deuxième exemple montre cette fois comment le trait intérieur répond à la justification à droite de la ligne de texte :

Les plis que forme l'écriture \_\_\_\_ et le rideau, la draperie que l'écume allégera \_\_\_\_ est-ce l'attente, ici, obstinée qui se creuse,  
(*TIL*, p. 49)

La justification et l'enchaînement syntaxique donnent à ces vers une apparence de verset. Ces deux composantes sont d'ailleurs mises en relief par la césure et le trait d'union qui marquent la frontière visuelle et la continuité discursive. La longueur du trait ici détermine en partie la coupure du mot « draperie » qui aurait pu apparaître entièrement sur la première ou la deuxième ligne de vers si le trait avait été plus court ou plus long. L'autre trait repousse aussi jusqu'à la marge de droite le second segment qui enjambe la ligne suivante. Les deux traits influencent grandement la répartition du texte sur trois lignes. Outre le prolongement de vers, la disposition semble répondre à deux autres motifs : premièrement, les coupures de texte favorisent un regroupement du phonème /i/ au début de chacune des lignes (*plis*, *-rie*, *qui*)<sup>18</sup> ; et deuxièmement, à l'instar d'un signe de ponctuation, les traits

---

<sup>18</sup> Alors que l'emploi du trait d'union à la fin de la ligne est une simple convention dans la prose, il participe ici à l'organisation du sens.

distinguent trois unités syntaxiques qui contiennent chacune un pronom relatif (« les plis que forme l'écriture », « et le rideau, la draperie que l'écume alléga » et « est-ce l'attente, ici, obstinée qui se creuse »). Dans cet exemple, les traits établissent une répartition textuelle qui touche les aspects visuels, sonores et syntaxiques du texte. Un troisième et dernier exemple montrera comment le trait en position centrale peut être mis au service d'un alignement intérieur :

*J'habite ici, réellement*  
*et*  
 silence \_\_\_\_\_ il n'y a rien, au-delà, que le  
 (TIL, p. 33) la foudre prise par le gel.

Dans ce groupe de vers, le blanc initial et le trait sont mis à contribution pour créer un alignement vertical à l'intérieur de la zone de texte. La marge de droite n'intervient pas dans la disposition, ce qui a pour effet d'accentuer la présence de l'alignement central. La disposition ne délimite pas dans ce cas-ci le début et la fin de la zone de texte, elle inscrit principalement deux repères verticaux à partir desquels les vers débutent. Ce type de disposition partage le texte entre les unités qui débutent à la marge de gauche et celles qui sont alignées au centre. La position des unités crée un rapprochement sémantique, d'une part, entre les groupes « J'habite ici, réellement » et « silence » et, d'autre part, entre « il n'y a rien au-delà » et « foudre prise par le gel ». En plus de participer à l'établissement de l'alignement central, le trait insère une tension à partir du mot « silence » qui se trouve à la fois en retrait à gauche et relié visuellement au second segment. D'un point de vue syntaxique, il se substitue au second « que » restrictif qui devrait précéder « la foudre prise

par le gel »<sup>19</sup>. La disposition et le trait font interagir « silence » tant avec le premier vers qui désigne le sujet qu'avec les deux derniers qui renvoient à une perception du monde. Par les diverses composantes structurant le texte, le « silence » constitue ici le point de rencontre entre les univers du sujet et du monde. Les exemples que nous avons étudiés ont permis de constater comment la segmentation du texte au moyen d'un trait en position centrale permet des regroupements (d'ordre phonétique et lexical notamment) qui participent à l'organisation du sens. Comme on peut le constater, la division des unités textuelles provoque, paradoxalement, de nouvelles relations qui ne reposent pas uniquement sur le principe de la rupture.

La troisième catégorie vise les vers qui contiennent un trait de longueur variable en position finale. Celui-ci trace une ligne qui, la plupart du temps, part du dernier mot du vers et se rend jusqu'à la marge de droite, comme le montre cet extrait :

Violente étendue où miroite le vide, une plaque de sel, immobile, se fend. Rapidement, une étincelle court \_\_\_\_\_  
la ligne d'horizon. À cet endroit : se rompt le ciel,  
(*TIL*, p. 80)<sup>20</sup>

On remarque ici l'importance accordée à la justification par le biais du mot césuré et du trait qui rejoint la marge de droite. Celui-ci prolonge visuellement la ligne de texte de manière à l'intégrer dans la structure justifiée. De nouveau, la disposition regroupe ici le phonème /i/ au début de chacune des lignes de

<sup>19</sup> Si l'on rétablissait syntaxiquement et de façon linéaire ces deux vers, on obtiendrait la phrase suivante : \**Il n'y a rien, au-delà, que le silence, que la foudre prise par le gel.*

<sup>20</sup> On trouve d'autres passages où le trait couvre l'espace entre le dernier mot et la marge de droite : *TIL*, p. 11, 19, 23, 35, 37, 50, 122, 130, 138 et 168.

texte (*Violente, -bile et ligne*). Dans cet extrait, la disposition et le contenu lexical entretiennent une relation étroite à deux reprises : premièrement, par la présence rapprochée du trait et du syntagme « la ligne d'horizon » ; deuxièmement, par l'expression « se rompt le ciel » suivie d'un blanc de fin de vers. Dans un cas, le trait évoque le repère spatial mentionné ; dans l'autre, la rupture du ciel s'accompagne d'un blanc qui interrompt l'avancée du texte. En prenant part à la structure justifiée du texte, le trait s'oppose ici au blanc de fin de vers qui se fond au reste de la page et qui fait éclater la marge de droite. Le blanc crée une ouverture dans le texte qui contraste d'ailleurs avec l'étendue bien mesurée des deux vers précédents.

Un autre usage du trait en fin de vers consiste à aligner la fin du trait avec la fin d'un vers (qui le précède où lui succède), sans pour autant que cette fin de vers et de trait corresponde à la marge de droite (contrairement à l'exemple précédent) :

nous éveillons en nous une mémoire si lointaine  
 que \_\_\_\_\_  
 (*TIL*, p. 29)<sup>21</sup>

La disposition accorde aux deux vers la même longueur et le même alignement, créant ainsi un effet de symétrie (plan horizontal) et une autre frontière supplémentaire à l'intérieur de la zone de texte (plan vertical)<sup>22</sup>. De plus, le trait met en valeur le vers précédent en venant presque le souligner

---

<sup>21</sup> Cf. aussi *TIL*, p. 150.

<sup>22</sup> L'alignement vertical de fin de vers touche parfois d'autres unités dans la page, comme le vers « il n'y a rien au-delà, » situé un peu plus bas dans la même page et qui s'aligne à partir de la fin avec les deux vers de l'exemple choisi. Cette disposition met en relation des unités textuelles et rapproche des contenus lexicaux. Le rapprochement de « mémoire si lointaine » avec « rien au-delà » met l'accent sur le présent et sur la difficulté de se déplacer dans le temps et dans l'espace.

visuellement. Il contribue à établir une division horizontale du texte en deux parties (zones supérieure et inférieure), semblable à celle que peut produire un blanc transversal. Cette répartition de la page en deux zones correspond d'ailleurs à une rupture dans l'enchaînement des unités syntaxiques. Le trait correspond ici à la notion d'« équivalent de texte » de Tynianov, car il prend le relais d'une unité syntaxique qui s'interrompt. Il marque et prolonge ici l'inachèvement du discours. Dans le poème, l'unité de texte suivante apparaît après un blanc transversal et débute par une majuscule, ce qui indique bien la discontinuité entre les deux. Ce trait en position finale inscrit des limites sur les plans visuel et syntaxique qui contribuent à l'économie textuelle. L'alignement vertical et la division horizontale sont deux fonctions structurantes que le trait permet ici d'exploiter autrement. Par ailleurs, on trouve dans le recueil un passage intéressant qui met en valeur le parallélisme des lignes de texte par le biais de deux traits alignés et de même longueur :

Ce qui vient, sans un bruit, de la ville ou du jardin  
 mer que l'on dit proche \_\_\_\_\_ ou de la  
 se mêle à un espace blanc, \_\_\_\_\_  
 se dérobe aussitôt,

(*TIL*, p. 111)

Les deux traits composent presque une figure géométrique qui s'appuie sur le parallélisme. Ils renforcent à l'intérieur du poème l'horizontalité des vers. Comparables à des droites parallèles (pour employer un terme de géométrie), ces deux traits suscitent une tension visuelle entre le prolongement des vers (axe horizontal) et l'effet de stratification (axe vertical). En considérant la zone verticale délimitée par la longueur des traits parallèles, on remarque la

juxtaposition de trois « couches » graphiques (mots, traits et blanc<sup>23</sup>). Par l'intermédiaire de ces trois composantes, le poète tente dans ce passage extrait de la suite « Que la Princesse Salomé était belle, ce soir... » de désigner la manifestation d'une chose qui résiste à la nomination et à la saisie. Le trait horizontal, en tant qu'intermédiaire graphique entre le blanc et le mot, contribue ici à la structure visuelle et discursive du poème. Il vient rompre l'habituel rapport d'opposition entre le texte et le blanc en suggérant la présence de contenus discursifs. Par la position parallèle qu'ils occupent, ces derniers entretiennent un rapport sémantique d'équivalence ou de symétrie qui s'inscrit aussi à l'intérieur du poème. L'étude des traits horizontaux en position finale a montré que ces derniers servent à prolonger visuellement le vers jusqu'à la marge de droite, mais aussi à établir des alignements verticaux supplémentaires à l'intérieur de la zone de texte. L'une de leurs particularités est d'insérer une marque de fin d'unités commune à d'autres unités (fin de ligne justifiée ou fin de vers à l'intérieur de la zone textuelle) et de susciter des relations sémantiques grâce à cette occupation visuelle commune de la ligne de texte.

La quatrième catégorie regroupe des vers qui contiennent deux traits (cela n'excède jamais ce nombre dans le recueil). À l'aide de quelques exemples, nous verrons que les rapports de sens liés à cet usage du trait relèvent principalement de la syntaxe. Dans la plupart des cas, les deux traits isolent à l'intérieur du vers un énoncé qui n'est pas essentiel à la structure syntaxique, comme le montre cet exemple :

---

<sup>23</sup> Le syntagme « un espace blanc » précède d'ailleurs un blanc.



L'illimité,  
 c'est « noir entre les mots » \_\_\_\_ ces parois nues \_\_\_\_  
 entre les mots d'un seul tenant.  
 (TIL, p. 130)

Les traits déroulent le deuxième vers jusqu'à la marge de droite et circonscrivent le syntagme « ces parois nues » qui est en apposition avec l'énoncé « c'est "noir entre les mots" ». La fonction appositive procure au syntagme un statut secondaire dans la mesure où il peut être retiré sans que cela ne vienne gêner la structure syntaxique<sup>24</sup>. Les traits remplissent ici une fonction comparable à celle des parenthèses ou des tirets qui intercalent un énoncé non indispensable à la compréhension générale. Les deux traits font coïncider de manière un peu paradoxale la mise en relief visuelle et le statut secondaire du syntagme, créant ainsi une tension à partir de la disposition du texte. De plus, chaque segment du vers débute par le morphème /sə/ et contient un signe graphique qui fait ressortir son contenu (pour l'un, les guillemets ; pour l'autre, les traits). Ces points communs établissent un certain rapport d'équivalence entre les segments qu'on retrouve dans le contenu lexical. En effet, « L'illimité » est défini comme un « "noir entre les mots" », et les « mots », comme des « parois nues ». Dans les deux cas, les prédicats renvoient à une forme d'obstacle visuel qui s'oppose au sujet. Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de relever encore une fois une relation de motivation entre le contenu lexical et la disposition : l'énoncé « "noir entre les mots" » peut désigner les traits horizontaux qui suivent immédiatement. Les traits entretiennent une double relation sémantique avec « L'illimité » : d'une part,

---

<sup>24</sup> En retirant le syntagme en apposition, on obtiendrait la phrase suivante : \*L'illimité, c'est noir entre les mots, entre les mots d'un seul tenant.

ils forment des repères visuels évoquant un rapport d'indétermination spatiale ; d'autre part, par leur longueur variable et les possibilités d'extension du vers qu'ils offrent, les traits insèrent de la distance dans le texte. « L'illimité » de l'espace rejoint « L'illimité » de la disposition par l'intermédiaire de signes graphiques et linguistiques qui, en posant des jalons et des limites à l'intérieur de la page, suscitent une relation signifiante à l'aide des notions d'ouverture et de fermeture.

On trouve aussi certains passages où les deux traits créent un effet de symétrie qui prend part au contenu général du texte :

cela s'efface dans le sable	(dans le blanc)
<i>cela</i> ____	ce qui est là ____
improbable, (TIL, p. 122)	se tait.

La disposition du deuxième vers présente une double symétrie : la position en fin de segment des traits et la justification à l'aide des marges<sup>25</sup> qui oriente les deux unités vers l'intérieur. Du point de vue typographique, le premier segment en italique entretient une relation symétrique avec un autre vers (situé plus haut dans le texte) qui débute pareillement — l'asymétrie typographique entre les segments du deuxième vers ajoute un élément discordant qui renforce, étrangement, les autres aspects de la relation symétrique. Sur le plan phonétique, la symétrie est présente par les redoublements sonores : chaque segment commence par le morphème /sə/ et se termine par /la/. Lexicalement, les deux traits sont précédés d'un déictique (« *cela* » et « là ») qui désigne

---

<sup>25</sup> La fin du trait du second segment correspond au début de la marge de droite.

soit un objet, soit un point dans l'espace. Ils signalent aussi l'indétermination des déictiques en insérant un espace appelé à être comblé (le trait peut suggérer ici l'endroit où écrire un mot). En rapprochant ainsi la désignation et le signe graphique, le trait ne constitue pas uniquement un élément de séparation ou de liaison dans le texte, il est investi du sens spatial auquel le vers fait référence (indirectement par l'objet désigné et directement par le lieu auquel on réfère). Le trait devient ici une marque visuelle associée à l'acte de désignation de et dans l'espace.

Un second exemple permettra de préciser certains éléments liés aux possibilités de signification de la symétrie :

Une fracture \_\_\_\_\_ ou un chemin \_\_\_\_\_  
 s'inscrit \_\_\_\_\_ s'écrit \_\_\_\_\_ traces  
 de la fureur.  
 (TIL, p. 145)

Visuellement, les vers qui contiennent les traits présentent eux aussi un double effet de symétrie : d'abord par la structure commune faisant alterner les unités de texte et les traits ; puis par la disposition centrale (justification par le centre) des deux traits et de l'unité de texte qu'ils enserrent. La longueur des deux traits est identique à l'intérieur d'un même vers (plan horizontal), mais diffère d'un vers à l'autre (plan vertical). La disposition parallèle des traits est semblable à un exemple déjà présenté, mais l'alignement vertical — qu'on pourrait qualifier d'« effet miroir » — est établi cette fois à partir d'un point central qui distribue les unités de chaque côté. Le dispositif symétrique de ces vers est mis en valeur par le blanc initial du vers suivant et par les blancs transversaux (en haut et en bas) qui déterminent le groupe de vers. La page semble avoir été dégagée à cet endroit afin de bien faire apparaître la structure

visuelle. Phonétiquement, la paronomase « s'inscrit »/« s'écrit » contribue à une forme de symétrie sonore par le redoublement des phonèmes /s[...]kri/. Lexicalement, les catégories se redoublent à chacun des vers : le premier, article suivi d'un nom commun ; le deuxième, verbe pronominal à la troisième personne du singulier. De plus, le contenu thématique des unités de texte qui précèdent le trait présente des similarités : le trait en tant que ligne de rupture (« fracture »), route ou sentier (« chemin »), signe graphique qui laisse une trace (« s'inscrit » et « s'écrit »). Syntaxiquement, il est possible d'invertir l'ordre de lecture des unités de texte : en effet, on peut lire de gauche à droite et de haut en bas (lecture horizontale conventionnelle), mais aussi de haut en bas et de gauche à droite (lecture verticale : « \*Une fracture s'inscrit ou un chemin s'écrit »). Cette commutation possible de l'ordre de lecture confirme la structure symétrique qui se caractérise par le dédoublement et l'interchangeabilité. Les divers modes de structuration symétrique des unités de texte et des traits produisent une grande solidarité sémantique entre les composantes textuelles (disposition graphique, phonétisme, sémantisme, syntaxe, etc.). La symétrie constitue un réseau de significations qui s'inscrit dans la spatialité du texte. Les traits horizontaux sur la même ligne de texte prennent part à cette organisation en y apportant une composante graphique qui contribue de manière importante à l'émergence du sens.

Nous compléterons cette section par une dernière catégorie portant sur des « vers » composés uniquement d'un trait horizontal. On trouve dans le recueil quelques passages où figure un seul trait sur la ligne de texte, comme dans cet exemple :

Un souffle,	c'est un souffle qui expire
	<hr/>
qui s'insinue	ou une phrase
et se dissipe	<i>s'infini.</i>
( <i>TIL</i> , p. 118)	

La présence du trait est un autre exemple d'« équivalent de texte » et nous permet de constater de nouveau que le contenu d'un vers ne se limite pas qu'aux mots, car la ligne de vers peut faire place à des signes graphiques dont on doit tenir compte dans la manière de signifier du texte. En nous inspirant de Tynianov, nous considérons que le trait isolé sur la ligne de texte acquiert le statut d'une unité de sens comparable à celui du vers. L'isolement et l'autonomie du trait ne suscitent pas ici le même type de rapport de sens que lorsque le trait, par exemple, est juxtaposé sur la même ligne à des unités de texte. Ces conditions d'apparition assimilent le trait isolé à une autre forme de texte qui s'insère, par ses dimensions visuelle et temporelle, dans l'économie du poème. En effet, outre sa propriété visuelle, le trait peut contenir une valeur temporelle en représentant une étendue de temps plus ou moins longue : la longueur du trait devient le signe d'une durée, une trace du temps qui passe. La longueur du trait renvoie aussi au temps de sa lecture, à ce temps que l'œil met à le parcourir et à en mesurer l'étendue. Malgré son caractère visuel et délimitatif, le trait insère de la durée dans le poème, il « s'infini » — pour reprendre l'expression de Laude — afin de signifier la « potentialité » (Tynianov) d'un texte au sein d'un espace et d'une temporalité qui lui sont propres.

Nous aimerions présenter un second exemple qui permet d'observer davantage la dimension temporelle du trait horizontal isolé :

se disloque

le même, en lui-même se rompt, en tant que, défini,  
s'érige le mutisme

---

ici les murs soustraits à l'étendue  
quadrillent la mémoire.  
(*TIL*, p. 129)<sup>26</sup>

La suite « Les Barricades mystérieuses<sup>27</sup> » débute par ce groupe de vers qui peut sembler, à première vue, divisé en deux groupes partageant une disposition en diagonale (ligne droite-gauche descendante). Le trait vient renforcer cette impression en « recouvrant » et en « aplatissant » visuellement les deux derniers vers pour les resserrer sur eux-mêmes. La tension visuelle suscitée par le trait produit un effet de discontinuité dans la succession des vers. La discontinuité est d'ailleurs thématifiée dans cet extrait où il est question de dislocation, de rupture et de soustraction. La montée du « mutisme » provoque ici le démembrement du « même », le silence a la capacité ici de transformer ce qui se reproduit et qui est déjà connu. L'isolement du trait, en tant qu' « équivalent de texte », favorise l'expression de sa valeur temporelle. Dans l'extrait choisi, le trait apparaît entre les mots « mutisme » qui renvoie à un silence volontaire et persistant, et « mémoire » qui clôt le groupe de vers<sup>28</sup>. La tension entre la durée indéterminée du « mutisme » (vers le futur) et le cadre forcément plus circonscrit de la « mémoire » (vers le passé) fait place à un mouvement temporel moins orienté et plus suspendu. Ce mouvement crée dans le poème une ouverture

---

<sup>26</sup> Cf. aussi *TIL*, p. 33 et 125.

<sup>27</sup> François Couperin a composé une suite pour clavecin qui s'intitule « Les Barricades mystérieuses » (Paris, 1716-1717, second livre de pièces pour clavecin, sixième ordre).

<sup>28</sup> La position similaire des mots « mutisme » et « mémoire » en fin de vers contribue au rapprochement sémantique.

qui vient brouiller l'opposition passé-futur et qui participe à l'émergence d'une temporalité discursive. Les deux exemples ont permis de montrer que le trait isolé sur la ligne de texte forme une unité de sens au même titre que le vers. L'isolement du trait rend plus manifeste la fonction de signe à travers laquelle peut s'exprimer une certaine représentation de durée. L'insertion d'un tel trait dans les poèmes contribue à formuler à l'aide d'éléments non verbaux une expérience temporelle. Cette utilisation s'inscrit tout à fait dans la poétique de Laude qui s'appuie grandement sur les ressorts visuels et spatiaux du langage pour traiter la dimension insaisissable de la mémoire.

Nous avons tenté de dégager dans cette section certains aspects signifiants du trait horizontal. Le trait demeure un élément graphique hétérogène qui ne se fond pas, comme le blanc, dans le reste de la page. Que ce soit sur le plan visuel, lexical, syntaxique ou phonétique, le trait intervient dans la structuration du texte pour faire naître des rapports de sens fondés sur la tension jonction-disjonction. Malgré la distance qu'il insère entre les unités textuelles, le trait établit des liens et propose de nouvelles formes d'enchaînement. Parmi les relations de sens que peut susciter le trait horizontal, nous avons repéré la segmentation, le regroupement d'unités (lexicales ou sonores), le prolongement de vers, l'alignement vertical, l'isolement et la mise en valeur d'unités textuelles, l'équivalence textuelle et finalement, l'insertion d'une marque temporelle. De plus, on a pu constater chez Laude que la disposition des traits entrait régulièrement en relation avec le contenu lexical des poèmes. Cette corrélation s'apparente à un *effet performatif* qui se produit réciproquement entre la disposition et le texte : l'élément graphique engendre la nomination d'éléments thématiques qui s'y

réfèrent, et l'inverse. La valeur sémantique qu'on peut accorder au trait est aussi liée aux variations de longueur qui en font un élément graphique moins rigide et plus dynamique qu'on pourrait le croire : en effet, que le trait horizontal soit court, moyen ou long peut modifier le sens qu'on lui prête. Le trait constitue un élément discursif polyvalent qui exprime un non-dit dans le voisinage essentiel de la parole.

### **Les variations typographiques**

La dernière section de ce chapitre sera consacrée à la typographie qui prend part régulièrement à la spatialité textuelle de *La Trame inhabitée de la lumière*. La présence conjointe des caractères romains et italiques forme des variations typographiques qui offrent plusieurs types de relations sémantiques. La poésie de Laude exploite ces dernières de manière abondante, mais non systématique, d'un poème à l'autre. Nous nous proposons d'étudier ces relations de sens en nous appuyant sur deux critères qui permettront de repérer les divers emplois de la typographie : l'étendue de la face de caractères<sup>29</sup> et l'unité textuelle formée par cette étendue (si unité il y a). Nous avons choisi d'abord d'observer chacune des unités textuelles faisant l'objet de changements typographiques (le mot, le vers, le groupe de vers et la page), puis d'aborder certaines autres relations qui ne reposent pas sur de telles unités. Dans la plupart des exemples choisis, l'italique apparaît comme l'élément typographique hétérogène, puisque le romain demeure dans ce

---

<sup>29</sup> Afin d'établir l'étendue d'une face de caractères, nous avons considéré la succession des caractères indépendamment des éléments de disposition qui peuvent parfois intervenir (blanc, trait, changement de vers, etc.). Par exemple, deux mots en italique séparés par un blanc transversal sont considérés comme appartenant à la même étendue.



recueil le caractère dominant. Cependant nous aurons l'occasion de montrer quelques exemples où ce rapport s'inverse.

La première catégorie rassemble les unités en italique correspondant au mot<sup>30</sup>. Nous avons retenu ici les mots touchés une seule fois dans la même page — le mot en italique et répété dans une page appartient à une autre catégorie que nous verrons plus loin. Le changement typographique se traduit dans ce cas-ci par une brève rupture visuelle qui crée un effet d'isolement lexical. Ce dernier procure au mot en italique un ancrage différent de celui qui est contenu dans le reste de l'énoncé en romain. Après avoir observé la nature des mots appartenant à cette catégorie, on constate un accent mis sur les déictiques. En singularisant à maintes reprises l'adverbe spatial « ici » — qui est de loin le mot isolé en italique le plus fréquent —, le démonstratif « cela » et l'adverbe « maintenant », la typographie détermine visuellement une catégorie lexicale qui se distingue par son indétermination de sens (à l'extérieur de la situation de communication). Le traitement visuel particulier dont fait l'objet la désignation met un accent sur l'acte de montrer et sur l'objet de désignation dont le référent varie d'un texte à un autre. Dans l'exemple choisi, l'adverbe « ici » désigne le lieu où se trouve l'énonciateur et l'italique signale le contenu locatif de l'énoncé :

---

<sup>30</sup> Le mot constitue la plus petite unité textuelle faisant l'objet d'un changement typographique. On ne trouve pas, comme chez Anne-Marie Albiach, de lettres isolées qui apparaissent dans une autre face de caractères que celui du mot.

De traces pures sont ces chiens. Gouvernant le silence et gouvernant le centre, ils reposent *ici*.

Or nulle part le centre. Un calme noir efface les chemins.

Ailleurs, ils chassent sous les feuilles.  
(*TIL*, p. 17)

Cet extrait présente le « centre » et l'« *ici* » en deux lieux qui ne se recoupent pas dans l'espace, contrairement à une acception courante considérant l'« *ici* » comme un point central. La proximité de la localisation « *ici* » et de « nulle part [est] le centre » établit une opposition qui relève de l'expérience de l'énonciateur. Celle-ci semble rendre compte d'un espace qui ne comporte aucun repère visuel permettant au sujet de se situer. Au contraire, ces repères font plutôt l'objet d'un effacement : « Un calme noir efface les chemins ». La disparition des repères polarise la perception de l'espace entre un « *ici* » et un « Ailleurs » sans autres distinctions ni précisions. L'italique accentue dans ce poème le pôle « *ici* » à partir duquel est déterminée la position décentrée du sujet. Certains éléments peuvent d'ailleurs contribuer à la mise en relief comme la ponctuation (mise entre virgules ou parenthèses du mot ; cf. *TIL*, p. 18, 19, 22, 81 et 118) et la disposition (présence de blancs chaque côté du mot ; cf. *TIL*, p. 53 et 99). La relation entre le traitement visuel d'un seul mot et la désignation spatiale produit dans l'ensemble des textes une tension entre l'espace sans cesse perçu à travers ses transformations, et le désir de l'énonciateur de s'ancrer dans cet espace. Les nombreuses récurrences de l'adverbe « *ici* », que celui-ci apparaisse ou non en italique, témoignent d'une volonté de nommer un espace qui semble pourtant échapper constamment à toute tentative de détermination. Chacune des mentions de ce déictique correspond à un bref « arrêt sur image » de

l'espace perçu. Les changements de référent et le présent de la désignation permettent au sujet de s'approcher de quelque chose et de le dire, sans que cela puisse pour autant le fixer et le faire durer. En soulignant visuellement ces espaces furtifs, l'italique contribue à les faire apparaître un peu plus.

La deuxième catégorie désigne les unités en italique qui couvrent toute la ligne de vers. L'étendue des unités, plus longue par comparaison avec celle de la catégorie précédente, suscite de nouvelles combinaisons de sens. On note principalement trois emplois de ce type de vers : le vers en début de poème s'apparentant à un titre, le vers en fin de poème ayant une fonction conclusive et le vers pouvant être retiré sans rompre l'enchaînement syntaxique. En premier lieu, on remarque la présence de poèmes qui débutent par un vers en italique et entre parenthèses, situé vers la droite (sans être justifié à droite dans la plupart des cas) et séparé du reste du poème par un blanc transversal<sup>31</sup>. Ces vers sont comparables à plusieurs égards à des titres de poème : ils font l'objet d'un changement typographique, ils occupent une position initiale et distinctive dans la page, ils font appel à une syntaxe nominale. Compte tenu du fait qu'elles intercalent souvent dans le discours un énoncé secondaire, les parenthèses ici viennent atténuer en quelque sorte l'effet de titrage de ces vers<sup>32</sup>. Bien que l'emploi de la typographie, de la disposition et de la ponctuation corresponde en partie à celui auquel on recourt pour former un titre, la fonction discursive des unités (présentation ou

---

<sup>31</sup> Cf. *TIL*, p. 30, 32, 35, 37, 53, 55, 58, 61, 63, 68, 74, 78, 82, 175, 179 et 187.

<sup>32</sup> On trouve au début d'un poème (*TIL*, p. 191) un vers en italique et entre parenthèses qui est aligné avec la marge de gauche et qui n'est pas séparé par un blanc transversal. Ces deux distinctions font en sorte que le vers initial semble davantage appartenir au poème et ne pas s'apparenter à un « titre ». C'est pourquoi nous ne le considérons pas avec les autres poèmes de cette catégorie.

élément du texte) est quelque peu brouillée par la manière d'utiliser les trois composantes. Parmi ces vers-titres, certains se font écho : dans la suite « Périple », on trouve « (*commentaire du temps*) » (TIL, p. 30) et « (*deuxième commentaire du temps*) » (TIL, p. 35) ; dans « Parage », on remarque d'abord « (*Première résidence*) » (TIL, p. 55) et « (*Le refuge ruiné : deuxième résidence*) » (TIL, p. 61), puis « (*Le vent qui vient de la terre*) » (TIL, p. 58) et « (*le vent qui vient de la mer*) » (TIL, p. 63) ; et finalement dans deux suites différentes, « (*le château intérieur*) » (TIL, p. 68) et « (*La forteresse vide*) » (TIL, p. 74). Dans l'ensemble, ces vers ne chapeautent pas plusieurs textes, comme pourrait le faire, par exemple, le titre d'une section à l'intérieur d'une suite. Chacun d'eux constitue un repère supplémentaire qui vient ponctuer certains poèmes tout en évoquant des thèmes importants du recueil (le temps, l'espace, le monde, la mort). Par leur position initiale et isolée, ces vers en italique indiquent souvent une atmosphère — à la manière d'une didascalie — et offrent ainsi une piste herméneutique.

Dans le deuxième cas, la typographie fait ressortir la position finale du vers et la fonction conclusive que ce dernier occupe dans le poème. Elle singularise la chute du poème en accordant à ce vers un traitement visuel distinctif du reste du texte :

l'île	réelle
	s'éprouve
en son image	
	et se retrouve
ici.	

*Maintenant*  
(TIL, p. 172)

*le ciel écarlate.*

Dans cet extrait, la ponctuation circonscrit le vers final à l'intérieur d'une seule unité syntaxique tandis que le blanc transversal et l'italique isolent visuellement celui-ci. Plusieurs composantes contribuent à marquer la nature conclusive de ce vers qui clôt la suite « Une île, entre les plis de la lumière, questionne... ». La conclusion s'appuie sur deux éléments de rupture : premièrement, la rupture temporelle suscitée par l'adverbe « Maintenant » qui établit une distinction dans le poème entre le passé et le présent ; deuxièmement, la rupture thématique produite par la présence du « ciel écarlate » qui repousse le mouvement du « spasme blanc » sur « l'opaque » relaté au début du poème. La finale traite d'un moment particulier où les choses basculent, aux yeux du sujet, dans le temps et dans le monde. Le vers final en italique fait naître une relation textuelle qui se caractérise dans ce cas-ci par le revirement soudain du poème. Dans l'ensemble, cet emploi de l'italique met un accent d'intensité sur l'image finale du poème — qui apparaît presque toujours, comme dans l'exemple choisi, à l'intérieur d'un vers précédé d'un blanc transversal<sup>33</sup>. Il correspond à un mode d'inscription de la parole permettant de faire *résonner* visuellement un énoncé qui prend son sens à la fois de manière rétrospective (par le lien qu'il tisse avec le texte antérieur) et prospective (par une certaine voie herméneutique qu'il incite à prendre).

Le troisième et dernier emploi du vers en italique consiste à mettre en relief un vers dont le contenu pourrait être retiré sans nuire à la construction syntaxique. Le traitement visuel accordé à ce type d'énoncé syntaxique réparti

---

<sup>33</sup> Cf. *TIL*, p. 21, 49, 61, 76, 80, 159, 176 et 183.

sur une seule ligne de vers suscite de nouveaux enchaînements à l'intérieur du texte selon les faces de caractères (romain ou italique). En voici un exemple qui correspond au début d'un poème :

Il le faut il le faut immobile avancer en ce pays d'exil et  
maintenir en vérité l'exil mais distance garder devant soi  
regarder

*le paysage nu l'espace qui se creuse*

à peine constellée Cela est nécessaire Et nécessaire  
dans la nuit animale  
assurément

Que dire  
(*TIL*, p. 186)

Cet extrait offre la possibilité de lire le texte autrement que dans la succession linéaire des unités. Dans la mesure où une face de caractères appelle son semblable et favorise parfois les regroupements, on constate qu'il est possible de relier les unités en romain et de former l'enchaînement suivant : « \*regarder dans la nuit animale à peine constellée Cela est nécessaire ». Alors que l'enchaînement linéaire met l'accent, par l'italique, sur l'objet d'observation (« le paysage nu l'espace... »), l'enchaînement des unités en romain se concentre davantage sur l'action de « regarder ». Les deux enchaînements ne s'annulent pas l'un l'autre ; au contraire, ils mettent en valeur la question du regard, dans son action et dans ses objets, par le biais des structures visuelle et syntaxique<sup>34</sup>. De plus, l'emploi des deux faces établit une tension portant sur la nature continue et discontinue des unités. Les deux unités en romain représentent un continu graphique qui s'oppose à leur discontinu syntaxique (structure elliptique et hachurée, présence de majuscules mais absence de signes de ponctuation). En revanche, l'unité en

---

<sup>34</sup> Deux autres textes présentent une situation similaire ; cf. *TIL*, p. 62 et 179.

italique insère dans le poème une discontinuité graphique, mais avec une unité syntaxique continue. Alors que l'italique et la disposition dissocient les compléments d'objet direct du verbe auquel ils se rattachent, le romain couvre des unités qui agglutinent syntagmes et propositions. La tension visuelle soutient dans cet extrait un renversement des modes de répartition du texte : la disposition isole ce qui devrait s'enchaîner syntaxiquement et relie en partie ce qui devrait être séparé. Comme l'ont montré les exemples qui précèdent, la présence d'un vers en italique induit dans *La Trame inhabitée de la lumière* des relations de sens touchant essentiellement aux dimensions introductive et conclusive ainsi qu'à l'organisation syntaxique des poèmes. Le vers en italique remplit une fonction démarcative qui amène à reconsidérer les autres unités de même type (ici, le vers) au sein de l'économie générale.

La troisième catégorie réunit les unités formées par un groupe de vers entier en italique. Les relations sémantiques liées à cette catégorie sont influencées par le fait que le groupe de vers peut, d'une part, comporter plusieurs unités syntaxiques (ce qui est un peu moins fréquent lorsqu'il s'agit du vers) et, d'autre part, entrer en relation avec un groupe de vers situé sur une autre page. L'italique fait naître des recouvrements structuraux et thématiques entre des groupes de vers d'une même suite poétique. Ces reprises sont comparables à une sorte de *leitmotiv* à l'intérieur d'un ensemble de textes. En voici un exemple tiré de la suite « Parage » :

*Il faut plusieurs fragments pour faire un paysage et pourtant  
tout est là dans le ventre du vent.*  
(TIL, p. 53)

*Le paysage (ici) est traversé par un ravin dont les parois sont  
nues. L'autre rive est trop lointaine.*  
(TIL, p. 57)

*Il faut plusieurs fragments pour faire un paysage. L'autre paroi est trop lointaine, en suspens dans l'air noir, semble briller.*  
(TIL, p. 59)

En plus d'être en italique, on remarque que ces groupes sont justifiés et répartis sur deux lignes et apparaissent sur la page de droite (numéro de page impair). Certains énoncés y sont réitérés à l'intérieur d'une structure imbriquée : « *Il faut plusieurs fragments pour faire un paysage* » (groupes 1 et 3) et « *L'autre [rive/paroi] est trop lointaine* » (groupes 2 et 3). Bien que ces deux énoncés n'apparaissent pas exclusivement à l'intérieur de ces trois groupes, leur regroupement au sein d'une même structure visuelle encourage la formation et le repérage d'un réseau de sens. Ce réseau, qui n'est pas constitué uniquement à partir des trois groupes en italique, forme un noyau canalisant certains éléments thématiques développés plus largement dans la suite<sup>35</sup>. La fragmentation du paysage et la trop grande distance séparant le sujet de l'objet visé sont deux thèmes qui se dégagent de ces trois groupes, mais qui traversent aussi l'ensemble de « Parage ». La difficulté d'une saisie globale du monde hante ici un sujet déchiré par l'approche de la mort et sans prise sur son propre corps. Les groupes de vers en italique remplissent une fonction structurelle et thématique qui se déploie sur plusieurs pages. Sans l'établir à eux seuls, ils permettent de souligner la présence d'un réseau sémantique et de mettre en valeur certaines de ses composantes thématiques.

La quatrième catégorie est composée des unités en italique qui couvrent la page<sup>36</sup>, chacune d'elles correspondant à un poème. Par conséquent, la

---

<sup>35</sup> On trouve d'autres réseaux semblables dans le recueil ; cf. TIL, p. 11, 15 et 18 ; et TIL, p. 79 et 84.

<sup>36</sup> Cf. TIL, p. 20, 25, 39, 93, 94, 97, 135, 138, 155, 157 et 188.



fonction démarcatrice du changement typographique opère cette fois entre le(s) poème(s) en italique et les autres poèmes en romain de la même suite. La position occupée par le poème en italique prend ainsi son importance, puisqu'elle détermine un certain rapport de sens à l'intérieur de la suite. En observant les lieux d'insertion de ces poèmes, on constate que la majorité d'entre eux occupent une position initiale ou finale (dans la suite ou dans une section à l'intérieur de la suite). Ces deux positions dans l'enchaînement des textes peuvent être associées respectivement à une fonction introductive et conclusive. Déjà observée dans la deuxième catégorie (le vers), le rapport étroit entre l'italique et la fonction conclusive se confirme. Situé en début de suite ou de section, le poème en italique met un accent, un peu dans l'esprit d'une épigraphe ou d'une préface, sur la nature annonciatrice de son contenu. En isolant visuellement un poème, l'italique contribue à lui accorder un statut particulier ou du moins une forme de retrait en regard de l'ensemble. C'est particulièrement le cas, par exemple, dans la suite « Pays d'aval » où le texte d'ouverture est en italique et précède la section 1. Le poème d'ouverture (*TIL*, p. 135) aborde la question de la nomination et trouve un écho thématique dans un autre texte en italique un peu loin (*TIL*, p. 138). Les deux textes établissent d'ailleurs un contraste dans la suite par leur forme impersonnelle commune (*cf.* verbes à l'infinitif) et leur contenu plus abstrait (« *L'inconcevable fut nommé* », « *Nommer l'En-bas* », etc.), en comparaison des autres textes où l'on remarque la présence du « je » et d'éléments naturels concrets (« route », « oiseau », « sable », etc.). En ce qui concerne les poèmes en fin de section ou de suite, leur fonction conclusive s'apparente à celle que nous avons déjà décrite. Par exemple, le texte final de « Périple » (*TIL*, p. 39) prend l'allure d'une conclusion en revenant sur le mot-titre et en tentant de le

définir brièvement. En affectant un poème entier (en position initiale ou finale), l'italique suggère la présence d'une autre voix, plus distante et détachée que celle des autres textes en romain. Il invite à un départ ou à une arrivée dans le texte, à témoigner d'un mouvement de la parole à venir ou à peine achevé.

Les prochaines catégories ne s'appuieront plus sur l'étendue de l'unité en italique, mais sur d'autres principes structuraux. La cinquième catégorie est composée des syntagmes en italique réitérés à l'intérieur d'une même page. Les répétitions lexicales, nombreuses chez Laude, sont parfois ainsi soulignées par le biais de la typographie. Selon la position des deux syntagmes, une relation spatiale se crée dans la page. Quatre types de rapport sont possibles dans ce contexte : horizontal, vertical, diagonal et croisé. On trouve au moins un exemple de chacun d'eux dans *La Trame inhabitée de la lumière*. Voici l'unique rapport horizontal qu'on trouve dans le recueil :

Et ce sont là chiens à l'arrêt,                                  prêts à bondir  
*de récifs*    *en récifs*,  
 ayant autorité d'énigme, ayant pouvoir de sang en acte.  
 (TIL, p. 16)

Au deuxième vers, le blanc insère une distance — qui se traduit aussi par une forme d'attente — entre les deux segments en italique et complémentaires : le point de départ (« *de récifs* ») appelle un point d'arrivée (« *en récifs* »). De plus, la disposition instaure une relation sémantique avec le verbe « bondir » en faisant faire un « saut » au regard afin qu'il poursuive la lecture du deuxième vers. La position horizontale des unités en italique ainsi que le blanc suscitent visuellement un mouvement avançant qui s'accorde, de nouveau, avec le contenu lexical. L'italique contribue à cette avancée en accentuant l'horizontalité qui unit ces deux unités.

Par ailleurs, on trouve aussi la réitération de syntagmes en italique dans l'axe vertical, comme le montrent deux extraits déjà cités (*TIL*, p. 29 et 122). Dans les deux cas, le tracé vertical se situe en début de vers et dans l'alignement de la marge de gauche. Associée à la position initiale, la verticalité inscrit la reprise lexicale dans une continuité visuelle, comme un *leitmotiv* qui fait redébuter le texte.

On constate la présence d'un seul rapport diagonal dans l'ensemble du recueil :

1 — *Flammée*

La terre est sèche et le pas prend appui sur l'herbe  
rase avant le  
bond du corps dans le ciel écru

*Flammée*

Signe flammé

(*TIL*, p. 175)

La disposition de l'adjectif « flammé » trace une diagonale par les unités en italique d'abord, puis par celles qui sont en romain. Ce rapport spatial déjoue la verticalité, généralement bien marquée chez Laude, en proposant dans le texte une avancée à partir des positions du mot réitéré. Le parcours transversal matérialise un déplacement qui rejoint la question de l'effacement de l'écriture abordée dans ce poème. En effet, « flammé » suit une trajectoire qui le conduit vers la marge de droite, lieu où la parole « s'efface » dans l'espace de la page. La diagonale contribue ici à signifier cet effacement par une traversée au sein du poème.

Finalement, certains textes contiennent deux tracés diagonaux qui forment un rapport croisé au sein de la page :

(Le centre était-ce là ? *Le présent* qu'on  
piétine ?)  
je descendais.

L'éclat des cent mille soleils  
(est-ce là voir le centre ?  
piétiner *le présent* ?)  
(*TIL*, p. 186).

À l'instar des autres poèmes de ce recueil, cet extrait contient de nombreuses répétitions lexicales qui viennent structurer le texte (« le centre », « là », « *le présent* » et « piétiner »). En distinguant visuellement deux paires de syntagmes, l'italique effectue une sélection qui met en relief ces dernières. On constate, par exemple, que les deux syntagmes en italique appartiennent respectivement au domaine du temps et à celui de l'espace. Le redoublement de « là » et « *le présent* » forme un rapport croisé contribuant à la rencontre de ces deux domaines<sup>37</sup> qui s'imbriquent constamment dans la poésie de Laude. Bien que les rapports spatiaux établis par le redoublement des unités en italique ne soient pas très nombreux dans le recueil, ils constituent néanmoins une modalité structurante qui prend part à la spatialité du texte.

La sixième catégorie réunit des textes où l'emploi de la typographie est lié aux modalités énonciatives. Par exemple, on trouve dans un poème un groupe de vers en italique dans lequel le locuteur s'adresse à son interlocuteur en empruntant le vocatif :

---

<sup>37</sup> Dans l'autre texte du recueil présentant un rapport croisé, les mêmes domaines sont mis en relation par les déictiques « *maintenant* » et « *ici* » (*TIL*, p. 21).

*d'une mer fabuleuse,  
vous dérobez*  
(TIL, p. 44)

*Et vous, moments  
sans une trace.*

Dans cet extrait, l'italique met en valeur le discours de l'énonciateur qui interpelle le temps. Un peu plus bas sur la même page, d'autres vers consécutifs en italique sont associés à ce même discours et viennent signifier visuellement « cet écho qui s'éternise » (TIL, p. 44). La typographie rend visible ici deux modes discursifs : la narration (en romain) et le discours direct (en italique). Par ailleurs, trois textes font appel à cette alternance typographique pour insérer une proposition incise :

*Je suis seule, dit-elle,  
La violence qui me brûle  
est celle de ce jour perdu*  
(TIL, p. 96)

*Que la Princesse, dites-vous, que la Princesse Salomé était  
belle, ce soir.*  
(TIL, p. 119)

*En ce pays d'aval, est-il écrit, les fleuves s'entrenouent,  
les chemins se croisent.*  
(TIL, p. 151)

Dans les trois cas, le changement de face (romain et italique) redouble la structure syntaxique qui indique un discours rapporté en style direct. La proposition incise permet de préciser l'énonciateur ou la nature du discours rapporté. Dans le premier exemple, la troisième personne renvoie à l'« ombre » dont il est question dans la suite (cf. TIL, p. 90) et qui prend la parole dans ce poème. On ne peut toutefois associer tout le discours en italique à cette seule locutrice, car l'italique remplit d'autres fonctions dans la même suite. Dans l'exemple suivant, la deuxième personne (un *vous* de

politesse utilisé à plusieurs reprises dans la suite « “Que la princesse Salomé était belle, ce soir...” ») évoque de nouveau une présence « ombrageuse » (cf. *TIL*, p. 112). La proposition incise du troisième exemple renvoie à un discours écrit<sup>38</sup>. Elle désigne la nature de ce discours et son mode de transmission. Le romain souligne dans ces trois passages que les paroles en italique proviennent d'une autre personne ou d'un autre contexte. Comme toujours chez Laude, cet emploi de la typographie n'est pas systématique et l'on trouve dans le recueil des poèmes où les incises n'apparaissent pas dans un caractère différent du reste de l'énoncé. Malgré les exemples peu nombreux appartenant à cette catégorie, ceux-ci ont permis de montrer le recours à la typographie pour souligner certains marqueurs énonciatifs<sup>39</sup>.

Cette septième et ultime catégorie est définie à l'aide des capitales dans le recueil. En effet, on trouve — essentiellement dans la suite « Que la princesse Salomé était belle, ce soir... » — des vers entiers en majuscules qui sont soit en romain, soit en italique. Si l'on réunit ces vers de la suite, on obtient le texte suivant :

DE MÊME QUE / *CE QU'IL Y A D'ÉCOUTE DANS LA MER* / HÂTE  
L'APPROCHE DE L'AVEU / QU'IL N'Y A QUE SILENCE / DE MÊME /

---

<sup>38</sup> L'italique est d'ailleurs utilisé pour ces mêmes raisons à deux reprises dans le texte de la page suivante (cf. *TIL*, p. 152).

<sup>39</sup> Soulignons un autre passage du recueil où la fonction énonciative de la typographie est redoublée par la présence de traits horizontaux :

Or \_\_\_ la voix parle en ce lieu que dit la mer, le feu désigne \_\_\_  
*l'île est invisible, nue.*  
(*TIL*, p. 162)

Le premier énoncé, à l'extérieur des traits et en italique, correspond au discours de « la voix », alors que le second renvoie à l'énonciateur du poème dont le discours est en romain dans le poème. Les traits contribuent à l'insertion de l'énonciateur du poème au milieu du discours de « la voix » et à l'établissement d'une structure narrative imbriquée, si brève soit-elle, permettant à l'énonciateur du poème d'apporter des précisions, d'ordre spatial notamment, sur « la voix ».

*CE QU'IL Y A D'OBSCURITÉ DANS LA TRANSPARENCE /  
DÉSIGNE, ◊ INACCESSIBLE, ◊ CE QUI EST LÀ* (TIL, p. 111-124)<sup>40</sup>

On constate de nouveau que, mises bout à bout, les unités d'un même groupe typographique peuvent former un texte secondaire à l'intérieur d'une suite. Les vers en romain sont principalement réservés à la locution conjonctive « de même [que] »<sup>41</sup>, tandis que ceux qui sont en italique contiennent plusieurs groupes syntaxiques. En comparant les deux textes (l'original et le reconstitué), il est possible de dégager certains traits différentiels entre eux. Par exemple, le vers « *HÂTE L'APPROCHE DE L'AVEU* » (TIL, p. 115) n'a pas le même sujet grammatical dans l'un et l'autre texte : dans le premier cas, le sujet est « ce qui lentement s'insinue / entre les mots » (TIL, p. 115) ; dans le second, « *CE QU'IL Y A D'ÉCOUTE DANS LA MER* » (TIL, p. 113). Dans les deux cas cependant, le sujet n'est pas nommé explicitement, mais désigné par une construction impersonnelle (« ce qui/que »). Ce recoupement caractérise l'action de « *HÂTE[R] L'APPROCHE DE L'AVEU* » dont les sujets grammaticaux n'apparaissent qu'à travers la désignation. De plus, on trouve une situation similaire avec le vers « *DÉSIGNE, ◊ INACCESSIBLE, ◊ CE QUI EST LÀ* » (TIL, p. 124) : dans le texte original, le sujet grammatical est « Le texte ◊ qui ne s'écrit pas » (TIL, p. 124) ; et dans le texte reconstitué, « *CE QU'IL Y A D'OBSCURITÉ DANS LA TRANSPARENCE* » (TIL, p. 122). Ces trois groupes syntaxiques rendent compte d'une contradiction sémantique à partir de leur contenu lexical :

---

<sup>40</sup> Nous utilisons le signe ◊ pour indiquer un blanc dans le vers.

<sup>41</sup> La présence de cette locution rappelle d'ailleurs celle de « comme si » dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé.

« inaccessible »/« là », « texte »/non-texte et « obscurité »/« transparence »<sup>42</sup>. Le rapport antinomique s'ajoute ici à la typographie pour établir un lien solidaire entre ces énoncés. La poésie de Laude s'appuie régulièrement sur de telles oppositions qui n'ont pas pour effet de neutraliser le sens, mais plutôt d'en établir certains paramètres. Elles forment les versants opposés qui composent une même chose et à travers lesquels celle-ci apparaît. Le texte reconstitué aborde la question de la présence — « *CE QUI EST LÀ* » — et montre qu'une chose se manifeste à travers la perception de ce qui s'oppose en elle. Cette question traverse tout le recueil et demeure centrale chez ce poète qui ne cesse de s'interroger sur l'effacement du passé et du monde. L'emploi des capitales offre la possibilité d'investir cette question par un autre biais et propose la constitution d'un autre texte disséminé dans un ensemble de poèmes. Les unités en capitales sont les sédiments d'une parole fragmentée dont la dispersion et le regroupement prennent part simultanément à l'organisation du sens.

Nous avons souhaité montrer dans cette section certaines relations de sens spécifiques aux variations typographiques. Ces relations s'appuient en premier lieu sur la perception d'éléments visuels hétérogènes au sein des caractères. Comme on a pu le voir, les variations typographiques assument diverses fonctions essentiellement à l'aide des composantes textuelles suivantes : les groupes et contenus lexicaux, la structure syntaxique, et la position des unités dans la page ou dans la suite. Elles permettent de mettre en relief un contenu lexical, de susciter des corrélations thématiques ou

---

<sup>42</sup> Il est d'ailleurs possible d'établir des relations paradigmatiques au sein de ces couples : texte=transparence=là, et non-texte=obscurité=inaccessible.



encore de redistribuer des énoncés à l'intérieur d'un texte. Le recours à une autre face de caractères ne sert pas uniquement à souligner la valeur sémantique d'un énoncé, mais aussi à mettre ce dernier en relation avec d'autres afin de multiplier les possibilités de lectures. De plus, les notions d'étendue et de localisation des unités dans la page ont une certaine importance, puisque l'une ou l'autre intervient dans chacune des catégories. En étudiant les principales modalités des variations typographiques, nous avons pu observer que celles-ci favorisent l'émergence de nouveaux regroupements textuels (d'ordre lexical ou syntaxique) qui se superposent à l'enchaînement linéaire des vers.

### **Conclusion**

L'étude de la spatialité textuelle dans le recueil *La Trame inhabitée de la lumière* de Jean Laude a permis de dégager quatre composantes spécifiques de cette œuvre. Le prolongement de vers, le blanc, le trait horizontal et les variations typographiques constituent des modalités qui investissent le champ spatial du poème. Malgré la nature souvent disjonctive de ces composantes, celles-ci ont toutes en commun de favoriser l'enchaînement et l'alignement d'unités textuelles. Comme on a pu le constater, le blanc et le trait prennent souvent place, par exemple, à l'intérieur de vers justifiés, faisant naître ainsi un effet de continuité textuelle d'une ligne à l'autre. De même, ils contribuent à créer des alignements verticaux qui mettent en relation certaines unités de texte entre elles. La parole fragmentée du poème tend constamment vers un regroupement, une liaison de ses unités. Elle rend compte d'un sujet qui, guidé par une « mémoire errante », désire relier ce que son existence

disperse. Le langage effectue un parcours par lequel le sujet trouve le véritable ancrage réunissant ses souvenirs, ses perceptions et ses amours : « Ainsi est le poème : un patient chemin vers cette braise, non un embrasement<sup>43</sup> ». Chez Laude, la spatialité textuelle se caractérise par le mouvement d'une parole qui tente de rapprocher ce qui se manifeste dans la dispersion. Ce mouvement est comparable à celui d'une « flèche errante dans le jour [qui] trace la phrase / la ligne de suture » (*TIL*, p. 177).

Les analyses ont montré que la spatialité des poèmes s'appuie fréquemment sur divers repères d'ordre visuel, métrique ou thématique. Parmi les principales marques visuelles observées, les marges de gauche et de droite sont celles qui, par l'instauration de la justification (potentielle ou réalisée), structurent le plus souvent le texte dans la page. Comme on a pu l'observer, la justification est un mode d'organisation visuelle qui vient brouiller la notion de vers libre. Les marges tracent des frontières qui déterminent l'étendue de la ligne de vers et le prolongement du texte sur la ligne suivante participe d'une remise en question du vers. De plus, elles deviennent dans certains cas un indice de référence pour d'autres alignements verticaux à l'intérieur du poème. Ces alignements établissent des relations sémantiques entre certaines unités à partir d'une position verticale commune. Par ailleurs, on a pu remarquer à l'occasion des traces de la tradition métrique dans la répartition des unités textuelles. Dans les vers segmentés, les blancs établissent une répartition rythmique et visuelle du vers correspondant parfois

---

<sup>43</sup> LAUDE, Jean. *Le Mur bleu. Op. cit.*, p. 95.

à des unités métriques<sup>44</sup>. Le blanc matérialise dans ces cas-là une marque rythmique en remplissant, ou du moins en évoquant, une fonction semblable à la césure. Finalement, on a pu constater que les blancs et les traits horizontaux sont des éléments de disposition qui entretiennent régulièrement un rapport étroit avec le contenu thématique des poèmes. Les mots « vide » et « blanc », par exemple, côtoient souvent un blanc ou une marge. De même, les thèmes de l'abîme et du silence sont fréquemment soutenus par une disposition trouée, tandis que ceux de l'horizon et de la plage le sont par un trait. Ce rapport sémantique n'est pas de l'ordre de l'illustration — c'est-à-dire d'une composition visuelle explicitement liée au contenu thématique, comme le fait notamment le calligramme —, mais plutôt de l'ordre de l'inscription. L'impuissance du sujet à saisir le temps qui se dérobe le conduit à investir le champ d'une parole poétique capable de lui procurer un lieu, un ancrage, car Laude considère que « le lieu et la parole sont d'une même constellation<sup>45</sup> ». Cette connivence entre la disposition et les thématiques participe d'une parole qui souhaite faire corps avec l'espace de la page et qui ne s'interdit pas ces redoublements de sens. Ces derniers s'apparentent d'ailleurs aux répétitions lexicales qu'on trouve abondamment dans ces poèmes et qui, loin de désigner la même chose, prolongent celle-ci dans le temps et dans l'espace en la faisant surgir autrement.

Les aspects de la spatialité textuelle étudiés dans ce chapitre, en comparaison du précédent, nous ont permis d'observer un rapport au langage

---

<sup>44</sup> L'intérêt de Laude pour la métrique se traduit, entre autres, dans cette formule : « Je tiens la Parole pour un acte. Et pour un acte mesuré » (*ibid.*, p. 88).

<sup>45</sup> *ibid.*, p. 94.

et un univers thématique fort différents de ceux d'Anne-Marie Albiach. Comme on peut le constater, la spatialité textuelle n'est pas une forme, ou même un genre, qui unifie les œuvres poétiques. Elle s'avère une manière de structurer les composantes discursives qui constituent les représentations de l'espace. Elle se caractérise par ses possibilités d'offrir un ordre d'apparition du texte qui repose sur une superposition d'enchaînements textuels, et non pas sur un seul enchaînement linéaire des unités. L'œuvre de Laude propose en cela de multiples traversées dans l'épaisseur du langage et du monde. Riche de son travail sur le vers et de l'expérience qu'elle exprime, elle parcourt l'espace d'une parole en quête d'un fil, d'un chemin, ou d'une lumière susceptibles d'établir le lien fondamental unissant le sujet à lui-même, à l'autre et au monde. Le désir du continu, si présent dans la spatialité de Laude, témoigne d'une démarche où le sujet souhaite se lier à l'univers, non pour s'y fondre et s'y perdre, mais pour habiter pleinement le lieu de son existence et en accepter l'inéluctable effacement.

## Chapitre IV

### L'ORDRE SPATIAL DANS LA POÉSIE DE GILLES CYR

*je pense que la séparation  
est un travail de la parole*

Gilles CYR

Le poète québécois Gilles Cyr propose depuis son premier recueil, *Sol inapparent*<sup>1</sup>, un regard désireux d'ordonner le monde. Devant le caractère souvent étrange des événements extérieurs, le poète apparaît comme un observateur intrigué par la nature et les engrenages d'un tel spectacle. Si la perception qu'on peut avoir de ces événements peut paraître parfois brouillée et confuse, la poésie devient un moyen de configurer un ordre permettant de distinguer, séparer et associer des éléments qui autrement demeureraient indiscernables. Le désir d'ordre qui transparaît à travers les textes ne correspond pas cependant à une volonté d'imposer une maîtrise ou un quelconque contrôle. L'ordre tend ici vers la clarté — comme dans l'expression « mettre de l'ordre pour y voir plus clair » —, sans toutefois jamais l'atteindre entièrement ou définitivement. Pour s'opposer à l'immensité qui sollicite

---

<sup>1</sup> CYR, Gilles. *Sol inapparent*. Montréal : Hexagone, 1978, 84 p.

constamment l'individu et souvent le submerge, Cyr accorde une attention soutenue à ce qui est ténu et fragile. Que ce soit à propos d'un objet ou d'une action, les poèmes ont généralement pour sujet l'observation d'un changement, aussi discret soit-il. L'attachement aux détails et aux phénomènes sensoriels isolés découle d'un souci d'observer de près les petits mouvements de l'être et du monde, sans toutefois les séparer les uns des autres.

Gravitant sans cesse autour de l'espace, l'œuvre de Cyr s'appuie principalement sur la perception sensorielle pour témoigner du rapport entre le sujet et le monde. La perception — et plus particulièrement les sens de la vue et du toucher — occupe ici un rôle central dans la définition de cette relation, puisqu'elle atteste la coexistence de l'individu et du monde par l'intermédiaire du corps sensible. Les modalités de cette coexistence, qui sont propres à chacun, déterminent la façon dont un sujet habite le monde et est habité par lui. Le monde se dévoilant partiellement à l'intérieur de limites que repoussent sans cesse les mouvements du corps, l'individu se trouve constamment au sein d'un nouvel environnement qu'il doit apprivoiser chaque fois. Chez Cyr, l'espace se métamorphose essentiellement de deux manières : soit par les changements de lieux qui rendent compte d'un déplacement du sujet ; soit par les transformations d'un lieu devenu autre, voire étranger à celui qui croyait le connaître. Les lieux varient au fil des poèmes sans qu'on puisse toujours les identifier avec précision. L'œuvre de Cyr s'intéresse à la mobilité des êtres et des choses, à la nature changeante que partagent l'individu et l'espace. La réalité de l'espace — ce qu'on en perçoit et le sens qu'on lui accorde — surgit à travers l'expérience du corps et du langage que formule cette poésie.

Apparue à la fin des années 1970, l'œuvre de Cyr s'est immédiatement distinguée dans le paysage littéraire québécois en ne s'inscrivant pas dans les divers courants qui dominaient alors en poésie. La langue très dépouillée et les vers finement ciselés de ses poèmes contrastaient avec le lyrisme et la profusion de la « poésie du pays » qui avait été si marquante dans les années 1960 (on pense entre autres à Gaston Miron, Jean-Guy Pilon, Paul Chamberland et Yves Préfontaine). Chez ces derniers, le thème de l'espace permettait d'exprimer le désir de fonder une nation en se réappropriant un territoire linguistique et culturel<sup>2</sup>. Les mouvements nationalistes ont largement influencé la poésie écrite durant cette période d'effervescence politique et ont marqué l'imaginaire collectif d'une relation d'équivalence entre l'espace et le pays<sup>3</sup>. Arrivée un peu plus tardivement, la poésie de Cyr exprime des préoccupations spatiales qui ne s'inscrivent pas en continuité avec la vision identitaire de l'espace répandue par cette poésie nationaliste. La part importante réservée à l'expérience sensorielle concentre le propos sur l'individu et non pas sur la collectivité, ce qui a immédiatement permis au

---

<sup>2</sup> Laurent Mailhot et Pierre Nepveu rappellent en ces termes le croisement identitaire et linguistique opéré alors par les notions d'espace et de territoire dans la poésie québécoise : « il s'agit toujours, dans la poésie québécoise moderne, de la "fondation du territoire". Formule ambiguë s'il en est, car ce territoire, c'est aussi bien l'espace réel du Québec (libre) que le "territoire de la poésie". La naissance souhaitée d'un nouveau pays coïncide avec la naissance du langage, avec la création du cosmos et de l'homme » (« Introduction » dans *La Poésie québécoise. Anthologie*, 2<sup>e</sup> éd. rev. et corr. Montréal : Typo, coll. « Poésie », 1996 [Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1981], p. 24).

<sup>3</sup> François Dumont rappelle à juste titre que le « désir de nommer l'espace » a eu notamment pour effet à cette époque d'associer la poésie à l'épopée : « Les publications de l'Hexagone reflètent effectivement, entre 1953 et 1970, sinon une exclusivité, du moins une tendance à laquelle on a souvent donné le nom de "poésie du pays". Elles témoignent, pour une large part, du désir de nommer l'espace : un espace originel, d'avant la Conquête, et même d'avant la Découverte. Tout se passe comme si l'Hexagone proposait une poésie qui, dans l'imaginaire, tiendrait le rôle de l'épopée qui manque à la nation pour commencer » (*Usages de la poésie. Le Discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises ; 32 », 1993, p. 64-65).

poète de se démarquer de ce récent héritage. Par ailleurs, l'univers de Cyr ne rejoint pas non plus celui de l'avant-garde apparue dans les années 1960 et 1970. Influencé par la culture *beat* américaine ou encore par la pensée structuraliste française, le mouvement avant-gardiste de cette époque s'intéressait à des thématiques plus urbaines tout en essayant de repousser les limites du langage verbal — les œuvres de Nicole Brossard, Denis Vanier, Roger Des Roches, Patrick Straram ainsi que la revue *La Barre du Jour* ne sont que quelques repères de ce mouvement. L'espace du pays tant rêvé s'est resserré à la ville devenue le territoire de transgression et d'exploration par excellence. En comparaison avec cette poésie mue par un désir de provocation et de renversement des valeurs, l'œuvre de Cyr témoigne d'une étonnante retenue et d'un propos qui ne se laisse nullement influencer par des revendications sociales et artistiques. Finalement, et bien qu'attentive à l'expérience individuelle, l'œuvre de Cyr n'appartient pas non plus au courant de la poésie intimiste qui a surgi au milieu des années soixante-dix pour se déployer ensuite davantage dans les années quatre-vingt. Associée à un retour du sujet lyrique, la poésie intimiste désigne des œuvres qui accordent une importance à l'expérience subjective de la vie privée, à l'univers de la quotidienneté et à l'expression d'une quête introspective. Elle poursuit souvent une interrogation métaphysique à partir de lieux familiers et intimes (la maison, la chambre, le jardin, etc.) — les œuvres de Jacques Brault, Marie Uguay, Michel Beaulieu et Louise Dupré étant représentatives de cette démarche. Chez Cyr, le souvenir et le désir amoureux, qui caractérisent souvent la poésie intimiste, ne font pas partie des thèmes et des déclencheurs de l'écriture. Dans ce contexte et à sa façon, la poésie de Cyr contient une forme de « résistance » que Pierre Nepveu a décelée très tôt :



Cette résistance se situe à deux niveaux : celui d'une parole qui se refuse à toute distraction, à la pente facile de l'analogie ou de la métaphore, celui d'un affrontement qu'il faut bien appeler existentiel entre le vivre et la parole, entre un espace vital et une conscience rigoureuse, travailleuse<sup>4</sup>.

D'un livre à l'autre, cette œuvre n'a cessé de résister à ce qui aurait pu l'éloigner de son propre projet (poétique et existentiel), affirmant ainsi sa singularité.

L'œuvre de Cyr est constituée d'une douzaine d'ouvrages dont quelques-uns sont des livres d'artistes édités en collaboration avec des plasticiens. Le titre du premier recueil, *Sol inapparent*, annonce la duplicité du monde qui se partage entre ce qui nous est donné de percevoir et ce qui ne l'est pas immédiatement. Affirmant d'emblée que la relation au monde s'ancre dans la matière et que celui-ci se donne notamment à travers notre vision, le poète soulève la question des apparences pour immédiatement en souligner le nécessaire dépassement. La connaissance de soi s'acquiert par une avancée tâtonnante où l'individu s'engage dans l'épaisseur du monde. Par rapport aux dévoilements partiels et successifs de l'univers qu'il perçoit, l'être sensible doit d'abord faire face à lui-même. Cette traversée se poursuivra dans *Diminution d'une pièce*<sup>5</sup> qui thématise davantage que le recueil précédent le rôle du langage dans la manière d'accéder au monde. Le poète s'efforce de rendre compte de la complexité du langage en cherchant, par exemple, à distinguer

---

<sup>4</sup> NEPVEU, Pierre. « *Sol inapparent* » dans *Livres et auteurs québécois 1978. Revue critique de l'année littéraire*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1979, p. 113.

<sup>5</sup> CYR, Gilles. *Diminution d'une pièce*. Montréal : Hexagone, 1983, 69 p. Désormais désigné par l'abréviation *DP* suivie du numéro de page. Ce recueil reprend en partie les textes (parfois modifiés) de deux ouvrages parus d'abord en édition d'art : *Ce lieu*. Accompagné d'un dessin de Viviane Prost, Montréal : Espacement, 1980, n. p. et *Diminution d'une pièce*. Accompagné d'un dessin de César Bérenghier, Montréal : Espacement, 1982, n. p.

dans un poème le « dire » et le « nommer » — nous aurons l'occasion de revenir amplement sur ce recueil, puisqu'il sera l'objet de notre étude dans le présent chapitre. *Andromède attendra*<sup>6</sup> marque un changement dans la façon dont Cyr exprime son rapport au monde. L'univers sensible est cette fois ancré davantage dans une quotidienneté que révèlent des gestes ou des événements parfois banals. L'espace plus vaste et dénudé des premiers recueils s'est en partie déplacé vers des espaces urbains et habités par d'autres individus clairement identifiés (employés des travaux publics, voyageurs ou serveuse). Les références spatiales sont, à l'image de la ville, plus nombreuses et fragmentaires (rue, quartier, parc, trottoir, appartement). De plus, certains poèmes contiennent des traits empruntés à la langue orale, traits qui apportent à l'occasion une pointe d'ironie et d'humour. La légèreté fait ici son apparition au sein d'un ensemble de poèmes minutieusement écrits et structurés par le distique (groupe de deux vers). Elle se manifeste principalement par la juxtaposition de niveaux de langue et par des structures syntaxiques propres à la langue parlée. L'écart entre la tenue des vers et un contenu discursif d'apparence anodine suscite des effets de surprise qui participent du sentiment d'étonnement maintes fois exprimé par le sujet. Le recueil suivant, *Songe que je bouge*, se divise en cinq parties dont trois correspondent à des suites poétiques publiées antérieurement en éditions d'art<sup>7</sup>. À travers la présence de la neige, des paysages crétois, des arbres ou

---

<sup>6</sup> CYR, Gilles. *Andromède attendra*. Montréal : Hexagone, coll. « Poésie », 1991, 113 p.

<sup>7</sup> CYR, Gilles. *Songe que je bouge*. Montréal : Hexagone, coll. « Poésie », 1994, 119 p. Ce recueil reprend les textes (parfois modifiés) des livres d'artistes suivants : *La Connaissance*. Accompagné d'une illustration de Vivian Gottheim, Montréal : Roselin, 1993, n. p. ; *Myrthios*. Accompagné d'un dessin de Renée Lavillante, Montréal : Espacement,

de simples particules, l'univers se manifeste à l'individu par le biais de ses sens. De cela naissent divers rapports de distance (entre le proche et le lointain) à l'intérieur desquels le sujet de la perception est appelé à déterminer son propre lieu d'inscription dans le monde. Ce lieu constitue un point d'ancrage qui se caractérise paradoxalement par ses qualités d'enracinement et de mobilité. Le sujet est à la recherche de *lieux-dits* où il puisse se poser temporairement sans être toutefois immobilisé. La parole, de nouveau répartie en groupe de deux vers, s'articule autour d'interrogations adressées soit au locuteur lui-même, soit à l'autre, soit à la matière (« qu'est-ce que c'est / la neige ? », « toi / comment es-tu là ? », « est-ce vous / mes feuilles ? », etc.). Chacune d'elles se transforme en un appel de sens qui exprime un désir de (se) définir et de (se) connaître. Le plus récent recueil, *Pourquoi ça gondole*<sup>8</sup>, poursuit cette interrogation en se référant parfois à la pensée scientifique : Newton, Copernic, Shapley, Kapteyn, Hoyle et Lucrèce sont tour à tour nommés. Par le biais de cet élargissement thématique, l'auteur prolonge sa réflexion sur l'espace en s'intéressant aux modes de constitution et de transformation de l'univers cosmique. Mais le recueil propose aussi un contrepoint à ce domaine de la connaissance — qui peut paraître abstrait par des notions (galaxie, années-lumière, électron, etc.) souvent difficiles à saisir ou à se représenter matériellement — avec des poèmes portant sur ce que nous sommes tenté d'appeler des « présences potagères ». L'« oignon », la

---

1990, n. p. ; et *Corrélat*s. Accompagné de sérigraphies de Bertrand Bracaval, Nantes : Pré Nian, 1991, n. p.

<sup>8</sup> CYR, Gilles. *Pourquoi ça gondole*. Montréal : Hexagone, coll. « Poésie », 1999, 71 p. Ce recueil reprend les textes (parfois modifiés) des livres d'artistes suivants : *Ricochets*. Accompagné de gaufrures de François-Marie Bertrand, Montréal : Yolande Racine, 1993, n. p. et *Le Fil*. Accompagné d'un dessin de Catherine Everett, Montréal : Roselin, 1996, n. p.

« tomate », le « citron », le « concombre » ou le « radis » font tour à tour l'objet d'une observation attentive. Légumes et fruits suscitent un discours où le sujet tente d'établir une relation entre lui, la matière organique et l'espace. Que ce soit la matière-poussière ou la matière-courge, le monde apparaît cette fois principalement par l'intermédiaire de petits objets qui contrastent avec les larges paysages des premiers recueils.

La nature du langage et la façon dont les poèmes sont constitués rendent compte de la préoccupation de Cyr pour l'ordre et le menu : un vocabulaire simple et précis<sup>9</sup>, des reprises lexicales (largement favorisées comparativement au recours à la synonymie), des vers courts et souvent réunis par groupes de deux, une disposition verticale et régulière qui excluent systématiquement les blancs à l'intérieur des vers. Ces composantes contrastent avec celles des deux précédents poètes, qui proposent un traitement original et parfois éclaté du langage. L'œuvre de Cyr exploite diverses ressources de la spatialité textuelle en s'appuyant cependant sur des dispositifs visuels beaucoup plus contenus, mais tout aussi signifiants. En plus d'examiner la spécificité de la spatialité, nous souhaitons aussi montrer par le choix de cette œuvre que l'étude de la composition visuelle n'est pas pertinente uniquement lorsqu'on rencontre des poèmes très éclatés sur la page. La disposition visuelle peut faire l'objet d'un déploiement moins frappant tout en suscitant d'importantes relations de sens. La cohésion de cette œuvre

---

<sup>9</sup> La nature du vocabulaire oriente le propos vers le caractère essentiel des choses, comme le souligne Robert Melançon à la parution de *Sol inapparent* : « Gilles Cyr ne retient des mots que ceux qui forment l'ossature du langage, les plus courants et ceux de tous, les plus communs parce qu'ils disent l'essentiel » (« Gilles Cyr, poète de l'essentiel » dans *Le Devoir*, 3 février 1979, Montréal, p. 19).

se situe sans doute dans le souci constant de rendre compte de la transitivité (mouvements et transformations) par laquelle l'être et le monde entrent en relation. Nous aborderons cette œuvre en nous concentrant sur les poèmes de *Diminution d'une pièce*. Nous tenterons de montrer la manière dont le langage donne sens à la saisie de l'espace et des mouvements qui l'animent. Nous examinerons d'abord l'isotopie de l'espace afin de délimiter l'univers que construit cette œuvre. Nous analyserons ensuite certains modes de structuration du langage (les redoublements lexicaux, les regroupements de vers et la ponctuation) qui contribuent aussi à l'établissement des représentations de l'espace.

### **L'espace du dehors**

L'univers sémantique de *Diminution d'une pièce* est principalement défini par l'isotopie de l'espace qui regroupe le plus grand nombre d'unités lexicales. À partir d'un relevé des récurrences, on s'aperçoit que les mots « froid », « terre », « route » et « vent » sont les plus fréquents et qu'ils forment un groupe restreint participant à la constitution du thème de l'espace. L'une des principales caractéristiques des composantes de ce groupe est qu'elles relèvent toutes de la catégorie //extérieur//<sup>10</sup>. Cette dernière touche d'ailleurs la majorité des poèmes (plus de quarante sur cinquante-deux) et indique que le sujet se situe dans un environnement ouvert. Les quatre composantes du groupe lexical sont perçues essentiellement par les sens de la vue et du

---

<sup>10</sup> Selon la terminologie de François Rastier, les sémèmes 'froid', 'terre', 'route' et 'vent' composent le taxème //espace// qui appartient ici à la dimension //extérieur// ; cf. « La Thématique » dans *Sens et Textualité*. Paris : Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1989, p. 55-56.

toucher qui établissent la mise en contact entre l'espace du dehors et le corps du sujet. De plus, elles renvoient souvent à l'étendue, plus ou moins délimitée selon les textes, de l'objet qu'elles désignent (l'étendue du froid, de la terre, de la route et du vent).

Le mot « froid », l'un des plus récurrents dans le recueil, désigne en premier lieu une sensation établie à partir de la chaleur du corps. Chaque fois que ce mot apparaît, il renvoie indirectement à la présence d'un corps-sujet qui est le pivot de l'expérience perceptive représentée par le poème. Cette sensation s'inscrit d'ailleurs dans un rapport d'opposition entre le sujet et l'espace : « Lorsque le froid va s'opposer / ici, avec des frapements » (*DP*, p. 12). Le « froid » prend part à l'établissement d'un tel rapport en exprimant souvent la mesure et la délimitation. Si d'ordinaire on associe le « froid » à une sensation qui affecte simultanément le corps et l'espace, certains poèmes montrent que le froid et le corps peuvent être considérés à l'intérieur de deux zones distinctes. Le froid occupe un espace propre par rapport auquel le sujet est amené à se situer : « le froid, // celui que je ne rejoins pas » (*DP*, p. 18), « le jour levé / au fond du froid » (*DP*, p. 25), ou encore « Le froid / en haut se fait invisible » (*DP*, p. 29). Dans ces trois exemples, l'espace du sujet ne coïncide pas avec celui qui est occupé par le froid, une distance importante semble même les séparer l'un de l'autre. Cependant, ces deux espaces éloignés se trouvent paradoxalement reliés par l'intermédiaire du corps dont l'attention se dirige vers le « froid », objet de perception, situé à plusieurs reprises au-devant du sujet (*DP*, p. 18, 25, 27 et 39), c'est-à-dire dans son champ de vision frontal. Ce rapport entre vision et « froid » se confirme par le fait que, dans le seul poème où celui-ci est au-dessus du sujet, le froid « se

fait invisible » (*DP*, p. 29) et qu'aucun poème ne mentionne une présence du froid qui serait située derrière le sujet. Ainsi les poèmes mettent l'accent sur la perception visuelle d'un phénomène qui ne peut être vu en lui-même, mais uniquement à travers les effets qu'il suscite sur les êtres ou les objets. Le poète tente, non pas de décrire des objets affectés par le « froid », mais plutôt d'observer ce phénomène en le nommant : cela se vérifie d'ailleurs par l'emploi presque exclusif de la forme substantive, plutôt qu'adjective. Cette forme privilégie ainsi le phénomène comme entité, plutôt que comme qualité liée à un objet. La nomination du « froid » se produit régulièrement à l'intérieur d'un contexte où la sensation est associée à un espace, ce qui permet une meilleure visualisation. Le langage contribue à la constitution de cet espace en intégrant, par exemple, la notion de mesure dans l'expression du phénomène sensible : « À travers les tronçons / du froid » (*DP*, p. 16) ou « sur la ligne du froid » (*DP*, p. 45). Par le biais d'unités lexicales délimitatives (« tronçons » et « ligne »), le « froid » segmente et découpe un espace. Cet aspect dynamique du « froid » est présent dans plusieurs poèmes où ce dernier agit littéralement : « le nouveau froid // il trouve / et déferre / les portes qui n'ont pas interrompu — » (*DP*, p. 21), « j'ai épié le froid, là où le froid, / arrivant le premier — » (*DP*, p. 27), « le froid / disjoint / parle aux chevilles » (*DP*, p. 44) et « Après les arbres le froid regarde » (*DP*, p. 69). Ces actions rendent compte de la « force sans repli » (*DP*, p. 69) que ce phénomène inspire au sujet<sup>11</sup>. Cette force réside dans les capacités du « froid » à occuper un espace (éloigné du sujet) ; à établir des unités de

---

<sup>11</sup> Le regard est de nouveau associé dans deux des quatre derniers exemples cités : dans le premier cas, le « froid » est objet de vision ; dans le second, il est sujet.

mesure ou de démarcation spatiales ; et à agir sur la nature, les objets ou le corps du sujet. Elle représente le phénomène sensible en sa qualité d'obstacle, c'est-à-dire de présence interrogatrice qui agit dans l'espace et que le sujet tente de saisir. D'autres mots sont bien sûr liés à l'univers du « froid » comme « hiver », « glacé », « neige », « février » et « prendre » (au sens de durcir, épaissir). Ils évoquent tous la saison hivernale et appartiennent aussi à la dimension //extérieur//. Le contenu de ces autres mots et leur emploi contextuel confirment la nature solide et tenace de cet environnement régi par la « force » du « froid ». La résistance à laquelle fait face le sujet semble d'ailleurs influencer ici sur la persistance de ce dernier à interroger son rapport avec l'espace extérieur.

La présence de la « terre » est aussi maintes fois soulignée dans *Diminution d'une pièce*, principalement dans les première et quatrième parties du recueil. Toutefois, elle n'a pas le caractère hostile du « froid » et renvoie étrangement davantage au mouvement qu'à l'immobilité. On distingue principalement deux types de mouvements liés à la « terre » : d'abord, les mouvements qui lui sont propres ; puis, les mouvements humains qu'elle génère. Dans certains poèmes, la « terre » — qui d'ailleurs désigne toujours dans le recueil l'élément et jamais la planète — se meut elle-même : « Mais la terre succède, / est séparée. // Elle bouge dans l'inaccompli » (DP, p. 54) ou encore « la terre apparaît, // c'est la terre qui se traîne » (DP, p. 60). Le mouvement de succession et celui d'apparition présentent ici une parenté, puisque l'un relève de l'autre et réciproquement : la succession est une forme d'apparition et l'apparition se produit sur le mode de la succession. La « terre » est caractérisée ici par son potentiel de jaillissement et de



transformation — la construction intransitive des verbes *succéder*<sup>12</sup> et *apparaître* met d'ailleurs l'accent, en l'absence de complément d'objet, sur le sujet du verbe et sur son propre mouvement. Par ailleurs, les mouvements de la « terre » établissent un dialogue avec ceux qui ont lieu *sur* la « terre » et en particulier avec celui de la marche : « Avancer vient du talus, / vient longtemps de la terre » (*DP*, p. 58) ou « la terre était ici, / près du pied » (*DP*, p. 69). Comme le laissent entendre ces deux exemples, la marche découle de la présence de la terre et de la proximité du corps du sujet<sup>13</sup>. Terre et corps forment les deux noyaux par où adviennent, de manière croisée, les mouvements terrestres (par l'entremise du corps) et corporels (par celle de la terre). Le mouvement avançant — on retrouve l'attrait pour ce qui est situé devant — amène le sujet à se déplacer dans l'espace et rend ce dernier réceptif aux changements qui se produisent en lui et autour de lui. Sans l'expérience du déplacement du corps, le sujet ne pourrait percevoir les mouvements qui lui sont extérieurs. Comme le montre l'un des exemples (*DP*, p. 58), cette expérience est influencée par les divers obstacles contenus dans la « terre » : le « talus » est en cela représentatif d'un objet qui, cachant habituellement la vue frontale au marcheur, aiguise son désir de voir devant et l'incite ainsi à marcher au-delà. Au sein du rapport étroit entre la terre et le sujet, la question de la parole est aussi importante :

---

<sup>12</sup> Le verbe *succéder* est employé dans une construction intransitive qui est peu courante pour ce verbe en français.

<sup>13</sup> François Hébert mentionne la présence de cette parenté dès *Sol inapparent*. Il écrit à propos de ce recueil : « Et quand Cyr parle de la terre, la véritable, pas celle des géologues, il veut dire cette terre qui est liée à mes pieds, cette terre-matière, la même que celle dont mon corps est fait, cette terre de chair » (« Gilles Cyr » dans *Liberté*, n° 123 (mai-juin 1979), Montréal, p. 110).

Je n'ai pas su dire, renoncer.

J'ai quand même dit : terre.

Dans la maison, sur la table  
et en sortant je l'ai dit

comme on sort pour voir : la terre.  
(*DP*, p. 10)

Dans ce poème, la parole résiste au sujet parlant partagé entre le dire et le savoir-dire. Malgré tout, « terre » est prononcé et cela accorde aussitôt une existence, si dénudée et isolée soit-elle dans le discours, à ce qui est désigné par ce mot. Ce dernier est d'ailleurs associé, au troisième groupe de vers, à trois repères spatiaux différents (« maison », « table », « dehors »). L'ancrage spatiotemporel donné au mot « terre » s'effectue, avec la comparaison du vers final, au moyen de la visualisation. Liée à un mouvement vers l'extérieur, la vision est un déplacement du regard qui forme dans le poème un itinéraire en trois étapes allant de l'intérieur vers l'extérieur. Dire dans un temps et dans un espace permet au sujet de rendre visible, c'est-à-dire présent, ce qui autrement lui demeurerait imperceptible et inaccessible. Dans un autre poème, le rapport entre la « terre » et la parole est traité par le biais de la lecture : « la terre seule // lue, / dans le cahier bleu symétrique — » (*DP*, p. 20). Le langage écrit rend visible simultanément la parole (lettres) et ce qu'elle désigne (objet). Qu'elle soit dite oralement ou lue silencieusement, la « terre » apparaît encore une fois dans l'étendue de son isolement (accentué graphiquement par les deux blancs transversaux qui enserrant le vers). La parole participe aux mouvements qui animent cette « terre » dont la vastitude est difficilement saisissable pour le sujet en marche sur et vers elle.

La « route » est un autre élément qui prend part à l'isotopie de l'espace. Malgré un nombre un peu plus restreint de récurrences, la « route » ne contribue pas moins à la formation de l'univers spatial de l'œuvre. Sa présence dans les poèmes établit une tension entre mobilité et immobilité qui mérite qu'on s'y arrête un peu. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que ce mot désigne une « voie de communication [...] située hors d'une agglomération ou reliant une agglomération à une autre » (*Le Petit Robert*). À lui seul, ce mot renvoie, compte tenu de la fonction de l'objet désigné, à un espace caractérisé par une étendue qu'on suppose assez longue. La « route » s'inscrit dans un environnement moins urbain (en comparaison d'un boulevard ou d'une rue) que rural, c'est-à-dire là où l'espace est moins segmenté et plus ouvert. Elle trace dans l'espace des axes destinés aux déplacements, ce qui en fait un support à la mobilité et au voyage : « tu avances sur une route / qui peut-être t'a renvoyé, // voyageur : le dernier arrivé » (*DP*, p. 30). Dans cet extrait, les mouvements avançant et reculant n'annulent pas le déplacement du corps, ils soulignent plutôt le rapport ambivalent entre la mobilité et la distance parcourue. Le poème suivant, qui clôt la deuxième section du recueil, associe aussi cette idée de mobilité à la « route » sans toutefois mentionner de direction : « Aller, sur le carré de routes. // [...] // Je marche, je ne peux pas voir » (*DP*, p. 31). Le texte met ici l'accent sur le mouvement (« aller » et « marcher ») qui a lieu au détriment de la vision. De prime abord, la distinction de ces deux actions peut paraître surprenante, mais elle vient souligner l'attention accordée par le sujet à la dimension kinesthésique de son rapport au monde. Le corps investit l'espace et se laisse porter au gré de ses déplacements sur la « route », celle-ci déterminant en partie l'itinéraire du voyageur-marcheur. La figure du voyageur

est d'ailleurs reprise dans un autre poème où la présence de « bagages de la route » (*DP*, p. 52), déposés à l'intérieur d'une pièce, annoncent un nouveau départ. La promenade prend en effet des allures de voyage tellement l'espace contient de dépaysements pour celui qui le parcourt avec attention. La « route » est cependant investie parfois d'une contrepartie immobile par le biais du froid : « je ne freine presque pas // j'assiste à ce champ froid, / sombre ici, // ce cahier meuble où la route a pris » (*DP*, p. 37). Le froid procure à la route temporairement gelée une immobilité qui contraste avec le déplacement du locuteur et le caractère « meuble » du paysage. Un autre texte établit une relation entre la « route » et une partie du corps transie : « La main glacée des routes / redevenues étroites » (*DP*, p. 40). La sensation du froid perçue par le corps — le corps du sujet se projetant ici sur celui de la route — permet de nouveau de rendre compte de l'immobilité. Cette « main », qui peut d'ailleurs évoquer un rond-point où se rencontrent plusieurs chemins, incarne en premier lieu le toucher restreint ici par le froid dans l'exercice de sa perception. Mais le toucher est inséparable du mouvement qui l'accompagne et l'exemple cité, en désignant le froid, la perte des sensations et l'immobilité, établit malgré tout une corrélation entre toucher et mouvement. Ce mouvement n'est pas seulement celui de la main, mais celui du corps entier dans la mesure où le déplacement du corps dans l'espace constitue une forme de toucher. On remarque donc que c'est aussi par le biais de l'immobilité que le locuteur des poèmes aborde la question de sa mobilité et de son avancée dans l'espace qui l'entoure. La « route » devient un espace de liaison entre le corps et l'espace, entre la mobilité et l'immobilité, entre ce qui est derrière et ce qui est devant. Qu'elles soient « disjointes » (*DP*, p. 17) ou circonscrites à l'intérieur d'un « carré » (*DP*, p. 31), les

« routes » qu'on rencontre dans le recueil sont autant de méandres empruntés par le sujet à la recherche de son propre territoire.

La quatrième et dernière composante de l'isotopie *espace* est le « vent » dont le caractère dynamique est mis à contribution dans l'exploration de l'espace par le sujet : le « vent s'en va » (*DP*, p. 11), « le vent // traverse » (*DP*, p. 19) ou encore « le vent revient » (*DP*, p. 67). Il est chaque fois synonyme d'un mouvement et d'un parcours qui se dessinent franchement dans l'espace. La force du « vent » réside précisément dans sa mobilité, comparativement à celle du froid qui se situe dans sa fixité, et rejoint en cela le sujet dans son désir d'avancer dans l'espace afin d'aviver sa connaissance du monde. Le « vent » n'agit pas constamment sur le corps de celui qui le perçoit, au contraire, il s'en dégage et va au-devant sans attendre d'être rejoint. Ces traits lui donnent une présence dont les poèmes tentent parfois de rendre compte uniquement par la nomination : « Où le vent, arasé, est seulement ce vent » (*DP*, p. 27) ou encore « Le vent — / je sors de la tête. // Le vent » (*DP*, p. 40). Ces formulations concentrent l'attention sur l'objet désigné et contribuent à en faire valoir la stricte présence. Le regard posé tente d'observer le « vent » pour ce qu'il est dans l'espace où il se meut. Caractérisé à plusieurs reprises par son mouvement de traversée, le « vent » est aussi associé au sentiment d'existence : « L'herbe, l'herbe / ou le vent // ce qui existe, traversé — » (*DP*, p. 55). Comme le laisse entendre cet extrait, la traversée peut se manifester tant dans sa dimension active (avoir traversé) que passive (être traversé). Peu importe ici que ce soit son action ou son effet, c'est le mouvement lui-même, son énergie et ses capacités de transformation qui révèlent la nature existentielle des choses. Le « vent » ne fait pas que

passer, il fait apparaître la nature changeante des choses au moyen de la vitesse et de la distance. Cela permet au locuteur d'observer ces changements et d'avoir une connaissance plus aiguë de son environnement et de lui-même « dans la clarté que le vent laisse / aux petites paroles » (*DP*, p. 61).

La parole apparaît d'ailleurs pétrie d'espace dans cette poésie où les mots ne font pas que nommer des éléments de l'univers spatial. À plusieurs reprises, elle est associée à un mouvement avançant qui propulse l'énonciateur. Comparable au pas du marcheur, le mouvement de la parole entraîne le locuteur plus avant et contribue à sa traversée du monde : « d'une parole brève je me suis avancé » (*DP*, p. 27). La parole trace un chemin et y invite du même coup le sujet. Elle donne une impulsion au corps qui se déplace et occupe un nouveau lieu, c'est-à-dire une posture différente en laquelle son expérience se prolonge et se modifie. Dans un autre poème, la parole occupe un espace et constitue un repère qui oriente en partie le mouvement avançant : « nous y [la terre] franchissons les paroles / que nous avons rapprochées » (*DP*, p. 51). Elle est essentiellement spatialisée ici par deux mouvements successifs : celui de rapprochement, qui fait apparaître la condition éloignée, dispersée ou séparée de ces « paroles » ; et celui de dépassement, au cours duquel le sujet traverse la « frontière verbale », qu'il avait en partie mise en place au cours du mouvement précédent, pour aller vers d'autres paroles, d'autres espaces. Enfin, un dernier exemple met cette fois en relation la nature imprévisible de la parole et le mouvement vers l'avant : « on avance sur la terre mitoyenne / à travers les accidents de la parole » (*DP*, p. 65). Ces « accidents » contribuent à établir un parcours non linéaire du mouvement avançant — ce dernier ne s'interrompt pas devant les

surgissements inattendus du langage verbal, il s'adapte en poursuivant sa route ailleurs et autrement. La contextualisation spatiale et dynamique de la parole se situe au cœur d'un projet poétique où l'auteur tente non pas d'insérer des images spatiales dans la langue (recours à des métaphores spatiales pour décrire des phénomènes non spatiaux, par exemple), mais de creuser l'entrelacement de la parole et de l'espace dans la manière même de formuler son expérience individuelle. Cette saisie ne s'opère pas sur le mode de la « capture », comme le fait la photographie qui interrompt le cours du temps en fixant une image, mais plutôt sur celui de la « locomotion » qui permet de prendre part au mouvement des choses sans en suivre obligatoirement le rythme. La parole de Cyr surgit à l'intérieur d'un tel contexte dynamique en fouillant les ressources d'une saisie fondée sur des rapports de proximité et de distance.

Les quatre composantes de l'isotopie spatiale (le froid, la terre, la route et le vent) ont montré que l'espace est thématiquement essentiellement par l'intermédiaire des mouvements qui l'habitent. Chacune d'elles désigne soit un phénomène atmosphérique, soit une chose que le poète représente en lui accordant un caractère autonome et parfois étrange. Ces deux qualités expriment une dissociation du sujet et du monde, dissociation qui favorise non pas la séparation de ces univers (subjectif et mondain) mais, au contraire, leur rencontre. Toutefois, la poésie de Cyr ne tend aucunement vers une relation fusionnelle entre la parole du sujet et le monde, comme le soulignent les derniers vers de *Sol inapparent* : « Je ne mets pas sur la même ligne //

l'horizon du poème // et la ténacité de la terre<sup>14</sup> ». Cette poésie cherche plutôt à nommer certains traits de l'étrangeté, parfois banale, parfois extraordinaire. Elle tente par cela de susciter un rapprochement sans cesse plus étroit entre le sujet et les choses du monde. Le mouvement avançant, si présent dans cette œuvre, rend compte de l'altérité et de l'écart qui fondent le rapport sujet-monde. Chez Cyr, ce rapport se traduit, entre autres, par un étonnement qui relaie sans cesse l'interrogation du sujet. Ainsi, la surprise et la question apparaissent comme les deux principaux moteurs qui propulsent le poète-marcheur.

### **Les redoublements lexicaux**

La langue dépouillée qui caractérise les poèmes de Cyr est constituée d'un vocabulaire simple et de structures syntaxiques régulières. Ce dépouillement est aussi le fruit de nombreuses répétitions : en plus de recourir à des mots d'usage courant, le poète n'hésite pas à les utiliser fréquemment, et ce à l'intérieur d'un même poème. Les répétitions lexicales affectent plusieurs aspects du texte (valeur sémantique, rythme, sonorité, etc.)<sup>15</sup>, mais celui sur lequel nous aimerions nous concentrer porte sur la relation spatiale entre les syntagmes répétés. On remarque en effet qu'une ligne droite (imaginaire) se

---

<sup>14</sup> CYR, Gilles. *Sol inapparent*. *Op. cit.*, p. 84

<sup>15</sup> À propos de la présence des redoublements dans la poésie de Cyr, Lucie Bourassa écrit : « Les réitérations d'un ou deux mots assument souvent [...] une fonction rythmique importante : elles servent notamment à inscrire l'épreuve de l'espace dans le temps, à travers des changements de points de vue, des "variations eidétiques". En déplaçant le sens posé une première fois, elles montrent les transformations d'un monde qui se dérobe à son emprise, parce qu'il n'est jamais identique à lui-même » (« *Sol inapparent* et *Ce lieu* » dans LEMIRE, Maurice et Gilles DORION (dir. publ.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome 6, Montréal : Fides, 1994, p. 756).



dessine entre les unités identiques et selon un certain axe (horizontal, vertical ou diagonal). Cette ligne établit dans le texte un parcours orienté qui constitue, selon nous, une composante de la spatialité textuelle en contribuant au mode d'apparaître du sens. À l'aide de quelques exemples, nous examinerons dans cette section la nature des relations spatiales qui découlent des redoublements lexicaux et nous tenterons d'en dégager les principales fonctions signifiantes. Les redoublements lexicaux de *Diminution d'une pièce* apparaissent sous plusieurs formes que nous répartirons en quatre catégories : simple, double, triple et interpaginal.

#### *Le redoublement simple*

Le redoublement simple consiste en la répétition d'un groupe lexical à l'intérieur d'un même poème<sup>16</sup>. Cette catégorie — la plus fréquente dans le recueil<sup>17</sup> — porte la plupart du temps sur un syntagme nominal. Elle présente des relations spatiales dans chacun des trois axes, ce qui nous permettra d'en observer les spécificités. Nous avons d'abord choisi de comparer deux poèmes dans lesquels le même syntagme (« l'obstacle ») est répété, mais au sein de deux axes différents (l'un horizontal et l'autre vertical). Voici le premier poème :

---

<sup>16</sup> On ne trouve qu'un seul poème où le groupe lexical est répété plus d'une fois (*DP*, p. 41).

<sup>17</sup> Voici la liste des dix-neuf poèmes qui font l'objet d'un redoublement simple : *DP*, p. 12, 15, 19, 21, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 57, 58, 60, 66 et 68.

**L'obstacle franchit l'obstacle,**  
livre ses travaux

on se bat dans la phrase détruite

le froid  
disjoint  
parle aux chevilles.  
(*DP*, p. 44<sup>18</sup>)

Ce type de réitération se produit sur une étendue relativement courte (le vers qui, chez Cyr, contient généralement peu de mots) et dans la succession linéaire des groupes syntaxiques (déroulement syntagmatique). Par la position initiale et finale du syntagme réitéré, le découpage du vers accorde ici une valeur de sens supplémentaire à la répétition. Cette construction contient d'ailleurs une inversion qui s'apparente à un « faux palindrome »<sup>19</sup> : le syntagme « l'obstacle » étant à la fois sujet et complément d'objet (isolexisme syntaxique), le vers peut se lire dans les deux sens. La réitération sur le plan horizontal suscite un mouvement du syntagme : celui-ci, comme à la suite d'un saut dans le vers, se transforme de sujet en objet. La répétition constitue une avancée au cours de laquelle « l'obstacle » se déplace, se modifie et se perpétue. L'avancée dans le vers rend compte d'une nécessaire destruction-transformation (« l'obstacle » se vainc lui-même pour réapparaître différemment) qui se répercute aussi dans la langue (« la phrase détruite »). Le mouvement du syntagme correspond ici à une désarticulation du langage

---

<sup>18</sup> Nous utilisons le gras dans cette section afin de mettre en relief les redoublements lexicaux.

<sup>19</sup> Bernard Dupriez désigne ainsi un palindrome qui « procéderait mot par mot » (*Gradus. Les Procédés littéraires*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 317).

qui renvoie à la difficulté du sujet de dépasser la nature disjonctive de son rapport au monde.

Le second exemple montre un redoublement simple du syntagme « l'obstacle », mais cette fois-ci sur le plan vertical :

Le matin,  
ouverture incroyante

**l'obstacle** côtoie l'apparence,  
la bouche

**l'obstacle** :  
ce qui tient lieu d'objet achevé.  
(*DP*, p. 35)

Contrairement à l'exemple précédent, le redoublement vertical ne s'inscrit pas dans la succession linéaire des groupes syntaxiques, mais à l'intérieur d'une zone visuelle plus ou moins délimitée selon les cas. Dans ce poème, l'emploi du syntagme « l'obstacle » au début des groupes de vers et son alignement avec la marge de gauche procurent au redoublement une fonction anaphorique — cette dernière se caractérisant par la répétition d'un syntagme en position initiale (de phrase, de vers, etc.). Figure sonore et visuelle, l'anaphore est un procédé de renforcement inscrit dans la spatialité du poème. L'unité réitérée fait l'objet de variations de sens en étant rattachée successivement à d'autres groupes syntaxiques. Elle contribue à définir un objet en l'associant à des groupes qui le font apparaître sous divers angles. Le poème ci-haut repose sur une opposition isotopique formée par le couple ouverture/fermeture : le premier groupe étant constitué de « matin », « ouverture », « apparence », « bouche » ; et le second, de

« incroyante », « obstacle » et « objet achevé »<sup>20</sup>. Le noyau lexical anaphorique « l'obstacle » est associé d'abord à des compléments (deuxième groupe de vers) qui n'appartiennent pas au même champ sémantique que lui, puis à un groupe syntagmatique (troisième groupe de vers) partageant la même isotopie. Le jeu antinomique qu'on peut déceler ici à partir d'un redoublement vertical montre les variations de sens que l'anaphore peut faire subir à un même syntagme. Le poème cité montre « l'obstacle » en le rapprochant d'abord de choses qui lui sont opposées et ensuite d'autres qui présentent avec lui certains points communs. Apparenté à l'achèvement et à ce qui est (dé)terminé, « L'obstacle » constitue ce qui contraint les mouvements d'arrêter. Ainsi, le redoublement vertical anaphorique constitue un axe autour duquel le syntagme répété se dévoile selon un rythme visuel et sonore, et selon les groupes qui lui sont rattachés.

Nous observerons maintenant le troisième et dernier redoublement simple situé cette fois dans l'axe oblique (le plus employé dans les redoublements). Si ce mode est comparable au précédent en ce qu'il ne s'inscrit pas dans la succession des groupes syntaxiques, il s'en distingue cependant par la traversée oblique qu'il effectue dans le poème et qui ne correspond à aucun processus de lecture courant : ni à l'enchaînement linéaire horizontal des mots, ni à l'enchaînement vertical des vers. Le redoublement oblique apparaît comme un mode de liaison plus libre et flexible, car il n'est pas lié à l'étendue du vers (redoublement horizontal) ou à

---

<sup>20</sup> Nous incluons « apparence » dans /ouverture/ et « incroyante » dans /fermeture/ car ils forment, nous semble-t-il, un couple antinomique évoquant, pour le premier, une disposition à croire en la réalité d'une forme extérieure (ouverture), et pour le second, la disposition inverse (fermeture).

une zone visuelle précise (redoublement vertical). Il réunit un syntagme à son semblable en faisant fi des alignements conventionnels. L'exemple ci-dessous contient plusieurs traits récurrents de ce type de redoublement et permettra de définir la nature de ce tracé dans le poème :

Un **mur** commence durement  
l'apparence,

use les yeux, l'éloignement  
me redonne le **mur**,

arrêt en plusieurs mots.  
(*DP*, p. 66)

On remarque d'abord les positions initiale et finale de vers du syntagme réitéré — ces deux positions sont d'ailleurs souvent privilégiées dans ce type de redoublement qui relie ainsi deux extrémités à l'intérieur du poème. L'axe oblique trace une tension entre ces deux pôles et montre ainsi davantage les limites internes du poème. Ces marques contribuent au caractère dépouillé des textes en faisant apparaître une relation signifiante à l'intérieur d'un dispositif visuel dénudé. Outre le renforcement lexical, le redoublement oblique suscite une relation de sens portant sur la nature grammaticale du syntagme et sur la façon de désigner l'objet. Comme on a pu le remarquer dans l'exemple du redoublement horizontal, il arrive régulièrement que la nature du syntagme se modifie d'un lieu à l'autre. Dans le poème ci-haut, le syntagme « mur » apparaît d'abord comme sujet et ensuite comme complément d'objet. Il semble que la répétition d'un syntagme favorise cette transformation permettant d'exprimer la nature active (sujet) et passive (complément d'objet) de ce qui est désigné. De plus, le redoublement oblique met en évidence un glissement de sens au cours duquel la désignation du syntagme passe du général (article indéfini « un ») au particulier (l'article

défini « le »). Ainsi le syntagme fait l'objet d'un double traitement : d'abord sujet indéterminé, il devient ensuite un objet déterminé. En comparaison des deux précédents modes de redoublement qui ont lieu à l'intérieur d'une unité visuelle restreinte (ligne de vers pour le redoublement horizontal et zone verticale délimitée pour le redoublement vertical), le redoublement oblique produit un décalage visuel qui participe à la transformation sémantique du syntagme en soulignant celle-ci dans l'espace du texte. Ce mouvement de sens fait d'ailleurs écho au mouvement dans l'espace dont il est question dans le texte : par le biais de « l'éloignement », le sujet prend un recul qui lui fait recouvrer le sens de la vue (« l'éloignement / me redonne le mur ») et qui lui permet ainsi d'avoir une prise sur l'objet faisant obstacle. Cette prise est signifiée notamment par l'emploi de l'article défini qui détermine un objet précis ou accorde à celui-ci une valeur « générique » (« le mur » pouvant représenter ici l'ensemble des objets appelés « mur »). Entre le début du poème et la fin du deuxième groupe de vers, le sujet vit un retournement sensible qui affecte simultanément son sens de la vue et sa position dans l'espace. Le redoublement oblique prend part à ce retournement en le situant dans un axe qui laisse transparaître l'écart et le déplacement de(s) sens présents dans ce poème.

Les exemples de cette première catégorie de redoublements ont permis de montrer leurs trois ordres d'apparition (horizontal, vertical et oblique) et diverses relations de sens à l'intérieur du poème. Que ce soit par le biais de la transformation, de la variation ou encore du glissement de sens, le redoublement constitue un mode d'apparaître qui s'appuie simultanément sur l'organisation spatiale et le contenu lexical. Il élabore et oriente dans l'espace

une tension entre deux syntagmes identiques afin d'en exploiter diverses ressources sémantiques. D'un point de vue thématique, on remarque que les substantifs réitérés dans les exemples choisis, « obstacle » et « mur », désignent tous deux un objet empêchant l'exercice de la vision. L'univers poétique de Cyr est marqué par un désir d'aiguiser patiemment le sens de la vue afin de repousser sans cesse les limites du regard. Les redoublements simples mettent ainsi un accent sur certaines difficultés et contraintes perceptives auxquelles le sujet fait face<sup>21</sup>.

#### *Le redoublement double*

Nous verrons à présent comment deux redoublements interagissent à l'intérieur d'un même poème et contribuent à la production de sens. Parmi les huit poèmes qui appartiennent à cette catégorie<sup>22</sup>, nous avons choisi cet exemple :

On **voit**, ne **voit** pas, loin  
**sur la terre** à images

uniquement perdues : arrachées

on avance **sur la terre** mitoyenne,  
à travers les accidents de la parole.  
(DP, p. 65)

Dans ce poème, l'un des plus beaux et des plus représentatifs de l'univers du poète, on trouve un redoublement horizontal et un oblique. Le premier prend part à l'expression d'une transformation de la perception visuelle par le biais

---

<sup>21</sup> Quelques poèmes présentant un redoublement simple ont comme syntagme réitéré « froid » (DP, p. 12, 21 et 45) et « hiver » (DP, p. 52).

<sup>22</sup> Voici la liste des huit poèmes qui contiennent deux redoublements : DP, p. 13, 17, 26, 39, 47, 54, 55 et 65.

du verbe à la forme affirmative, puis à la forme négative. Cette transformation ne semble pas correspondre à un mouvement irréversible, mais plutôt à une alternance entre les deux pôles d'un acte de perception (voir et ne pas voir). La juxtaposition des formes verbales à l'intérieur du redoublement horizontal contribue en grande partie à créer cette alternance qui rend compte du caractère à la fois fragile, insaisissable et éphémère de ce que le sujet perçoit en général. Pour sa part, le redoublement oblique fait glisser visuellement le syntagme « sur la terre » de la position initiale de vers à la position médiane. Ce glissement vient modifier le mode d'insertion du syntagme dans le vers et dans le poème. À sa première occurrence, on remarque que « sur la terre » est la première moitié d'un syntagme plus long (« sur la terre à images »). L'isolement de cette unité sur la ligne de vers correspond à un traitement mettant en valeur le lieu associé à l'acte de perception visuelle. Par contre, à la seconde occurrence, le syntagme « sur la terre » apparaît au sein d'un vers contenant d'autres groupes syntaxiques (un sujet et un verbe), ce qui ne correspond plus à un isolement, mais bien à un regroupement des unités de sens. Le poème montre d'abord une fragmentation entre le sujet, ses actes de perception et le lieu où il se situe (vers 1 et 2), et ensuite une sorte de réunification de ces trois éléments à l'intérieur d'un seul vers (vers 4). L'inconstance de la perception visuelle et de la parole (vers 5) est mise en opposition avec la constance du mouvement d'avancer. Le poème rend compte de la difficulté pour le sujet de saisir le monde dans son ensemble, d'en avoir une vue large et profonde. Seuls les surgissements inopinés de la parole sont susceptibles d'offrir au sujet une saisie partielle conduisant à la saisie suivante. Les deux redoublements lexicaux contribuent pleinement à ce surgissement. Chacun des deux modes de redoublement crée un mouvement



à l'intérieur du poème : la transformation (redoublement horizontal) entre ici en relation avec le glissement (redoublement oblique).

*Le redoublement triple*

Un nombre croissant de redoublements multiplie les marques d'inscription textuelle et, par conséquent, les relations entre les paires lexicales. Certains poèmes de *Diminution d'une pièce* contiennent trois redoublements<sup>23</sup> dont voici un exemple :

**Le jour glacé, volets ouverts**

l'infime  
paupière **du papier**

la chambre qui s'allume au début **du papier**

**le jour ouvert**, le mur rayé.  
(*DP*, p. 9)

Ce poème, placé en ouverture du recueil, contient un redoublement vertical et deux redoublements obliques. Les couples lexicaux sont disposés de manière symétrique (en miroir) : les syntagmes des deux premiers couples sont situés aux premier et dernier vers (extrémités du poème), et ceux du troisième couple, aux vers 3 et 4 (centre du poème). Le premier couple (vertical) propose une variation sémantique du syntagme « Le jour » par le biais des épithètes « glacé » et « ouvert » qui lui sont successivement rattachées. L'adjectif « ouvert » forme d'ailleurs un autre couple (oblique) qui entre immédiatement en relation avec le couple anaphorique. Les deux syntagmes réitérés du premier vers occupent respectivement les positions initiale et finale de vers, ce

---

<sup>23</sup> Voici la liste des six poèmes qui renferment trois redoublements : *DP*, p. 9, 10, 11, 27, 31 et 67.

qui correspond aussi à un marquage symétrique (en miroir)<sup>24</sup>. Le rapport d'éloignement (opposition) qu'ils entretiennent se trouve cependant inversé au dernier vers où ils sont réunis pour former un nouveau syntagme. « Le jour » et « ouvert[s] » font l'objet d'un rapprochement qui s'apparente à une compression du premier vers. Ce processus de réduction est effectué dans le poème par la structure des redoublements lexicaux, structure qui relève à la fois de la combinaison lexicale et du dépouillement syntaxique. D'ailleurs le syntagme « le jour ouvert » (vers 5) s'inscrit aussi à l'intérieur d'un rapport symétrique en apparaissant dans un vers qui a exactement la même structure syntaxique que le premier (vers octosyllabique contenant deux syntagmes juxtaposés et constitués chacun d'un substantif suivi d'une épithète). Ainsi le processus de réduction du premier vers s'intègre aussi à un processus de reproduction : le premier vers est réduit et le fruit de cette réduction est inséré dans un autre vers qui a la même structure. À ces deux couples lexicaux s'ajoute le redoublement oblique du syntagme « du papier » (vers 3 et 4). Dans ce dernier cas, le syntagme réitéré est le complément de syntagmes différents (« paupière » et « s'allume »). D'un point de vue syntaxique, ce redoublement procède à l'inverse du redoublement vertical qu'on trouve dans le poème : dans le premier, c'est le syntagme complété qui change (le complément demeure le noyau stable) ; dans le second, c'est l'épithète (le substantif fait figure de noyau). En observant le contenu des trois couples lexicaux, on remarque que les deux premiers évoquent la lumière et

---

<sup>24</sup> On pourrait aussi parler dans le cas présent d'un marquage chiasmatisque à propos des syntagmes « Le jour glacé » et « volets ouverts », car le substantif du premier et l'épithète du second sont réitérés alors que l'épithète du premier et le substantif du second ne le sont pas. Par le biais des éléments réitérés qu'il contient, le vers présente ainsi une structure croisée.

l'ouverture, et que le troisième semble un prolongement matériel de celles-ci par la blancheur et les possibilités expressives qu'il évoque. D'autres mots du poème (« paupière », « allume » et « début ») appartiennent aussi à cet univers constitué principalement par les trois couples et par les relations sémantiques qui les font se rencontrer, se croiser, se déplacer et se regrouper. Les trois redoublements participent aux mouvements de réduction, de reproduction et d'association des groupes syntagmatiques à travers lesquels se met en place une spatialité signifiante du poème.

### *Le redoublement interpaginal*

Nous compléterons cette section en observant un dernier redoublement qui consiste en la répétition d'un syntagme situé sur la page de gauche et sur celle de droite. Nous l'appelons *redoublement interpaginal* pour indiquer la traversée des zones paginales et textuelles qui caractérise cette relation. En voici un exemple :

« Nous avançons ? » **C'est**  
à peine si **on** entend.

**C'est le véhicule.**

Les trous dans la chaussée  
emportent les images.  
(*DP*, p. 46)

Le limité **accède**, le soleil  
**accède.**

**Le véhicule**  
sorti de l'**effondrement**,

**on** voit mieux l'**effondrement.**  
(*DP*, p. 47)

Les deux redoublements interpaginaux (« le véhicule » et « on ») établissent immédiatement une interaction entre ces deux poèmes de cinq vers. Le syntagme « le véhicule », employé dans ces deux seuls textes du recueil, est situé sur la même ligne centrale et constitue l'unique contenu du vers. L'isolement lexical est accentué dans le premier poème par les deux blancs transversaux et par le présentatif « C'est ». Ce dernier fait aussi l'objet

d'un redoublement (oblique) dont chaque occurrence correspond au début d'une des phrases qui succèdent à la question initiale. Sans toutefois vraiment répondre à celle-ci, les deux phrases apportent des informations contextuelles définissant des éléments sensibles et matériels qui prévalent dans la situation. Dans le second poème, on remarque le redoublement (oblique) du verbe *accéder* (vers 1 et 2) employé dans une construction intransitive tout à fait inhabituelle en français<sup>25</sup>. Ce mouvement d'approche, que la construction verbale et le redoublement soulignent grandement, semble s'effectuer ici en deux temps : d'abord par « Le limité », qu'on pourrait associer à la ligne d'horizon, et ensuite par « le soleil », qui désigne un objet éblouissant et situé dans le ciel. La construction intransitive inverse, d'une part, la direction du mouvement et, d'autre part, l'objet en sujet : au lieu que ce soit « le véhicule » qui avance et s'approche de deux repères mentionnés, ce sont eux qui font l'action de s'approcher du sujet. Le redoublement renforce la construction verbale intransitive tout en produisant une succession de l'action dans le temps. Le troisième redoublement (oblique) consiste en la répétition du syntagme « l'effondrement » dans chacune des deux propositions (participiale et principale) de la dernière phrase du poème. Le retrait dont il est question dans le texte (« sorti de ») trouve d'ailleurs un écho dans la structure même du redoublement : du point de vue thématique, il est question d'une meilleure visibilité de « l'effondrement » après le retrait du « véhicule » ; du point de vue syntaxique, la proposition participiale contient les substantifs « véhicule » et « effondrement », alors que dans la proposition principale on

---

<sup>25</sup> En latin, le verbe *accedere* (*ad-cedere*) peut avoir une construction intransitive et signifie « s'approcher de ». Cf. note 12.

a retiré le premier et conservé, même redoublé, le second. En comparaison de la proposition participiale, la principale fait l'objet d'une diminution du nombre de substantifs qui met effectivement l'accent sur « l'effondrement ». Les deux poèmes, où les sens de l'ouïe (« entend ») et de la vue (« images », « limité », « soleil », « voit ») sont très présents, rendent compte d'un mouvement fracassant où le sujet est propulsé au-delà des « images » et des « limites ». On songe bien sûr à un accident de la route décrit en autant de plans — comme un découpage cinématographique — qu'il y a de groupes de vers. Les redoublements servent ici de rappel, de transition, ou encore de renforcement. Quant au redoublement interpaginal, il rassemble les deux poèmes au sein d'un espace textuel commun en raccordant les deux syntagmes du vers central. Cette position dans le poème contribue à distinguer d'une part les groupes de vers précédents dans lesquels il est surtout question du mouvement avançant ; et d'autre part, les groupes de vers suivants où les thèmes de la perte et de la disparition sont particulièrement présents. L'articulation spatiale du redoublement interpaginal se répercute, comme on a pu le voir, dans la constitution et la distribution du sens. Ce dernier exemple de redoublement permet encore une fois de montrer comment l'entrelacement des syntagmes réitérés suscite des relations de sens spécifiques à ce mode d'organisation.

Dans la présente section, nous avons eu l'occasion d'observer plusieurs relations de sens associées à la répétition d'unités lexicales et à leur position dans le poème. Les redoublements contribuent à la constitution d'une spatialité textuelle en suscitant des mouvements de lecture qui ne reposent pas sur la succession de mots, mais sur les lieux d'inscription d'un même mot.

L'analyse des redoublements simples a permis de repérer trois modes qui induisent le type de relations sémantiques : l'avancée (redoublement horizontal), l'anaphore (redoublement vertical) et le glissement de sens (redoublement latéral). La multiplication des redoublements au sein d'un poème fait naître des interactions entre les unités lexicales selon leur position et leur orientation. Cette interaction produit du sens par les phénomènes d'association, de reproduction et de réduction qui peuvent s'opérer à l'intérieur des vers. En s'appuyant sur la répartition d'unités identiques dans l'espace du poème, les redoublements établissent des relations sémantiques comme le rappel, la mise en relief et la variation. Ils font naître des mouvements qui leur sont spécifiques, mais qui s'intègrent entièrement dans l'économie générale du poème.

### **Les regroupements de vers**

L'indéniable sensibilité à l'espace dans l'œuvre de Cyr se situe entre autres, comme on a pu le voir dans la section précédente, dans la façon dont le poète dispose le texte. Cyr est tout aussi attentif aux rapports spatiaux que désigne la parole qu'à ceux qui sont établis par les mots dans la page. La disposition des poèmes, pourtant très dépouillée, apparaît ainsi comme un aspect important de cette sensibilité à l'espace. L'un des principaux modes d'apparition du poème s'appuie sur l'organisation visuelle des vers sur la page<sup>26</sup>. La manière dont ces derniers sont alignés, coupés, réunis ou éloignés

---

<sup>26</sup> D'autres composantes du mode d'apparition du poème seraient à considérer, comme la façon dont le lecteur accède au poème (en tournant une page, en la dépliant, en la déroulant, etc.), le type de papier et les possibles jeux de transparence, etc. Nous ne les avons pas retenues ici, malgré l'intérêt qu'elles présentent, car elles nous éloigneraient un peu trop de notre sujet.

engendre des relations spatiales qui sont porteuses de sens. La composition et la répartition des vers contribuent à l'établissement d'une structure textuelle fondée sur la perception visuelle. Dans cette section, nous tenterons de voir comment ces regroupements structurent le discours dans les poèmes de *Diminution d'une pièce* et nous étudierons quelques relations signifiantes à partir de leur disposition dans la page.

L'intérêt d'aborder cette question chez Cyr découle étrangement du traitement extrêmement soigné et dépouillé dont font l'objet les unités de vers<sup>27</sup> dans cette œuvre. Ce traitement retient notre attention, non pas parce qu'il fait éclater le texte sur tout l'espace de la page et qu'il complexifie par le fait même la lecture des poèmes, comme chez André du Bouchet ou Anne-Marie Albiach, mais bien parce qu'il contribue à créer une organisation textuelle forte avec une grande économie de moyens. L'une des caractéristiques de cette organisation est d'ailleurs de toujours répondre à une structure visuelle rigoureuse qui procure au poème un certain ordre, c'est-à-dire une répartition intelligible du texte dans la page. Le nombre restreint d'unités et la régularité de certains regroupements favorisent des agencements ordonnés. Les poèmes de *Diminution d'une pièce* contiennent tous entre quatre et sept vers et ceux-ci ne sont jamais regroupés de manière à former une seule unité. Les poèmes qui ont un même nombre de vers ne sont pas tous disposés de la même façon, évitant ainsi toute corrélation systématique entre le nombre de vers et le type de regroupement. Le nombre réduit de vers n'affecte en rien la possibilité de diversifier les regroupements d'un poème à l'autre ; au

---

<sup>27</sup> L'expression *unité de vers* désigne un ou plusieurs vers consécutifs contenus entre deux blancs transversaux.

contraire, il semble permettre un travail méticuleux qui fait surgir de petits et discrets mouvements de sens.

Un relevé complet des types de regroupements permet de dégager certaines caractéristiques du traitement des unités de vers dans le recueil. En premier lieu, on remarque une diversité de regroupements de vers : dix-sept séquences<sup>28</sup> pour cinquante-deux poèmes. Tous les poèmes de quatre et de sept vers ont comme particularité de présenter une séquence différente pour chacun des poèmes, en comparaison de ceux de cinq et de six vers où certaines séquences sont reprises. Les poèmes de cinq vers forment à eux seuls plus des deux tiers du recueil (trente-sept poèmes sur cinquante-deux) et ils sont majoritairement disposés selon la séquence 2-1-2 (vingt poèmes)<sup>29</sup>. Outre la diversité, la répartition des vers favorise une structure textuelle précise : chaque poème — qu'il s'agisse d'un poème de quatre, cinq, six ou sept vers — est toujours composé de trois ou de quatre unités de vers. Les séquences de trois unités sont de loin les plus répandues<sup>30</sup> et constituent donc le rythme visuel dominant du recueil — ce rythme était déjà présent dans *Sol inapparent* (vingt poèmes sur soixante) mais dans une proportion moindre. La

---

<sup>28</sup> Nous nommons *séquence* une structure de regroupement. Nous en indiquons la composition par le nombre de vers de chacune des unités. Par exemple, 2-1-1 désigne un poème de quatre vers répartis en trois unités (deux vers, un vers, un vers).

<sup>29</sup> Voici la répartition des trente-sept poèmes de cinq vers selon leur séquence respective :

1-1-2-1 : DP, p. 10 et 52

1-2-1-1 : DP, p. 9

1-2-2 : DP, p. 11, 12, 29, 42, 51 et 63

1-3-1 : DP, p. 45

2-1-2 : DP, p. 13, 15, 17, 20, 27, 36, 38, 40, 43, 46, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 65, 67 et 69

2-2-1 : DP, p. 16, 19, 25, 30, 39, 47 et 66.

<sup>30</sup> Les séquences se répartissent de la façon suivante : onze séquences sont composées de trois unités (quarante-cinq poèmes) et six, de quatre unités (sept poèmes).



principale caractéristique du traitement des unités demeure cependant la présence d'une structure symétrique qui apparaît souvent à travers ce rythme ternaire. Dans la mesure où la symétrie correspond, selon *Le Petit Robert*, à une « distribution régulière de parties, d'objets semblables de part et d'autre d'un axe, autour d'un centre », on s'aperçoit que plusieurs séquences s'accordent à ce type de structure, puisque l'unité de vers centrale devient l'axe à partir duquel les deux autres unités (identiques) sont distribuées<sup>31</sup>. La structure symétrique revêt ici une importance particulière : d'une part, on note une forte proportion de poèmes qui en sont affectés (principalement par l'intermédiaire de la séquence 2-1-2) ; et d'autre part, cette structure apparaît emblématique du travail de précision sur la langue et du désir d'ordre qu'on trouve chez Cyr.

Nous tenterons de voir maintenant si l'équilibre visuel de la structure symétrique se répercute dans d'autres composantes du poème, telles que la structure syntaxique et le contenu lexical. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser deux poèmes symétriques de cinq vers à l'aide desquels nous essaierons de dégager certains traits signifiants. Voici le premier exemple :

L'air et le fer, côte à côte  
sur des routes disjointes.

Ailleurs, les sommets.

La main rabattue sur la terre,  
ignorant la terre.  
(*DP*, p. 17)

---

<sup>31</sup> On trouve quatre séquences symétriques différentes dans tout le recueil (1-2-1, 1-3-1, 2-1-2 et 2-3-2. Notons aussi la présence d'une structure symétrique à l'intérieur d'une séquence de quatre unités ; dans ce cas-ci, la structure est établie à partir d'un redoublement d'unités (2-1-2-1).

Chaque unité de vers correspond ici à une unité syntaxique débutant par une majuscule et se terminant par un point. L'organisation des vers et celle de la syntaxe sont ici de nature *coïncidente*, puisque l'une et l'autre partagent la même étendue textuelle<sup>32</sup>. La longueur de l'unité syntaxique correspond au nombre de vers de chacune des trois unités formées à partir des regroupements de vers. La corrélation entre vers et syntaxe crée un renforcement des unités de vers, renforcement qui est bien sûr présent dans d'autres types de poèmes<sup>33</sup>, mais qui produit dans les poèmes symétriques de cinq vers un rapport paradoxal : les unités apparaissent interdépendantes au sein de la structure visuelle, mais autonomes au regard de la structure syntaxique. Dans les poèmes de type asymétrique, le dispositif visuel ne reposant pas sur une interdépendance des unités, comme c'est le cas pour la structure symétrique, le renforcement établit un rapport convergent sur les plans visuel et syntaxique<sup>34</sup>.

L'autonomie des unités et la syntaxe essentiellement nominale composent dans ce poème une sorte d'énumération en trois temps dans laquelle apparaissent des éléments distincts. La succession des unités forme un parcours perceptif par l'intermédiaire de trois lieux que désigne le locuteur du poème : le premier est un environnement terrestre caractérisé par la proximité (« côte à côte ») et la disjonction (« routes disjointes ») ; le

---

<sup>32</sup> Voici la liste des poèmes de cinq vers symétriques et coïncidents : *DP*, p. 17, 38, 40, 46 et 58.

<sup>33</sup> Voici la liste des poèmes coïncidents qui appartiennent à d'autres catégories : *DP*, p. 31 (1-1-1-1), 42 (1-2-2), 54 (2-2-2) et 68 (2-2-3).

<sup>34</sup> Le poème de quatre vers composé de quatre unités (*DP*, p. 31) illustre tout à fait ce rapport convergent.

deuxième est situé plus loin et plus haut comparativement au précédent ; et le troisième correspond à celui qu'occupe le locuteur. Outre le fait de circonscrire visuellement trois lieux différents, la structure des unités de vers établit d'autres rapports de sens qui s'appuient cette fois sur la symétrie. Par exemple, le contenu lexical de la troisième unité fait écho à celui de la première : d'une part, « La main rabattue sur la terre » rend compte d'un rapport de proximité rejoignant celui qui existe entre « L'air et le fer » ; et d'autre part, « [La main] ignorant la terre » rappelle indirectement, et de manière peut-être plus métaphorique, la disjonction des « routes » qui ne se croisent pas et qui demeurent séparées l'une de l'autre. L'unité centrale, pour sa part, se distingue des deux autres en désignant un espace, « les sommets », qui rivalise avec les hauteurs célestes (contrairement au niveau terrestre des deux autres unités). Cela a pour effet de rendre compte dans le poème d'un mouvement d'éloignement (des « routes » aux « sommets ») suivi d'un mouvement d'approche en direction du locuteur (des « sommets » à l'espace occupé par le locuteur). L'unité isolée, en plus d'être l'axe déterminant la symétrie visuelle, représente ici un pôle spatial important dans l'orientation des mouvements. Dans ce poème, la proximité se traduit par les unités plus longues, et l'éloignement, par l'unité plus courte. La longueur n'est peut-être pas sans rapport avec la dualité perceptive qui se trouve au sein de chacun des lieux de proximité, dualité qui se présente sous la forme des couples *proximité/disjonction* et *proximité/lignorance* ; l'unité centrale, quant à elle, ne contient pas une telle dualité (seulement *éloignement*). Le couple *proximité/disjonction* provient d'une activité perceptive sollicitée par des stimuli externes, alors que le couple *proximité/lignorance* découle d'une activité cognitive par laquelle le locuteur tente d'accorder son univers mental à

l'univers extérieur. Du point de vue de la constitution du sens, deux mouvements viennent se superposer : le premier consiste en un redoublement de la perception de la proximité spatiale par l'intermédiaire de la structure symétrique ; le second, en un mouvement d'intériorisation par lequel le locuteur tente de s'insérer avec son corps dans le monde. La proximité disjonctive des choses renvoie le locuteur à son propre mode d'occupation de l'espace. La coexistence du corps et de la terre ne se caractérise pas ici par une relation d'échange et de connaissance, mais plutôt par la dimension hétérogène qui subsiste entre les deux. La structure symétrique contribue à souligner le jeu de renvois entre le monde et le locuteur tout en constituant une sorte d'assise sémantique à partir de laquelle se dégage un rapport sensible complexe.

Nous aimerions maintenant présenter le second exemple afin d'observer d'autres traits signifiants dans les poèmes symétriques de cinq vers. Le texte choisi est le suivant :

L'espace  
durci en avant de la bouche,  
  
la porte s'ouvre  
  
je ne sais pas comment j'ai pu sortir  
des mots.  
(*DP*, p. 53)

Contrairement à l'exemple précédent, ce poème ne comporte qu'une seule unité syntaxique complète débutant par une majuscule et se terminant par un point. L'organisation des vers et celle de la syntaxe sont par conséquent de nature *non coïncidente*, car il y a une dichotomie cette fois entre l'étendue de l'unité syntaxique complète et les trois unités de vers. Celles-ci procèdent

malgré tout à un découpage textuel lié à l'organisation syntaxique du poème, puisque chacune d'elles correspond à un contenu propositionnel distinct : la première unité contient une proposition participiale ; la deuxième, une proposition indépendante ; et la troisième, une proposition principale suivie d'une subordonnée complétive. Par ailleurs, le type de relation entre les propositions ne correspond pas au mode énumératif qu'on retrouvait entre les unités syntaxiques du poème précédent. Dans le poème ci-haut, la présence d'une virgule à la fin de la première unité et l'absence de signe de ponctuation à la fin de l'unité centrale produisent un léger déséquilibre syntaxique, une oscillation entre liaison et rupture, qui ne correspond pas à l'équilibre symétrique de la disposition visuelle<sup>35</sup>. La virgule indique de manière discrète une certaine relation de sens entre la première unité et ce qui suit (le blanc transversal ou l'unité centrale) ; l'absence de signe à la fin de l'unité centrale établit, pour sa part, une sorte de suspension ou de flottement avec les propositions de la troisième unité.

D'un point de vue thématique, on remarque la présence de deux univers sémantiques : l'univers spatial, constitué des syntagmes « espace », « en avant », « porte », « s'ouvre » et « sortir », et l'univers langagier, formé à l'aide de « bouche » et « mots ». Tous deux s'entrelacent dans la première unité où « l'espace » est situé par rapport à « la bouche » ; ou encore dans la troisième unité où l'action de « sortir », qui désigne le passage d'un lieu vers un autre, est associée aux « mots ». Dans ce poème, l'entrelacement des univers sémantiques se produit à l'intérieur des unités symétriques. Il se

---

<sup>35</sup> Voici la liste des poèmes symétriques de cinq vers ponctués de cette même façon : *DP*, p. 53, 56, 59 et 61.

dégage cependant de ces deux unités une opposition entre les qualités concrète et immobile de l'une, et abstraite et mobile de l'autre. L'unité centrale prend part à cette opposition, non pas en établissant une frontière encore plus nette entre les deux unités, mais en jouant un rôle de transition sémantique. Cette unité, dont nous avons associé dans un premier temps les syntagmes (« porte » et « s'ouvre ») au seul univers spatial, fait l'objet de divers mouvements de sens. Le premier s'appuie sur le syntagme « la porte », objet localisé<sup>36</sup>, qui dans le contexte du poème et par métaphore peut aussi désigner « la bouche ». Cette extension métaphorique du syntagme se confirme par le mouvement d'ouverture de la porte (deuxième unité) qu'on peut associer à celui de sortie des mots (troisième unité). Par ce mouvement, la porte apparaît comme l'objet dont sont sortis les mots, d'où le renforcement du lien métaphorique entre « porte » et « bouche ». Le syntagme appartient alors aux deux univers sémantiques — un objet ouvrant sur un autre espace (univers spatial) en vient à signifier ici l'organe de la parole (univers langagier). Le second mouvement de sens est lié au même syntagme (« la porte ») qui, en tant qu'objet concret, peut être soit mobile, soit immobile, qualités que nous retrouvons dans l'une ou l'autre des unités symétriques. Le contenu lexical de cette unité recoupe donc les deux univers sémantiques (espace et langage) et certaines des qualités qui ressortent du poème. L'unité centrale opère une sorte de glissement de sens que la disposition visuelle vient paradoxalement isoler et, en quelque sorte, marquer dans l'espace de la page.

---

<sup>36</sup> L'article défini « la » désigne ici une porte à laquelle le locuteur se réfère précisément, ce qui laisse sous-entendre qu'il en connaît/ imagine l'environnement spatial.

Les deux exemples choisis ont permis de montrer l'importance de l'unité centrale dans le mode de signification des poèmes symétriques. De manière générale, chacun des vers de *Diminution d'une pièce* contient peu de substantifs, ce qui concentre le propos de chaque poème sur un sujet très précis et composé de peu d'éléments. Les unités centrales des poèmes de cinq vers ne contiennent d'ailleurs souvent qu'un seul substantif. L'équilibre textuel et l'isolement visuel de la position centrale favorisent aussi un renforcement du contenu lexical de ces unités. Le substantif devient alors une charnière importante qui réoriente le poème. Dans les exemples choisis, cela se manifeste par l'insertion d'un contraste (cf. « sommet » dans le premier exemple) ou par la combinaison de certaines qualités (cf. « porte » dans le second). Sans être applicables à l'ensemble des poèmes symétriques de cinq vers, ces deux fonctions exemplifient le dynamisme signifiant et le renforcement lexical liés aux unités centrales. Il arrive parfois que le renforcement lexical repose simultanément sur l'unité centrale d'un poème symétrique et sur le redoublement du substantif dans l'une des deux unités symétriques<sup>37</sup> :

Le vent —  
je sors de la tête.

Le vent.

La main glacée des routes  
redevenues étroites.  
(*DP*, p. 40)

---

<sup>37</sup> Voici la liste des poèmes où l'on trouve une telle situation : *DP*, p. 13, 36 et 40.

Le syntagme « Le vent » fait l'objet d'un redoublement vertical au vers central, ce qui procure à cette unité de vers un double marquage dans le poème. La réitération et les positions du syntagme font en sorte que la structure visuelle croise la structure lexicale : le redoublement crée un couplage visuel entre les première et deuxième unités de vers, couplage qui se superpose à la disposition symétrique du poème. Il résulte de cette superposition que l'unité centrale est à la fois l'axe de la symétrie du poème et un pôle du redoublement. Cette unité acquiert ainsi un rôle déterminant dans le processus de signification du poème. Elle constitue un lieu de renforcement où se concentre la présence du « vent », véritable pivot d'un passage entre mobilité (« je sors de la tête ») et immobilité (« La main glacée des routes »).

La disposition symétrique des vers constitue un mode d'organisation du langage à l'intérieur duquel le poète cherche à saisir certains mouvements de son expérience mondaine. Elle reflète le désir de proposer par le langage un ordre du monde là où le monde manifeste d'abord son étrangeté au sujet. Elle ordonne la parole à l'intérieur d'une structure qui affiche un certain équilibre dans sa composition, comme le souligne ce poème :

Où,  
les yeux ayant revendiqué, gémi,

la terre seule

lue,  
dans le cahier bleu symétrique —  
(*DP*, p. 20)

La symétrie permet au langage de faire apparaître le monde tout en le contenant à l'intérieur d'un cadre (ici, le poème symétrique de cinq vers). Elle



renvoie à une manière de « lire » le monde, c'est-à-dire d'y accéder par un langage réinventé. Elle n'a pas pour effet de refermer sur eux-mêmes les objets qu'elle contient. Par la présence des blancs transversaux, elle fait la part belle à des trouées qui viennent participer aux divers mouvements de sens dans les poèmes. Ces blancs, si déterminants et si fortement ancrés dans la structure visuelle, pourraient d'ailleurs être comparés au pas dont il est question dans un autre poème du recueil :

Changé, extrême  
un pas suffit, en avant  
  
s'il interrompt la parole  
  
dans le jour de parole  
dont je me sers aussi.  
(*DP*, p. 36)

À l'instar du « pas » qui vient ici « interromp[re] la parole » du locuteur, les blancs transversaux « interromp[ent] » l'enchaînement des vers et insèrent, cette fois-ci, des ouvertures à l'intérieur de l'organisation visuelle plus ou moins codifiée qu'est la structure symétrique. De façon générale chez Cyr, ces ouvertures ont une forte valeur elliptique et rendent le contenu des poèmes souvent ambigu, incertain. La symétrie des poèmes induit un ordre tout en intégrant diverses échappées à travers lesquelles le langage désigne, s'interrompt, se reprend en se répétant, isole et regroupe des unités, se dessine une forme. L'étude du mode de regroupement des vers le plus utilisé dans *Diminution d'une pièce* a permis de mettre en relief certaines relations de sens, telles que la transition sémantique (fonction de charnière) et le renforcement lexical. La structure à la fois ordonnée et trouée des poèmes symétriques témoigne, chez ce poète, d'une grande attention aux possibilités signifiantes de l'espace occupé par le texte. Elle constitue une tentative de

s'approcher des choses du monde par l'intermédiaire d'une parole qui instaure son propre ordre dans l'espace du langage, cet ordre se révélant d'abord et avant tout l'instrument sensible d'une démarche interrogatrice.

### **La ponctuation**

Vouée d'abord au découpage des principales unités syntaxiques dans la prose, la ponctuation fait l'objet d'un traitement différent en poésie. On trouve, par exemple, dans la poésie moderne une diversité d'emplois qui varie selon les auteurs entre un usage conventionnel et la totale disparition de la ponctuation. Certains de ses traits sont liés à des faits de position, comme la majuscule placée systématiquement en début de chaque vers et qui remonte à la tradition classique. Des poètes modernes, comme Jean Tortel, ont repris cet usage de la majuscule initiale ou encore ont exploré d'autres valeurs des signes de ponctuation en fonction de leur position dans le vers libre. Les poèmes de *Diminution d'une pièce* s'inscrivent dans une telle démarche, puisque l'emploi de certains signes de ponctuation semble tenir compte de leur lieu d'inscription dans le vers ou la page. Déjà dans *Sol inapparent*, le deux-points et le tiret apparaissaient régulièrement dans les poèmes et suscitaient certaines interrogations. On les retrouve dans *Diminution d'une pièce* où ils sont employés de façon similaire, quoiqu'un peu moins fréquemment. Dans cette dernière section, nous aimerions observer l'emploi de ces deux signes afin d'en dégager les principales fonctions signifiantes.

### *Le deux-points*

On s'entend généralement pour accorder au deux-points la fonction d'annoncer l'énoncé qui lui succède (citation, explication, énumération, etc.)<sup>38</sup>. Ce signe « marque l'existence d'une relation entre les segments qu'il sépare<sup>39</sup> », relation qui indique souvent un changement énonciatif (passage d'un discours indirect à un discours direct, par exemple). Jacques Drillon mentionne que le deux-points « ne se borne plus à introduire ce qui suit, mais [...] il a, petit à petit, acquis un rôle de simulateur logique et chronologique<sup>40</sup> ». Ainsi le deux-points constitue parfois un lieu d'articulation logique équivalant à certaines conjonctions ou locutions conjonctives (donc, parce que, bien que, etc.), comme dans cet exemple de notre cru, « Il travaille d'arrache-pied sur sa thèse : il a hâte de l'avoir terminée », où le deux-points remplit une fonction similaire à la locution *parce que*. Les deux-points condensent les phrases et assument

une fonction active d'élimination ; ils marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et

---

<sup>38</sup> Voici quelques définitions : « Signe de ponctuation indiquant une suspension plus forte que la virgule, et même que le point et virgule » dans LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, éd. intégrale. Paris : Gallimard/Hachette, 1971, p. 1816.

« Les deux points s'emploient : 1) pour annoncer une citation, un discours direct ; 2) pour annoncer l'analyse, l'explication, la conséquence, la synthèse de ce qui précède » dans GREVISSE, Maurice. *Précis de grammaire française*. 28<sup>e</sup> éd. revue, Paris/Gembloux : Duculot, 1969, p. 273 (§501).

« Signe de ponctuation, formé de deux points superposés (:), placé avant une explication, une énumération, une citation » dans *Le Petit Robert*, p. 629.

<sup>39</sup> DUPRIEZ, Bernard. *Op. cit.*, p. 151.

<sup>40</sup> DRILLON, Jacques. *Traité de la ponctuation française*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 388.

comme électrisé : il y a toujours dans l'emploi des deux-points la trace d'un menu court-circuit<sup>41</sup>.

Comme le mentionne si justement Gracq, le deux-points produit parfois une ellipse en fragmentant le discours et en rapprochant deux segments. Dans le contexte de notre étude sur la spatialité, nous souhaitons observer la fragmentation discursive produite par le deux-points selon sa position dans le vers.

Dans *Diminution d'une pièce*, les deux-points sont situés soit à l'intérieur, soit à la fin du vers. Tous ceux qui occupent une position intérieure, en plus de découper le vers en deux segments, appartiennent à un vers isolé par des blancs transversaux. Ces vers font donc l'objet d'un triple découpage opéré par le vers, l'unité de vers (composée d'un seul vers) et le signe de ponctuation. La segmentation du vers isole souvent un syntagme d'un côté ou de l'autre du deux-points. Cet isolement accentue la dimension elliptique de l'énoncé contenu à l'intérieur du vers, car il condense l'un des deux segments en un seul mot. Reprenons comme exemple ce poème qu'on trouve au début du recueil :

Je n'ai pas su dire, renoncer.

J'ai quand même dit : terre.

Dans la maison, sur la table  
et en sortant je l'ai dit

comme on sort pour voir : la terre.  
(*DP*, p. 10)

---

<sup>41</sup> GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*. Paris : José Corti, 1980, p. 258 ; cité dans DRILLON, Jacques. *Op. cit.*, p. 398.

On remarque au deuxième vers que le complément d'objet direct est retranché du verbe par le deux-points et qu'il forme à lui seul le second segment. Le deux-points inscrit une marque qui affiche la relation énonciative contenue dans ce vers : le « dire » renvoie à la « terre » et la « terre » à l'action de la « dire ». Le dernier vers du poème reprend la même structure et le même mot, mais cette fois « terre » est associé simultanément à l'énonciation (« et en sortant je l'ai dit ») et à la vision (« comme on sort pour voir »). La conjonction du dire et du voir conduit le locuteur à préciser l'objet qu'il désigne, puisque « terre » est cette fois précédé d'un article défini. Le deux-points suscite une relation de sens qu'on pourrait qualifier de « détachée/liée », en raison des éléments textuels qu'il sépare pour établir un lien syntaxique et énonciatif. Cette relation est aussi présente visuellement par l'intermédiaire des deux vers isolés dont la semblable disposition les fait se rapprocher l'un de l'autre. Le parallélisme visuel et structural des deux vers contenant le deux-points et le mot « terre » crée une symétrie qui souligne ici un mode de désignation spécifique où s'entrelacent la vision et la parole pour atteindre l'objet visé.

On trouve par ailleurs deux poèmes où le deux-points à l'intérieur du vers indique un autre type de relation de sens. Comme le montrent ces deux extraits, ce n'est plus l'aspect énonciatif qui domine dans ces vers :

tu avances sur une route  
 qui peut-être t'a renvoyé,  
 voyageur : le dernier arrivé.  
 (DP, p. 30)

On voit, ne voit pas, loin  
sur la terre à images

uniquement perdues : arrachées  
(*DP*, p. 65)

Malgré une disposition similaire et la présence d'un segment composé d'un seul mot, comme on vient de le voir, le deux-points produit cette fois une ellipse et indique une relation qualitative entre les deux segments. Dans le premier extrait, le mot isolé précède le deux-points et ne présente pas une continuité syntaxique immédiate avec le second segment. Le deux-points instaure une relation elliptique pouvant exprimer une équivalence (\*voyageur qui est le dernier arrivé), une conséquence (\*voyageur, donc le dernier arrivé), une explication (\*voyageur, c'est-à-dire le dernier arrivé), une cause (\*voyageur, puisque que tu es le dernier arrivé), etc. Notre intention n'est pas de rétablir un lien logique, mais de montrer que la juxtaposition des segments fait en sorte que le contenu du second segment vient expliciter celui du premier. Le second extrait, dans lequel le second segment prolonge le premier en le précisant, s'inscrit dans cette voie. Dans le vers isolé, « perdues » se projette dans « arrachées » et « arrachées » prend son sens par rapport à « perdues ». Les notions de perte et de rupture sont exprimées ici au sein d'une coïncidence produite par le « court-circuit », pour reprendre le mot de Gracq, du lien logique. Chez Cyr, l'emploi du deux-points au milieu d'un vers isolé participe d'une manière d'organiser le langage qui s'appuie sur différents lieux d'inscription de la parole (incluant ici les signes de ponctuation). Un tel marqueur logique s'inscrit dans la spatialité du poème, comme les prochains exemples continueront de le montrer.

Lorsqu'il se situe en fin de vers, le deux-points désigne une relation de sens avec le ou les vers suivant(s)<sup>42</sup>. La longueur des énoncés qui succèdent au deux-points correspond toujours à l'étendue complète du vers. Par conséquent, le deux-points en fin de vers ne relie que des unités qui respectent le découpage des vers. Cependant, le vers contenant le deux-points peut apparaître seul ou à l'intérieur d'un groupe de vers. Dans le premier cas, il indique souvent un rapport énonciatif de manière explicite, comme dans ce poème :

La question  
saisie par les matériaux,  
  
enfouissant, récitant l'usure :  
  
« Ce que je dis ne nomme pas,  
cet éloignement n'est pas à moi ».  
(*DP*, p. 43)

De façon très concise, le texte thématise différents aspects du langage tels que l'interrogation, la récitation, l'énonciation et la nomination. De plus, il contient un acte de discours indiqué par des marqueurs d'énonciation (le deux-points et les guillemets). Le blanc transversal décale le discours rapporté (qui s'étend sur deux vers entiers), créant ainsi une tension visuelle dans l'enchaînement des unités liées au deux-points. La disposition symétrique du poème (2-1-2) fait en sorte qu'on associe indirectement « La question » (vers 1) aux deux énoncés négatifs du dernier groupe de vers. Le discours rapporté ne résout pas ici « La question », au contraire, il renvoie à l'impuissance du locuteur à approcher les choses qui l'interpellent. L'énoncé entre guillemets précise la

---

<sup>42</sup> Aucun poème du recueil ne se termine par un deux-points ; ce dernier est donc toujours suivi d'un énoncé.

nature de « l'usure » décrite en termes de nomination et de distance par un sujet qui s'exprime à la première personne du singulier. Le deux-points, le blanc transversal et les guillemets sont trois marques qui délimitent le discours à l'intérieur d'étendues textuelles régulières (ici, le vers). Malgré son contenu qui aborde la difficulté de saisir le réel, le poème porte paradoxalement l'empreinte d'un cadre bien défini et auquel contribuent ici la ponctuation et la composition spatiale.

Un second exemple permettra maintenant de montrer deux vers consécutifs liés par un deux-points en position finale. Dans le poème choisi, l'acte de discours n'est pas annoncé par un verbe d'énonciation :

L'herbe, l'herbe  
ou le vent

ce qui existe, traversé —

je travaille :  
qu'est-ce qui a disparu ?  
(*DP*, p. 55)

La question formulée au dernier vers crée un effet de surprise, puisqu'on pouvait s'attendre à ce que le deux-points annonce un contenu portant sur la nature du travail. Le deux-points conjoint deux énoncés où s'opposent l'univers du travail (production de quelque chose) et celui de la disparition (perte de quelque chose). Il semble aussi indiquer une ellipse temporelle entre les deux vers, car on peut supposer que l'interrogation est née au cours du travail, donc après un certain laps de temps. Cette nuance temporelle est présente par la relation logique que suscite le deux-points. Celui-ci suggère d'ailleurs que la question contenue dans le dernier vers soit une conséquence de l'action de travailler. La relation de conséquence suppose deux moments



distincts et successifs, moments que la disposition vient souligner en faisant se succéder les deux vers à l'intérieur du même groupe. Ce dernier correspond d'ailleurs au discours à la première personne du singulier et à une interrogation plus introspective qui découle de l'engagement du sujet dans son travail. L'absence de guillemets au dernier vers réduit davantage les marques d'énonciation, accentuant ainsi l'ellipse discursive et temporelle entre l'affirmation et la question.

Les exemples de poèmes contenant un deux-points en fin de vers ont montré que l'étendue des énoncés liés à ce signe de ponctuation couvre toute la longueur de la ligne de vers. La position du deux-points apparaît donc systématiquement associée à la longueur des énoncés : s'il est au centre du vers, les énoncés ne couvrent qu'une seule ligne de vers ; s'il est à la fin, ceux-ci se partagent respectivement une ou plusieurs ligne(s) de vers entière(s). L'analyse des divers emplois du deux-points dans *Diminution d'une pièce* a donné l'occasion d'observer des liens signifiants entre la disposition, les unités textuelles et la ponctuation. À travers chacun d'eux, on a pu identifier des mouvements de sens, souvent ténus, mais portant de manière non moins dynamique sur l'énonciation, la prédication ou encore l'élosion.

### *Le tiret*

On définit généralement le tiret comme un signe de ponctuation qui marque une séparation au sein d'un texte<sup>43</sup>. Celle-ci peut indiquer un

---

<sup>43</sup> « 2) Petit trait horizontal dont on se sert pour joindre certains mots qui proprement sont censés n'en faire qu'un, comme tout-puissant, belles-lettres, etc. En ce sens, les grammairiens disent trait d'union, et les imprimeurs divisions. 3) Ce même trait sert aussi, placé au bout de la ligne, à indiquer qu'un mot n'est pas fini. 4) Terme de typographie. Ligne qui indique un nouvel interlocuteur dans le dialogue ou une suspension dans le discours » dans LITTRÉ, Émile. *Op. cit.*, p. 1004.

changement de locuteur dans un dialogue ; mettre en évidence un ou plusieurs mots en fin de phrase ; insérer à l'intérieur d'une phrase un énoncé de diverses natures (commentaire, précision, proposition incise, etc.). Comme le rappelle Jacques Drillon, « le tiret, plus encore que la parenthèse, interrompt la continuité de la phrase<sup>44</sup> ». On considère la plupart du temps cette interruption du point de vue syntaxique, dans la mesure où elle suspend l'enchaînement pour y insérer souvent un énoncé qui est indépendant du reste de la phrase. Pour Bernard Dupriez, le tiret « correspond dans le langage parlé à un silence qui accroît l'attente [...]. Il arrive toutefois que le silence transcrit par le tiret ne soit que la marque temporelle d'une pause, sans soulignement<sup>45</sup> ». Le tiret devient alors une marque rythmique évoquant une durée plus ou moins longue selon qu'on l'associe à un silence (temps qui s'écoule) ou à une pause exigée par le souffle du locuteur (temps suspendu). L'aspect rythmique du tiret, tel que présenté par Dupriez, est associé à une dimension orale et subjective du signe de ponctuation. L'interruption, syntaxique ou prosodique, contribue à un découpage qui segmente, insère et répartit les unités textuelles.

Dans *Diminution d'une pièce*, le tiret est principalement associé à ses fonctions de découpage, de séparation et de retrait. Il accentue fortement la

---

« Le tiret s'emploie dans un dialogue pour indiquer le changement d'interlocuteur ou pour séparer du contexte des mots, des propositions » dans GREVISSE, Maurice. *Op. cit.*, p. 273 (§506).

« Trait un peu plus long qui sépare d'un contexte une proposition, une phrase (pour les détacher, les séparer) ou qui indique un changement d'interlocuteur dans un dialogue » dans *Le Petit Robert*, p. 629.

<sup>44</sup> DRILLON, Jacques. *Op. cit.*, p. 329.

<sup>45</sup> DUPRIEZ, Bernard. *Op. cit.*, p. 80.

segmentation produite par les vers et contribue à l'établissement de relations de sens qui s'appuient sur la tension entre les vers ou les groupes de vers. L'une des particularités concernant l'emploi de ce signe est qu'il apparaît toujours seul dans un poème et jamais par paire. Cela favorise des relations de division, en comparaison des relations d'insertion suscitées par un emploi couplé : dans le premier cas, les deux énoncés séparés par le tiret se succèdent ; dans le second, un énoncé principal est entrecoupé d'un énoncé secondaire placé entre deux tirets. De plus, on remarque dans l'ensemble du recueil que le tiret occupe de façon presque systématique une position finale de vers (qui correspond souvent à la fin du poème)<sup>46</sup>, ce qui fait naître diverses tensions selon les éléments discursifs subséquents. Dans certains poèmes, par exemple, le tiret est suivi d'un blanc transversal. L'écart visuel entre le vers qui contient le tiret et l'énoncé suivant produit une tension spécifique :

La route,  
le produit froid de la route.

Nommer la séparation  
sépare

rayonne —

Paysage autre :  
où finissent les habitations.  
(*DP*, p. 57)

Ce poème, qui thématise la question de la « séparation », contient un noyau de tensions constitué par la succession du tiret, du blanc transversal et de la majuscule. Ce noyau établit un pôle d'éloignement discordant où la division

---

<sup>46</sup> Le seul tiret qui n'apparaît pas en position finale occupe une position initiale de groupe de vers (*DP*, p. 13). Aucun tiret n'est situé en milieu de vers.

syntactique ne redouble pas la division visuelle. Si le tiret indique habituellement l'insertion d'un énoncé, la majuscule mentionne quant à elle le changement d'un groupe phrastique<sup>47</sup>. Le blanc ne sépare donc pas deux énoncés à l'intérieur d'un groupe, mais deux groupes distincts. Ce lieu de division porte aussi les traces d'un inachèvement, puisque l'énoncé attendu après le tiret n'apparaît pas dans le poème. Le tiret devient ici une marque d'ouverture et non pas de ligature, puisqu'il relie l'énoncé qui précède à une brèche dans le poème. Cette ouverture débouche sur un « Paysage autre » qui souligne l'altérité de l'espace et ses possibilités de transformation. Le tiret contribue tout particulièrement au caractère ouvert et inachevé de ce lieu d'articulation réunissant au sein d'une tension discursive le mouvement de la parole et l'avancée du sujet.

Nous aimerions maintenant examiner un texte dont le tiret est situé en fin de poème. La présence du tiret à cet endroit suscite des questions compte tenu du caractère inhabituel de cet emploi<sup>48</sup>. En voici un exemple :

Après parole on renvoie.  
 Là, au bout, la terre  
   le froid,  
 celui que je ne rejoins pas —  
 (*DP*, p. 18)

---

<sup>47</sup> Dans *Diminution d'une pièce*, la majuscule est employée systématiquement en début de poème et à la suite d'un point ; la plupart des énoncés entre guillemets débutent par une majuscule.

<sup>48</sup> Outre les cinq poèmes qui se terminent par un tiret (*DP*, p. 12, 18, 20, 21 et 27), tous les poèmes du recueil s'achèvent sur un point (sauf deux exceptions : *DP*, p. 28 et 55).

Ce poème renferme des éléments thématiques exprimant un rapport de distance : « on renvoie », qui contient l'idée d'un parcours rétrospectif dans l'espace et dont l'emploi à la forme intransitive est encore une fois inusité ; « Là, au bout », qui désigne, du point de vue de l'énonciateur, le point extrême d'un lieu ; et « celui que je ne rejoins pas », qui indique le désir d'atteindre quelque chose se trouvant à une certaine distance du sujet. Ces trois éléments, situés respectivement à l'intérieur d'une unité de vers différente, établissent une corrélation entre la répartition du contenu thématique et la disposition. Cependant, le tiret en fin de poème suscite une ouverture et un rapprochement qui viennent rompre l'équilibre d'une telle répartition. Contrairement aux autres signes de ponctuation utilisés en fin de poème, le tiret crée une ouverture en indiquant un énoncé à venir. Il porte encore une fois la trace d'un inachèvement qui, dans ce cas-ci, s'applique au poème entier (et non plus à l'un de ses énoncés) à cause de la position finale renvoyant à l'ensemble du texte, à sa valeur unitaire. Cet inachèvement, qui prend ici la forme d'une interruption, porte en lui une tension par le tiret signalant la présence d'un énoncé virtuel auquel le lecteur n'a pas accès. En outre, le tiret crée aussi un rapprochement en réunissant les deux dernières unités de vers à l'intérieur d'une même unité syntaxique (qui s'étend de la seconde majuscule au tiret). La position qu'il occupe y contribue d'ailleurs beaucoup : il suffit d'imaginer un instant le tiret au début du vers final pour se rendre compte immédiatement de la liaison ou de la rupture qu'il peut créer. Ce dernier ne fait donc pas que séparer ou diviser, il peut aussi être considéré pour ses qualités unificatrices. En l'absence de l'énoncé qui devrait suivre, l'ensemble qui précède le tiret forme une unité syntaxique encore plus solidaire, et ce malgré le blanc transversal. Ainsi le poème se termine sur une double tension : la

première, visuelle, est établie par le blanc (éloignement) ; la seconde, syntaxique, par le tiret (rapprochement). La disjonction (visuelle) de la parole est retenue par la jonction (syntaxique). La valeur conclusive du tiret, qui est redevable à sa position finale, s'appuie donc sur ces mouvements d'ouverture et de rapprochement. Le tiret en fin de poème désigne ici un mouvement ouvert et rétrospectif de la parole à l'intérieur duquel le poème prend son sens.

Comme ont pu le montrer les deux derniers exemples, le tiret en position finale dans *Diminution d'une pièce* correspond à une marque d'inachèvement discursif. Celui-ci est produit par les structures syntaxiques elliptiques, mais aussi par le voisinage constant du tiret avec les blancs de la page (marge de droite, blanc transversal ou bas de page). L'inachèvement se présente sous la forme d'un appel — le discours appelant sa suite — dont le mouvement vers l'avant peut se répercuter aussi dans un mouvement vers l'arrière. De plus, la position du tiret privilégiée dans le recueil contribue au découpage textuel en coïncidant avec la clôture d'une unité (fin de vers ou de poème). Cette corrélation entre tiret et position, à l'instar de celle qui existe entre le deux-points et l'étendue des énoncés, participe d'une écriture qui s'intéresse aux questions d'ancrage, de localisation et de frontière dans le langage.

## Conclusion

L'étude du recueil *Diminution d'une pièce* de Gilles Cyr a permis d'explorer un univers poétique qui s'appuie essentiellement sur la relation entre l'individu et les choses du dehors. Cette œuvre rend compte de la coexistence du sujet et du monde en portant une attention toute particulière aux mouvements imbriqués de l'un et de l'autre. L'avancée du corps, si

structurante dans la manière d'appréhender le monde ici, s'avère un principe dynamique par lequel le sujet effectue une traversée de l'espace. Celle-ci se veut une tentative d'approcher ce qui, dans cette immensité ouverte et changeante, échappe à l'individu et l'intrigue. Comme nous l'avons déjà souligné, la thématization du monde extérieur est rendue dans les poèmes par le mouvement associé aux phénomènes (le froid et le vent) et aux objets (la terre et la route). À cette mobilité se joint un désir d'ordre qui apparaît comme une façon de co-ordonner ces divers mouvements afin d'en interroger la nature et l'entrelacement. Le regard, souvent concentré sur un objet précis et composé de peu d'éléments, manifeste un intérêt pour les aspects fondamentaux d'une chose. Une telle attitude découle de la précision et de la justesse recherchée par le poète pour se représenter les petits événements qui retiennent son attention.

Observant l'étrangeté du monde, Cyr écrit ce qu'on pourrait appeler des *constats* en vers courts et peu nombreux. Ces *constats* correspondent à une mise en ordre particulière du langage qui exprime un désir d'ordonner les choses. Les sections consacrées aux redoublements lexicaux, aux regroupements de vers et à la ponctuation ont tenté de montrer, à partir des lieux d'inscription de certaines composantes, comment l'organisation des poèmes instaure un tel ordre. Les marques d'inscription privilégiées dans *Diminution d'une pièce* produisent des mouvements de sens fondés sur l'orientation, l'axe et le nombre. Ces mouvements contribuent à l'établissement d'une spatialité textuelle spécifique qui se caractérise par la nature contenue et finement ouvragée du langage, mais aussi par l'imbrication des mouvements thématisés et des mouvements de sens. Cette imbrication relève

d'une exploration conjointe des territoires du monde et de la page. En investissant les modalités spatiales et signifiantes de la répétition, de la répartition et de la position, le poète mesure l'espace à l'intérieur du langage. Cette mesure est établie, comme on a pu le voir au cours des analyses, par la relation spatiale entre deux syntagmes redoublés ; par la structure symétrique qui répartit les vers selon un nombre égal ; par la position du deux-points qui est liée à la longueur des énoncés touchés par ce signe ; et par la position finale du tiret qui marque une frontière textuelle.

Le dépouillement de la parole, tel qu'on le trouve dans la poésie de Cyr, est une manière d'être dans le langage qui fait écho à la difficulté de saisir le monde. La relation avec la distance et les obstacles, avec la matière et les phénomènes atmosphériques échappe constamment à la nomination, tant cette relation est soumise à des mouvements et des transformations qui sont étrangers au sujet. La parcimonie du mot et du vers s'avère une tentative de faire face à cette altérité du monde. Par ses avancées minutieusement choisies et comptées, la parole formule une spatialité en traçant des mouvements de sens mesurés. L'interrogation et l'étonnement du sujet attisent son désir d'observer, d'annoter, de classer et de comparer les composantes récurrentes de son rapport au dehors. La poésie de Cyr instaure un ordre de langage parmi les choses du monde afin que l'individu puisse s'approcher davantage des fondements d'une altérité mondaine et muette.



## Conclusion

*Un espace  
ne peut en effacer un autre,  
mais bien le mettre aux abois.  
Car les espaces occupent aussi un lieu,  
dans une autre dimension qui est plus que l'espace.  
Il est des espaces à la voix unique,  
d'autres aux voix nombreuses  
et même des espaces sans voix,  
mais tout espace est seul,  
plus seul que ce qu'il recèle.  
Même si tout espace  
se confond finalement avec tout autre.  
Même si tout espace  
est un jeu impossible,  
car rien ne tient dans rien.*

Roberto JUARROZ

Dans son essai *Poésie et Réalité*, Roberto Juarroz définit la poésie comme la quête d'un espace : « la poésie est une tentative risquée et visionnaire d'accéder à un espace qui a toujours préoccupé et angoissé l'homme : l'espace de l'impossible, qui parfois semble aussi l'espace de l'indicible<sup>1</sup> ». Le besoin de saisir l'espace participe d'un désir de comprendre

---

<sup>1</sup> JUARROZ, Roberto. *Poésie et Réalité*. Paris : Lettres vives, coll. « Terre de poésie », 1987, p. 8.

*cela* qui se manifeste à l'extérieur et qui nous affecte à l'intérieur<sup>2</sup>, mais qui ne peut être représenté dans sa totalité. La poésie tente de répondre à ce besoin par l'intermédiaire des modalités expressives qui lui sont propres. Ces dernières témoignent d'une parole préoccupée par la question de l'apparaître dans la constitution du sens. Dans notre étude, nous avons situé cet apparaître au sein de ce que nous avons nommé la *spatialité textuelle* et que nous avons défini comme un réseau d'éléments mis à contribution dans un poème pour créer des représentations de l'espace par le langage verbal et visuel. Afin de vérifier notre hypothèse de départ, qui postulait une solidarité des composantes discursives dans la manière de rendre compte de l'espace, nous avons tenté de rapprocher l'*espace du texte* et l'*espace par le texte* afin d'examiner l'intrication de divers marqueurs spatiaux. Les composantes lexicales, syntaxiques et graphiques du poème s'amalgament entre elles afin de produire des représentations de l'espace. L'organisation spécifique de ces représentations constitue le mode d'occupation de l'espace par le texte.

Nous avons été amené à traiter la coexistence des espaces de la parole et du monde à partir des notions de sujet parlant et de sujet sensible. Le rapprochement de ces deux notions distinctes, que nous associons à la subjectivité, a permis de mieux examiner dans une œuvre l'entrelacement de la parole et de l'expérience de perception spatiale. L'étude de la spatialité textuelle a permis de repérer un ensemble de relations qui fait appel, entre

---

<sup>2</sup> Notre propos rejoint ici celui de la linguiste Andrée Borillo lorsqu'elle parle de « notre vision et [de] notre représentation du monde physique, monde que nous percevons comme un élément extérieur mais en même temps que nous intégrons comme faisant partie de notre expérience sensible » (*L'Espace et son expression en français*. Paris/Gap : Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 1998, p. 155).

autres, aux ressources de la perception visuelle pour constituer du sens. La parole se fait espace en se structurant par la vision qu'elle donne d'elle-même. Cette vision ne se résume pas à la seule perception des unités de texte réparties dans la page, elle consiste aussi en l'apparaître du sens qui se manifeste par un tissage de relations textuelles et qui constitue en soi un regard sur quelque chose<sup>3</sup>. Ainsi le poème est un objet de parole sensible, objet qui fonde sa propre spatialité en entrelaçant structures de perception et structures discursives. Cela nous amène à envisager le poème comme *objet de mesure* dont les diverses composantes établissent conjointement les « dimensions » singulières (*volumen*) d'un espace représenté.

\* \* \*

Chacune des œuvres étudiées présente une spatialité particulière. Nous ne tenterons pas ici de les ramener à l'intérieur d'un même cadre, puisque notre étude vise principalement à observer les spécificités de la spatialité qui distinguent une œuvre des autres. L'analyse des recueils d'Anne-Marie Albiach, de Jean Laude et de Gilles Cyr nous amène cependant à établir le

---

<sup>3</sup> En cela, nous rejoignons Pierre Ouellet qui repère la présence d'un double regard dans un poème : « La parole poétique a son propre *volumen*, dans lequel s'exerce le regard, à deux niveaux au moins. Il y a d'abord l'espace volumétrique du vers, qui va-et-vient sur la page comme le pas des choristes sur la scène, tournant et retournant sans cesse sur eux-mêmes, obligeant l'œil comme l'ouïe à scander le même et l'autre dans les retours et les ruptures, qui font surgir au sein de la linéarité du langage la planéarité du rythme, cette deuxième dimension que créent les rapports obliques ou verticaux entre les différents horizons qu'esquisse le déploiement de la période dans l'espace. Puis il y a cet autre volume [...] où se déploie le *regard* que le poème nous conduit à tourner sur ce qu'il dit, que nous apercevons ou entrevoyons, puis à retourner brusquement vers *autre chose*, en une sorte de *strophé* dont le déroulement a lieu sur une scène imaginaire, qui n'est pas sans analogie avec l'Hadès d'où Orphée cherche à ramener Eurydice, en se tournant vers son ombre, de même qu'avec la Caverne de *La République* où le troglodyte éclairé de Platon, en bon apprenti-philosophe, se met en quête du savoir et de la vérité en se tournant vers la lumière » (*Voir et Savoir. La Perception des univers du discours*. Montréal : Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, p. 324).

constat suivant : la spatialité textuelle est un principe d'organisation et de représentation de l'espace qui s'appuie essentiellement sur les possibilités de segmenter et de regrouper les unités de parole afin d'exprimer un rapport singulier à l'espace.

La spatialité de *Mezza Voce* repose sur une fragmentation du discours qui favorise la multiplication des voix. Cette fragmentation est produite principalement à partir des deux modalités suivantes : d'abord l'« intervention » du blanc, qui a pour effet dans ce cas-ci de disperser largement les unités de texte dans la page, puis les ruptures syntaxiques, qui viennent briser constamment la linéarité discursive et favoriser le jaillissement d'énoncés elliptiques. Le discours éclaté de cette œuvre élabore un univers angoissé qui se situe dans des espaces clos. Ces derniers exacerbent les rapports entre les individus et contribuent à l'établissement de huis clos. Il se dégage une force dramatique qui évoque la tragédie grecque et les luttes acharnées menées par ses protagonistes. Les lieux de *Mezza Voce* présentent une certaine unité qui se caractérise par l'étroitesse et l'obscurité, deux qualités contrastant avec celles de l'espace de la page, espace qui apparaît aéré et illuminé par le blanc. L'entrelacement de ces qualités opposées participe d'une discontinuité du sujet dont les poèmes rendent compte à l'intérieur de ce que nous pourrions appeler une *spatialité de l'excès*. La « théâtralisation » de la parole, qui est un trait marquant de l'écriture d'Albiach, constitue à la fois la modalité structurante et le puissant révélateur d'une expérience marquée par les soubresauts inquiétants de l'existence.

*La Trame inhabitée de la lumière* compose pour sa part une spatialité se distinguant par la recherche d'une continuité qui, par le langage, puisse

répondre à la finitude de l'individu. La poésie de Laude est traversée par la mort et le temps qui échappent au sujet. Les espaces extérieurs — la plage et le ciel étant ceux qu'on retrouve le plus fréquemment dans cette œuvre — désignent souvent un infini qui est ponctué par la répétition : la plage, par le mouvement de ses vagues, et le ciel, par la succession du jour et de la nuit. Ces espaces portent en eux la continuité à laquelle le sujet aspire pour atteindre un état de plénitude. Devant une mémoire qui se disperse et qui s'épuise, le sujet privilégie ici un langage qui tente de prolonger la parole et de repousser l'achèvement de celle-ci. Les poèmes étudiés ont montré différents modes de liaison (qu'ils soient d'ordre thématique, métrique ou graphique) qui orientent le discours vers son propre enchaînement, sa propre continuité. Cette tension entre dispersion et liaison est constituée, entre autres, au moyen de composantes réputées pour segmenter le texte. Le blanc et le trait horizontal, pour ne nommer qu'eux, contribuent à représenter simultanément le discontinu et le continu de la langue. Les poèmes de Laude ont montré que certaines composantes peuvent diviser des unités de texte tout en produisant des mouvements de liaison avec d'autres unités. Ce type d'organisation caractérise particulièrement la *spatialité dé-liée* de cette œuvre. La poésie de Laude se fonde sur un désir d'ancrage et de permanence du sujet. Ce désir s'exprime par les avancées d'une parole qui, en tentant de créer du continu entre les fragments épars de la mémoire et l'expérience du présent, souhaite repousser l'échéance de sa propre fin.

L'œuvre de Gilles Cyr propose une spatialité composée par les divers mouvements d'approche que le sujet effectue. La marche, principal élément de mobilité du corps ici, devient le moyen privilégié d'explorer le monde extérieur

en le traversant. Les poèmes expriment chacun une avancée du sujet au cours de laquelle celui-ci porte un regard attentif sur de petites choses retenant son attention. Ils font part des sentiments d'étrangeté et d'altérité que ressent le sujet par rapport au monde. Toutefois, ces sentiments ne suscitent aucunement un effet de repli ou d'isolement de l'individu, au contraire, ils avivent son envie d'aller plus avant — la présence presque exclusive de lieux extérieurs dans les poèmes ne fait d'ailleurs que confirmer cette envie. Cette écriture rend compte d'un désir de connaissance qui se répercute dans la précision et la justesse recherchées dans la langue. Le dépouillement extrême des textes vise à ordonner d'une certaine façon les éléments constitutifs du rapport de coexistence entre le sujet et le monde. L'économie des poèmes de *Diminution d'une pièce* repose sur diverses relations structurantes qui accordent une mesure à la parole. En faisant appel aux ressorts signifiants de la répétition, de la symétrie et de la position, Cyr introduit un ordre dans la langue qui permet de viser une chose et de se concentrer souvent sur un seul de ses traits. La *spatialité ordonnée* de cette œuvre se présente comme une manière de donner un sens à une expérience du monde, sans rompre pour autant le mouvement des choses.

\* \* \*

Au cours de notre étude, nous avons repéré diverses modalités structurantes qui s'appuient sur les possibilités de créer du sens à partir de relations spatiales. Nous aimerions associer ces modalités à ce que Merleau-Ponty appelle des « gestes » produits par le langage. Celui-ci écrit dans *La Prose du monde* :

*le langage ne dit jamais rien, il invente une gamme de gestes qui présentent entre eux des différences assez claires pour que la conduite du langage, à mesure qu'elle se répète, se recoupe et se confirme elle-même, nous fournisse de manière irrécusable, l'allure et les contours d'un univers de sens<sup>4</sup>.*

Au sein du poème, les modalités établissent des mouvements, forment des tracés parallèles, participent à l'apparaître du texte. Elles interviennent de manière à structurer un objet textuel et contribuent ainsi à exprimer un « univers de sens ». Nous aimerions maintenant regrouper ces modalités au sein d'une typologie qui mettra en relief leurs spécificités. Nous les répartissons à l'intérieur de quatre catégories : la *segmentation*, la *liaison*, la *position* et la *composition visuelle spécifique*. Chacune de ces catégories représente un type de « geste » particulier à l'intérieur du langage, « geste » par lequel la parole donne corps à son exploration du monde<sup>5</sup>.

La première catégorie est celle qui relève de la *segmentation*. Comme nous avons eu maintes fois l'occasion de le constater, la spatialité se fonde sur les possibilités de disjoindre le discours. Du point de vue spatial, la segmentation peut être produite par un blanc (Anne-Marie Albiach et Jean Laude) ou un trait horizontal (Jean Laude) qui divise le vers en deux segments. Ce type de segmentation peut correspondre ou non à une rupture syntaxique : dans le premier cas, l'éloignement des unités de texte marque la présence de deux unités syntaxiques distinctes ; dans le second cas, le blanc

---

<sup>4</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Prose du monde*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1969, p. 46-47.

<sup>5</sup> À ce propos, Anne-Marie Christin n'hésite pas à affirmer que « l'écriture est une exploration d'espace autant, sinon plus, qu'un discours » (« L'Écrit et le Visible. Le Dix-neuvième siècle français » dans COLLECTIF. *L'Espace et la Lettre. Écritures, typographies*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « Cahiers Jussieu n° 3 ; Université de Paris 7 – 10/18 », 1977, p. 163).

ou le trait insère une tension à l'intérieur d'une même unité syntaxique. La segmentation consiste ici à insérer de la distance entre des unités. Du point de vue visuel, elle s'effectue essentiellement par les variations typographiques à l'intérieur desquelles certaines unités se démarquent des autres (Anne-Marie Albiach et Jean Laude). Quelle que soit la fonction qu'on lui accorde (indiquer un discours rapporté ou mettre en relief un contenu lexical), le changement de face ou de casse est une modalité de signification qui établit une rupture visuelle au sein du discours. La segmentation procède dans ce cas-ci par les unités qui se démarquent visuellement des autres. De manière générale, la segmentation constitue un « geste » de rupture et de mise à distance. Elle articule le discours non plus en fonction d'une linéarité, mais d'une fragmentation qui suscite de nombreux effets contrastifs. La division et l'éloignement des unités prennent part à un arrangement de la langue qui repose essentiellement sur l'interruption, la surprise et le changement d'angle de vue. Ce type de structure procède par divisions et juxtapositions des unités de discours, en comparaison des structures de type linéaire qui déterminent des unités continues et souvent complètes.

La deuxième catégorie regroupe les modalités qui produisent une *liaison* entre des unités. Les analyses ont permis de repérer des liaisons d'ordre visuel, lexical et syntaxique. Par exemple, l'alignement vertical de vers ou de segments de vers constitue une manière de lier des unités entre elles (qu'elles soient consécutives ou non) par la présence d'un repère visuel commun (Anne-Marie Albiach et Jean Laude). Ce type de liaison permet de mettre en relation des unités de texte et de susciter des corrélations sémantiques entre elles. Par ailleurs, les structures suggérant un prolongement de vers (Jean



Laude) représentent aussi une forme de liaison. En tentant de composer une unité de vers plus longue que l'étendue de la ligne, ces structures favorisent le rapprochement d'unités textuelles. La justification à gauche et à droite devient alors un élément visuel important de ce type de liaison. Le trait horizontal (Jean Laude) comporte cette particularité de segmenter un vers, mais aussi de suggérer parfois une liaison entre des segments. Le trait n'établit pas une division aussi nette que le blanc lorsqu'il s'insère entre deux segments de vers. Cette ambivalence d'ordre visuel lui permet en effet d'osciller entre division et liaison. À l'instar du trait, les variations typographiques cumulent les possibilités de segmentation et de liaison. Le regroupement des unités textuelles selon une catégorie typographique (Anne-Marie Albiach et Jean Laude) fait parfois apparaître un texte secondaire qui est disséminé à l'intérieur du texte principal. La fragmentation et la dispersion d'unités d'une même catégorie typographique peuvent se transformer en un enchaînement discursif. Dans l'ensemble, la liaison s'apparente à un « geste » rapprochant et associant ce qui, au départ, apparaît divisé ou dispersé. Elle repose sur la présence de diverses unités qu'on tente de réunir afin de composer une seule unité. La liaison effectue une expansion au sein du discours, dans la mesure où les unités ainsi rassemblées appartiennent à un énoncé forcément plus long et plus développé. Elle produit des enchaînements qui favorisent habituellement des effets de continuité, de concentration et de cohésion.

La troisième catégorie réunit les modalités structurantes qui reposent sur la *position* des unités textuelles. Nous avons eu l'occasion de constater dans les trois œuvres analysées que la position des unités de texte ou des signes de ponctuation est un élément important dans l'économie de la spatialité

textuelle. En premier lieu, on retient que les répétitions lexicales établissent diverses relations de sens selon la localisation et l'orientation des unités réitérées (Jean Laude et Gilles Cyr). En plus de mettre un accent sur un contenu lexical et, d'un point de vue rythmique, de susciter des retours au sein de la structure prosodique, les répétitions établissent un réseau de signification qui s'appuie sur l'occupation spatiale des unités dans la page. Il peut en être de même pour les répétitions de phonèmes qui sont structurées selon une position commune (Jean Laude). Par ailleurs, on a remarqué que certains rapprochements sémantiques pouvaient être établis entre des unités lexicales partageant la même position (Jean Laude). Dans ce cas, la position est un facteur permettant de mettre en relation des unités qui sont dispersées dans la page. D'autre part, la position est parfois combinée avec certaines autres composantes (les variations typographiques, par exemple) et accorde ainsi un sens particulier aux unités concernées (Jean Laude). Les positions initiale et finale n'ont pas la même valeur (introductive pour la première et conclusive pour la seconde) et peuvent faire l'objet d'un traitement qui met l'une ou l'autre en relief. Finalement, l'usage de la ponctuation peut aussi être déterminé en partie par la position occupée par les signes (Anne-Marie Albiach et Gilles Cyr). La relation logique habituellement dictée par certains signes peut être modifiée selon la position qu'ils occupent dans le vers ou dans le poème. La signification par position peut être considérée comme un « geste » d'occupation qui se fonde sur un certain ancrage de la langue. Ce type d'organisation structure le discours en investissant un ou des lieu(x) précis à l'intérieur de la page. Il fait appel à des repères visuels disséminés dans le texte pour susciter des relations complémentaires ou antinomiques entre des unités.

La quatrième et dernière catégorie rassemble les modalités qui relèvent d'une *composition visuelle spécifique* à l'intérieur du poème. L'élément le plus représentatif de cette catégorie qu'on a pu observer est sans contredit la structure symétrique. Celle-ci a la particularité de former une composition visuelle qui repose tout autant sur une structure numérique (binaire ou ternaire). Elle peut être établie à partir d'un redoublement simple (binaire) ou d'un redoublement comprenant un axe central (ternaire). Le blanc (transversal ou intérieur), le trait ainsi que le nombre de syllabes sonores ont été les principaux éléments étudiés qui contribuent à l'établissement d'une structure symétrique. Qu'elle porte sur les segments de vers (Jean Laude) ou sur les vers (Gilles Cyr), cette structure établit un ordre par lequel des éléments entrent en relation. Elle peut susciter des rapports sémantiques d'équivalence, d'opposition, de mise en relief lexicale ou encore des rapprochements thématiques. La variété des rapports possibles procure à ce type d'organisation de nombreuses possibilités de faire surgir du sens. La structure symétrique constitue un mode de mesure à l'intérieur du langage. Par l'intermédiaire d'un tel mode, les poèmes contiennent une forme d'organisation qui s'appuie sur la répartition numérique et spatiale de certaines composantes discursives. Par ailleurs, d'autres modalités font appel à une composition visuelle comme l'alignement vertical qui établit aussi des liaisons (Anne-Marie Albiach et Jean Laude), la justification à gauche et à droite (Jean Laude) et l'insertion d'un élément graphique (Jean Laude). Le recours à une composition visuelle spécifique constitue un « geste » d'intégration par lequel on tente d'accorder des unités selon une certaine organisation. Cette structure discursive est établie suivant un arrangement qui relève d'abord du langage visuel. Les unités de texte sont insérées au sein de

structures que l'œil parcourt et comprend indépendamment du signifié des mots. Les modalités structurantes de cette catégorie empruntent une logique du regard par laquelle le texte se donne à lire.

\* \* \*

Les modalités structurantes de la spatialité textuelle s'avèrent des éléments constitutifs de ce que Dominique Combe appelle une « stylistique phénoménologique ». À propos de celle-ci, Combe affirme qu'elle « suppose essentiellement l'interdépendance dans l'analyse de la langue et de la pensée, qui, somme toute, constitue bien le style<sup>6</sup> ». Dans cette perspective, le style ne correspond pas à un ensemble de composantes choisies et ordonnées de manière délibérée. Pour Combe, qui s'inspire de Merleau-Ponty, « le style n'est pas le résultat d'un choix conscient, d'une décision volontaire et préméditée, mais plutôt d'un élan<sup>7</sup> ». Le style désigne le recoupement dynamique d'une parole et d'une pensée en train de signifier<sup>8</sup>. À leur façon, les modalités de la spatialité textuelle prennent part à cet « élan » en portant en elles les traces des structures de perception spatiale et en contribuant au surgissement d'une « parole pensante » et d'une « pensée

---

<sup>6</sup> COMBE, Dominique. *La Pensée et le Style*. Paris : Éditions universitaires, coll. « Langage », 1991, p. 113.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>8</sup> Merleau-Ponty écrit à ce sujet : « Pensée et parole s'escomptent l'une l'autre. Elles se substituent continuellement l'une à l'autre. Elles sont relais, stimulus l'une pour l'autre. Toute pensée vient des paroles et y retourne, toute parole est née dans les pensées et finit en elles. Il y a entre les hommes et en chacun une incroyable végétation de paroles dont les "pensées" sont la nervure. [...] La parole opérante fait penser et la pensée vive trouve magnifiquement ses mots. Il n'y a pas *la* pensée et *le* langage, chacun des deux ordres à l'examen se dédouble et envoie un rameau dans l'autre. Il y a la parole sensée, qu'on appelle pensée — et la parole manquée qu'on appelle langage. [...] Les opérations expressives se passent entre parole pensante et pensée parlante, et non pas, comme on le dit légèrement entre pensée et langage » (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris : Gallimard, 1960, p. 25-26).

parlante » (Merleau-Ponty). Au terme de ce parcours par lequel nous avons souhaité interroger la présence de l'espace dans le langage et en montrer divers champs d'occupation dans la poésie contemporaine, nous envisageons la spatialité textuelle comme un réseau expressif à travers lequel la parole se constitue en une avancée dans le monde. L'individu balise sa propre expérience de l'espace en effectuant ce mouvement vers l'avant, mouvement qui matérialise la coexistence du corps et du monde, du sujet et de la matière. Notre propos rejoint ici celui du dramaturge Valère Novarina pour qui la parole se définit en fonction de sa relation dynamique avec l'espace. Il écrit :

La parole avance dans le noir. L'espace ne s'étend pas mais s'entend. Par la parole, la matière est ouverte, percée de mots ; le réel s'y déplie. L'espace n'est pas le lieu des corps ; il n'est d'aucun soutien pour nous. Le langage le porte maintenant *devant nous et en nous*, visible et offert, tendu, présenté, ouvert par le drame du temps où nous sommes avec lui suspendus. Le plus beau du langage, c'est que nous passons avec. Tout ça, les sciences communicatives ne le disent pas mais nous le savons très bien avec nos mains dans la nuit : que le langage est le *lieu d'apparition* de l'espace<sup>9</sup>.

Ainsi l'espace devient présent lorsqu'il se combine aux êtres et aux choses par le langage. Ce dernier suscite le mouvement d'apparition, le surgissement à travers lequel nous est donnée la nature perceptible et vivante de l'espace. Les poètes étudiés partagent d'ailleurs cette idée, tant leurs œuvres s'appuient, de manière différente certes, sur les possibilités offertes par la poésie de faire apparaître l'espace par le langage. Les modalités structurantes de la spatialité textuelle sont les charnières, tantôt discrètes, tantôt spectaculaires, de ce surgissement de l'espace. Nous formulons modestement le vœu que cette étude ait pu contribuer à faire en sorte que ces modalités

---

<sup>9</sup> NOVARINA, Valère. *Devant la parole*. Paris : POL, 1999, p. 19.

soient considérées davantage comme une nécessité du dire à la recherche de son lieu.

## Bibliographie

### Bibliographie d'Anne-Marie Albiach<sup>1</sup>

#### Œuvres citées :

*État*. Paris : Mercure de France, 1988 [1971], 124 p.

« *H II* » linéaires. Paris : Le Collet de Buffle, 1974, 25 p. Repris dans *Mezza Voce*, p. 61-85.

*CÉSURE* : le corps. Malakoff : Orange Export Ltd., coll. « Chutes », 1975, n. p. Repris dans *Mezza Voce*, p. 115-122.

*Objet*. Malakoff : Orange Export Ltd., coll. « Figuræ », 1976, n. p. Repris dans *Mezza Voce* sous le titre « Le Double », p. 109-113.

*Mezza Voce*. Paris : Flammarion, coll. « Textes », 1984, 158 p.

#### Textes critiques (cités ou complémentaires à la bibliographie de J.-M. Gleize) :

BISHOP, Michael. *The Contemporary Poetry of France. Eight Studies*. Amsterdam : Rodopi, coll. « Faux Titre ; 19 », 1985, p. 35-53.

———. « Anne-Marie Albiach » dans *Contemporary French Women Poets*. Tome 2, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, coll. « Chiasma ; 3 », 1995, p. 134-154.

DAIVE, Jean. « Un discursif, l'espace » dans *Fin*, n° 1 (mai 1999), Paris, p. 13-27. Entretien avec Anne-Marie Albiach.

---

<sup>1</sup> Pour une bibliographie exhaustive d'Anne-Marie Albiach, nous renvoyons le lecteur à celle de Jean-Marie Gleize publiée dans son ouvrage *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*. Paris : Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1995, p. 115-123.

- DARRAS, Jacques. « Le Coup d'État d'Anne-Marie Albiach » dans *Arpentage de la poésie contemporaine*. Amiens : Trois cailloux, coll. « In'hui », 1987, p. 85-101.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*. Paris : Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1995, 123 p.
- GUGLIELMI, Joseph. « Entretien avec Anne-Marie Albiach », *Action poétique*, n° 74 (1978), Paris, p. 14-19.
- HAUGANE, Karin. « Anne-Marie Albiach » dans *Vagant*, n° 2 (1996), Oslo, p. 31-38.
- PALMER, Michael. « An Introduction and Five Easy Poems for Anne-Marie Albiach » dans *American Poetry Review*, vol. 27, n° 2 (mars-avril 1998), Philadelphie, p. 3-4.
- PINSON, Jean-Claude. « Poésie pour "un peuple qui manque" » dans *Littérature*, n° 110 (juin 1998), Paris : Larousse, p. 28-30.
- STOUT, John Cameron. « Typography in Extremis : Albiach's Visual Poetics of Desire » dans *Romance Notes*, vol. 33, n° 1 (automne 1992), Chapel Hill, p. 13-23.
- . « Anne-Marie Albiach's Re-remembering of Her Poetry. The Theatre of Cruelty in "Figure vocative" » dans *Thirty Voices in the Feminine*, sous la dir. de Michael Bishop. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, coll. « Faux titre ; 114 », 1996, p. 77-86.
- VELAY, Serge. « Anne-Marie Albiach. Éblouissement alternatif » dans *Critique*, vol. 35, n° 385-386 (juin-juillet 1979), Paris : Minuit, p. 501-504.
- WALDROP, Rosmarie. « État » dans *Books Abroad*, vol. 46, n° 1 (hiver 1972), Oklahoma, p. 72.

## **Bibliographie de Jean Laude<sup>2</sup>**

### **Œuvres citées :**

*Entre deux morts*. Paris : GLM, 1947, 36 p.

---

<sup>2</sup> Les textes de Jean Laude portant sur l'histoire de l'art sont recensés dans la bibliographie de Jean-Paul Bouillon et de Françoise Levaillant intitulée « Textes de Jean Laude sur l'art et l'histoire de l'art » dans ROUX, Louis (dir. publ.). *Les Abstractions I. La Diffusion des abstractions. Hommage à Jean Laude*. Saint-Etienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, coll. « Travaux ; 48 », 1986, p. 13-21.



- Les Saisons et la Mer.* Paris : Seuil, 1959, 77 p.
- Les Plages de Thulé.* Paris : Seuil, 1964, 151 p.
- Le Mur bleu.* Paris : Mercure de France, 1965, 218 p.
- Diana Trivia.* Accompagné de dix lithographies de Domela, Vaduz : Brunidor, 1973, 69 p.
- Discours inaugural.* Saint-Clément : Fata Morgana, 1974, 73 p.
- En attendant un jour de fête.* Saint-Clément : Fata Morgana, 1974, 59 p.
- Le Dict de Cassandra.* Saint-Clément : Fata Morgana, 1982, 75 p.
- Orbes.* Accompagné de six pointes sèches de Jean-Marie Granier, Nîmes : Danièle Crégut, 1982, 15 p.
- Miroir blanc.* Accompagné de huit gravures sur cuivre de Robert Jacobsen, Paris : Michel Nitabah, 1989, n. p.
- La Trame inhabitée de la lumière,* éd. de M. Collot. Paris : José Corti, 1989, 193 p. Œuvre posthume.

### **Textes critiques**

- CLAIR, Jean. « Jean Laude et les Cahiers » dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 16 (1985), Paris : Centre Georges Pompidou, p. 3.
- COLLOT, Michel. « Jean Laude, ou la traversée de l'obscur » dans *Critique*, vol. 38, n° 425 (octobre 1982), Paris : Minuit, p. 866-870.
- . « Jean Laude poète. Entre lignes et signes » dans *Critique*, vol. 40, n° 440-441 (janvier-février 1984), Paris : Minuit, p. 172-180.
- . « L'Odyssée de la parole dans l'œuvre de Jean Laude » dans *L'Horizon fabuleux*. Tome 2, Paris : José Corti, 1988, p. 101-136.

### **Bibliographie de Gilles Cyr**

#### **Œuvres citées :**

- Sol inapparent.* Montréal : Hexagone, 1978, 84 p.
- Ce lieu.* Accompagné d'un dessin de Viviane Prost, Montréal : Espacement, 1980, n. p.

*Diminution d'une pièce.* Accompagné d'un dessin de César Bérenguier, Montréal : Espacement, 1982, n. p.

*Diminution d'une pièce.* Montréal : Hexagone, 1983, 69 p.

*Myrthios.* Accompagné d'un dessin de Renée Lavillante, Montréal : Espacement, 1990, n. p.

*Corrélat.* Accompagné de sérigraphies de Bertrand Bracaval, Nantes : Pré Nian, 1991, n. p.

*Andromède attendra.* Montréal : Hexagone, 1991, 113 p.

*La Connaissance.* Accompagné d'une illustration de Vivian Gottheim, Montréal : Roselin, 1993, n. p.

*Ricochets.* Accompagné de gaufrures de François-Marie Bertrand, Montréal : Yolande Racine, 1993, n. p.

*Songe que je bouge.* Montréal : Hexagone, 1994, 119 p.

*Le Fil.* Accompagné d'un dessin de Catherine Everett, Montréal : Roselin, 1996, n. p.

*Pourquoi ça gondole.* Montréal : Hexagone, 1999, 71 p.

### **Textes critiques :**

ANDERSEN, Marguerite. « *Diminution d'une pièce* » dans *Poetry Canada Review*, vol. 5, n° 4 (été 1984), Kingston, p. 6.

BAYARD, Caroline. « L'Étonnant retour du lisible » dans *University of Toronto Quarterly*, vol. 52, n° 4 (été 1983), Toronto, p. 369.

BEAULIEU, Michel. « Gilles Cyr. Pour son coup d'envoi un coup de maître » dans *Le Livre d'ici*, vol. 4, n° 42 (25 juillet 1979), Montréal, n. p.

———. « Gilles Cyr récidive » dans *Le Livre d'ici*, vol. 5, n° 39 (2 juillet 1980), Montréal, n. p.

BEAUSOLEIL, Claude. « De textes en textes » dans *Spirale*, n° 2 (octobre 1979), Montréal, p. 10.

BERTIN, Raymond. « *Pourquoi ça gondole* » dans *Voir*, 29 avril-5 mai 1999, Montréal, p. 58.

- BOURASSA, Lucie. « Aux lecteurs... et à ceux qui le deviendraient » dans *Le Devoir*, 19-20 novembre 1994, Montréal, p. D-15.
- . « *Sol inapparent et Ce lieu* » dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, sous la dir. de Maurice Lemire et Gilles Dorion. Tome 6, Montréal : Fides, 1994, p. 754-756.
- BROCHU, André. « François Charron, etc. » dans *Voix et Images*, vol. 9, n° 2 (hiver 1984), Montréal, p. 148. Repris dans *Tableau du poème. La Poésie québécoise des années quatre-vingt*. Montréal : XYZ, coll. « Documents », 1994, p. 183.
- . « Fredons *nerd* » dans *Voix et Images*, vol. 25, n° 1 (73) (automne 1999), Montréal, p. 200-201.
- CANTIN, David. « Les Mondes possibles » dans *Le Devoir*, 18-19 avril 1998, Montréal, p. D-5.
- . « S'emparer du monde » dans *Le Devoir*, 6-7 mars 1999, Montréal, p. D-2.
- CHAMBERLAND, Roger. « *Diminution d'une pièce* » dans *Québec Français*, n° 51 (octobre 1983), Québec, p. 14.
- . « *Andromède attendra* » dans *Québec Français*, n° 85 (printemps 1992), Québec, p. 23.
- . « *Songe que je bouge* » dans *Québec Français*, n° 97 (printemps 1995), Québec, p. 17.
- . « *Pourquoi ça gondole* » dans *Québec Français*, n° 115 (automne 1999), Québec, p. 12.
- . « Poésie 1999 » dans *University of Toronto Quarterly*, vol. 70, n° 1 (hiver 2000-2001), Toronto, p. 49-50.
- CLOUTIER, Cécile. « Poésie 1992 » et « Poésie 1991 » dans *University of Toronto Quarterly*, vol. 63, n° 1 (automne 1993), Toronto, p. 88 et 98-99.
- . « Poésie 1993-1994 » dans *University of Toronto Quarterly*, vol. 65, n° 1 (hiver 1995-1996), Toronto, p. 78.
- CLOUTIER, Guy. « "Cette phrase me surprend" » dans *La Nouvelle Barre du jour*, n° 78 (mai 1979), Montréal, p. 89-91.
- CORRIVEAU, Hugues. « *Ce lieu* » dans *Livres et auteurs québécois 1980. Revue critique de l'année littéraire*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1981, p. 103.

- . « Voix et musique du poème » dans *Lettres québécoises*, n° 69 (printemps 1993), Montréal, p. 35.
- . « L'Aurore en plein midi » dans *Lettres québécoises*, n° 77 (printemps 1995), Montréal, p. 37.
- . « Encre, gondole et conversations » dans *Lettres québécoises*, n° 95 (automne 1999), Montréal, p. 41.
- CRANSTON, M. « *Diminution d'une pièce* » dans *World Literature Today*, vol. 58, n° 4 (automne 1984), Norman, p. 569.
- CRÉPEAU, Jean-François. « Poésie sur trois notes » dans *Le Canada français*, 2 mai 1979, Saint-Jean-sur-Richelieu, p. 55.
- D'ALFONSO, Antonio. « *Diminution d'une pièce* » dans *Vice Versa*, vol. 1, n° 3 (décembre 1983), Montréal, p. 3.
- DOMS, André. « Diverses voix du Canada » dans *Le Journal des poètes*, janvier 1982, Bruxelles, p. 10-11.
- DOWNES, G. V. « Since 1940 » dans *Canadian Literature*, n° 87 (hiver 1980), Vancouver, p. 106-107.
- DUMONT, François. « L'Immédiat » dans *Voix et Images*, vol. 21, n° 1 (61) (automne 1995), Montréal, p. 177-178.
- GIGUÈRE, Richard. « Poésie » dans *University of Toronto Quarterly*, vol. 49, n° 4 (été 1980), Toronto, p. 365-366.
- HAECK, Philippe. « L'Exigence fragmentaire » dans *Spirale*, n° 40, (février 1984), Montréal, p. 6.
- HÉBERT, François. « Gilles Cyr » dans *Liberté*, n° 123 (mai-juin 1979), Montréal, p. 109-111.
- . « Cyr, Gilles... » dans *Liberté*, n° 236 (avril 1998), Montréal, p. 157-158.
- HIRSCH, Susanna. « Ritmi del Québec » dans *Vice Versa*, n° 41 (avril-mai 1993), Montréal, p. 24.
- ISSENHUTH, Jean-Pierre. « Sur Cyr » dans *Liberté*, n° 185 (octobre 1989), Montréal, p. 129-133.
- . « Le Sourire de Gilles Cyr » dans *Le Devoir*, 16 novembre 1991, Montréal, p. D-10.

- LONGCHAMPS, Renaud. « Six poètes sur la route 666 » dans *Nuit Blanche*, n° 59 (mars-mai 1995), Québec, p. 52.
- MALENFANT, Paul Chanel. « Questions d'existence » dans *Voix et Images*, vol. 17, n° 3 (51) (printemps 1992), Montréal, p. 546-547.
- MELANÇON, Robert. « Gilles Cyr, poète de l'essentiel » dans *Le Devoir*, 3 février 1979, Montréal, p. 19.
- . « Gilles Cyr, poète du continu » dans *Liberté*, n° 153 (juin 1984), Montréal, p. 159-160.
- MITCHELL, Constantina. « Dream Roads » dans *Canadian Literature*, n° 151 (hiver 1996), Vancouver, p. 180-181.
- MOORHEAD, Andrea. « *Andromède attendra* » dans *The French Review*, vol. 67, n° 5 (avril 1994), Champaign, p. 901-902.
- . « *Songe que je bouge* » dans *The French Review*, vol. 69, n° 5 (avril 1996), Champaign, p. 847-848.
- NEPVEU, Pierre. « *Sol inapparent* » dans *Livres et auteurs québécois 1978. Revue critique de l'année littéraire*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1979, p. 112-113.
- . « La Nouvelle Poésie » dans *Lettres québécoises*, n° 14 (avril-mai 1979), Montréal, p. 22-24.
- . « Écriture-tatouage et langage raréfié » dans *Le Devoir*, 31 mars 1984, Montréal, p. 22.
- OLSCAMP, Marcel. « Deux Frères en poésie » dans *La Poésie au Québec. Revue critique 1991*. Trois-Rivières : Écrits des Forges, 1992, p. 43-44.
- PETRONI, Liano. « *Songe que je bouge* » dans *Francofonia*, n° 27 (automne 1994), Bologne, p. 139.
- RASPA, Anthony. « Six Reaches After Verse » dans *Canadian Literature*, n° 146 (automne 1995), Vancouver, p. 121-123.
- ROY, G. Ross. « *Songe que je bouge* » dans *World Literature Today*, vol. 69, n° 3 (été 1995), Norman, p. 552.
- TALBOT, Émile J. « *Pourquoi ça gondole* » dans *World Literature Today*, vol. 73, n° 3 (été 1999), Norman, p. 496-497.
- TOUPIN, Gilles. « Poésie d'ici » dans *La Presse*, 14 avril 1984, Montréal, p. D-2.

TURCOTTE, Susy. « Diminution d'une pièce » dans *Nuit Blanche*, n° 12 (février-mars 1984), Québec, p. 14.

### Ouvrages et articles théoriques

ADAM, Jean-Michel. *Pour lire le poème*, 4<sup>e</sup> éd. Bruxelles/Paris : De Boeck/Duculot, 1992, 250 p.

ANIS, Jacques. « Pour une graphématique autonome » et « Visibilité du texte poétique » dans *Langue française*, n° 59 (septembre 1983), Paris : Larousse, p. 31-44 et 88-102.

ANIS, Jacques (dir. publ.). *Écritures*. Nanterre : Centre de recherches linguistiques, Université de Paris X-Nanterre, coll. « Linx ; 31 », 1995, 185 p.

ANIS, Jacques avec la coll. de Jean-Louis CHISS et Christian PUECH. *L'Écriture : théories et descriptions*. Bruxelles/Paris : De Boeck-Université/Éditions universitaires, coll. « Prisme. Série Problématiques ; 10 », 1988, 252 p.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres en prose complètes*. Tome 2, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, 1854 p.

ARNHEIM, Rudolf. *La Pensée visuelle*. Paris : Flammarion, coll. « Champs ; 374 », 1976, 350 p.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, 251 p.

BACHELARD, Gaston. *Essai sur la connaissance approchée*, 3<sup>e</sup> éd. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1969 [1927], 311 p.

———. *La Valeur inductive de la relativité*. Paris : J. Vrin, 1929, 256 p.

———. *L'Intuition de l'instant*. Paris : Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations ; 43 », 1966 [Stock, 1932], 152 p.

———. *La Dialectique de la durée*, nouv. éd. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1950 [Boivin, 1936], 150 p.

———. *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, 12<sup>e</sup> éd. Paris : J. Vrin, 1983 [1938], 256 p.

———. *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, coll. « Idées ; 73 », 1949, 184 p.

- . *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942, 265 p.
- . *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943, 306 p.
- . *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : José Corti, 1947, 407 p.
- . *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 1948, 339 p.
- . *La Poétique de l'espace*, 6<sup>e</sup> éd. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1994 [1957], 215 p.
- BAETENS, Jan. « Le Transscriptuaire » dans *Poétique*, n° 73 (février 1988), Paris : Seuil, p. 51-70.
- . *L'Éthique de la contrainte. Essai sur la poésie moderne*. Leuven : Peeters, 1995, 126 p.
- BALPE, Jean-Pierre. *Paysage et Littérature*. Paris : Larousse, 1974, 159 p.
- BANCQUART, Marie-Claire (dir. publ.). *Poésie de langue française 1945-1960*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1995, 328 p.
- BARBARAS, Renaud. *La Perception. Essai sur le sensible*. Paris : Hatier, coll. « Optiques philosophie », 1994, 79 p.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. 2 tomes, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966 et 1974, 356 et 286 p.
- BONNEFOY, Yves. *L'Improbable et autres essais*. Paris : Mercure de France, 1980, 348 p.
- BORILLO, Andrée. *L'Espace et son expression en français*. Paris/Gap : Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 1998, 170 p.
- BOUGAULT, Laurence. « Le Rôle des blancs dans la constitution de l'acte de lecture en poésie moderne » dans *Revue romane*, vol. 31, n° 1 (1996), Copenhague : Akademisk Forlag, p. 65-85.
- BOURASSA, Lucie. *Rythme et Sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Montréal : Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993, 455 p.
- . *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. Paris : Bertrand-Lacoste, coll. « Référence ; 12 », 1997, 128 p.

- BOURASSA, Lucie (dir. publ.). « Dossier *Rythmes* » dans *Protée*, vol. 18, n° 1 (hiver 1990), Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi, p. 4-97.
- . *La Discursivité*. Québec : Nuit Blanche, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Série Séminaires ; 7 », 1995, 257 p.
- BRAULT, Jacques. « L'Écriture subtile » dans *Études françaises*, vol. 18, n° 3 (hiver 1983), Montréal : Presses de l'Université de Montréal, p. 9-19. Repris dans *La Poussière du chemin*. Montréal : Boréal, coll. « Papiers collés », 1989, p. 231-247.
- BRÉMONT, Claude et Thomas G. Pavel (dir. publ.). « Dossier *Variations sur le thème* » dans *Communications*, n° 47 (1988), Paris : Seuil, 220 p.
- BRETON, Stanislas. *Poétique du sensible*. Paris : Cerf, coll. « La Nuit surveillée », 1988, 168 p.
- BRIOLET, Daniel. *Le Langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*. Paris : Nathan, coll. « Université — Littérature française », 1984, 126 p.
- BROUILLETTE, Marc André. « De la monstration à l'évocation : parcours spatial dans la poésie de Jean Tortel » dans *Littératures*, n° 16 (1997), Montréal : Université McGill, p. 111-124.
- . « L'Expérience du blanc dans *Les Saisons en cause* de Jean Tortel » dans *Protée*, vol. 25, n° 3 (hiver 1997-1998), Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi, p. 86-94.
- CATACH, Nina (dir. publ.). « Dossier *La Ponctuation* » dans *Langue française*, n° 45 (février 1980), Paris : Larousse, 128 p.
- CAZÉ, Antoine. « "How to begin to find a shape" : réflexions marginales sur la page du poème » dans *La Licorne*, n° 28 (1994), Poitiers, p. 43-59.
- CAZES, Hélène. *Jean-Pierre Richard*. Paris : Bertrand-Lacoste, coll. « Référence ; 3 », 1993, 126 p.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis. « De l'espace au lieu dans la pensée de Heidegger » dans *Revue de l'enseignement de la philosophie*, vol. 32, n° 3 (février-mars 1982), Cagny, p. 3-21.
- CHRISTIN, Anne-Marie. « Rhétorique et Typographie. La Lettre et le Sens » dans *Revue d'esthétique*, nos 1-2 (1979), Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », p. 297-323.



- CHRISTIN, Anne-Marie (dir. publ.). *Écritures. Systèmes idéographiques et pratiques expressives. Actes du colloque international de l'Université de Paris VII (22-24 avril 1980)*. Paris : Le Sycomore, 1982, 403 p.
- CLAUDEL, Paul. *Réflexions sur la poésie*. Paris : Gallimard, coll. « Idées ; 29 », 1963, 185 p.
- COHN, Robert Greer. *L'Œuvre de Mallarmé. Un coup de dés*. Paris : Librairie les lettres, coll. « Critique et Création », 1951, 495 p.
- COLLECTIF. *L'Espace et la Lettre. Écritures, typographies*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « Cahiers Jussieu n° 3 ; Université de Paris 7 – 10/18 », 1977, 438 p.
- . « Dossier *Du thème en littérature* » dans *Poétique*, n° 64 (novembre 1985), Paris : Seuil, p. 395-516.
- . *La Théorie d'Antoine Culioli. Ouvertures et Incidences*. Paris/Gap : Ophrys, coll. « L'Homme dans la langue », 1992, 226 p.
- . « Dossier *Penser/figurer. L'Espace comme langage dans les sciences sociales* » dans *EspaceTemps*, nos 62-63 (1996), Paris, 141 p.
- . *Écritures discontinues*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités ; 4 », 1992, 205 p.
- COLLOT, Michel. « André du Bouchet et le "pouvoir du fond" » dans *L'Ire des vents. Espaces pour André du Bouchet*, nos 6-8 (1983), Châteauroux, p. 219-258. Repris dans *L'Horizon fabuleux*, tome 2, p. 179-211.
- . *L'Horizon fabuleux*. 2 tomes, Paris : José Corti, 1988, 244 et 222 p.
- . « Le Thème selon la critique thématique » dans *Communications*, n° 47 (1988), Paris : Seuil, p. 79-91.
- . *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, 263 p.
- . *La Matière-émotion*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 334 p.
- COLLOT, Michel (dir. publ.). *Autour d'André du Bouchet*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1986, 216 p.
- COLLOT, Michel et Jean-Claude MATHIEU (dir. publ.). *Espace et Poésie. Actes du colloque des 13-14-15 juin 1984*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1987, 175 p.

- COMBE, Dominique. *Poésie et Récit. Une rhétorique des genres*. Paris : José Corti, 1989, 201 p.
- . *La Pensée et le Style*. Paris : Éditions universitaires, coll. « Langage », 1991, 186 p.
- CONLEY, Tom. *L'Inconscient graphique. Essai sur la lettre et l'écriture de la Renaissance*. Paris : Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2000, 272 p.
- CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et Représentations*. Tome 1, Paris/Gap : Ophrys, coll. « L'Homme dans la langue », 1990, 225 p.
- DANON-BOILEAU, Laurent et Mary-Annick MOREL (dir. publ.). *La Deixis. Colloque en Sorbonne 8-9 juin 1990*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1992, 665 p.
- DAVIES, Gardner. *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*. Paris : José Corti, 1953, 209 p.
- DELAS, Daniel. *Poétique/Pratique*. Mennecy : CEDIC, coll. « Textes et non textes », 1977, 173 p.
- . « L'Inscription du texte poétique » dans *Pratiques*, n° 21 (1978), Metz, p. 71-83.
- . « De l'écrit à l'oral : le rythme du texte ou comment dire » dans *La Quadrature du sens*, sous la dir. de Claudine Normand. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Nouvelle Encyclopédie Diderot », 1990, p. 147-161.
- DELAS, Daniel et Jacques FILLIOLET. *Linguistique et Poétique*. Paris : Larousse, coll. « Langue et Langage », 1973, 206 p.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN (dir. publ.). *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Paris/Louvain-la-Neuve : Duculot, 1987, 391 p.
- DERRIDA, Jacques. « La Forme et le Vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage » dans *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 185-207.
- DERVILLEZ-BASTUJI, Jacqueline. *Structures des relations spatiales dans quelques langues naturelles. Introduction à une théorie sémantique*. Genève/Paris : Librairie Droz, 1982, 443 p.

- DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris : Bordas, coll. « Lettres supérieures », 1991, 158 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1992, 209 p.
- DRILLON, Jacques. *Traité de la ponctuation française*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1991, 472 p.
- DUCROS, Franc. *Le Poétique, le Réel*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1987, 208 p.
- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire*, 2<sup>e</sup> éd. corr. et augm. Paris : Hermann, coll. « Savoir », 1980 [1972], 311 p.
- . *Logique, Structure, Énonciation. Lectures sur le langage*. Paris : Minuit, coll. « Propositions », 1989, 192 p.
- DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. 2 tomes, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1953, 413 p et 689 p.
- . *Le Poétique*, 2<sup>e</sup> éd. rev. et augm. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1973 [1963], 256 p.
- DUMONT, François. *Usages de la poésie. Le Discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises ; 32 », 1993, 248 p.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les Procédés littéraires*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, 541 p.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1965, 315 p.
- ESPITALLIER, Jean-Michel (dir. publ.). « Dossier *La Nouvelle Poésie française* » dans *Magazine littéraire*, n° 396 (mars 2001), Paris, p. 18-69.
- FAUCONNIER, Gilles. *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris : Minuit, coll. « Propositions », 1984, 216 p.
- FILTEAU, Claude. *Poétiques de la modernité*. Montréal : Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994, 382 p.

- FONTANILLE, Jacques. *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*. Paris : Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1989, 220 p.
- FOREST, Philippe. *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, 655 p.
- FRANK Joseph. « La Forme spatiale dans la littérature moderne » dans *Poétique*, n° 10 (1972), Paris : Seuil, p. 244-266.
- FRANKEL, Jean-Jacques et Daniel LENAUD. *Les Figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*. Paris : Ophrys, coll. « L'Homme dans la langue », 1990, 239 p.
- GARELLI, Jacques. *Le Recel et la Dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, 181 p.
- . *L'Entrée en démesure suivi de L'Écoute et le Regard et de Lettre aux aveugles sur l'invisible poétique*. Paris : José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1995, 129 p.
- GARNIER, Pierre. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris : Gallimard, 1968, 202 p.
- GENETTE, Gérard. « Littérature et Espace » dans *Figure II*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1969, p. 43-48.
- GLEIZE, Jean-Marie. *A noir. Poésie et Littéralité*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, 231 p.
- GONNEVILLE, Marthe. « Poésie et Typographie(s) » dans *Études françaises*, vol. 18, n° 3 (hiver 1983), Montréal : Presses de l'Université de Montréal, p. 21-31.
- GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*. Paris : José Corti, 1980, 302 p.
- GROUPE  $\mu$ . *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Bruxelles : Complexe, 1977, 295 p.
- GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*. Arles : Actes Sud, coll. « Le Génie du philosophe », 1995, 78 p.
- HAMON, Philippe. « Texte et Architecture » dans *Poétique*, n° 73 (février 1988), Paris : Seuil, p. 3-26.
- HEIDEGGER, Martin. « L'homme habite en poète » dans *Essais et Conférences*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1958, p. 224-245.

- . *Être et Temps*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie. Série Martin Heidegger », 1986, 589 p.
- HUSSERL, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1950, 567 p.
- . *Expérience et Jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1970, 497 p.
- . *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantales*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1976, 589 p.
- . *Chose et Espace. Leçons de 1907*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1989, 493 p.
- . *La terre ne se meut pas*. Paris : Minuit, coll. « Philosophie », 1989, 93 p.
- . *Méditations cartésiennes et Les Conférences de Paris*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1994, 237 p.
- HUYGHE, René. *Dialogue avec le visible*. Paris : Flammarion, 1955, 447 p.
- ISOU, Isodore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 1947, 414 p.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Tome 1, Paris : Minuit, coll. « Double », 1963, 260 p.
- . *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 1977, 188 p.
- JARRETY, Michel (dir. publ.). *La Poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1997, 584 p.
- JEAN, Raymond. *La Littérature et le Réel*. Paris : Albin Michel, 1965, 276 p.
- JENNY, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990, 182 p.
- . « Parole et "chair" de Merleau-Ponty à Michaux » dans *Poésie*, n° 76 (avril-juin 1996), Paris : Belin, p. 104-111.
- JUARROZ, Roberto. *Poésie et Réalité*. Paris : Lettres vives, coll. « Terre de poésie », 1987, 56 p.

- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, 7<sup>e</sup> éd. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1971 [1944], 584 p.
- KAUFMANN, Pierre. *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, 2<sup>e</sup> éd. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes et Controverses », 1969 [1967], 349 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 2<sup>e</sup> éd. Paris : Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980, 290 p.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1974, 634 p.
- LA CHARITÉ, Virginia A. *The Dynamics of Space. Mallarmé's Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*. Lexington : French Forum, coll. « French Forum Monographs ; 67 », 1987, 192 p.
- LANGACKER, Ronald Wayne. *Concept, Image, and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin/New York : Mouton de Gruyter, coll. « Cognitive Linguistics Research ; 1 », 1991, 395 p.
- LEFORT, Claude. « Le Sens de l'orientation » dans *Poésie*, n° 78 (octobre-décembre 1996), Paris : Belin, p. 100-110.
- LEMAÎTRE, Maurice. *Qu'est-ce que le lettrisme ?* Paris : Fischbacher, 1954, 158 p.
- LENGELLÉ, Martial. *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*. Paris : André Silvaire, coll. « Connaissez-vous ? », 1979, 174 p.
- LEUWERS, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris : Bordas, 1990, 190 p.
- LEVERT, Paule. « "Ici" et "Ailleurs". Quelques questions à propos de l'espace sensible » dans *Archives de philosophie*, n° 45 (1982), Paris : Beauchesne, p. 109-131.
- LINDEKENS, René. *Dans l'espace de l'image*. Paris : Aux amateurs de livres, coll. « Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne », 1986, 111 p.
- LOREAU, Max. *La Genèse du phénomène*. Paris : Minuit, coll. « Arguments », 1989, 534 p.
- LOTMAN, Iouri. *La Structure du texte artistique*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, 415 p.

- LYOTARD, Jean-François. *La Phénoménologie*, 11<sup>e</sup> éd. corr. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1992 [1954], 127 p.
- MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU. *La Poésie québécoise. Anthologie*, éd. rev. et corr. Montréal : Typo, coll. « Poésie », 1996 [Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1981], 642 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm. Paris : Dunod, 1993 [Bordas, 1986], 203 p.
- MALDINEY, Henri. *Regard Parole Espace*. Lausanne : Âge d'homme, coll. « Amers », 1973, 323 p.
- . *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*. Lausanne : Âge d'homme, coll. « Amers », 1973, 105 p.
- . « Les "Blancs" d'André du Bouchet » dans *L'Ire des vents. Espaces pour André du Bouchet*, n<sup>os</sup> 6-8 (1983), Châteauroux, p. 195-215. Repris dans *Art et Existence*. Paris : Klincksieck, coll. « Esthétique ; 46 », 1985, p. 213-228.
- . *L'Art, l'éclair de l'être*. Chambéry : Comp'act, coll. « Scalène », 1993, 400 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, éd. de H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, 1659 p.
- . *Œuvres complètes*, éd. de B. Marchal. Tome 1, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 1529 p.
- MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé. Poésies, Igitur, Le Coup de dés*. Paris : José Corti, 1985, 339 p.
- MAROTIN, François (dir. publ.). *La Marge. Actes du colloque de Clermont-Ferrand (janvier 1986)*. Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal, coll. « Nouvelle série ; 27 », 1988, 221 p.
- MATHIEU, Jean-Claude (dir. publ.). *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*. Paris : Seuil, 1986, 251 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La Poésie malgré tout*. Paris : Mercure de France, 1996, 218 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, 531 p.

- . *Signes*. Paris : Gallimard, 1960, 438 p.
- . *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1964, 361 p.
- . *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, 93 p.
- . *La Prose du monde*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1969, 211 p.
- . *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, éd. établie et annotée de D. Séglaud. Paris : Seuil, coll. « Traces écrites », 1995, 381 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Jona et le signifiant errant*. Paris : Gallimard, coll. « Le Chemin », 1981, 133 p.
- . *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 2<sup>e</sup> éd. rev. et corr. Lagrasse : Verdier, 1982, 713 p.
- . *Les Cinq Rouleaux*, éd. rev. et augm. Paris : Gallimard, 1986 [1970], 238 p.
- . *Les États de la poétique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, 284 p.
- MILNER, Jean-Claude. *Ordres et raisons de la langue*. Paris : Seuil, coll. « Linguistique », 1982, 376 p.
- MILNER, Jean-Claude et François REGNAULT. *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*. Paris : Seuil, 1987, 176 p.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES-TAMINE. *Introduction à l'analyse de la poésie*. 2 tomes, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1987 [1982] et 1988, 245 et 226 p.
- MORROCHI, Giuseppe. *Scrittura visuale. Ricerche ed esperienze nelle avanguardie letterarie*. Messina/Florence : G. d'Anna, coll. « Tangenti ; 75 », 1978, 190 p.
- NOËL, Bernard. *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*. Paris : POL, 1998, 166 p.
- NOVARINA, Valère. *Devant la parole*. Paris : POL, 1999, 181 p.
- OUELLET, Pierre. *Voir et Savoir. La Perception des univers du discours*. Montréal : Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, 539 p.



- PALIARD, Jacques. *Pensée implicite et perception visuelle. Ébauche d'une optique psychologique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Nouvelle encyclopédie philosophique », 1949, 125 p.
- PANKOW, Gisela. *L'Homme et son espace vécu. Analyses littéraires*. Paris : Aubier, 1986, 187 p.
- PARIS, Jean. *L'Espace et le Regard*. Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1965, 317 p.
- PAUL-LEVY, Françoise et Marion SEGAUD. *Anthropologie de l'espace*, 2<sup>e</sup> éd. Paris : Centre Georges Pompidou/Centre de création industrielle, coll. « Alors : », 1984 [1983], 346 p.
- PAYANT, René. *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Laval : Trois, coll. « Vedute », 1987, 677 p.
- PEIGNOT, Jérôme. *De l'écriture à la typographie*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1967, 242 p.
- . *Du calligramme*. Paris : Chêne, coll. « Dossiers graphiques du Chêne », 1978, 128 p.
- . *Typoésie*. Paris : Imprimerie nationale, 1993, 462 p.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, coll. « L'Espace critique », 1974, 124 p.
- PIAGET, Jean et Bärbel INHELDER. *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, 4<sup>e</sup> éd. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1981 [1947], 574 p.
- PINSON, Jean-Claude. *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, coll. « Recueil », 1995, 279 p.
- POULET, Georges (dir. publ.). *Les Chemins actuels de la critique*, éd. rev. et publ. par J. Ricardou. Paris : Plon, 1967, 515 p.
- POZZI, Giovanni. *La Parola dipinta*. Milano : Adelphi, coll. « Il ramo d'oro », 1981, 399 p.
- PRIGENT, Christian. *Une erreur de la nature*. Paris : POL, 1996, 221 p.
- RABATÉ, Dominique (dir. publ.). *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 162 p.
- RAINVILLE, Maurice. *L'Expérience et l'Expression. Essai sur la pensée de Merleau-Ponty*. Montréal : Bellarmin, 1988, 133 p.

- RANCIÈRE, Jacques (dir. publ.). *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse ?* Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992, 227 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé. La Politique de la sirène.* Paris : Hachette, coll. « Coup double », 1996, 140 p.
- RASTIER, François. *Sens et Textualité.* Paris : Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1989, 286 p.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et Sensation.* Paris : Seuil, 1954, 287 p.
- . *Poésie et Profondeur.* Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 1955, 253 p.
- . *L'Univers imaginaire de Mallarmé.* Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1961, 654 p.
- . *Onze études sur la poésie moderne.* Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 1964, 363 p.
- . *Paysage de Chateaubriand.* Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1967, 189 p.
- . *Microlectures.* Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1979, 283 p.
- . *Pages paysages. Microlectures II.* Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1984, 255 p.
- ROUBAUD, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, 2<sup>e</sup> éd. Paris : Ramsay, 1988 [Maspéro, 1978], 217 p.
- . *Poésie, etcetera : ménage.* Paris : Stock, coll. « Versus », 1995, 283 p.
- RUWET, Nicolas. « Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poésie » dans *Revue d'esthétique*, n<sup>os</sup> 1-2 (1979), Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », p. 397-426.
- SACKS-GALEY, Pénélope. *Calligramme ou écriture figurée. Apollinaire inventeur de formes.* Paris : Lettres modernes, coll. « Interférences arts/lettres ; 6 », 1988, 229 p.
- SAINT-MARTIN, Fernande. *Sémiologie du langage visuel.* Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.
- . *Les Fondements topologiques de la peinture*, nouv. éd. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1989 [1980], 184 p.

- . « Sémiologie visuelle et philosophie du langage » dans *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*, sous la dir. de Marie Carani. Sillery : Septentrion, coll. « Les Nouveaux Cahiers du CÉLAT ; 4 », 1992, p. 229-243.
- SANSOT, Pierre. *Variations paysagères. Invitation au paysage*. Paris : Klincksieck, coll. « Esthétique ; 41 », 1983, 163 p.
- SMITH, Frank et Christophe FAUCHON (dir. publ.). « Dossier *Zigzag Poésie. Formes et mouvements : l'effervescence* » dans *Mutations*, n° 203 (avril 2001), Paris : Autrement, p. 15-268.
- SOJCHER, Jacques. *La Démarche poétique. Lieux et sens de la poésie contemporaine*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, 439 p.
- STEINER, Georges. *Langage et Silence*. Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1969, 253 p.
- STRAUS, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble : Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1989 [1935], 649 p.
- THOMAS, Jean-Jacques. *La Langue, la Poésie. Essai sur la poésie française contemporaine*. Lille : Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1989, 189 p.
- TISON-BRAUN, Micheline. *Poétique du paysage*. Paris : Librairie A. G. Nizet, 1980, 204 p.
- TYNIANOV, Iouri. *Le Vers lui-même. Les Problèmes du vers*. Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, 189 p.
- VANDELOISE, Claude. *L'Espace en français*. Paris : Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1986, 245 p.
- VANDELOISE, Claude (dir. publ.). « Dossier *Sémantique cognitive* » dans *Communications*, n° 53 (1991), Paris : Seuil, 286 p.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : José Corti, 1985, 319 p.
- VILLELA-PETIT, Maria da Penha. « L'Espace chez Heidegger : quelques repères » dans *Études philosophiques*, n° 2 (avril-juin), Paris : Presses universitaires de France, 1981, p. 189-210.
- YONG-MIN, Kim. « Le Blanc chez Pierre Reverdy ». Thèse de nouveau doctorat, Aix-en-Provence : Université de Provence I, 1991, 326 p.

ZIMMERMANN, Marie-Claire. « L'Aire et le point final. Étude sur la constitution des espaces poématiques chez L. A. de Villena » dans *Espaces. Séminaire d'études littéraires*, collectif. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. « Hespérides », 1988, p. 71-84.

### Œuvres poétiques diverses

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, 1283 p.

BROSSARD, Nicole. *Le Centre blanc. Poèmes 1965-1975*. Montréal : Hexagone, coll. « Rétrospective », 1978, 422 p.

DELUY, Henri et Liliane GIRAUDON. *Poésies en France depuis 1960. 29 femmes. Une anthologie*. Paris : Stock, coll. « Versus », 1994, 266 p.

DU BOUCHET, André. *Ici en deux*. Paris : Mercure de France, 1986, n. p.

———. « Matière de papier » dans *Une tache*. Saint-Clément : Fata Morgana, 1988, n. p.

———. *L'Incohérence*. Paris : Hachette, coll. « Littérature », 1979, n. p.

———. *Matière de l'interlocuteur*. Saint-Clément : Fata Morgana, 1992, 60 p.

ÉLUARD, Paul. *Capitale de la douleur* suivi de *L'Amour la poésie*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1966 [1926], 247 p.

HOCQUARD, Emmanuel et RAQUEL. *Orange Export Ltd. 1969-1986*. Paris : Flammarion, coll. « Poésie », 1986, 422 p.

NOËL, Bernard. *La Peau et les Mots*. Paris : Flammarion, coll. « Textes », 1972, 175 p.

RAY, Lionel. *Les Métamorphoses du biographe* suivi de *La Parole possible*. Paris : Gallimard, 1971, 128 p.

———. *L'interdit est mon opéra*. Paris : Gallimard, 1973, 116 p.

ROCHE, Denis. *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*. Paris : Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, 598 p.

TORTEL, Jean. *Arbitraires Espaces*. Paris : Flammarion, coll. « Poésie », 1986, 124 p.

## Dictionnaires et encyclopédies

*Encyclopædia Universalis*. 20 volumes, Paris : Encyclopædia Universalis, 1980.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette, 1934, 1719 p.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 12<sup>e</sup> éd. Paris: Presses universitaires de France, 1994 [1951], 575 p.

JACOB, André (dir. publ.). *Encyclopédie philosophique universelle*. 3 volumes dont certains divisés en tomes, Paris : Presses universitaires de France, 1989-1992.

JARRETY, Michel (dir. publ.). *Dictionnaire de poésie. De Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France, 2001, 896 p.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, éd. intégrale. 7 volumes, Paris : Gallimard/Hachette, 1971.

MAZALEYRAT, Jean et Georges MOLINIÉ. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris : Presses universitaires de France, 1989, 381 p.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4<sup>e</sup> éd. rev. et augm. Paris : Presses universitaires de France, 1989 [1961], 1320 p.

RAMAT, Aurel. *Le Ramat de la typographie*, éd. rev. et augm. Montréal : Aurel Ramat Éditeur, 2000, 223 p.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir. publ.). *Le Nouveau Petit Robert*, nouv. éd. rem. et ampl. du *Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993 [1967], 2489 p.

WEINRICH, Harald. *Grammaire textuelle du français*. Paris : Alliance française/Didier/Hatier, 1989, 672 p.

**Annexe**

Théâtre

ALBIACH, Anne-Marie. « Théâtre » dans *Mezza Voce*. Paris : Flammarion, coll. « Textes », 1984, p. 87-98.

LA DISTANCE, L'OUVERTURE

l'explication des centres  
le genre

double

la distance exacerbe le mouvement  
dans la PAROLE que tu lui donnes

: le geste *dévore*

une fiction blanche reprend sa ponctualité

indistincts ils élaborent des retraits partiels



DÉNOUENT DES LIENS ACCESSIBLES

leurs genoux : une faiblesse

acuité : elle subordonne les emprunts

une ponctuation de la réversibilité

conjonction

minimise

récidivée s'absente  
dans une projection

cercles de tension

tu renoues avec la « terreur »

en contrepoint    *carte*

«    *il parcourt parfois ce chemin »*  
*paralytique*

« la lecture se fait dans la proximité nocturne »

VIOLENCE :

« la distance est là  
sa discontinuité »

leur parole serait-elle transmise

: tel passage  
*d'une chevelure à une autre*

VISAGE

du répit  
« la lumière traverse la composition »

ponctué

ils donnent leurs circonférences

“

dans la remémoration

ils obscurcissent une ouverture

VOILE

sur un terrain sans perspective

personnages: le lieu est ouvert  
à l'adhésion

se prête à des plaisirs factices

fiction: elle atteint les degrés de l'EXCÈS  
dans le geste « les pierreries » « obole »

*doublure*

adonné aux mutilations

elles évincent la scène: une voix cerne

imparfait:

l'abstraction du dire  
une Surface

: une *distorsion indéfinie*  
et *péremptoire*

« à cet instant »

/'  
« elles portent cette lamentation  
dans l'acuité »

*le retrait de la parole et du regard*

une géographie des lignes :

cris dans le *froid*

« vision »  
tel écartèlement

*point* entre les dénivellations  
incertaines

le contour permet la précision  
dans les graduations des attrait oniriques

en pointe : les arcades ouvrent à une  
obscurité qui détermine

« froissés d'embruns péremptaires : inclinaison »

fragments marins dans le baroque  
une juxtaposition

LES COULEURS  
DÉTERMINENT UNE SURFACE

la dualité  
*sur un diamètre*

disparition de l'Autre

« elles n'auraient pas peur de la nudité »

L'ÉVANOUISSEMENT DE LA PERSPECTIVE

*la sonate*

spectateur : le dos, dans le baroque

: le  
*paysage*

ouverture

chiffré  
le déportement des lignes

ou complexité de désintégration

éteint les Éclats

: un passage est ouvert ou clos

*la page accentue la distance*

dans le Verbe

Sacrificiel

CERCLES

un ornement de figure géométrique

cercles sur la poitrine

*l'exécution*  
elles lèvent le bras dans les draperies

proximité  
des contraintes précises

« leur dialogue »

terres : on y parvient par le chemin manuel

la déperdition : pour une juxtaposition  
qui leur est propre

dans les degrés

la perte :

: l'écriture joue sa figuration

« le neutre menace »

dualité : la division opère

la mer envahit la chambre ouverte

déperdition d'un engendrement

un ordre risque de s'établir  
dans la claustration

le retour d'une identité multiforme

occlusion : dévoration et ouvertures

« bruits »

: l'éclipse

des voix

LEUR INTERROGATION PERSISTE

« une lame réversible  
ajustée matinale  
que la nuit révèle »

« ... Où la forêt est la plus sombre »

ALBIACH, Anne-Marie. « ... Où la forêt est la plus sombre » dans *Mezza Voce*. Paris :  
Flammarion, coll. « Textes », 1984, p. 41-49.

« *Puis déshabille l'image  
de mon corps à venir* »  
Roger Giroux.

Le réel tient à lui.

Une incision tente de défaire  
le corps

*Ils éprouvent un désespoir sexuel* Une  
nudité héréditaire remonte à l'orgasme

CONCEPTION:

l'opacité

« Il posa sa main ensanglantée sur le bouclier or, et  
c'est ce qui donna cette juxtaposition de couleurs ».

Il ne savait pas —  
Des propositions, des empreintes,  
une élaboration incisive se retourne  
vers soi —

QUI L'ACCOMPAGNE

lequel des deux  
surgira le plus  
atteint dans la  
différence

*Il apparaît comme la légende  
première :*

celle qui ne cesse d'élaborer le Reflet,  
le regard se dédouble

et  
« depuis des années déjà »

SACRILÈGES ET SACRIFICIELS: Ignorants

Au repli corporel du  
scandale

ÉCHO  
: ils sont  
plusieurs

Pour lequel le plus de haine, le plus d'efforts.

Une leur blanche traverse le souffle :  
elle effectue la ponctuation

MIROIR

*« Cette élaboration serait corrosive  
à celui qui l'établit »*

des deux sujets antagonistes la présence est  
alternative et simultanée ; elle a des résonances  
parallèles

RÉDUCTION : SCANDALE

« Il y prend son espace : il sera détruit »

RÉDUCTIONS

Les séquelles du corps dans  
la disposition de la chair concrète

ABÎME

l'Autre n'est pas là pour savoir :  
ils  
demeurent au propre de l'équation  
„



*C'est la chambre close : CORPS nié*  
« leur parole, leur présence : une *trace*  
oubliée à son énonciation devenait un  
enjeu.

« Il faut Respirer : c'est ce qu'elles  
disaient alors que l'Autre suffoquait »

UNE ERREUR ADMINISTRATIVE

QU'UN CRI DIVISE

Dans leur Désir : ils sont déjà en deçà de  
leur propre cours

L'OBJET porte

Ils accentuent la lumière ou  
simulent avec le corps le fran-  
chissement de l'obscurité  
répétitive

Elle refuse de se joindre à ce qu'ils nomment

DEUX

dans la décadence de leur chevelure et de  
leur lucidité

L'ÉCART à la recherche d'une voix

la même concrétisation originelle  
s'est peu à peu révélée  
des MOTS

ne sauront-ils plus la forme de  
leur corps,  
le poids de leur marche

« les résidus de l'acte à venir,  
comme ce regard »

Pour dénoncer ce qui ne passerait pas par  
cette RÉDUCTION désormais

*Depuis longtemps déjà et sans cesse*  
*pressentie*

LES FENÊTRES SONT FERMÉES

LES OBJETS

« Il crie »  
la douceur s'exacerbe  
(mais on n'entend pas sa voix)  
elles se mettent à tourner sur elles-mêmes

COMME SI SEUL IL ASSUMAIT DEUX PERCEPTIONS

*Ils ne cessent*  
de dire que la RÉDUCTION est là elle opère

L'ÉCART

OBSTRUE LA VISION UN INSTANT.

composition à éclipses

VÊTEMENTS LOURDS DANS LE FROID

MUETS ILS PERDENT LEUR CORPS VIVANT POUR CET  
instant

« La confusion mémorielle des DEUX »

*les fruits éclatés*

## Périple

LAUDE, Jean. « Périple » dans *La Trame inhabitée de la lumière*, éd. de M. Collot. Paris : José Corti, 1989, p. 27-39.

*Comme,*  
par un beau soir d'été, nous lisons dans la nuit l'écriture  
du ciel,

*Comme,*  
à l'aube, la mer invente en sa simplicité le texte  
transparent,

nous voyons, devant nous, s'ouvrir la page blanche,  
s'ouvrir, s'ouvrir encore et plus profondément,

et nous rôdons (et nous tombons) dans l'obscur  
de l'espace,  
nous éveillons en nous une mémoire si lointaine  
que \_\_\_\_\_

Trop grise, la chaleur. Dans le dedans de l'eau, le noir de  
l'eau remonte.

Trop grise la chaleur  
et  
il n'y a rien au-delà,

sinon,

(commentaire du temps)

*d'abord*, une douleur nul ne l'expliquera  
liée à cette ligne  
qui s'entrecroisera (dans la chaleur) avec une autre et d'autres  
lignes.

*Là : les récifs* la mer criant l'espace entre les mots,

(Entre ses rives incertaines,  
les flancs fiévreux,  
la mer se creuse, entre les lignes)

*Tramant la nuit, trouant le temps, traçant le cercle,*  
*lueurs errantes, feux qui jamais ne s'apaisent.*

Car  
toute origine est recommencement,  
rien qu'un orage  
dans la proximité de l'aube.

Et c'est ainsi. (La prose suffirait) :

*ouverte, et se creusant*  
*à chaque point où les phrases se croisent,*  
*comme, ensemble, formant ou enfermant l'espace vide et*  
*blanc,*

*un désert est le lieu,* notre mémoire, errante,  
*s'est tarie.*

Ce qui se voit se décrit : les lignes de fracture, un abîme  
semé de signes morts.

Hors (cependant) celui-là qui se trace  
entre les lignes et les mots,

d'astres en astres morts,  
il n'est pas de chemin.

(*épisode fixé*)

*Ensuite* (encore) une douleur,  
*réalité ?*

*que reste-t-il de la*

S'ouvre le livre immobile des morts : nulle couleur. Ainsi la page imite, nue, le ciel sur l'horizon, sans un nuage,

plombant, juste au-dessous, la plage \_\_\_\_\_ un désert gris dans la chaleur,  
avec la mer qui le limite.

(Ce qui s'écrit) La nuit se lève et le ciel s'ouvre et tremble  
Qui se récite amèrement, entre les astres.

*Et c'est ainsi* : s'enferme la douleur en sa parole,  
sa douteuse parole.

La douleur parle seule,  
nerf après nerf, écrit, longe le corps,  
ligne après ligne, immobilise le récit.

(à ce point nul, à ce point fixe revenir :  
l'image d'un jardin se superpose à un jardin,

\_\_\_\_\_ se superpose à ce jardin et le détruit.

L'attente suspendue tend l'horizon dessous le ciel, ouvre la page,  
la creuse encore,  
abîme blanc.)

*A la douleur qui n'a pas de nom, j'appartiens (écrit-il)  
comme le feu à son obscurité.*

*J'habite ici, réellement*

*et*

il n'y a rien, au-delà, que le  
silence \_\_\_\_\_ la foudre prise par le gel.

(toujours : à ce point nul, à ce point fixe revenir : continûment  
résiste le récit,  
s'immobilise.

Des semailles de mots  
est-ce là ce qu'il faut  
noirs dans le vide blanc  
pour tramer l'habitable ?

*Iles disséminées que nul n'habite plus,*  
d'une rupture à l'autre, ainsi : la page interrompue  
*entre les mailles de l'espace.*

Que nous restera-t-il de la réalité ?  
Pas même la douleur,  
mais le sommeil où s'accroît la distance.)

(deuxième commentaire du temps)

et c'est ainsi : liés le ciel, la mer obscure  
à ce périple que j'inscris,  
trivial,

la métaphore continue entre les lignes et les mots, une plage  
explorant \_\_\_\_\_ la page nue.

La même vague cependant, égale, sous la mer, bourdonne,  
entre les noirs récifs,

quelque chose se dit,  
une voix un peu plus  
sourde \_\_\_\_\_ à son silence, on la reconnaîtra ; au blanc  
plus blanc que le blanc de la page, on la reconnaîtra —

Quelque chose se dit, récit naissant, récit sans fin, recom-  
mençant le commentaire,  
à l'origine la liant \_\_\_\_\_ au centre le liant,

(ce qui n'est pas encore, ce qui est fixe)

à l'orage,  
le Temps.

Se dit, entre les lignes et les mots, se dit mais seule parle la douleur, longe le corps, longe les nerfs, une douleur, qui parle seule, ressasse quelque chose, se dit dans le silence. absolument

S'écrit (en aveugle) s'écoute au plus profond de la rumeur (la mer dans le blanc aveugle de la page) ce qui se dit avant que naisse la rumeur.

S'écoute (en avant des rumeurs) une voix un peu plus silencieuse, mais le corps est identique à cette vague au milieu de la mer, à cette vague qui renaît au même endroit (exactement au même endroit)

Que la mer s'ouvre le ciel, la page au ciel et à la mer, s'interrompt le récit, laisse place au silence en avant des rumeurs, à ce silence seul où se dit quelque chose absolument

Mais

36

(comme à l'absence, le malheur)

(toujours) une longue douleur longe un profil du corps — et le récit lui appartient comme le feu à son obscurité.

Ainsi, continûment, le récit se commente et vers son centre se replie. Les phrases ont tracé la route sur l'envers, appartiennent au centre et n'y accèdent pas.

Si quelque chose, absolument, se dit, c'est sur le pan obscur et caché de la vague quand la houle se gonfle, au silence s'enroule.

La page (assurément) au ciel ne s'ouvrira, ni à la mer.

37



Ainsi s'écrit le corps (*et c'est ainsi*), à ce point fixe  
mais décrivant appartenant,  
le cercle  
et au-delà,  
il n'y a rien.

(Faut-il encore que  
la limite s'approche  
du centre,

longe le corps disséminé avec les mots  
dans le blanc  
du  
où crie l'espace  
vide blanc ?)

*Le périple jamais ne décrit que l'attente,  
à ce point fixe appartenant  
comme à l'absence le malheur  
qui parle seul.*