

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PATRICK BOULANGER

«LA GALERIE»
suivi de
«RÉFLEXIONS PHÉNOMÉNOLOGIQUES SUR L'APPRÉHENSION
DES FORMES LITTÉRAIRES TABULAIRES»

SEPTEMBRE 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	3
INTRODUCTION	5
CRÉATION	LA GALERIE : RECUEIL DE TABLEAUX POÉTIQUES
1. Tête à tête	15
2. De l'enfance à la fin de la quête	29
3. Bombarder en attendant le stratège	39
4. Abstraction sans Minotaure	49
5. Autoportrait	59
6. En profondeur	69
RÉFLEXIONS THÉORIQUES	
1. Le visible et l'invisible (le chiasme)	92
2. Voir et lire	99
3. L'œuvre littéraire tabulaire	105
4. Appréhension du calligramme et du poème spatialiste	110
5. Le tableau poétique	117
6. Descriptions des tableaux	127
CONCLUSION	131
BIBLIOGRAPHIE	138
ANNEXES	
A. <i>Lettre-Océan</i> , calligramme de Guillaume Apollinaire	143
B. <i>Poème visuel</i> , de Franz Van Der Linde	144
C. <i>Vibrations</i> , poème spatialiste de Jiri Valoch	145
D. <i>La colombe poignardée et le jet d'eau</i> , calligramme de Guillaume Apollinaire	146

«Quand le morceau est achevé, je peux embrasser le tout d'un seul coup d'œil comme un tableau ou une statue. Dans mon imagination, je n'entends pas l'œuvre dans son écoulement, comme ça doit se succéder, mais je tiens le tout d'un bloc, pour ainsi dire. Ça, c'est un régal.»

- Mozart

INTRODUCTION

Quand on se passionne pour la chevauchée des frontières, il est fréquent d'être ébranlé, voire de se blesser. Or, celui qui éprouve un malaise à se conformer aux cadres n'hésite pas à chercher et à créer des moyens d'amoinrir ou de détourner les règles, quitte à sortir de l'expérience décoiffé ou égratigné.

Comme on l'a déjà souligné ailleurs¹, la forme de l'essai est presque absente du corpus des mémoires en création littéraire, et ce, même si l'approche sinieuse et la visée non-définitive de l'essai se prête merveilleusement à la création et au retour réflexif qui caractérisent ce type de mémoire. En fait, le caractère non-scientifique de l'essai n'est pas suffisamment valorisé dans le cadre traditionnel de la recherche universitaire. Néanmoins, il arrive qu'une idée originale jaillisse tandis qu'au même moment, une porte s'ouvre sans que personne ne la referme. Dans ces occasions, les « libertaires² » et les transgresseurs polis passent le pas de la porte, même si les risques d'être happés par le Minotaure sont élevés.

C'est donc sans prétention mais aussi sans fausse modestie que je qualifie ce mémoire d'essai, même si la grande liberté qui caractérise habituellement l'essai a parfois dû plier sous le poids du contexte universitaire.

La phénoménologie, « courant philosophique du XX^e siècle qui cherche essentiellement à décrire les structures de l'expérience telles qu'elles se

¹ Jacques Paquin, « Réflexions sur les possibilités de l'essai en création littéraire », dans *Lecture et écriture : une dynamique*, sous la direction de Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 171-179.

² Pour reprendre l'expression de Claude Gauvreau.

présentent à la conscience³ », adopte une attitude à mi-chemin entre la recherche scientifique et l'expérience personnelle. Joignant « l'extrême subjectivisme et l'extrême objectivisme dans sa notion du monde⁴ », elle propose des méthodes d'appréhension et de réflexion précises qui ne contraignent pas le chercheur à la recherche explicative et exhaustive. C'est pourquoi, pour aborder l'objet de mon étude, j'adopterai une attitude phénoménologique. Mais qu'entend-on vraiment par « attitude phénoménologique » ?

Déjà au cœur de l'œuvre de Husserl⁵, l'attitude phénoménologique propose une observation et une description du phénomène ; en effet, il n'est pas dans l'optique du phénoménologue d'expliquer les faits qu'il observe ; les physiciens, les chimistes, les biologistes et les scientifiques de tout acabit se chargent de décortiquer le phénomène et d'en justifier le fonctionnement, voire la situation dans l'espace-temps. Et puisque la perception et l'appréhension qui ouvrent la voie aux phénomènes s'accomplissent dans un vécu personnel, le phénoménologue vise un retour au monde vécu (*Lebenswelt*) en deçà du monde objectif ; en ce sens, mon travail ne vise pas un objet, mais plutôt la relation qui s'établit entre cet objet et moi-même.

Cette relation ne m'appartient pas plus qu'elle n'appartient à l'objet ; elle se réalise dans l'écart, dans la partie de moi que je pose autour de moi. Comme l'écrit Merleau-Ponty, « il n'y a pas de monde brut, il n'y a qu'un monde élaboré,

³ Selon l'encyclopédie MS Encarta 97, cité sur <http://users.mmic.net/pj/phenomenologie.htm>; 1997

⁴ Paul Ricoeur, « Avant-propos », dans *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty, Paris, Gallimard, 1945, p. XVI.

⁵ Voir entre autres à ce propos : Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. de Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950, 567 p.

il n'y a pas d'intermonde, il n'y a qu'une signification « monde »...⁶ ». Ainsi, comme l'auteur du *Visible et de l'invisible*, je ne m'interroge pas, dans les pages qui suivent, sur ce que je suis indépendamment de tout, ni sur ce qu'est l'Être avant que je ne l'aie pensé. Pour observer toute action qui s'accomplit dans le monde (par exemple, la lecture), il est nécessaire de prendre conscience de mon existence hors de moi.

Bien entendu, tout être possède ce don de « rayonnement » et contribue donc à la « signification monde » par l'entremise de son histoire et de sa réflexion. C'est pourquoi, installé au centre de moi-même, il est évident que je ne puis donner des éléments que je perçois que des significations subjectives. Percevoir quelque chose, c'est en quelque sorte lui donner sens. Il n'est donc pas vain de s'attarder à l'acte qui crée le sens.

Le rejet de tout pré-construit constitue un second élément de l'attitude phénoménologique. Par exemple, Merleau-Ponty écrit que « la phénoménologie étudie l'apparition de l'être à la conscience, au lieu d'en supposer la possibilité donnée d'avance⁷ ». Le phénoménologue prône un retour aux choses elles-mêmes, à l'accomplissement des phénomènes, à l'action devant laquelle il se trouve et, en ce sens, il ne laisse rien pour compte et n'avance rien gratuitement. Bien entendu, il connaît les travaux qui ont été faits avant les siens, mais il

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 72. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VI, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 74. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

expérimente lui-même le phénomène, le contenu et l'intention de l'acte avant de se référer aux observations de ses prédécesseurs.

Aussi, puisqu'il vaut mieux s'abstenir de poser une vérité en tant qu'absolument vraie (que ce soit par l'affirmation ou la négation) et puisque « toutes mes vérités ne sont après tout que des évidences pour moi » (PP, 455), l'auto-réflexion et la remise en question sont des méthodes d'analyse importantes en ce qui concerne l'attitude phénoménologique. Après tout, « rentrer en soi c'est aussi sortir de soi⁸ ».

Enfin, l'attitude phénoménologique nécessite une conscience du caractère unique de toute manifestation (qu'elle soit le fruit d'un homme ou d'une chose). Merleau-Ponty écrit à ce propos que « ce qui est donné, ce n'est pas la chose seule, mais l'expérience de la chose, une transcendance dans un sillage de subjectivité, une nature qui transparaît à travers une histoire » (PP, 376). La perception qui précède à toute compréhension s'avère donc originale et propre au corps qui l'actualise. De plus, pour Merleau-Ponty,

si nous voulons que la réflexion maintienne à l'objet sur lequel elle porte ses caractères descriptifs et le comprenne vraiment, [...] nous devons la considérer comme une opération créatrice qui participe elle-même à la facticité de l'irréfléchi. (PP, 74)

L'irréfléchi merleau-pontien, c'est l'en-soi, l'incoordonnable, l'inaccessible, le Monde. Or, comme je fais moi-même partie de cet irréfléchi, et à moins que je ne sois conscient du caractère créateur de ma perception, mon travail est voué à

⁸ Hegel cité par Merleau-Ponty, dans *Le visible et l'invisible*, p. 73.

sombrer dans la naïveté de l'attitude naturelle⁹. En effet, puisque je ne suis qu'une pièce du Monde et puisque je ne détiens pas le don d'omniscience, la vérité absolue et l'évidence universelle ne sont donc pas à ma portée¹⁰.

L'importante subjectivité où me confère mon corps phénoménal¹¹ n'est pas sans inconvénient. Outre l'impertinence d'une quête de la vérité absolue, la subjectivité de mon point de vue s'avère indissociable d'une « marge d'erreur » considérable (même si tout est vrai). Par exemple, la vue est sans doute le sens le plus important, mais il est aussi l'un des plus trompeurs ; par le biais du rêve, de l'effet d'optique ou de l'hallucination, le regard s'adonne facilement aux illusions, à la tromperie. Cette conscience du risque d'erreur fait aussi partie de l'attitude phénoménologique.

Aussi, dans ce travail, la phénoménologie ne se limite pas à un simple apport méthodologique. En effet, c'est en explorant la conception merleau-pontienne de l'existence qu'a surgi la pointe de ma réflexion. Dans *Phénoménologie de la perception*, le philosophe français emploie les mots de Saint-Exupéry pour synthétiser sa réflexion sur le monde : « L'homme n'est qu'un nœud de relations, les relations comptent seules pour l'homme » (PP, 520). L'être humain se définit et se comprend par toutes les formes de relation

⁹ Du point de vue de Husserl, l'homme qui vit normalement (au sens de naturellement) crée des représentations ; il juge, il désire et il perçoit selon l'attitude naturelle, c'est-à-dire qu'il habite un monde qui se trouve tout à fait hors de lui et qui existe indépendamment du fait qu'il en prenne conscience ou non.

¹⁰ Le monde opaque et massif où je pourrais chercher la vérité absolue m'est inadéquat, la relation que j'entretiens avec lui est semblable à celle que j'ai avec l'horizon ou avec le cadre de mon champ visuel ; je n'ai jamais accès à lui, ne puis jamais penser à lui dans sa totalité ou réfléchir à l'irréfléchi absolu. Le Monde ne m'est jamais donné.

¹¹ Le corps phénoménal est le corps « pour moi », le corps qui voit, qui touche et qui m'informe ; c'est grâce à lui que je développe un monde privé. Le corps phénoménal s'oppose au corps objectif ; ce dernier est mon corps pour autrui, mon corps tel qu'il apparaît aux yeux de l'autre.

qu'il entretient avec les éléments qui forment le contexte de sa situation. Or, il me semble que le rapprochement entre les théories phénoménologiques qui abordent la situation de l'être humain et le fonctionnement du texte littéraire est intéressant; comme tout être, les mots puisent leur sens dans les rapports qu'ils entretiennent avec les autres mots, mais aussi avec tous les éléments (linguistiques ou non) qui constituent le contexte de leur utilisation.

Bien que le texte littéraire soit une représentation du monde (même si certains auteurs comme Beckett ou Mallarmé ont eu la volonté de ne rien représenter), il est évident qu'une forme banalement linéaire ne peut être qu'une simplification de ce monde, puisqu'à chaque moment de mon existence, je suis en relation avec une multitude d'autres éléments (l'air, la table, la chaise, mon propre corps, celui d'autrui, les sons que j'entends, ce que je ne vois pas, mais dont je sens la présence, etc.). Or, dans l'ensemble de son œuvre, Merleau-Ponty s'efforce de décrire et de comprendre une panoplie de relations qu'entretient le sujet humain, et ce, à partir du corps, actif et impliqué dans toute connaissance. Ainsi, dans la réflexion merleau-pontienne comme dans l'ensemble des travaux phénoménologiques, les sens occupent une place extrêmement importante. Dans les pages qui suivent, c'est le regard, et plus précisément l'acte de lecture¹², qui sera l'objet de mon observation.

En ce sens, depuis maintenant plusieurs décennies, le travail du lecteur a été décortiqué de maintes façons par plusieurs théoriciens dont Iser, Eco, Kristeva et Picard, pour ne nommer que ceux-ci. Toutefois, peu d'entre eux se

¹² J'entends par « lecture » l'activité de prise de connaissance du contenu d'un écrit composé d'éléments linguistiques.

sont penchés sur la lecture des oeuvres où le visible et le lisible se chevauchent; je pense entre autres au calligramme et à la poésie spatialiste. Or, avec la lunette phénoménologique, je crois être en mesure de développer une réflexion originale à propos de la distinction entre la lecture (du lisible) et le regard (sur le visible), deux actes optiques qui se recoupent, mais qui sont essentiellement différents.

Concrètement, il existe assez peu de textes littéraires qui permettent, d'un point de vue formel, une lecture multidirectionnelle; bien que la forme et le contenu soient fondamentalement indissociables, plusieurs récits ne se déroulent pas chronologiquement, mais la lecture qui les actualise nécessite néanmoins un accomplissement linéaire, de la première page à la dernière. Les calligrammes, les typoèmes et l'ensemble de la poésie visuelle sont des exemples d'œuvres qui sollicitent le regard, mais aussi une forme de lecture a-linéaire. Au cours des pages qui suivent, j'utiliserai l'appellation de « texte tabulaire¹³ » ou de « texte a-linéaire¹⁴ » pour désigner ces oeuvres qui permettent une lecture partiellement libérée de la linéarité.

À partir de l'attitude phénoménologique et des différentes possibilités de lecture que permet le texte tabulaire, mon hypothèse de départ est donc la

¹³ Tel que je l'emploie, le concept de « tabularité » diffère de celui développé par le Groupe μ dans *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, 376 p. En effet, pour le groupe structuraliste, la tabularité résulte d'une superposition des différentes lectures des unités d'un texte ; il s'agit donc d'une superposition qui ne concerne pas le texte directement mais bien la lecture qu'on en fait (comme en fait foi le sous-titre). En ce qui me concerne, j'appelle « tabularité » l'a-linéarité d'un texte, c'est-à-dire ce qui met à profit le regard sur le texte. Comme on le verra, il existe différents degrés de tabularité. Aussi, il existe plusieurs ouvrages sur la poésie visuelle, mais aucune des appellations ne convenait à ce travail. C'est pourquoi j'ai opté pour une réappropriation du terme du Groupe μ .

¹⁴ Dans le cadre de ce travail, tabulaire et a-linéaire ne seront qu'une seule et même chose, si on exclut le fait que l'a-linéarité, contrairement à la tabularité, puisse caractériser une lecture. Aussi, j'entends par a-linéaire ce qui n'est pas simplement linéaire. En ce sens, le palindrome, qui est un texte doublement linéaire est également a-linéaire, dans la mesure où il propose plus d'une lecture.

suivante : les textes littéraires tabulaires nécessitent une perception différente de celle des textes linéaires; libéré du carcan de la ligne, l'œil parcourt la page à son gré. Cette libération oculaire a un impact direct et fondamental sur la manifestation des textes a-linéaires et sur la lecture qu'on en fait.

Le travail qui suit est donc construit à partir d'une structure particulière. En effet, un dialogue entre la création et la réflexion théorique entraîne une convergence des propos. C'est pourquoi j'ai tenté de construire une oeuvre tabulaire capable de présenter, et même parfois de préciser, la réflexion théorique; dans *La Galerie*, ma réflexion théorique prend son essor.

Les poèmes qui composent ce petit recueil représentent en quelque sorte la simultanéité du Monde et la cacophonie silencieuse dans laquelle l'homme se trouve constamment. Pour introduire cette représentation de la simultanéité des rapports de l'être, j'emploie les techniques formelles suivantes : condensation du temps (et donc de l'espace) de lecture qui mène à une superposition des poèmes; multiplication des niveaux d'interprétations possibles (puisque les tableaux poétiques sont construits sur un axe paradigmatique, et non seulement syntagmatique); alternance de lisibilité et d'illisibilité; emploi de formes textuelles qui permettent au lecteur d'aborder l'oeuvre comme un dessin et, ainsi, de surpasser partiellement les divers degrés d'illisibilité que produisent les superpositions.

La création se compose de six tableaux qui entretiennent chacun une relation avec l'un des principaux éléments des réflexions théoriques. Ainsi, un

premier tableau qui s'intitule « Tête à tête » reprend et modifie certains éléments concernant l'attitude phénoménologique telle qu'elle est présentée précédemment.

Dans le tableau « De l'enfance à la fin de la quête », parallèlement à la première partie théorique, je décortique et expérimente le « chiasme », un concept philosophique extrêmement important dans l'œuvre merleau-pontienne et qui décrit la structure du monde tel qu'il m'est donné. Ce concept me permet également de réfléchir à la distinction entre mon monde et le Monde, à la relation entre le visible et l'invisible, ainsi qu'au redoublement des significations.

Par analogie avec le deuxième segment de la réflexion théorique, le tableau « Bombarder en attendant le stratège » m'amène à établir la distinction entre le voir et le lire. Après avoir soulevé les caractéristiques propres à chacun des deux actes, je les confronte dans leurs ressemblances et leurs disparités. C'est dans cette partie que s'immiscera la question de la lecture du texte linéaire en fonction de l'attitude phénoménologique.

Dans le dialogue entre « Abstraction sans Minotaure » et le troisième élément réflexif, j'aborde les oeuvres tabulaires en donnant quelques exemples classés selon le degré d'a-linéarité. Ainsi, je réfléchis au fonctionnement du livre « dont le lecteur est le héros », du palindrome, du calligramme et de la poésie spatialiste. Je profiterai aussi de l'occasion pour dresser un bref historique du calligramme et de la poésie spatialiste.

Dans la quatrième partie, qui entre en relation avec « Autoportrait », je réfléchis à la distinction entre la partie visible et la partie lisible du calligramme et

de la poésie spatialiste. Comme on le verra, si quelques éléments rapprochent ces deux formes poétiques, le fondement même de leur fonctionnement est profondément différent.

Enfin, dans « En profondeur » et dans la dernière partie de la réflexion théorique, je situe le tableau poétique dans le champ des oeuvres littéraires tabulaires, pour ensuite concrétiser le lien entre la superposition des poèmes et le chiasme merleau-pontien. Ainsi, après avoir expérimenté les rapprochements entre le tableau poétique et la multiplicité signifiante de toute chose, je serai en mesure de juger de la pertinence de mon entreprise. D'ailleurs, en guise d'auto-réflexion sur mon propre travail de création, j'analyserai brièvement l'ensemble des tableaux poétiques afin d'en décrire le fonctionnement général.

Tête à tête

dans mon oeuf
une paupière avant l'autre
je me retourne
me blottis
me berce

par habitude
j'embrasse avec mes yeux
le versant obscur
de l'univers où je vis

mais
il y a autre chose

je m'entête à ne pas naître

au cœur fragile de mon savoir
le noyau d'un rayonnement
jaillit
une lumière transcende sa coquille
et cherche la position idéale
pour atteindre
dans le mystère d'un regard
l'attitude blanche de l'univers

elle étire le désir de connaître
elle ne brise rien
elle atteint quelque chose

en laissant sortir de ma cage
ce noyau domestique
cette attitude légère
ce nombre infini de directions

je me suis vidé

une part de moi
examine le mystère
et l'œuf d'où je m'apprête à sortir

mon regard n'est mien qu'en partie

ailleurs

le vent secoue les branches et les nids

il fait chaud

la lumière pénètre l'égratignure de l'envers

elle se faufile jusqu'à moi

elle heurte mes pupilles

puis retourne à sa source

en moins d'une seconde

donner sens à tout ce que j'ignore

les lectures sont faites
la lumière étudie mon univers

dans son nid de brindilles brûlées
mon savoir ovoïde et granuleux
semble solide
ni la comète du regard
ni l'élan photonique ne le brise
mais une poussière d'ignorance
- mon anti-matière -
suffit à l'ébranler

je suis multiple et unique
chaque partie de moi doute de l'autre

En vertu d'une surévaluation de cette volonté de recul qui mène inévitablement au doute (comme tout le reste), me voici bien dédoublé. Je suis un homme dans son œuf et rien de cette tentative de positionner ma conscience en retrait de moi-même et de mon savoir n'a fonctionné, le regard s'est estompé; sans départ, il s'est achevé dans le revers, dans l'inconnu, a perdu le prestige d'être ce qu'il était, «un système de systèmes voué à l'inspection d'un monde, capable d'enjamber les distances, de percer l'avenir perceptif, de dessiner dans la platitude inconcevable de l'être des creux et des reliefs, des distances et des écarts, un sens...». Mon regard n'ouvre pas, il pousse, il modifie, il travaille mon savoir, mais fondamentalement, il n'est qu'un prolongement de ma pensée. Et maintenant, pour avoir voulu que mon être observe mon être, me voilà dépourvu de sens, d'origine et d'achèvement; éjecté de l'activité atomique de mon propre corps avec le noyau de ma conscience, largué aux côtés de ma chair, dans le domaine du vague, de l'imparfait, de l'horizon périphérique, je retourne à moi-même par le biais de l'incroyable trou noir de l'échec, de l'aporie, de l'illusion. Illusion. Illusion de pouvoir me retirer au centre de ce que je ne connais pas pour mieux appréhender les profondeurs de ma culture; illusion d'avoir en main les guides de l'apprentissage alors que tout vient à moi sans que je n'aie à rien; illusion d'une certaine proximité du recul, qui ressemble pourtant davantage à la prochaine minute qu'à la tasse vers laquelle je dirige ma main; mais surtout, terrible illusion d'avoir cru que ma personne en valait la peine. Je longe seulement ce grand projet qui m'appartient partiellement, un peu comme ma naissance ou ma mort. D'ailleurs, on oublie beaucoup trop souvent que l'on meurt d'intelligence, que celle-ci est une rongeuse d'organes, une charcutière de souvenirs, une égreneuse de peau, une bombe atomique intérieure, une traîtresse, une assassine sans bravoure qui agit à l'insu de celui qu'elle achève.

On ne meurt qu'au sommet de son intelligence, à l'instant même où l'on s'apprête à conclure quelque chose qui doit rester ouvert. Il n'y a aucune possibilité de dénouement, il faut parler, parler, supposer, décrire, produire, observer nos propres productions et tenter d'y trouver quelques traces, si infimes soient-elles, de ce que nous ne connaissons pas. Il est donc difficile de trouver, la découvrir te ne s'accomplit pas chez l'autre ou à travers l'autre, elle n'est possible qu'ici, maintenant, à même mes mains. En ce sens, ce que j'ai l'impression d'apprendre à la lecture, je le savais déjà, j'avais déjà tout ce savoir en main sans en être conscient. Je connais le monde parce que je l'habite, le respire, le bouscule et, en quelque sorte, j'en connais tous les recoins. Je connais la totalité du monde qui n'existe qu'en poussière et une poussière de totalité n'est en fait que le reste d'un homme. Le savoir est une parcelle de moi, de l'autre, de celui que je ne connais pas mais dont j'ai déjà ressenti la présence. L'attention ne suffit plus pour apprendre, encore faut-il créer, observer puis douter; je découvrirai ma culture par le biais de mes propres écrits, je verrai qui je suis, je saurai comment me peindre, m'écrire ou me danser; je saurai mon destin, je reconnaitrai les signes, je constaterai mes forces, mes défaillances, ma situation au centre du monde, sur le point zéro où se tient nécessairement mon corps; alors, j'apprendrai quelque chose. Mais pour le moment, je travaille, je tente de m'approprier de grandes théories qui ne m'appartiennent pas, je cherche quelque chose d'imprécis, je tourne sur moi-même en piétinant quelqu'un que je ne reconnais plus (il peut s'agir de moi ou d'un parfait inconnu), je cherche une porte par où je me rejoindrai... mais dès le départ, dès la première toile, je suis déjà conscient d'avoir échoué.

je suis irréfléchi
et inatteignable
je ne crée rien mes
perceptions modifient
simplement sans
même le vouloir

il vaut mieux se taire, sceller nos lèvres imprécises,
brûler toutes les surfaces susceptibles de porter
une forme d'écriture; le corps à corps de la
communication doit s'interrompre, nous
devons prendre conscience de l'incroya-
ble illusion de dire. Il est préférable
de se taire, d'avancer en silence,
d'écouter la réalité de nos pas
sur le sol argileux, d'écouter
les étoiles qui s'effritent
bruyamment à des
milliards de
kilomètres
de nous et
de notre
vide

je suis un quelconque boulon du Monde et pourtant, un univers prend
forme autour de moi; au centre de mon œuf chauffe un soleil
aux minuscules proportions, une lumière curieusement
humaine. Contraint à mon propre savoir, je ne
rayonne pas, je souligne à peine ma présence
dans le chaos, dans l'incoordonné qui me
précède; toutes mes perceptions ne sont
qu'un photon dans l'immense obscurité
de l'histoire. De plus, aucune cible, si
solide soit-elle, ne peut supporter
deux présences à la fois. En
vertu de l'incroyable lenteur
du réfléchi, il est donc
impossible de briser
ma solitude : il est
dans la nature de
tout homme de
courir derrière
la carotte du
Monde, il est
dans la nature
de tout homme
d'être en retard
par rapport à
lui-même

Cet œil droit au centre
de mon visage tente
de quitter son orbite,
de fixer l'œil gauche,
celui du quotidien.
Mais il est difficile
d'atteindre la situation
totale, et je ne capte
guère plus de cet
œil que de l'autre

Tout n'est qu'erreur, l'infini est trop vaste pour que quelque chose y existe sans en contredire une autre; si l'univers se crée avec la même énergie qu'il s'égrène, c'est aussi mon cas; moi-même, je me transforme au gré de ma propre destruction, je crois dans ma peau (et seulement dans ma peau) au rythme de mon flétrissement, j'avance, je tourne en rond, j'avance dans ce rond en modifiant le regard que j'en ai, tout en ne voyant que ce rond; or, si la chair de mon point de vue m'est imposée, certains critères de mon contexte restent à ma discrétion...
eilbatéerp noitcerid enu snad eéssuop enu tnatua ruop sap tse'n ecnassian al

Il faut abattre certaines pensées; une porte n'est pas plus une porte qu'un obstacle n'est un obstacle. Je suis une partie de ce que sont les choses et c'est moi qui leur prête sens. Je suis dans le monde et le monde est dans moi

De l'enfance à la fin de la quête

je suis entré à l'école
une longue voiture grise roulait
la tête d'un cheval venait de tomber
l'eau s'était figée dans ma main

rien n'existe en dehors de ma tête
il n'y a que du vrai

cette phrase quelconque que je ne connais pas
n'existe pas plus qu'une femme
au fond de l'océan

je suis à l'origine de tout

je dis tout
c'est bien peu de chose

immensurable
l'ignorance berne mes gestes
à travers la chute d'un cheveu
le choc des cultures
et la position du soleil

chaque millimètre de ma peau
est une porte ouverte
où je me perds

j'existe en poussière
j'imagine une planète
j'ignore à perpétuité

avant toute conception
les yeux crèvent
la peau se solidifie
et l'ouverture de la bouche
devient trop petite pour conduire
à l'extérieur du corps

s'il fait soleil
c'est peut-être qu'il pleut

il y a mon père et son enfant
il y a ma mère et son enfant
il y a moi
dans la franche clarté de mes certitudes

au bout de mon doigt
toujours
la réalité

il y a mon père et son enfant entre nous
il y a ma mère et son enfant entre nous
il y a moi qui cherche sens
dans la bizarre clarté de mes certitudes
dans cet écart entre les corps

toujours
la réalité présente son grand spectacle
grâce aux machinistes fantomatiques
dissimulés sous les rideaux

il y a moi qui cherche sens en un corps en un lieu
dans l'extrême clarté de mes certitudes

au bout de mon doigt - comme si un seul doigt suffisait à l'immensité -
toujours
la réalité présente son grand spectacle sans que je n'y comprenne rien

dissimulés sous les rideaux
tous les cailloux que j'ai reçus au visage
tous les sommeils qui m'ont blanchi
tous les souliers qui m'ont porté
modulent aujourd'hui
les mots de mon enfant sur le tympan du moment

il y a moi
dans la nuit trop pâle de mes certitudes

toujours - rien ne change vraiment -
la réalité présente son grand spectacle sans que je n'y comprenne rien

tous les cailloux que j'ai reçus au visage
tous les sommeils qui m'ont blanchi
tous les souliers qui m'ont porté
modulent aujourd'hui ce que j'accroche du Monde

englouti par ma petite histoire
avec le jet du jour qui augmente le niveau de sens
j'effleure le flou immense des possibilités
je vois les cellules de mon corps
qui restent dans mes traces

il y a mon père et son enfant entre nous, deux versants d'une seule personne au terme d'u
il y a ma mère et son enfant entre nous, dédoublement qu'il faut percevoir pour comprendre
il y a moi qui cherche sens en un corps en un lieu mais la simultanéité prend sa source au
dans la destruction de mes certitudes, même si rien n'est plus sûr que la valeur des diff
dans cet écart entre les corps, dans cet espace où une part de nous-même communique à n
au bout de mon doigt - comme si un seul doigt suffisait à l'immensité – je me tiens prêt à
toujours - rien ne change vraiment - «l'ombre est en nous plutôt que dehors», et la lumière
la réalité présente son grand spectacle sans que je n'y comprenne rien même ce que j'inve
grâce aux machinistes fantomatiques qui agitent ce que je ne vois pas mais qui influencent
dissimulés sous les rideaux du perçu, de la couleur, de l'être; mais qui connaît la physique
tous les cailloux que j'ai reçus au visage, tous les poissons que j'ai perdus, toute la neige
tous les sommeils qui m'ont blanchi, toutes les femmes qui ont ri, tous les cheveux que j'
tous les souliers qui m'ont porté, tous les vents qui ne soufflaient pas dans la bonne direct
modulent aujourd'hui ce que j'accroche du Monde dans un acte général de privatisation q
les mots de mon enfant sur le tympan du moment, tympan fragile puisque universellement
enfant que je suis toujours davantage au gré des jours, enfant des jeux de demain, enfant a
englouti par ma petite histoire, microcosme de savoirs aux répercussions fausses, aux inte
avec le jet du jour qui augmente le niveau de sens où je nage, où j'agite les bras au point
j'effleure le flou immense des possibilités que je n'ai pas eu la capacité d'imaginer depuis
je vois les cellules de mon corps qui traînent de la patte, qui s'érodent sans eau, qui me dé
qui restent dans mes traces, dans celles de mes descendants qui viendront jeter des fleurs
et voici «le rayon du savoir qui surgit de nulle part», voici l'œil qui n'appartient à person
le Monde du jamais vu tourne autour des hommes, pénètre leurs narines, souffle sur leur s
«une ombre qui passe, le craquement d'un arbre ont un sens; il y a partout des avertissem
le doute est archaïque, désuet, il faut l'outrepasser, le crever à coup de certitudes privées
«le désordre et l'incohérence sont manifestes», l'abolition de toute simplicité engendre la
l'œil y voit précisément l'habituelle imprécision que porte sa rétine, le jet fragile qui s'arr
«il n'y a pourtant pas d'obstacle en soi», la plus complète obscurité cache une lumière gra
et l'invisible, quoique invisible, laisse toujours sa marque sur le visible qu'il porte, l'évid
les yeux sont épuisés, des générations entières les ont mis de côté comme des erreurs mai
et l'homme avance, il dévore l'espace, le son, la lumière, il dévore l'invisible sans même
il s'approprie du capital, il gonfle son univers privé de trou noir, de non-sens, d'inconscie
il n'y a aucun problème à vivre pauvrement, dans la simultanéité des points de vue, dans l
la justice est partout, le vrai est une donnée sur-utilisée, mais il existe une qualité du regar
encore faut-il savoir prendre le temps, reculer au début des choses et ne pas s'arrêter avan
mais les hommes ne se côtoient plus que momentanément, brièvement, avant de poursuiv
tout un néant les sépare, tout un vide se tient entre eux, d'où la superposition des voix en
les textes ne parlent qu'une langue, celle du visuel accéléré, de la conduite automobile, d
on longe le paysage langagier d'un homme, on longe la moelle d'un autre individu que so
à une vitesse telle qu'il devient impossible de dénombrer les montagnes, les lacs et les vil
en un point sur la page, chaque mot mérite un ralentissement, un arrêt, une observation de
chaque mot projette son double, son triple, l'histoire entière de son utilisation par le biais
toute page est historique, toute histoire surclasse le cliché, tout cliché porte sa particularit
toute question répond à une question, toute expiration pousse quelque chose, toute cible
les voies sont nombreuses et leur direction est à la guise de chacun, l'enfance n'est plus p
les hommes n'auront plus rien à lire quand viendra le temps de braver la puissance du chi

il y a mon père et son enfant entre nous, deux versants d'une seule personne au terme d'un il y a ma mère et son enfant entre nous, dédoublement qu'il faut percevoir pour comprendre il y a moi qui cherche sens en un corps en un lieu mais la simultanéité prend sa source au dans la ~~fabriquant~~ **fabriquant** de mes certitudes, même si rien n'est plus sûr que la valeur des diff dans cet écart entre les corps, dans cet espace où une part de nous-même communique à n au bout de mon doigt - comme si un seul doigt suffisait à l'immensité - je me tiens prêt à toujours - rien ne change vraiment - «l'ombre est en nous plutôt que dehors», et la lumière la réalité présente son grand spectacle sans que je n'y comprenne rien même ce que j'inve grâce aux machinistes fantomatiques qui agitent ce que je ne vois pas mais qui influencent dissimulés sous les rideaux du perçu, de la couleur, de l'être; mais qui connaît la physique tous les cailloux que j'ai reçus au visage, tous les poissons que j'ai perdus, toute la neige tous les sommeils qui m'ont blanchi, toutes les femmes qui ont ri, tous les cheveux que j'tous les souliers qui m'ont porté, tous les vents qui ne soufflaient pas dans la bonne direction modulent aujourd'hui ce que j'accroche du Monde dans un acte général de privatisation que les mots de mon enfant sur le tympan du moment, tympan fragile puisque universellement enfant que je suis toujours davantage au gré des jours, enfant des jeux de demain, enfant englouti par ma petite histoire, microcosme de savoirs aux répercussions fausses, aux intentions avec le jet du jour qui augmente le niveau de sens où je nage, où j'agite les bras au point j'effleure le flou immense des possibilités que je n'ai pas eu la capacité d'imaginer depuis je vois les cellules de mon corps qui traînent de la patte, qui s'érodent sans eau, qui me dé qui restent dans mes traces, dans celles de mes descendants qui viendront jeter des fleurs et voici «le rayon du savoir qui surgit de nulle part», voici l'œil qui n'appartient à personne le Monde du jamais vu tourne autour des hommes, pénètre leurs narines, souffle sur leurs «une ombre qui passe, le craquement d'un arbre ont un sens; il y a partout des avertissements le doute est archaïque, désuet, il faut l'outrepasser, le crever à coup de certitudes privées «le désordre et l'incohérence sont manifestes», l'abolition de toute simplicité engendre la l'œil y voit précisément l'habituelle imprécision que porte sa rétine, le jet fragile qui s'arr «il n'y a pourtant pas d'obstacle en soi», la plus complète obscurité cache une lumière grande et l'invisible, quoique invisible, laisse toujours sa marque sur le visible qu'il porte, l'évident les yeux sont épuisés, des générations entières les ont mis de côté comme des erreurs mais et l'homme avance, il dévore l'espace, le son, la lumière, il dévore l'invisible sans même il s'approprie du capital, il gonfle son univers privé de trou noir, de non-sens, d'inconscience il n'y a aucun problème à vivre pauvrement, dans la simultanéité des points de vue, dans la justice est partout, le vrai est une donnée sur-utilisée, mais il existe une qualité du regard encore faut-il savoir prendre le temps, reculer au début des choses et ne pas s'arrêter avant mais les hommes ne se côtoient plus que momentanément, brièvement, avant de poursuivre tout un néant les sépare, tout un vide se tient entre eux, d'où la superposition des voix en les textes ne parlent qu'une langue, celle du visuel accéléré, de la conduite automobile, donc on longe le paysage langagier d'un homme, on longe la moelle d'un autre individu que so à une vitesse telle qu'il devient impossible de dénombrer les montagnes, les lacs et les vil en un point sur la page, chaque mot mérite un ralentissement, un arrêt, une observation de chaque mot projette son double, son triple, l'histoire entière de son utilisation par le biais toute page est historique, toute histoire surclasse le cliché, tout cliché porte sa particularité toute question répond à une question, toute expiration pousse quelque chose, toute cible les voies sont nombreuses et leur direction est à la guise de chacun, l'enfance n'est plus pour les hommes n'auront plus rien à lire quand viendra le temps de braver la puissance du chi

Bombarder en attendant le stratège

à chaque instant
j'échoue tous les tests de discernement
de légèreté
je ne suis pas une mouche

le corps déraciné
l'œil pesant et le pied malhabile
dans mon habit de soldat
je parcours des pages de subtilités
sans percevoir les peuples que j'écrase

avec sa propre syntaxe
l'herbe se défend

en général
j'explose au hasard
avec mes yeux
avec ma tête
avec mes jambes
je dirige les morceaux de l'obus
après la déflagration

mais
si je bombarde n'importe quoi
il m'arrive parfois de respecter des plans d'attaque
quand le temps me le permet

l'attention baisse
la violence augmente
les choses coulent
sous ma surprenante élasticité

j'assassine le mur blanc et rond
la femme endormie
et l'horizon qui ne marche pas encore

le regard à cheval sur la lumière
j'assassine les pays
de l'indéchiffrable

essentiellement
toute visée est une attaque

*si la guerre vient
ce sera à titre de diversion
ou de mauvais hasard*

j'ouvre l'œil
quelque chose éclate
dans le panorama
grand fracas de lumières et de reflets
écumeux chaos de rideau blanc

puis les détonations s'amenuisent
les couleurs s'ordonnent
l'invisible se durcit

après l'attaque
je regarde ce que j'ai pulvérisé
je réfléchis
je déroule les cartes
je tente de comprendre
les déplacements de l'ennemi
qui rampe sous l'horizon
avec sur le dos
des ballots de savoirs

je cache des pioches et des ongles dans mes regards
je gratte et je creuse des fosses sur ce que je connais
une page un mot pourrait peut-être dans la terre brassée
mais la plupart du temps
je ferme l'œil au moment où j'effleure la découverte

je suis le revers d'une image précise
d'un visage
coincé dans son cadre
dans le flou de mes temps

entre de petits incendies
toujours
je fais face à ce qui me fonde
à ce paysage
auquel personne n'aura accès
je confronte l'architecture de l'illimité

tout empiète sur tout
nécessairement
je fixe des surfaces
recouvertes de cendre
je souffle avec mes yeux

nouvelle déflagration

nouveau nuage de cendre où tracer la prochaine attaque
nouveau souffle de l'œil le temps passe
chaque chose en cache mille autres mais tout s'effondre
le monde est à la portée de mes pioches et de mes ongles
mais le rythme de mes attaques se retourne contre moi

voici maintenant le temps de **regarder avec patience**
de laisser la cendre se dissiper
et de respecter la stratégie

excessive
mon attention écarte mes paupières
elle est le souffle que je retiens
sans rougir

je range les canons
je délaisse les incendies
j'inverse les causes et les effets
les plans et les attaques
le temps fuse de moi
comme le sifflement d'un serpent
qui cuit sur la roche

j'ai vu la page du Monde
je l'ai fait brûler

il faut maintenant la parcourir

stationnaire dans le texte étrange où tout m'est donné
avec la possibilité
d'anéantir le paysage
en un clin d'œil
j'avance
à la suite d'un sifflement

il n'y a plus d'éclat
sept minuscules détonations
se produisent chaque seconde
éclipsées par une voix étrange
un murmure
qui maintient la distance

tout à la fois au centre et à l'extrémité
j'harmonise ma propre sonorité
aux sons étranges et dissonants
d'une langue sur la chair

je ne connais directement
que la puissance de la lumière

j'ouvre l'œil
quelque chose éclate
dans le panorama
grand fracas de lumières et de reflets
écumeux chaos de rideau blanc

puis les détonations s'amenuisent
les couleurs s'ordonnent
l'invisible se durcit

après l'attaque
je regarde ce que j'ai pulvérisé
je réfléchis
je déroule les cartes
je tente de comprendre
les déplacements de l'ennemi
qui rampe sous l'horizon
avec sur le dos
des ballots de savoirs

je cache des pioches et ~~des ongles~~ ~~je trace~~ ~~la~~ ~~prochaine~~ ~~attaque~~ je gratte et je creuse des fosses ~~sur~~ ~~ce~~ ~~que~~ ~~tu~~ ~~as~~ ~~soffle~~ de l'œil le temps passe une page un mot pourrait ~~peut-être~~ ~~dans~~ ~~l'attente~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~prochaine~~ ~~attaque~~ mais tout s'effondre mais la plupart du temps ~~monde~~ ~~est~~ ~~à~~ ~~la~~ ~~portée~~ ~~de~~ mes pioches et de mes ongles je ferme l'œil au moment ~~où~~ ~~est~~ ~~la~~ ~~prochaine~~ ~~attaque~~ se retourne contre moi voici maintenant le temps de ~~la~~ ~~prochaine~~ ~~attaque~~ étrange où tout m'est donné de laisser la cendre se dissiper avec la possibilité et de respecter la stratégie d'anéantir le paysage en un clin d'œil

excessive
mon attention écarte mes paupières
elle est le souffle que je retiens
sans rougir

je range les canons
je délaisse les incendies
j'inverse les causes et les effets
les plans et les attaques
le temps fuse de moi
comme le sifflement d'un serpent
qui cuit sur la roche

j'ai vu la page du Monde
je l'ai fait brûler

il faut maintenant la parcourir

je suis le revers d'une image précise
d'un visage
coincé dans son cadre
dans le flou de mes tempes

entre de petits incendies
toujours
je fais face à ce qui me fonde
à ce paysage
auquel personne n'aura accès
je confronte l'architecture de l'illimité

tout empiète sur tout
nécessairement
je fixe des surfaces
recouvertes de cendre
je souffle avec mes yeux

nouvelle déflagration

j'avance
à la suite d'un sifflement

il n'y a plus d'éclat
sept minuscules détonations
se produisent chaque seconde
éclipsées par une voix étrange
un murmure
qui maintient la distance

tout à la fois au centre et à l'extrémité
j'harmonise ma propre sonorité
aux sons étranges et dissonants
d'une langue sur la chair

je ne connais directement
que la puissance de la lumière

Abstraction sans Minotaure

jointes à un torse
à la faiblesse d'un regard

deux jambes avancent

sans y penser

elles piétinent un trajet
accumulent les points d'herbe
et tracent la ligne d'une existence

mais quand le ventre jette un regard
que le corps fend

jusqu'au crâne

les jambes

se séparent

et bondissent chacune

où bon leur semble

face à vous
une porte sur l'herbe

sans détour

vous l'approchez par bonds

une lumière jaillit de votre front

la
poignée
de
fer
tourne
d'elle-même

vos mains restent propres

vos jambes

s'entendent

pour sauter

dans la même direction

pour descendre l'escalier
malgré l'obscurité

sinon

fermez tout

les pieds emboîtés dans le bassin osseux
 ebrehd'séhcat suruméf sel
 deux jambes s'amusent
 tnelucerte tne cnava selle
 elles trépignent
 neirtio v y n' erf foc elite
 vers le même paysage
 sr u o j u o t
 elles avancent et reculent
 éihpargérohc ruo manud'
 toujours dans le même élan
 eiréhpiréd
 toujours dans leur propre jupe

une jambe
se traîne
sur la terre noire et sèche
où poussent curieusement
des blés absolus

sans détour

de loin
quelqu'un parle

mais une jambe
(une autre)

s'exerce au
jeu de l'a
né an
tis se ment

bondit

elle

les
murs

sur les insectes

et les touches d'un piano

avec le vent

des clowns de ballons
roulent depuis les mains agiles d'une girafe

ici
un torse n'a pas su tenir
le mariage de ses poumons

une tête
tombée
sur le sol
tente de s'orienter

*la colombe poignardée
et le jet d'eau*

ont scié

le corps

l'ont déchiré

en ligne droite

sans filament

surprise
par la
terre qui
s'est
glissée
dans
le trou
occipital

la tête se ressaisit
et dirige l'activité des jambes
lâchées

avec trop d'impatience

tout se voit
et les astres
ne sont plus
des cubes

on a brûlé des poètes
sur des bûchers de toutes formes

hagardes

des milliers de jambes y ont bondi
sans remarquer
les formules énergétiques
et les algorithmes de la matière universelle

qui s'élevaient

des petits cerveaux chauds

avec leur pupille
et leur quadriceps

les cuisses

isolées

multiplient les impulsions

dans les années carrées de cendres
et de décombres
et maintiennent le rythme

du stroboscope des voyages sur place
aucune fumée ne porte ce qu'elle était
aucune création ne se trouve
sur la carte

aucun trajet n'est prescrit
pour regarder

les corps de longs hémisphères

sans équateur

s'avèrent inutiles

pour l'exploration des herbes brûlées

et des cendres vertes

c'est le printemps

un enfant joue

avec des livres et de petites voitures
personne ne se doute

que ce petit soldat marchera dans les rangs

qu'il évitera les obus
d'un seul bond

et qu'il chantera
sous les bombardements

jointes à un torse *la colombe poignardée* une jambe t
 e à la faiblesse d'un regard *et le jet d'eau* se traîne o
 on a brûlé des poètes sur la terre noire et sèche u
 ont scié t où poussent curieusement *le corps* j
 pur des bûchers de toutes formes l'ont déchiré des blés absolus o
 i deux jambes avancent face à vous sans y penser u
 e l une porte sur l'herbe é j r
 d u en ligne droite les corps de longs hémisphères
 sans détour d c avec leur pupille e h u
 sans détour e e et leur quadriceps l p sans équateur
 de loin u hagardes sans filament l a s a
 quelqu'un parle vous l l'approchez e par bonds n
 b elles prétendent un trajet surprise g d s
 o accumulent les points d'herbe par la é a
 et traçent la ligne d'une existence terre a qui s'avèrent inutiles
 t une lumière jaillit de votre front s'est mais une jambe e
 des milliers de jambes t y ont bondi glissée h (une autre) u
 sans remarquer les cuisses r dans c l isolées r
 des formules émergées le trou e
 et les algorithmes de la matière universelle occipital r s'exerce au p
 mais quand s'aventure un regard la tête se ressaisit u jeu de l'a r
 n que le corps fend et dirige l'activité des jambes jusqu'au crâne né an o
 s h m a n la lâchées m tis se ment p
 bondit s'élevaient e poignée dans les années carrées de cendres
 qui a s s n ye avec trop d'impatience et de décroissance
 multiplient les impulsions t fier et maintiennent le rythme é p
 elle les jambes l tourne sur les insectes se séparent i j
 b s les l d'elle-même pour l'exportation des herbes brûlées
 a r murs du stroboscope des voyages sur place n é p
 aucune fumée ne porte ce qu'elle était s u u et des cendres vertes
 aucune création ne se trouve f nos mains restent propres
 sur la carte et les touches d'un piano e c'est le printemps
 et vos jambes bondissent c e chacune s'entendent d
 un enfant joue t
 avec les vent avec des livres et de petites voitures
 s pour sauter des clowns de ballons personne ne se doute
 bouillent depuis les mains agiles d'une girafe dans la même direction
 e que ce petit soldat marchera dans les rangs des petits cerveaux chauds
 ici e tout se voit
 un torse n'a pas su tenir pour descendre l'escalier et les astres
 le mariage de ses poumons malgré l'obscurité ne sont plus
 qu'il évitera les obus y des cubes
 une tête d'un seul bond s où bon leur semble
 tombée aucun trajet n'est prescrit
 sur le sol et qu'il chantera pour regarder sinon
 tente de s'orienter sous les bombardements fermez tout

Autoportrait

ma tête
 est *une* vigie
 perdue au sommet pointu
 d'un corps osseux
 ne voyez-vous pas qu'elle
 p tombe au moindre
 vent
 e
 s m
 p o
 m m
 r e e
 e g t e
 h a l
 c m e t fouet
 o i l t e e des filles
 r n n j e obscures
 e e a è a l du temps
 n n r l m r
 u u v l t s
 u i n u
 e e o a o n o
 s s s s o s
s u r s i s
 u e i u a
 o r n o r
 p c e r
 v b e
 e e u é d
 m r o d
 m t s e
 o u n r
 h a t e è
 u t
 n n o r
 u u t a
 l'
 ù
 o

je te vois
te pulvérise
te construis
deux visages s'imprègnent

l'un

dans

l'autre

ma lèvre s'obscurcit
sur l'horizon pâle
de ma peau

et sous mes escarpements
des traits
des nœuds d'ombre
portent l'espoir d'une pêche
d'une course sans rocher
et d'un sang de paix
pour les artères
de ma double existence

l'existence n'est pas une corde

l
l
e

on a fixé
mes jambes
sur une page
près d'une baignoire
pour mieux
comprendre
le geste
de la course
et du plongeon
dans l'univers
liquide
et explosif
de mon espace

e
s
t

v
a
g
u
e

et pleine
d'impossibilités
réalisables

c

h

e

r

c

h

e

u

r

l a

e d

o n q u i l e

J

L

c
o
n
t
e
x

c **O** rps

t e

Z
v o y e

h

ne

p

e

o

r

u

O

i

g

i

s

x

n

o

o

e

t

s

l

l

f

a

é

i

i

l

h

r

p

h

déflagration

je pousse
le sens à bout de bras

je cours derrière le mot rocher
en respectant l'image
et la pente

je suis énergie
et matière
jusque dans la langue

le corps de l'homme
est un long fardeau
voyez
comme il se poignarde
et se charcute
dans le trou
obscur
de ses propres mots

je construis
des labyrinthes
où les potentialités
se multiplient
mais le rat
absurde
n'y pêche rien

je crée de l'insondable
des morceaux d'univers
des poèmes atomiques
noyés dans leurs propres cris
dans leur propre ambiguïté

les yeux fermés, l'homme naïf se lave
calmement dans la baignoire des
possibilités, tandis que l'homme
alerte y plonge le bras, y cherche
une vérité totale pour finalement
ne trouver que sa complète désillusion

h

ne

p

e

o

u

je te vois ma tête
 te pastérieu
 te postérieur au sommet pointu
 d'un coïssage sauprègnent
 ne voyez-vous pas qu'elle
 d'un tomber au moindre
 n vent
 danse
 s m e

r

i

g

je pousse l'autre t
 le sens à bourse de bras
 ma lève s'obscurcit r s x
 je gribouille le mot rocher
 dans l'air l'image
 et tra pente t fouet
 et sous mes escarpements des files

o

n

des traits n n j e obscures
 des inséables à l
 portait le espoir d'unerpêche
 dans le dans le dans le
 et d'un sang de paix u
 pour les artères o n o
 de ma double existence

du temps e
 l'existence n est pas une corde
 h c rps l

su r s i s
 le corps de l'homme
 est un objet d'eau
 page r
 possède une épigone de
 plus d'une auteé d
 dans le d
 le geste e
 de l'empire des mots
 le du plongeore è
 dans le univers t
 dans le byrinthes r
 et de la potentialité
 de multiples l'
 mais le rat
 absurde ù
 n'y pêche rien o

s le
 f
 e a
 é
 i i t
 u l
 h rv
 pr h a

déflagration g
 je crée de l'insondable
 des morceaux d'univers
 les yeux fermés et s'ouvre en silence
 calmement et y est dans le monde
 possibilité dans le monde
 alerte y plonge le bras, y cherche
 une vérité totale pour finalement
 ne trouver que sa complète déillusion

Z

J

L

En profondeur

le pêle-mêle un homme et une pierre : l'univers
dans la toile des bouches
je suis quatre tours
 quatre
 quatre

a
v
e
c

je dessine
avec
comme

du monde tombe grimpe se crée
qui prolonge insolites
une pieuvre de langues
minutes
pages quatre

c
h
a
q
u
e

et j'écris
chaque
je m'approche

déboule comme les falaises dans toutes
mes pupilles montrent quatre
de lumière diverse
en soixante
vies

n
o
u
v
e
l
l
e

dans une seule
étoile
et m'éloigne

partout une pierre abrupte les directions
j'avance rangées de dents
et d'obscurité longueur
secondes
en une seule

n
a
i
s
s
a
n
c
e

et même manœuvre
qui s'éteint
nécessairement

un homme
la mer s'ouvre
un visage comme
le non-sens ma voix
le non-sens quand
quand
je suis
un noyau
j'existe
le désordre
j'observe
je tâte
j'apprends

meurt
une main
brûle l'horizon est
ne pose ne coule pas
est le squelette je parle
je chante
moi-même
englouti
jusqu'à
un carnaval
des paysages
les murs d'eau
la couleur

une femme
mais referme
une étoile un moment
pas de d'un lieu
puissant c'est un instant
c'est un moment
un sablier
dans le limon
la périphérie
une danse
que nul
et les murs
de ma présence

naît
l'autre
s'éteint de mon regard
problème à l'autre
des regards que j'embête
que je repousse
sans fond
de mon existence
de ma chair
entraînante
ne voit
de pierre
absente

les doutes sont

les clôtures

mes regards

ils incendient

mes yeux

en courant

les chiffres

moi-même

toutes les mains

tous les yeux je me projette l'homme

des catapultes

tombent
redressent
les lignes
secouent
dans la plaine

n'ont aucun
je suis nombreux
que je tends
que j'ouvre mais je dépends isolé

de rhétorique

à l'intérieur
les mots
les unes
les drapeaux
dans le tableau

sens
à chacun
donnent
voient absolument n'existe

ancienne

des textes

morts

après les autres

de liberté

dans le tumulte

précis

de mes regards

et prennent

et sont vus de cette projection pas

le temps
le soleil

la certitude
seconde
ce que je
je dis
cinquante-neuf
cinquante-neuf
cinquante-neuf

toute oeuvre

mais

est ébréché
éclaire

tombe
par seconde
construit ici
partiellement de visibilité
vers
vers
vers

le sablier

nous le savons
à différents

grain
millimètre
s'effondre
pour dire
pour hurler
pour ne dire
pour imiter

pour demeurer

l'univers

depuis longtemps
degrés

par grain
par millimètre
ailleurs
quelque chose incommensurable
simultanément
rien
un homme

ne perd rien

le monde le sable
je dévore
toute sonorité
chaque bruit la cacophonie

et moi de tous
 comme je
 coule
se traîne le sang

un seul côtés
suis
indirectement
se lève attentif mais

vécu du verre
 dévoré
 d'une femme
et tombe maladroit

Réflexions théoriques

Le visible et l'invisible (le chiasme)

Le tour de *La Galerie* est maintenant complété. Avec les procédés que je m'étais donnés au départ (condensation du temps de lecture, superposition des poèmes, multiplication des niveaux d'interprétations, alternance de lisibilité et d'illisibilité et emploi de formes textuelles rappelant le dessin), j'ai esquissé globalement, dans une langue poétique, ce que je me propose d'approfondir (et de clarifier) dans les pages qui suivent.

En effet, comme je l'avais annoncé dès l'introduction, la structure particulière de ce travail a été élaboré dans le but d'établir un dialogue entre la création et l'ensemble de la réflexion théorique. Ainsi, après avoir intégré à *La Galerie* mes principales observations sur le visible et l'invisible, sur l'écart entre le regard et la lecture, sur l'œuvre littéraire tabulaire, sur l'écart entre le calligramme et la poésie spatialiste et même sur le tableau poétique, voici maintenant le moment d'expliquer et de préciser ma démarche. Or, il me paraît évident que je ne puis poursuivre ces réflexions théoriques sans d'abord m'attarder au concept merleau-pontien de « chiasme », bien que celui-ci ait déjà fait l'objet d'un tableau (en l'occurrence, « De l'enfance à la fin de la quête »); par ailleurs, j'invite le lecteur à revoir ce tableau une fois la lecture de ce chapitre terminée.

Selon Merleau-Ponty, l'essence de la conscience est de se donner un monde par le biais du corps. Ainsi, avec la perception, je crée le monde où je vis, « [je me] place à l'origine de tous [les mondes et de tous les spectacles] »

(PP, 293); « *rien n'existe en dehors de ma tête* ». Mon regard modifie celui qui le précède, en transforme le sens, et crée un nouvel élément dans mon monde privé.

Globalement, tout ce que je connais, tout ce que j'ai vécu, tout ce dont je me rappelle, mes rêves, mes hallucinations, les gens que je vois, tout cela constitue le contenu de mon monde privé ; ce dont j'ai conscience, que ce soit par l'affirmation ou la négation (le fait de ne pas croire en Dieu marque la présence de Dieu dans mon monde personnel; voilà pourquoi « *il n'y a que du vrai* ») fait nécessairement partie de mon monde, contribue à son maintien. À titre d'exemple, avec l'arrivée d'un très jeune enfant à la maison, il est possible que je vois l'escalier différemment ; d'un passage vertical et accessible qu'il était, il peut devenir un gouffre excessivement dangereux auquel il est plus prudent de restreindre l'accès. De même, les éléments contextuels qui ont un impact sur le sens des choses et qui dépendent de mon regard sont infinis.

Par opposition aux mondes privés, le Monde est un paysage latent qui enrobe mon expérience, un horizon auquel je n'ai jamais accès et qui ne m'appartient pas ; il recule d'un pas dès que j'avance d'un pas, s'assombrit avant que mon œil ne s'accoutume à l'obscurité précédente, disparaît avant que je n'aie le temps de me retourner. « Le réel [le Monde] est inépuisable, se prête à une exploration infinie » (PP, 374). Il ne se limite pas à ce que je connais, ni même à ce que connaît l'humanité entière ; il est fait de tout ce qui existe, mais aussi de tout ce qui n'existe pas, de toutes les potentialités jamais imaginées, de toutes les choses jamais vues, de tous les quarks jamais isolés. C'est pourquoi

je ne perçois jamais le Monde ; c'est plutôt mon monde qui se limite à ce que je perçois et cette perception est elle-même limitée par un horizon de non-vu et de non-visible.

Il va de soi que l'enrichissement de mon monde privé ne constitue pas un appauvrissement du Monde puisque chaque nouvelle découverte engendre la naissance de nouveaux questionnements. C'est pourquoi Merleau-Ponty définit le Monde comme étant infini et illimité : plus j'avance, plus je prends conscience de ce qui se trouve au-delà du cadre de mon existence. Ainsi, « *chaque millimètre de ma peau / est une porte ouverte / où je me perds* », chaque découverte engendre un inconnu, chaque avancée éloigne l'objet à atteindre.

Mon monde privé a donc peu de chose à voir avec le Monde. Les différents mondes privés qu'il m'est donné de croiser ne constituent qu'une infime part de ce qu'est le Monde. En fait, il faut intégrer au Monde tout ce dont j'ignore absolument l'existence et qui existe tout de même, mais aussi tout ce qui n'existe pas et qui existe néanmoins dans l'univers des possibles ; le simple fait d'affirmer que telle chose n'existe pas marque la possibilité de l'existence de cette chose, et cette possibilité demeure une pièce du Monde.

Le Monde est donc fait de tout ce que je connais, mais aussi de son verso, c'est-à-dire de tout ce qui se tient, invisible ou non, réellement ou potentiellement, derrière ce que je connais. Mon monde privé, tel qu'il s'élabore à partir de mon expérience personnelle, est un minuscule regard sur un gigantesque tout sans limite. De plus, comme mon corps ne se limite pas à une juxtaposition de membres, le Monde n'est pas fait de la somme des mondes

privés (même si cette somme constitue une partie du Monde); mis bout à bout, la totalité des mondes privés se bornent au savoir humain, à ce que l'humain a découvert, a cru depuis son apparition. Toutefois, tout ce qu'on ignore, tout ce que les chercheurs cherchent toujours sans le savoir, tout ce qui s'est produit sans qu'on le sache, tout ce qui se produira, tout ce qui touche à l'infiniment petit et à l'infiniment grand demeure un amas d'ignorance, une partie du Monde qui n'est pourtant dans aucun monde privé.

Cette dualité du monde privé (mon corps phénoménal) et du Monde (mon corps objectif) reprend la question de l'éternelle confrontation entre la subjectivité et l'objectivité. Dans *Le visible et l'invisible*, à travers cette confrontation et par le biais de la création du déjà-là, Merleau-Ponty développe une conception de l'univers où le visible chevauche constamment l'invisible, où l'un et l'autre sont indissociables. À partir de cette extrême jonction, le philosophe développe le concept de *chiasme*: « le chiasme, la réversibilité, c'est l'idée que toute perception est doublée d'une contre-perception, est acte à deux faces, on ne sait plus qui parle et qui écoute. Circularité parler-écouter, voir-être vu, percevoir-être perçu [...] » (VI, 312). Cette contre-perception n'est pas derrière la perception, elle n'est pas ce que le mur me cache, elle n'est pas ce qui se produit derrière une fenêtre fermée, elle n'est pas l'accumulation de mes organes sous ma peau. La contre-perception dont parle Merleau-Ponty est plutôt l'envers de ce que je vois, un peu comme l'intérieur d'un vêtement ; il me suffit de voir l'endroit du vêtement pour savoir qu'il y a un envers, comme il me suffit de voir ma peau pour savoir qu'il y a sous elle son revers. Le clivage entre visible et

invisible a imploré et les ruines de l'un et l'autre fondent maintenant une structure homogène.

Si le chiasme est réversibilité, il est donc, fondamentalement, dédoublement de la signification ; chaque chose, chaque être signifie par ce qu'il montre, mais aussi par ce qu'il cache, puisqu'il est « toujours en cours d'incarnation inachevée » (VI, 259). Ainsi, si le sens se faufile jusqu'à notre conscience grâce à la visibilité, il ne relève toutefois pas absolument de son domaine. Je ne vois pas le sens, ne l'entends pas, ne le goûte pas, il n'est pas immanent ou transcendant à mon corps ou à un objet : il EST plutôt le corps ou l'objet, comme la phrase est elle-même sens. Le sens n'est pas sur ou dans la phrase, il n'est pas que le fruit de l'agencement des mots ; le sens EST cet agencement de mots dans ce contexte. Il réunit à la fois le destinataire, le destinataire, le contexte, le message, le contact et le code¹⁵. Dès que je modifie l'un de ces éléments, le sens s'effrite, se modifie, se transforme. Une phrase dite à une personne en un lieu précis n'est pas la même si elle est dite à une autre personne dans un autre lieu¹⁶. De même, le sens d'un tableau ne se limite pas à la peinture que je vois sur le canevas ; puisque c'est de moi, de la toile mais aussi de tout ce qui constitue sa situation que jaillit le sens, je puis avancer que celui-ci se trouve en fait dans l'écart entre nous, dans l'invisible qui soutend le paysage où je me trouve. Ainsi, lorsque je reverrai de nouveau cette toile, l'invisible autour de nous aura changé et le sens ne sera plus le même.

¹⁵ Voir à ce propos Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Point : linguistique », 1963, 255 p.

¹⁶ Voir à ce propos, Herman Parret, *Le langage en contexte*, Amsterdam, J. Benjamin Éditeur, coll. « Études en linguistique française et générale », 1980, 790 p. L'auteur développe une vaste réflexion sur la pragmatique.

Le sens de la phrase (comme celui du tableau) dépend en majeure partie du contexte qu'elle emprunte pour pénétrer le monde nécessairement privé de la perception (audible ou visible). L'invisibilité du sens n'est donc pas contradictoire à la visibilité ; « le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît pas qu'en lui [...] – on ne peut l'y voir et tout effort pour l'y voir le fait disparaître, mais il est dans la ligne du visible, il en est le foyer virtuel, il s'inscrit en lui (en filigrane) » (VI, 265). En ce sens, le visible se tient sur un enroulement, sur un nœud d'invisible, et cet invisible demeure Être, fondement structurant du monde que je vois, du monde visible ; il n'est pas une abstraction mais un élément concret du monde, comme le verso de la feuille blanche que je ne vois jamais (puisque je ne vois à la fois que le recto) mais dont je devine nécessairement la présence.

La phrase agit donc exactement comme mon corps qui, par le biais de l'activité perceptive, se love sur mon être historique (ce que certains nommeraient l'être contextuel) ; lorsque je vois ou entends une phrase, je perçois nécessairement une partie de son contexte, contexte lui-même fait de multiples liens qui se maintiennent ENTRE les choses. Et comme je ne saurais moi-même me détacher concrètement de mon contexte¹⁷ (il faudrait que j'aie la capacité de me retirer du monde, de me décharner, de m'anéantir), il faut donc avancer qu'il n'existe de communication que de contexte à contexte.

Le sens pur ne m'est donc pas accessible, il fait partie du Monde. Comme je n'appréhende que mon idée de la chose, la phrase que je perçois demeure

¹⁷ Je dis « concrètement » parce que c'est un peu ce que le poème fait en créant un intermédiaire entre le poète et le sujet qui énonce le poème. D'ailleurs, plusieurs auteurs (dont Käte Hamburger, avec *Logiques des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 312 p.) ont déjà abordé la question.

l'une de mes créations, c'est moi qui en construis le sens en fonction du contexte que je lui connais et du contexte où je me trouve. Le sens est en quelque sorte une partie de l'invisible tandis que son contexte fait partie du visible, s'enroule sur la part invisible. Merleau-Ponty n'ajoute donc pas au visible une part de non-visible : le non-visible EST une partie du visible. Par conséquent, je ne sais jamais vraiment ce que je vois puisque, sans le savoir, je vois plus que je ne vois, l'invisibilité étant présente à mon corps mais inaccessible à ma conscience, imperceptible pour la machine organique que je suis dans le temps et l'espace.

Il est donc essentiel de comprendre que ce que je ne vois pas est bel et bien là, concrètement, que je puis postuler sa présence avec un minimum d'assurance. En prenant cette position, il devient nécessaire d'admettre que rien n'est jamais simple, que chaque perception qui s'accomplit à travers moi porte en elle-même la possibilité d'une autre perception et que cette autre perception, propriété du Monde, pourrait être tout aussi juste et valable que la mienne.

Puisque le visible et l'invisible ne constituent en fait que l'interface d'une seule et même chose, il devient nécessaire d'affûter mon attention et d'aiguiser mes cinq sens, question d'en saisir le plus possible dans cet océan d'éléments qui ne demandent qu'à exister pour moi¹⁸. Ainsi, si je ne vois que « *mon père et son enfant* » ou « *les cellules de mon corps / qui restent dans mes traces* », selon ma situation dans le cheminement de mon existence, tout un pan du Monde reste hors atteinte, toutes les phrases restent à compléter. La multiplication des rapports qui s'offrent à moi nécessite donc une certaine

¹⁸ Dans *La Nausée*, Jean-Paul Sartre avance plutôt le contraire, c'est-à-dire que le monde serait déjà-là, plein de toute sa signification, peu importe ma présence ou mon absence.

capacité d'adaptation en ce qui a trait à la manière d'appréhender tel ou tel objet. Il faut parfois savoir « *prendre le temps [et] reculer au début des choses* » ; si « *la justice est partout* », il existe aussi « *une qualité du regard[...]* » qu'il reste à maîtriser.

Enfin, avant de m'avancer davantage dans le champ des œuvres littéraires tabulaires, je crois qu'il est essentiel de réfléchir, du point de vue de l'attitude phénoménologique, à l'écart entre l'acte de voir et l'acte de lire, deux manifestations fondamentalement différentes et qui sont pourtant, comme on le verra, toutes deux pertinentes en certaines occasions.

Voir et lire

De prime abord, il me semble important de décrire le plus précisément possible l'acte de voir et l'acte de lire. Après coup, il me sera possible de réfléchir à l'accomplissement de ces actes face à l'œuvre tabulaire, tout en portant une attention particulière aux traces de ma subjectivité. Comme le lecteur s'en doute peut-être, je précise, dans le chapitre qui suit, certains éléments déjà soulevés dans le tableau « Bombarder en attendant le stratège ».

Pour commencer, comme chacun des sens, la vue est une manière de viser (noèse) qui possède ses propres caractéristiques. En outre, l'activité de la vision dépend fondamentalement du dehors puisqu'elle me permet de sortir de moi-même, de jeter un pont entre ici et là-bas (ce que ne permet pas, par exemple, le tactile), et d'abolir la distance tout en la maintenant; c'est pourquoi le

regard est une explosion qui se produit « avec [l]es yeux » mais aussi « avec [l]a tête [et] [l]es jambes », d'où une « *surprenante élasticité* » .

En tant qu'instrument d'appréhension intentionnel du visible et de l'invisible¹⁹, l'activité de la vision crée et structure l'espace. Ainsi, dès que je fixe (la fixation est une question d'attention et non de durée), une figure circonscrite apparaît sur un fond moins circonscrit; ce que je vois prend place sur un fond flou²⁰.

Le regard a aussi besoin d'une durée minimale, durée proportionnelle aux détails que je perçois. Il va de soi que cette durée minimale se calcule en dixièmes, voire en centièmes de seconde, comme une détonation : pendant l'instant de la déflagration, je vois quelque chose. En effet, il suffit que j'ouvre les yeux pour qu'un tout prenne place devant moi, tout non structuré et indifférencié que Husserl appelle « horizon »²¹ (ou panorama). Cet horizon est en quelque sorte le fond sur lequel je m'apprête à poser mon attention, c'est le Monde où j'aspire à découvrir de nouvelles choses, de nouveaux détails qui feront partie de mon monde privé. Dès que je soulève une paupière, je me trouve nécessairement en présence de cet horizon ; c'est donc dire que dès que j'ouvre les yeux, je vois.

¹⁹ L'exemple de l'écart entre moi et mon interlocuteur constitue peut-être le meilleur exemple de l'actualisation d'un acte de voir l'invisible. Je ne vois pas l'écart entre nous (une distance ne se voit pas), je ne peux que l'estimer. En ce sens, pour savoir que l'individu à qui je m'adresse se trouve à environ deux mètres de moi, je dois voir l'invisible. Aussi, dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty parle des couleurs sans corps (p. 353) ou de la perception des absences (p. 371).

²⁰ Ce fond n'est toutefois pas nécessairement le point le plus éloigné, puisque si je tente de reconnaître quelqu'un au loin, c'est le trottoir tout juste à mes pieds qui s'embrouille ou que mon attention oublie partiellement.

²¹ À ce propos, voir Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, *op. cit.*

L'acte de la lecture nécessite presque toujours un apport du visible²² et s'intègre au vaste champ du « voir » général²³. En effet, si l'acte de voir se résume à la perception d'éléments divers par le sens de la vue, la lecture devient nécessairement une « sous-classe » du voir, un peu comme l'observation en hauteur ou comme le regard monoculaire. Toutefois, affirmer l'inverse ne me semble pas valable : voir n'est pas nécessairement lire. Certains m'objecteront sans doute que toute vision nécessite une interprétation et qu'en ce sens, toute vision est lecture de quelque chose, mais l'existence inébranlable de l'horizon prouve le contraire.

En effet, la lecture nécessite une certaine concentration et une attention qui n'est pas propre à l'acte de voir puisque, comme je viens de l'expliquer, la vision fonctionne toujours sur différents plans. Par exemple, je demeure conscient du bleu du ciel même lorsque j'observe les nuages (et l'inverse est aussi vrai), tout comme je vois la page même si je ne lis que la forme circonscrite du texte qui y est imprimé. Contrairement à l'acte de voir, la lecture nécessite donc une certaine « volonté », un maintien minimal de l'attention sur le texte. Paul Zumthor écrit d'ailleurs à ce propos que le regard (sans doute la plus importante possibilité de l'action oculaire) est

[...] direct, perception immédiate [...] Le regard ne cesse d'échapper au contrôle, il enregistre, sans toujours les distinguer, les éléments d'une situation

²² Bien entendu, il existe des exceptions, comme le braille.

²³ Pierre Ouellet a longuement étudié la question de la perception en littérature. Aussi, bien que son approche s'avère fondamentalement différente de celle que j'emploie dans le cadre de ce travail, je propose au lecteur de s'y référer. (cf. *Voir et savoir : la perception des univers du discours*, Candiach, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, 539 p. ; *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Éditions du Septentrion, coll. « Les nouveaux cahiers du CELAT », 2000, 408 p.)

globale, à la perception de laquelle sont étroitement associés les autres sens [...] Dans l'acte de lecture, en revanche, l'action visuelle s'oriente d'emblée vers le déchiffrement d'un code graphique, non vers l'observation d'objets ambiants.²⁴

L'acte de lire constitue une « vision exigeant décodage » et c'est pourquoi je l'ai présenté comme une forme de second niveau du regard. Le « voir » est plus instinctif que le « lire », il est sans contrôle absolu, se produit comme une explosion ; c'est la tache rouge au milieu d'un tableau noir en blanc, c'est l'échappement massif et soudain des forces de l'œil, tandis que le lire nécessite un suivi, un contrôle sur l'activité oculaire. Pour poursuivre la comparaison, si le regard se rapproche de l'explosion, la lecture s'apparente davantage à une série de bombardements soutenus sur une cible précise²⁵. Ainsi, « *après l'attaque* », après l'ouverture de l'œil, « *je regarde ce que j'ai pulvérisé / je réfléchis / je déroule les cartes / je tente de comprendre / les déplacements de l'ennemi / qui rampe sous l'horizon / avec sur le dos / des ballots de savoir* ».

Qu'elle soit rapide ou en profondeur²⁶, la lecture requiert donc nécessairement une certaine continuité spatio-temporelle et une durée minimale beaucoup plus importante que l'acte de voir. Wolfgang Iser, théoricien de la phénoménologie de la lecture, exprime la distinction en ces termes :

[...] tandis que nous nous trouvons en face de l'objet, nous sommes toujours plongés dans le texte. Ainsi, le rapport entre le texte et le lecteur diffère de celui de

²⁴ Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « Univers des discours », 1990, p. 79.

²⁵ La lecture nécessite un minimum de stratégie.

²⁶ Bertrand Gervais parlerait de lecture en progression et de lecture en compréhension. À ce propos, voir Bertrand Gervais, « Progresser, comprendre : des régies de lecture », dans *La recherche littéraire ; objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Paris et Saint-Hubert, Presses Universitaires de Vincennes et XYZ éditeur, 1998, p. 555 à 565.

la perception. Au lieu d'être une relation entre un sujet et un objet, il suppose un lecteur, dont le point de vue mobile se déplace à travers son domaine d'objet²⁷.

La métaphore du plongeur représente assez bien la relation que le lecteur entretient avec le texte ; plutôt que de longer le lac et d'en observer la surface, brièvement, presque involontairement, le lecteur y plonge, s'y attarde, regarde les éléments qui n'étaient pas visibles de la surface. La condition minimale de la lecture d'un seul mot nécessite que le mot soit vu (il faut savoir qu'il y a mot) avant d'être lu. Avec l'enchaînement des phrases, la multiplication des paragraphes et l'accumulation des pages, la lecture se prolonge, exige une constance du point de fixation²⁸, impose à celui-ci un mouvement précis et linéaire, majoritairement de gauche à droite et de haut en bas dans le cas du français. Les caractères deviennent la figure circonscrite et monopolisent l'attention du lecteur, tandis que la page devient la partie floue, le visible qui ne bénéficie pas de l'attention.

En fait, la lecture linéaire demeure un acte de cause à effet. Je dois lire les premiers mots de la phrase pour comprendre les suivants, comme je dois lire le début du texte pour en saisir la fin. La compréhension est toujours progressive et actuelle, elle modifie la rétention²⁹ (ce que j'avais cru comprendre

²⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1976, p. 200.

²⁸ Selon les chiffres avancés par Picard dans *Lire le temps* (Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1989, 188 p.), une ligne d'environ 80 signes nécessiterait de 7 à 11 fixations.

²⁹ La réflexion de Husserl sur le temps est étroitement liée à la musique. Ainsi, la rétention, l'impression primordiale et la protention qui composent la réticule du temps husserlien s'expliquent dans un langage musical. La rétention est ce qui vient de jouer et que j'entends encore. Ce n'est pas un souvenir mais le prolongement d'une impression. L'impression primordiale est ce qui est en train de se produire et que j'avais déjà anticipé dans la protention. En effet, la protention est ce qui s'en vient et que j'entends

au moment de la lecture) et me permet d'anticiper ou d'appréhender les pages à venir. Ainsi, puisqu'elle est un acte de décodage et une lente progression vers le sens, et puisque son accomplissement nécessite une durée relativement importante, la lecture s'apparente à la perception auditive, c'est-à-dire qu'elle s'élabore à partir d'une constitution temporelle qui s'oppose à la constitution relativement statique (momentanée et explosive) de la perception visuelle. En ce sens, si je prive la lecture de la vision de la page ou de la durée qu'elle nécessite, elle n'existe plus. Je ne puis lire sans en prendre le temps (contrairement au voir) comme je ne puis lire si je ne vois pas le texte. Fondamentalement, le texte linéaire demeure une transcription de l'oral, du langage tel qu'articulé dans nos conversations et qui nécessite le partage d'une certaine temporalité. C'est pourquoi la lecture linéaire emprunte, dans un sens, le mode de fonctionnement de l'ouïe, davantage axée sur le temps que sur l'espace. Ainsi, même si le texte est très court, il ne m'est jamais donné directement. La compréhension d'un texte est toujours stratégique, elle n'est jamais explosive. Nécessairement, ce qui m'est livré dans l'explosion, c'est le « monde » en tant que pièce de l'horizon.

Enfin, au début de ce travail, j'ai défini la lecture en tant qu'activité de prise de connaissance du contenu d'un écrit composé d'éléments linguistiques³⁰.

toutefois déjà. Ainsi, la continuité temporelle telle que développée par Husserl est double puisqu'à chaque moment, un nouveau son arrive et qu'il y a continuité dans la retombée du passé. Ainsi, ce qui vient n'est pas simplement ce qui vient, c'est aussi l'impression que j'avais de ce que j'entends maintenant. Pour plus de précision, consulter *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 205 p.

³⁰ On ne finit plus de dénombrer les définitions de la lecture. Par exemple, pour Iser, elle est «le moment où le texte commence à produire un effet», tandis que pour Bertrand Gervais elle est plutôt un acte de compréhension où la progression, la compréhension et la représentation interagissent (voir à ce propos, Bertrand Gervais, *op. cit.*). De même, plusieurs théoriciens, dont Picard, Eco, Riffaterre et Thérien, ont

En ce sens, la lecture, l'interprétation des significations de chaque chose (le ciel est couvert, il pleuvra; le thermomètre indique 38°, il fait chaud, etc.) n'entre pas dans le cadre de ce que je me suis donné pour tâche d'étudier (même si j'entretiens cette ambiguïté dans la création). Il est donc important de comprendre que je ne propose pas une sémiotique, mais bien une réflexion sur la présence d'une certaine structure du monde dans la structure du texte.

L'œuvre littéraire tabulaire

L'acte de lecture que je viens d'aborder fonctionne sous le principe de la linéarité ; pour que le plus de sens possible soit véhiculé par le texte et interprété par le lecteur, il doit s'accomplir d'abord de gauche à droite (à la ligne) et ensuite de haut en bas (succession des lignes), et ce, dans la plupart des écrits français, qu'il s'agisse d'un poème, d'un roman ou d'un texte utilitaire. Néanmoins, malgré leur relative rareté, il existe des exceptions pour lesquelles la lecture linéaire ne sied guère. Ces exceptions, je les appelle globalement «textes tabulaires ou a-linéaires». Comme ce fut le cas précédemment, la réflexion qui suit débute en fait dans le tableau « Abstraction sans Minotaure ». Il est toutefois important de préciser que celui-ci, en vertu de sa forme particulière, s'avère le tableau le plus linéaire ; en ce sens, il n'est pas le plus représentatif de la tabularité³¹.

développé leur propre définition. Pour ma part, celle que j'emploie ici est inspirée du *Robert*, moyennant quelques précisions d'ordre général.

³¹ À mon sens, le tableau le plus tabulaire demeure « En profondeur », puisqu'il est presque impossible d'y lire quoi que ce soit sans diviser le tableau en poèmes.

Concrètement, il existe assez peu de textes qui permettent, d'un point de vue formel, une lecture multidirectionnelle ou a-directionnelle, et à l'intérieur même de ce petit champ d'exception, on retrouve divers degrés de tabularité. Par exemple, les livres «dont le lecteur est le héros», populaires chez les enfants et les adolescents, ne sont pas lus intégralement du début à la fin ; à partir d'une série d'opportunités qu'on lui présente, le lecteur choisit l'ordre de lecture du texte. Toutefois, ces oeuvres emploient une tabularité somme toute assez faible puisque, outre le fait que le lecteur ne lit pas les pages dans l'ordre (il peut lire dans le roman la page 350 avant la page 25), il y trouve néanmoins un récit linéaire où c'est la disposition des paragraphes dans l'objet-livre qui crée l'a-linéarité.

Le palindrome³², texte qui se lit du début à la fin mais aussi de la fin au début, constitue une autre forme de texte tabulaire. Encore une fois, la tabularité de ce type de texte demeure assez accessoire puisque le texte se lit normalement (au premier coup d'œil, il s'agit d'un texte à simple orientation) tout en proposant une seconde lecture en sens inverse. Or, malgré l'inversion, cette seconde lecture est relativement linéaire et le lecteur n'y trouve guère de liberté quant à l'accomplissement de son acte.

C'est dans le but de montrer les divers degrés de «tabularité» possibles que j'ai mentionné ces deux premiers exemples. Toutefois, outre ces œuvres moins signifiantes pour mon propos, il existe des œuvres a-linéaires où le voir joue vraiment un rôle à part entière, parallèlement à la lecture.

³² Dans *Gradus : les procédés littéraires – dictionnaire* (Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1980, p. 317), Bernard Dupriez définit le palindrome comme suit : « Vers, phrase palindrome : offrant le même sens quand on les lit de gauche à droite ou de droite à gauche. »

Le calligramme est un de ces exemples où le lecteur doit diviser son attention entre le voir et le lire. En effet, «le calligramme désoriente, renverse les perspectives, déconstruit les cadres habituels des rapports logiques et affectifs. Il est une provocation [...]»³³. La provocation dont parle l'auteur ne provient pas du propos, mais bien de la forme subversive du texte, forme éclatée où l'auteur abandonne complètement le lecteur, souvent sans même lui indiquer le point de départ du texte. Ce qui rend cette forme poétique réinventée par Apollinaire au début du siècle si déstabilisante, c'est que le calligramme offre simultanément³⁴ au lecteur le

[...] visuel et graphique d'un côté, [et le] verbal et discursif de l'autre, il 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.³⁵

D'une part, le calligramme brise la linéarité formelle en livrant au lecteur une image, une esquisse ou un dessin parfois enfantin qui porte son propre sens. D'autre part, le lecteur se trouve face à un texte à lire qui comporte toujours une part importante de linéarité ; cette linéarité a toutefois la particularité d'être dispersée sur la page de telle sorte qu'il est impossible d'en saisir l'ordre de lecture puisque « *aucun trajet n'est prescrit / pour regarder* ». Par exemple, un calligramme comme « Lettre-Océan » (annexe A) propose au lecteur de nombreuses « strophes » de formes variées, sans toutefois lui indiquer où

³³ Pénélope Sacks-Galey, *Calligramme ou écriture figurée ; Apollinaire inventeur de forme*, Paris, Lettres modernes, 1988, p. 5.

³⁴ La simultanéité provient du texte lui-même et non du lecteur. Le texte donne au lecteur un langage et une image simultanément, mais la saisie du lecteur ne peut être qu'alternative.

³⁵ *Ibid.*, p. 5.

devrait commencer sa lecture. C'est ce qui fait dire à Sacks-Galey qu' « avec le calligramme, le verbe lire lui-même se trouve mis en question. Lire un calligramme de la même manière qu'un poème conventionnel est impossible »³⁶, puisque la lecture du calligramme nécessite une double perception, qu'elle est assortie à un aspect visuel qui comporte son propre sens, ses propres pistes de lecture. C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi la personne à qui on lirait « Lettre-Océan » ne pourrait pas en saisir complètement le sens, puisque celui-ci est fragmenté en deux registres.

Ainsi, le calligramme comporte bel et bien une structure tabulaire (puisque'il n'y a pas de point de départ au poème), mais il n'en reste pas moins qu'il nécessite une certaine linéarité dans la compréhension du propos de chaque vers. Le poème est tabulaire, mais les vers et les strophes qui le composent sont linéaires ; il s'agit donc d'une œuvre partiellement tabulaire où le lecteur découvre une certaine liberté.

Enfin, l'ensemble de la poésie spatialiste constitue sans doute le plus important corpus d'œuvres a-linéaires. En effet, dès le milieu des années cinquante, et ce, jusqu'à aujourd'hui, diverses expériences ont été faites pour libérer la poésie d'une langue qui était apparemment devenue lourde et bureaucratique. Dans ce que Pierre Garnier a nommé la «poésie spatialiste», on retrouve plusieurs catégories de poèmes tabulaires : le poème concret, le poème visuel, le poème objectif, le poème mécaniste, le poème phonique et le poème phonétique. L'ensemble de cette poésie vise à «devenir objective, c'est-

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

à-dire à ne plus être l'expression d'un auteur qui depuis des siècles se demande en vain [qui il est], mais à être l'objectivation de la langue-univers³⁷». Ainsi, on a tenté d'éliminer l'auteur, « *on a brûlé des poètes / sur des bûchers de toutes formes* » en prétextant que le poème ne devait être qu'une expression pure de l'univers. Cette expression, le poète spatialiste la créait en travaillant comme le peintre, c'est-à-dire en jouant sur la disposition, sur la forme et parfois même sur la couleur des mots déposés sur la page.

La poésie spatialiste propose donc un vaste bassin de textes a-linéaires. Selon Pierre Garnier, ces œuvres, fondamentalement impulsives et sans visée permanente, « tendent de plus en plus à la destruction de l'idée même d'œuvre au profit de [...] l'énergie transmise³⁸ » par l'impulsion de sa création. De ce point de vue, l'acte de création du poème est davantage œuvre que le poème lui-même ; c'est sans doute ce qui explique pourquoi le spatialisme présente les textes les plus tabulaires et, par conséquent, les moins lisibles. En effet, si certains poèmes sont parfaitement lisibles (annexe B), d'autres (annexe C) rendent tout acte de lecture fondamentalement impossible, prêtant ainsi le titre de poème à une œuvre qui emploie la matière du langage (l'alphabet, les signes linguistiques, etc.), mais qui ne propose aucune possibilité de lecture.

Bien entendu, l'énumération qui précède ne prétend pas à l'exhaustivité. Par cette courte série d'exemples, j'ai simplement livré un aperçu des différents degrés de tabularité pour éclairer mon propos. Je me penche maintenant sur

³⁷ Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, p. 47

³⁸ Pierre Garnier, «Notes liminaire», *Les Lettres*, no 31, 1963, p. 3.

deux des genres que je viens d'aborder, le calligramme et le poème spatialiste, afin d'en comprendre le plus précisément possible le fonctionnement.

Appréhension du calligramme et du poème spatialiste

Comme je l'ai déjà mentionné, le calligramme demeure une forme poétique à mi-chemin entre le linéaire et le tabulaire, ce qui en fait une œuvre partiellement observable. En effet, même si c'est l'image qui prend en charge l'écrit en s'imposant nécessairement à l'attention avant le texte (la décharge du regard ayant lieu avant que la lecture n'ait élaboré sa stratégie), elle demeure schématique et n'exprime jamais l'équivalent du texte. En ce sens, regarder un calligramme sans le lire et écouter la lecture d'un calligramme sans en voir la forme constituent deux formes d'appréhension partielle de l'œuvre. Encore une fois, le chapitre qui suit développe certaines prémisses avancées dans le tableau « Autoportrait ».

La double nature des propos du calligramme m'amène à aborder la question de la double compréhension, question déjà abordée dans le cadre de la réflexion sur le chiasme merleau-pontien. Or, la compréhension de l'image et celle de l'écrit ne sont pas de même nature. Selon Daniel et Nicole Bilous,

[...] la construction du sens, dans les deux cas, obéit :

- 1- aux mêmes opérations [...]
- 2- au même principe d'articulation entre les saisies : [...]

C'est par l'ordre des opérations que les deux lectures semblent s'opposer. Celle de l'écrit procède par intégration progressive des éléments dans la structure signifiante [...] La signification n'est jamais

acquise d'emblée, mais approchée au fur et à mesure du décodage [protension et rétention de l'acte de lecture] [...] Dans l'image, en revanche, l'intégration des éléments (détails) dans la forme globale est à la fois immédiate et effective [...] Construction de l'écrit, la lecture serait une déconstruction de l'image.³⁹

Si l'image et l'écrit collaborent, ce n'est donc qu'en principe, grâce à des «effets» semblables (intérieurisation de nouveau sens et de nouvelles informations, impact sur l'état psychologique, etc.). Effectivement, selon Merleau-Ponty, qu'il soit devant un roman ou une toile, l'être humain apprend, change, se transforme : chaque lecture, chaque regard porté sur une œuvre, chaque audition d'une sonate donne naissance à un nouvel être culturel en abattant celui qui le précédait⁴⁰. L'image et le texte du calligramme ont tous deux cet impact sur le lecteur ; toutefois, la construction de l'un ne va pas sans la destruction de l'autre. Si la lecture détruit l'image, il est aussi vrai qu'un regard global sur l'image détruit le texte : « *je te vois / te pulvérise / te construis / deux visages s'imprègnent / l'un / dans / l'autre* ». Le calligramme est en quelque sorte victime de sa double nature ; en effet, peu importe le sens interpellé par le lecteur-spectateur, un autre sens est nécessairement mis en suspens. Comme nous l'avons déjà observé, le texte et la page sont deux entités bien distinctes pour l'œil et celui-ci fonctionne différemment selon ce qu'il observe, comme s'il créait un flux et un reflux au-dessus de la page. En ce sens, même si l'image et le texte appartiennent tous deux à LA forme circonscrite sur la page, il n'en demeure pas moins que l'image est une figure qui doit subir l'action d'un regard

³⁹ Nicole et Daniel Bilous, « Lire le calligramme », *Protée*, nos 1-2, printemps-été 1986, p. 119-120.

⁴⁰ Voir à ce propos *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 213-214.

global et général sur l'ensemble de la page⁴¹. En fait, l'entière dépendance de l'image à la page constitue l'une des principales différences entre l'image et le texte, celle-ci ne prenant sens qu'en vertu du rapport qu'elle entretient avec sa propre spatialité, avec l'espace blanc qui l'entoure.

Selon Sacks-Galey, « à la différence de la poésie conventionnelle, l'espace devient dans le calligramme une réalité concrète qui donne une direction au poème, la prescrit même⁴² ». Ce rapport à l'espace s'avère une importante particularité de tous les textes tabulaires, mais plus encore des oeuvres comme le calligramme ou la poésie visuelle, que l'on prive littéralement de tout un pan de sens si on supprime l'image. C'est d'ailleurs aussi le cas pour le tableau poétique, sur lequel je reviendrai bientôt plus synthétiquement.

Contrairement à d'autres formes d'œuvres a-linéaires, le calligramme doit nécessairement conserver « un minimum de lisibilité matérielle, avec la monolinéarité orientée de l'axe syntagmatique⁴³ ». La direction que prend la lecture peut donc être modifiée, elle peut varier en cours d'exécution, mais l'écrit doit nécessairement garder une lisibilité complète : c'est ce qui explique, au bout du compte, la prédominance de l'écrit sur l'image et, du même coup, l'importance du temps de lecture d'un recueil de calligrammes. En effet, il m'est impossible de comprendre « La colombe poignardée et le jet d'eau » (annexe D) sans parcourir la colombe, le jet d'eau et la source. Le temps minimal de compréhension de ce poème est plus important que le temps que nécessite, par

⁴¹ À propos de la lecture de l'image, voir entre autres *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique* (Paris, Édition Magnard, 1989, 253 p.) de Jean-Claude FOZZA, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait. Voir aussi l'article de Nicole et Daniel BILOU cité précédemment.

⁴² Pénélope Sacks-Galey, *op. cit.*, p. 9.

⁴³ Nicole et Daniel Bilous, *op. cit.*, p. 121.

exemple, un texte essentiellement axé sur l'image (annexe C). En ce sens, l'appréhension du calligramme s'apparente toujours au fonctionnement de l'ouïe (comme le texte conventionnel et la communication en général), puisque sa compréhension dépend fondamentalement de la lecture que j'en fais ; l'image complète le propos, le précise, en redouble le sens, mais s'avère inutile sans une certaine compréhension du texte.

Ainsi, lorsque Michel Collot affirme que « l'espace fait sens » et que « les mots signifient par position⁴⁴ », il n'a pas tort ; c'est le cas pour la poésie linéaire et pour le calligramme, mais c'est aussi (et surtout) le cas pour la poésie spatialiste.

Les théoriciens de la poésie spatialiste s'entendent généralement pour définir leur travail comme suit :

remplacement de la syntaxe linéaire (mise en rapport des mots le long d'une ligne et selon des règles codées [ce que j'appelle ici le texte traditionnel]) par une syntaxe spatiale (mise en rapport des unités par l'exploitation de leur position sur une surface).⁴⁵

Pour Pierre Garnier, l'un des principaux représentants de ce mouvement poétique international, « la langue n'est plus un code à penser, un code à communiquer mais une matière que l'on anime⁴⁶ » par le biais de la typographie et de la disposition du texte sur la page. En ce sens, ce n'est pas que la syntaxe linéaire qui est mise de côté par les poètes spatialistes, mais bien toute la langue en tant qu'élément historique de communication ; aux yeux de ces poètes, il ne

⁴⁴ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 225.

⁴⁵ Francis Edeline, *Pierre et Ilse Garnier*, Belgique, Yellow Now, 1981, p. 15.

⁴⁶ Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 23.

reste plus qu'une matière, qu'un amas de signes à l'intérieur duquel ils pigent les éléments à partir desquels ils créent une image sans signifié d'ordre linguistique⁴⁷.

Pour Eugen Gomringer, fondateur de la poésie concrète, une branche importante de la poésie spatialiste,

[...] la poésie nouvelle est dans son tout et dans ses parties, simple et visible d'un coup. Elle devient objet à voir et à utiliser : objet de pensée, jeu de pensée. Elle occupe par sa brièveté et son extrême concision.⁴⁸

Contrairement au calligramme, l'élément visible prime maintenant sur l'élément lisible. En ce sens, le fonctionnement de la poésie spatialiste diffère grandement du fonctionnement de la communication orale, ce qui est attribuable à la relative exclusion de la temporalité du poème, qui surprend souvent le lecteur par « sa brièveté » et « son extrême concision ». L'agent structural du poème n'est maintenant plus le cours du texte (ce qui était toujours le cas pour le calligramme, alors que le dessin ne devait en aucun cas nuire à l'écrit) mais bien l'espace graphique de la page, avec laquelle on ne tente plus de dire mais plutôt de susciter des impressions ; c'est pourquoi on parlera, dans le cas de la poésie spatialiste, d'une poésie de la réduction, de la concentration et de la simplicité. En fait, il s'agit d'une poésie de l'économie des moyens visant à un maximum de signification ; pour le lecteur, il n'est plus question de stratégie, il faut se contenter de subir l'explosion.

⁴⁷ Je crois qu'il est important de se poser la question suivante : le concept de « poésie » peut-il s'appliquer à des « poèmes » dépourvus de phrases, de mots et parfois même de lettres ?

⁴⁸ Propos de Gomringer, tirés de *Vom vers zur konstellation* et cités par Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, p. 28.

En outre, la poésie spatialiste emploie le système linguistique en tant que matière à montrer, ce qui explique l'écart considérable entre celle-ci et l'ensemble des autres formes de textes tabulaires. En effet, qu'il s'agisse du palindrome, du calligramme ou même du tableau poétique, l'espace joue toujours un rôle important, mais on n'y charcute jamais aussi définitivement l'élément temporel nécessaire à toute poésie « lisible ». D'ailleurs, dans « Autoportrait », plusieurs lettres ont bénéficié d'une typographie importante qui les démarquaient du reste du recueil, et ce, dans le but de rappeler cette matérialité de la langue propre à la poésie spatialiste. Par exemple, le « j » et le « l » du quatrième poème évoquent les pieds de la baignoire, le « o » et le « z » du cinquième poème représentent le moulinet de la ligne à pêche et le robinet de la baignoire tandis que le « o » de « philosophie », dans le sixième poème, évoque l'œil du pêcheur.

En ce sens, la poésie spatialiste a élaboré son propre fonctionnement afin de déstabiliser et d'impressionner le lecteur. En effet, ce type de poème ne constitue qu'une marque de sa propre création ; selon Garnier, cela a pour effet (apparemment positif) « l'élimination presque totale de la pensée, de la réflexion, de l'inconscient ; l'expulsion de la philosophie et de l'histoire⁴⁹ », et peut-être même de la langue elle-même. D'ailleurs, le sixième poème de « Autoportrait » reprend presque telle quelle cette citation de Garnier. Ainsi, la déflagration du regard fait littéralement voler en éclats la philosophie, l'histoire, la réflexion et la

⁴⁹ Pierre Garnier, cité par Martial Lengellé dans *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, Paris, Éditions André Silvaire, coll. « Connaissez-vous ? », 1979, p. 84.

langue, énumération à laquelle on aurait aussi pu ajouter communication, émotion et spiritualité.

En somme, Garnier prône donc l'appauvrissement du contenu via la quête d'une énergie pure découlant de la matière langagière. Or, pour Merleau-Ponty, une pensée qui n'existe que pour elle-même, en dehors d'un respect minimal des structures langagières, ne peut que sombrer dans l'inconsistance et l'extrême subjectivité.

En somme, il existe un écart considérable entre le calligramme et la poésie spatialiste. Cet écart se ressent au niveau du décodage escompté, du rapport à la page, du travail de l'espace et du temps, mais aussi au niveau de la représentation de la complexité du monde. En effet, pour Collot, « la structure de l'espace du texte devient un modèle de la structure de l'espace de l'univers » ; le texte, tel qu'il nous est offert, représente la structure de l'univers et du monde, et ce, avant toute lecture, puisque les rapports entre les mots s'apparentent aux rapports entre les êtres. Nicolas Castin exprime sensiblement la même idée :

la poésie, en dehors de toute réflexivité, propose d'ouvrir l'être à la pluralité simultanée de la présence du monde ; avant toute construction, elle se fixe pour but de transcrire, aussi brutalement qu'elle le pourra, le kaléidoscope de la sensation initiale [...] ⁵⁰

Pour ces deux théoriciens (et ils ne sont pas les seuls à aborder la poésie de cette façon), la poésie vise à représenter le «nœud de relation», « *[la] vague [...] pleine / d'impossibilités / réalisables* », la situation qui définit tout être

⁵⁰ Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 22.

humain. Or, dans le cas de la poésie spatialiste, on a simplement tenté de presser l'incroyable richesse de tout contexte afin d'en dégager un mince filet d'énergie cosmique où même la notion de temporalité n'a plus sa place.

Ainsi, après avoir abordé la double nature (et la fragilité) du calligramme, après avoir heurté l'excessive économie de la poésie spatialiste, il est maintenant temps de situer le tableau poétique dans le champ des oeuvres tabulaires. À mi-chemin entre le calligramme, la poésie spatialiste et la poésie conventionnelle, le tableau propose une certaine représentation de la complexité du monde, et ce, dans un amoncellement formel digne d'un capitalisme poétique. C'est donc cette représentation de la complexité du monde telle qu'elle se manifeste dans le tableau poétique que je me propose maintenant d'aborder à partir de la théorie du chiasme de Merleau-Ponty. Par la même occasion, je me propose de décortiquer « En profondeur », le dernier tableau de *La Galerie*.

Le tableau poétique

Comme je viens de l'expliquer, le texte littéraire, dans sa forme mais aussi dans son fonctionnement, tente de reprendre une structure complexe de l'univers et de représenter la multiplication des relations qui existent entre les êtres.

Du point de vue purement formel, l'enchaînement des mots représente grossièrement le passage du temps, minute par minute ; c'est d'ailleurs cet enchaînement qui permet de parler du livre comme d'un espace-temps⁵¹, puisque chaque page contient en elle-même (en dehors de toutes considérations

⁵¹ Laurent Mailhot, «Ouvrir le livre», *Études françaises*, vol. 18, no 2, printemps 1982, p. 5-17.

de contenu) une période de temps qui lui est propre. Ainsi, «*des bouches / insolites/ montrent quatre / [...] minutes / en soixante / secondes / quatre / pages quatre / vies / en une seule* ». En somme, peu importe ce qui est dit sur la page (à la limite, même si la page ne dit rien), cette dernière constitue néanmoins la cristallisation d'un instant : instant de l'auteur, instant de la page à voir, et instant du texte à lire.

En ce sens, je lis un texte exactement comme je vis mon existence (c'est-à-dire en laissant nécessairement du temps jaillir de moi), avec pour seule différence qu'il m'est possible de sauter des pages. La forme du texte n'est donc pas sans rapport avec la suite temporelle de ma vie.

D'un point de vue plus fonctionnel, c'est au niveau de l'interprétation que le texte s'apparente à la structure de l'univers. En effet, comme je l'ai déjà mentionné, le présent contient une part importante d'à-venir et de passé toujours en action. Or, puisque le présent constitue la source même de tout acte de lecture, il est aisé de concevoir l'importance de la rétention et de la protention dans le processus de l'acte de lecture. À ce propos, le sémioticien Michael Riffaterre écrit que

[...] le texte est l'objet d'une découverte progressive, d'une perception dynamique et constamment changeante, où le lecteur non seulement va de surprise en surprise, mais voit changer, à mesure qu'il avance, sa compréhension de ce qu'il vient de lire, chaque nouvel élément conférant une dimension nouvelle à des éléments antérieurs qu'il répète ou contredit ou développe⁵².

⁵² Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

Ainsi, en lisant le texte, j'actualise le sens que j'y trouve en modifiant ce que j'ai lu, mais aussi en anticipant ce que je lirai. En fait, dans le quotidien, dans le lent déroulement de l'univers, l'être que je suis ne peut prendre position que dans le présent, et le même phénomène se produit dans le texte, qui est en quelque sorte composé, du point de vue du lecteur, d'une multitude de présents.

Toutefois, comme le mentionnait Merleau-Ponty, « [si le visible] était un texte, ce serait un étrange texte, qui nous [serait] donné directement à tous » (VI, 57), qui se comprendrait d'un seul trait. Or, la littérature propose très peu de textes où cette simultanéité et cet empiètement sont représentés, ni du point de vue de la forme, ni de la fonction. Par exemple, dans un texte linéaire, même si le mot au centre de la phrase modifie nécessairement le sens de celui qui le précède et de celui qui le suit, ce travail demeure absent de la forme et s'accomplit discrètement dans l'acte de lecture. C'est pourquoi les possibilités visuelles du texte linéaire s'avèrent limitées. Évidemment, regarder une page de texte, ce n'est pas regarder une ville du haut d'un cinquantième étage ; assurément, on a vite cerné la structure visuelle du premier, tandis que celle du second multiplie les sens possibles en vertu de la grande liberté dont bénéficie l'œil.

C'est donc sans prétention et dans une optique exclusivement expérimentale que je me suis prêté à la création de « tableaux poétiques ». Bien entendu, je n'affirmerai pas, comme Apollinaire, que « moi aussi je suis peintre », puisque l'appellation de « tableau » réfère exclusivement au mode d'appréhension de l'œuvre. De plus, il est important de mentionner que les

tableaux ne reprennent pas l'aspect formel du chiasme (puisque la part invisible demeure le verso du texte, et non le fond de la page), mais bien une ébauche de la complexité de l'univers tel qu'il apparaît sous la lunette du concept merleau-pontien.

Tout d'abord, il est primordial d'établir que le tableau fait partie des textes tabulaires. Comme dans le cas du calligramme et de la poésie spatialiste, l'aspect visuel global prend en charge le texte en s'imposant inévitablement à l'avant-plan. Ainsi, « *mes regards / redressent / les mots / morts* » ; avant toute chose, avant toute interprétation, avant toute lecture, je dois remarquer le mot, je dois m'en approcher puis le ramener à la vie et au sens grâce au maintien de mon attention.

Au premier coup d'œil, la page surprend donc le lecteur, qui doit jeter un regard avant de saisir l'aspect ludique de ce qu'on lui présente. Par la suite, comme dans le cas du calligramme et, contrairement à la poésie conceptualisée par Garnier, le lecteur remarque (sans quoi il n'y a pas de lecture) que le sens du tableau est porté majoritairement par l'écrit, la forme n'étant qu'une subtile incarnation du propos. Ainsi, dans « En profondeur », la masse obscure au centre de la page ne représente pas absolument et instinctivement le sablier fendillé d'où le sable s'écoule. Toutefois, en décortiquant le texte, en parcourant les poèmes qui composent le tableau, en prenant connaissance du vers vertical (« *avec / chaque / nouvelle / naissance* ») et en remarquant l'espace blanc du triangle supérieur et la saillie du coin inférieur droit, le lecteur prend conscience que ce qu'il observe ne se limite pas à une simple tache noire et que le propos

de l'œuvre est davantage articulé dans le texte que dans l'image. Cette prédominance du texte sur l'image confère une importante portée sonore au tableau.

Comme je l'ai expliqué, la lecture linéaire s'apparente au fonctionnement de l'ouïe ; ainsi, la lecture demeure un évènement qui naît, qui vit et qui meurt, comme les sons prennent forme, nous atteignent puis s'estompent sans disparaître. C'est pourquoi j'emploie, dans le cas d'une superposition de textes, le terme « cacophonie », qui n'est pas sans référer à la présence quotidienne de l'univers dans mon contexte : si le monde est un magma, un nœud de relations, la sonorité globale de mon présent ne peut être qu'infinie. De plus, malgré la linéarité partielle du texte, une certaine difficulté communicationnelle découle de la superposition des structures visibles, un peu comme si le tableau représentait une conversation où les propos s'entrecoupaient les uns les autres. C'est pourquoi les cinquante-neuf vers qui composent « En profondeur » « *hurlent / simultanément* », « *ne disent / rien* » et « *imitent / des hommes* ». La cacophonie du tableau n'a donc rien de surprenant lorsqu'on se rappelle que celui-ci vise à représenter formellement une structure du monde aussi complexe que ne l'est le chiasme de Merleau-Ponty.

Par cet aspect sonore, le tableau s'apparente au calligramme et aux poèmes linéaires, même si ces derniers éliminent toute possibilité d'une représentation cacophonique en vertu du primat essentiel de leur lisibilité. La sonorité du calligramme et du tableau n'est donc pas tout à fait de même nature. Comme on l'a vu, malgré sa forme particulière (la « tabularité » du texte sur la

page), le calligramme propose une lecture nécessairement linéaire, mais aussi lisible. Or, le tableau fait sporadiquement fi de cette lisibilité, tout en conservant une forme majoritairement linéaire ; en effet, en vertu de la temporalité de l'univers, un minimum de linéarité s'avère essentiel à tout texte qui tente de représenter une structure du monde puisque, bien que « le temps / [soit] ébréché [...] le sablier / de l'univers / ne perd rien ». En ce sens, il est impossible de parler de « structure du monde » sans tenir compte du temps et de l'espace. C'est pourquoi, en dépit d'une linéarité parfois « ébréchée », le tableau conserve néanmoins une volonté communicationnelle importante.

Outre son illisibilité partielle, le tableau ressemble donc en quelque sorte au calligramme ; d'ailleurs, *Calligramme ou écriture figurée*, de Pénélope Sacks-Galey, vient confirmer nos propos. En effet, dans cet ouvrage, plusieurs éléments attribués au calligramme s'appliquent également au tableau. Par exemple, Sacks-Galey écrit, à propos du calligramme, qu'il est « une sorte de charade poétique, un jeu de cache-cache qui consiste à trouver l'image dans l'image mais dont les pistes se brouillent dès le départ⁵³ ». On remarquera que cette définition du calligramme pourrait bien être celle du tableau, qui est aussi une charade poétique (un tout à décrypter pour obtenir « le sens ») et un jeu de cache-cache, en plus d'inclure des images dans des images tout en brouillant les pistes par le biais de la superposition des textes. Un peu plus loin, l'auteur écrit : « comme les instruments d'un orchestre jouent ensemble pour créer un effet symbolique, chaque élément du calligramme est appelé à fonctionner en rapport

⁵³ Pénélope Sacks-Galey, *op. cit.*, p. 8.

avec les autres et en même temps que les autres⁵⁴ »; encore une fois, ces propos sur le calligramme définissent très bien le fonctionnement du tableau, où les textes superposés doivent agir simultanément pour faire sens. Par exemple, dans « Autoportrait », la compréhension du texte n'est pas la même si on lit les textes du tableau sans avoir jeté un regard sur la forme générale. Ainsi, le lecteur qui ne bénéficie pas de la superposition des textes ignore la représentation visuelle du tableau. Il se trouvera donc dans l'impossibilité de percevoir l'image de l'homme qui pêche dans sa baignoire, ce qui est pourtant le fondement du texte. En effet, si on écoute le texte ou si on regarde trop rapidement, on en perd l'image totale, mais aussi certains détails importants, comme la présence massive du mot «sursis», l'acrostiche renversé du substantif «perdu» dans la tête du pêcheur (dans le premier poème), tout comme la typographie particulière des lettres « J », « L », « O », « Z » et « O » dans les quatrième, cinquième et sixième textes de ce tableau.

Le fonctionnement simultané des éléments du tableau est tout aussi important dans « En profondeur », où les poèmes se situent sur quatre pages consécutives. Par exemple, le premier vers du tableau (dans le coin supérieur gauche) se lit comme suit : « le pêle-mêle du monde déboule partout ». Encore une fois, le lecteur doit pouvoir effectuer une recherche visuelle avant d'en venir à une certaine compréhension, sans quoi il est contraint à une simple lecture linéaire, moins intéressante dans ce contexte.

Enfin, lorsqu'elle parle de la simultanéeité du calligramme, Sacks-Galey précise qu'il s'agit d'une simultanéeité d'expression, et non de perception. En

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

effet, pour toute poésie visuelle visant un redoublement de sens, c'est au niveau de l'écriture qu'il y a simultanéité ; l'auteur travaille deux registres à la fois, le texte s'exprime doublement, mais le lecteur doit se contenter de glisser de l'image au texte et du texte à l'image. En somme, il n'existe pas de lectures simultanées. Dans le cas du tableau, quand je parle d'une suppression du temps, il s'agit bien sûr du temps communicationnel de l'œuvre, et non du temps nécessaire à sa lecture puisque, si certains lecteurs regardent le tableau sans y plonger davantage, il leur faut néanmoins lire les poèmes qui le composent pour aspirer à une certaine interprétation, exactement comme il faut lire « La Colombe poignardée et le jet d'eau » pour saisir le sens du calligramme.

Il y a donc plusieurs ressemblances entre le calligramme et le tableau, tandis que le primat de la lisibilité dans la forme développée par Apollinaire constitue une différence majeure entre les deux. Toutefois, d'un certain point de vue, le tableau se rapproche aussi de la poésie spatialiste.

Aux dires mêmes de Pierre Garnier, « le poème visuel ne se lit pas. On se laisse impressionner par la figure générale du poème, puis chaque mot perçu globalement au hasard⁵⁵ ». Ainsi, l'utilisation de la langue en tant que matière vise à « déclencher dans le psychisme [du lecteur] une chaîne de réactions⁵⁶ ». Pour les poètes spatialistes, le but du poème n'est donc pas de communiquer une information au lecteur, mais bien d'ébranler celui-ci grâce à l'énergie qui a créé le poème. C'est pourquoi tant de poèmes spatialistes sont des poèmes « à regarder », ils ne se prêtent à aucune forme de lecture (Annexe C). Or, dans le

⁵⁵ Pierre Garnier, «Manifeste pour une poésie visuelle et phonique», *Les Lettres*, no 29, 1963, p. 3.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

cas du tableau, l'illisibilité engendrée par la superposition des textes incarne plutôt le chiasme merleau-pontien puisqu'elle intègre, dans la forme du tableau, une représentation de la simultanéité (comme on l'a vu, ni l'espace, ni le temps ne sont simples, ce qui explique pourquoi toute perception ne peut être que plurielle).

En somme, même si le tableau invite au regard avant toute compréhension, exactement comme la poésie spatialiste le fait, sa justification diffère néanmoins fondamentalement de celle qui est développée par Garnier. La langue-matière employée par celui-ci cède la place à une langue communicante qui bégaie, qui ne s'écoute pas, un peu comme si, du jour au lendemain, on trouvait le moyen d'énoncer simultanément toutes les pensées qui explosent dans notre cerveau. Aussi, l'œuvre d'énergie qu'était le poème spatialiste est devenue une œuvre de cacophonie, une œuvre au visible extrêmement sonore et temporel.

En effet, les tableaux demeurent lisibles à différents degrés. Ainsi, « De l'enfance à la fin de la quête » s'avère plus linéaire que « Tête à tête » même si celui-ci, dans l'amalgame de sa figuration partielle, propose des fragments de lecture. Dans « Bombarder en attendant le stratège », la plus parfaite lisibilité chevauche la cacophonie visuelle. Toutefois, le lecteur a la possibilité d'exploiter une certaine linéarité puisque les poèmes, rédigés en vers ou en prose, emploient une syntaxe normative et communiquent un propos comme un poème linéaire.

Outre la source de leur expérimentation, la principale différence entre la poésie spatialiste et le tableau poétique se situe donc au niveau de l'emploi du mot : dans la première, les mots et les caractères sont utilisés dans une optique d'économie excessive des moyens pour un maximum de sens, tandis que le contraire se produit dans le tableau qui, loin d'isoler les mots, multiplie les rapports entre eux (comme on l'a vu dans « En profondeur »). Sa forme « suragglutinante⁵⁷ » relève donc d'un certain capitalisme poétique qui s'oppose à certaines propositions de Garnier selon lesquelles il est indispensable d'éliminer de toute poésie les adjectifs, les adverbes et les interjections.

Ainsi, le tableau poétique ne réinvente pas la poésie et demeure extrêmement redevable aux expériences qui l'ont précédé. Toutefois, en vertu d'une forme et d'un mode fondamentalement différents, le tableau poétique expose une réalité originale qui, sans justifier une pratique régulière, prête néanmoins une certaine valeur à l'expérience élaborée au cours de ces pages.

Enfin, l'expérience du tableau poétique s'inscrit dans la démarche phénoménologique de mon travail. Or, l'auto-réflexion constitue un élément important de l'attitude phénoménologique, et je ne puis prétendre m'en être tenu à cette attitude sans décrire le travail, la réflexion et l'observation qui fondent *La Galerie*. Voici donc une brève description de chacun des tableaux poétiques.

Descriptions des tableaux

⁵⁷ Terme de Reinhold Grimm cité par Garnier dans *Spatialisme et poésie concrète*, *op. cit.*, p. 175.

Tout d'abord, dans « De l'enfance à la fin de la quête », il m'était évidemment impossible de représenter matériellement l'invisible. Toutefois, l'opposition monde privé / Monde reprend, en quelque sorte, d'un point de vue plus personnel, le jeu qui se déroule entre le visible et l'invisible ; ainsi, grâce à la superposition des poèmes, j'ai construit une représentation de l'homme dans le Monde, c'est-à-dire dans « *le flou immense des possibilités* ». Au gré de sa progression, il apprend certaines choses, il en précise d'autres et il en oublie. Ainsi, à sa mort, il n'aura vu qu'un coin du monde, il n'aura connu que quelques mots, que quelques phrases dans le tout infini du Monde.

Dans « Bombarder en attendant le stratège », j'ai simplement voulu représenter l'écart entre l'acte de voir et la lecture. Ressemblant à une déflagration, à une explosion, le regard sollicite rapidement l'œil, et ce, souvent à son insu. En revanche, la lecture se veut plus stratégique, plus linéaire et plus concentrée. Pour s'accomplir, elle doit bénéficier d'une période de temps plus importante que le regard. Dans le tableau, l'importance temporelle est caractérisée par la couleur et par la superposition. En ce sens, si la lecture semble nous mener des quatre coins de la page jusqu'en son centre, il faut se détromper puisque, avant même d'avoir entamé la lecture, le lecteur avait déjà bombardé le centre, il avait déjà perçu la disposition du tableau. Ainsi, l'attaque a nécessairement lieu avant l'élaboration d'une stratégie, avant la réflexion.

Le tableau « Abstraction sans Minotaure » est sans contredit l'un des plus linéaires de *La Galerie*, mais il confère néanmoins au lecteur une grande liberté. En effet, la précision avec laquelle les vers de chaque poème s'esquivent permet

au lecteur de se livrer à un véritable casse-tête. Ainsi, il est possible de lire « *sur la carte / et les touches d'un piano / c'est le printemps / un enfant joue / avec le vent* ». Bien entendu, je ne prétends pas que ce tableau permet une infinité de lectures intéressantes ; toutefois, il me paraît clair qu'il propose, un peu comme « En profondeur », plus d'une possibilité de lecture en vertu du désordre apparent qui le caractérise.

Le tableau portant pour titre « Autoportrait » reprend une image de Kafka reprise par Camus dans « Le mythe de Sisyphe⁵⁸ ». En effet, avec la superposition des poèmes, on peut voir se former l'image d'un homme pêchant dans une baignoire. Or, en plus d'aborder le statut du calligramme et du poème spatialiste, ce tableau tient aussi un autre rôle important dans le cadre de ce travail puisqu'il constitue le lieu de mon auto-réflexion, moment important d'une recherche fondée sur l'attitude phénoménologique. Ainsi, la présence du « chercheur de la jonquille » n'est pas due au hasard. Cette fleur, variété de narcisse, représente en quelque sorte l'homme qui est penché au-dessus de son bain et qui brise son reflet avec le fil de sa ligne à pêche. De même, ce mémoire en création est en quelque sorte le lieu où je me cherche moi-même ; ma démarche, comme celle des oulipiens, est le labyrinthe que j'ai construit pour ensuite m'en échapper. En ce sens, j'ai créé « *de l'insondable / [...] des poèmes atomiques / noyés dans leurs propres cris / dans leur propre ambiguïté* », et j'ai ensuite dû situer ma création dans le vaste champ des oeuvres littéraires tabulaires.

⁵⁸ Voir à ce propos Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1997, p. 177.

Annoncée dès l'introduction, cette auto-réflexion était essentielle à ma démarche et elle a favorisé un certain recul avant la poursuite de mon investigation. En effet, comment aurais-je pu situer le tableau poétique dans l'ensemble des oeuvres a-linéaires sans d'abord réfléchir au fonctionnement et à l'apport de *La Galerie* ? C'est d'ailleurs ce qui explique le titre « Autoportrait » : en plus de questionner le fonctionnement du calligramme et de la poésie concrète, ce tableau se questionnait aussi lui-même.

Enfin, le tableau qui conclut *La Galerie* demeure la meilleure représentation de la cacophonie. En effet, au premier coup d'œil, on ne trouve rien à lire dans « En profondeur ». L'image est massive, la forme est brute, privée de détails et quelques lettres seulement se démarquent dans la tache noire. Toutefois, après avoir observé attentivement le tableau, après avoir parcouru les curieux poèmes qui le composent, le lecteur est en mesure de découvrir l'espace ludique qui lui est proposé. Ainsi, les poèmes se lisent de façon linéaire à chaque page (« *le monde le sable / je dévore / toute sonorité / chaque bruit la cacophonie* »), mais ils se lisent également en superposition sur quatre pages consécutives (« *je dévore / comme je / suis / dévoré* »). Cette double lecture (que le lecteur peut toujours tripler ou quadrupler) représente intégralement le chiasme merleau-pontien. D'ailleurs, dans sa forme la plus établie (c'est-à-dire dans sa structure « en profondeur »), le tableau exemplifie le chiasme, illustre l'enjambement du visible et de l'invisible. De ce point de vue, plusieurs vers superposés déploient véritablement l'envergure de leur sens : « *toutes les mains / que je tends / donnent / et prennent* », « *je me projette / mais*

je dépends / absolument / de cette projection » et « *un visage / brûle / lorsqu'une étoile / s'éteint* » sont trois exemples tirés d'une multitude d'images représentant le chiasme.

Ainsi s'achève la brève description des différents tableaux poétiques qui composent *La Galerie*⁵⁹. Bien entendu, cette analyse n'est pas exhaustive ; elle ne servait qu'à entrouvrir des textes parfois hermétiques tout en éclairant le dialogue qui s'est établi entre la création et les réflexions théoriques. Aussi, cette « interprétation théorique » s'inscrit dans le cheminement d'auto-réflexion et d'auto-observation énoncé dès l'introduction. De même, les « vérités » formulées dans ce travail demeurent des « évidences pour moi » qu'il sera nécessaire de contre-vérifier.

⁵⁹ Le lecteur aura sans doute remarqué que l'analyse ne fait pas mention de « Tête à tête » et la raison en est fort simple : cette analyse visait à décrire le fonctionnement global du tableau poétique et il m'apparaissait inintéressant de décrypter la totalité des tableaux, d'autant plus que le lecteur n'aurait eu aucun intérêt à s'y replonger.

CONCLUSION

Voici la fin du trajet où l'attitude phénoménologique m'a amené et, comme je l'avais annoncé précédemment, je n'ai toujours atteint aucune vérité, aucune exhaustivité, et je n'ai aucune explication scientifique à livrer. Pour ma part, la création littéraire ne s'explique pas, elle s'observe, elle se décortique, elle se comprend de l'intérieur, mais il m'apparaît contradictoire d'aborder la création artistique par le biais de l'étude scientifique.

Ainsi, ce que j'ai affirmé dans ce travail, je l'ai expérimenté avant de le confronter aux réflexions déjà élaborées par quelques-uns de mes prédécesseurs. Dès le départ, j'avais annoncé l'adoption de la méthodologie phénoménologique, et je m'y suis tenu avec assiduité, ce qui a eu pour effet d'apporter peu de réponses mais de soulever bien des interrogations ; c'est d'ailleurs le lot de l'essai, champ de bataille par excellence de la subjectivité et de l'objectivité, de conclure sur des questions. Néanmoins, dans les pages qui précèdent, j'ai été en mesure, au gré d'un cheminement logique, d'observer et de décrire certains faits essentiels à l'étude de l'appréhension des textes littéraires tabulaires. Je vais maintenant revoir la voie qu'a empruntée ma réflexion théorique, tout en explicitant certains liens avec la création.

Dès le départ, il était capital de définir l'attitude phénoménologique, outil principal de ma méthodologie. En ce sens, j'ai parlé de l'importance de la perception (en particulier de l'observation et de la description) et de son actualisation dans la «signification monde» qui émane de moi et qui me sépare de l'objet que je perçois. Ainsi, puisqu'elle se réalise dans l'écart entre moi et

mon objet, la perception ne m'appartient pas plus qu'elle n'appartient à cet objet. Cette inappartenance justifie un rejet du pré-construit au profit d'une expérimentation personnelle où se confrontent nécessairement subjectivité et objectivité. M'éloignant de la finitude scientifique et d'un espoir de découverte, cette attitude a toutefois pour avantage, par le biais de l'analyse descriptive, d'assurer une concordance entre l'énoncé et celui qui énonce.

Afin de prouver la valeur de ma démarche et de mon auto-questionnement, j'ai dû faire appel à l'oeuvre de Merleau-Ponty, où j'ai trouvé le concept central de mon entreprise : le chiasme.

Les concepts de « monde » et de « Monde » me semblaient les plus aptes à définir succinctement le chiasme merleau-pontien. Au comble de la synthèse, on peut retenir que ce que je perçois se limite à mon monde, à la somme de mes perceptions, dans le tout infini que constitue le Monde. De ce point de vue, tout acte, toute exploration, toute idée contient une part importante d'existence ; or, d'existence en existence, de vérité en vérité (nécessairement contradictoires), le chercheur est appelé à quitter la banale dichotomie objectivité/subjectivité en adoptant l'argument du redoublement des significations (le visible et l'invisible étant en fait indissociables). Or, cet argument allait être le fondement de mon expérimentation des textes tabulaires puisque, comme je l'annonçais dans mon hypothèse de départ, je me donnais pour mission de vérifier l'impact de ces textes sur l'acte de lecture qui les actualisait.

Pour aborder le vif du sujet, il était nécessaire d'établir la distinction entre le « voir » et le « lire », deux actes en apparence semblables que j'allais pourtant

confronter dans l'ensemble de mon travail. Ainsi, le regard supprime l'espace et nécessite une temporalité minime. Or, le lire est un sous-acte du voir qui requiert une durée plus importante et une certaine continuité au niveau du trajet oculaire. La lecture nécessite donc une plus grande « volonté », un maintien stratégique de l'attention, alors que l'acte de voir s'avère plus instinctif, plus explosif. C'est d'ailleurs ce qui explique le rapprochement de liser entre la lecture et la plongée⁶⁰ : contrairement au regard, la lecture oblige une certaine pénétration et un déplacement du sujet dans le texte. Ce déplacement, cette progression vers le sens confère à la lecture plusieurs éléments de ressemblance avec la perception auditive, notamment l'importance d'un accomplissement dans la temporalité. Or, ce caractère auditif de la lecture, qui est représenté dans la création par une forme de « cacophonie visuelle », constitue un fondement de l'écart entre le lisible et le visible.

Enfin, armé de ces quelques prémisses, je me suis lancé dans l'étude de diverses formes littéraires a-linéaires, parmi lesquelles le livre « dont le lecteur est le héros », le palindrome, le calligramme et la poésie spatialiste. En venant à la conclusion d'une visibilité plus patente dans le cas du calligramme et de la poésie spatialiste, j'ai choisi de concentrer mon expérimentation sur ces deux formes littéraires.

Le calligramme, forme poétique à mi-chemin entre le linéaire et le tabulaire, est une oeuvre qui propose une double autonomie : celle de l'image, plus brute, moins détaillée, dépendante de l'espace mais nécessairement perçue la première ; et celle de l'écrit, plus riche, plus progressive et indépendante de

⁶⁰ Cette métaphore de la plongée définit à merveille le travail du lecteur face aux tableaux poétiques.

support matériel (en effet, le texte peut être lu). C'est pourquoi, dans le cas du calligramme, l'image ne doit jamais nuire au texte, sans quoi le sens précis de l'œuvre s'en trouve charcuté. C'est d'ailleurs ce qui me fait dire que ce genre, selon la forme développée par Apollinaire, maintient toujours un important rapport avec l'ouïe et, par voie de conséquence, avec une volonté communicationnelle.

Dans le cas de la poésie spatialiste, le caractère auditif du poème s'effondre sous le poids d'une langue matérielle qui évacue presque totalement le signifié. Cette exclusion se traduit entre autres par la surprenante brièveté de la lecture que nécessitent ces oeuvres⁶¹. Ce que communiquent les poètes spatialistes, ce n'est plus un propos, mais bien une énergie cosmique qui exprime une conception du Monde complexe et propre à chaque lecteur. Ainsi, l'expression, qui était double dans le calligramme, se multiplie au point de s'anéantir dans l'œuvre spatialiste, et ce, en vertu d'une volonté impressionnante qui remplace la volonté communicationnelle de la plupart des textes littéraires.

À la suite de cette analyse, il devenait possible de confronter le visible et le lisible par le biais d'une réflexion sur ma propre expérimentation, en l'occurrence le tableau poétique, forme à mi-chemin entre le texte conventionnel, le calligramme et le poème spatialiste.

Dans cet essai de création littéraire, il m'est apparu indispensable de conserver une certaine temporalité propre à tout acte de communication. Toutefois, puisque chaque moment de l'existence comporte une infinité de

⁶¹ Il arrive d'ailleurs régulièrement qu'aucune lecture ne soit possible. Il faut alors se laisser impressionner par l'énergie que déploie le poème.

possibilités (c'est ce que le chiasme merleau-pontien avance), j'ai cru important de représenter la richesse de tous les contextes par l'entremise de la superposition des textes. Ainsi, d'un point de vue formel, chaque mot bénéficie d'une pluralité de sens où le lecteur peut établir son choix. Par exemple, dans « Abstraction sans Minotaure », les poèmes sont disposés avec suffisamment de clarté pour qu'il soit possible de multiplier les lectures, tandis que dans « En profondeur », les poèmes se superposent précisément pour doubler l'orientation de la lecture.

Comme dans le cas du calligramme, le fouillis imagé du texte atteint le lecteur avant toute chose ; ensuite seulement, le lecteur prend connaissance de la portée textuelle qui se cache sous la cacophonie visuelle de l'œuvre. Aussi, l'aspect ludique, la simultanéité d'expression (visible et lisible) et la relative importance de l'espace constituent des points de convergence entre les deux formes, tandis que l'illisibilité engendrée par la superposition des poèmes s'avère être la principale différence.

Comme dans le cas de la poésie spatialiste, cette illisibilité n'est pas sans volonté impressionnante. Toutefois, la volonté silencieuse et énergétique de la poésie de Garnier (par exemple) cède sa place, dans le tableau, à une intention de cacophonie textuelle. En fait, la langue, qui n'est pas que matière, représente toujours, dans une forme plus concrète et plus sensible, une pluralité de significations.

Enfin, voici où se situe le tableau poétique dans l'ensemble des œuvres tabulaires. À la fois visuel et textuel, il propose au lecteur une pluralité de

lectures, ce qui peut déconcerter mais qui représente aussi les moments de l'existence où l'on prend conscience des microcosmes et des macrocosmes qui évoluent en nous et autour de nous. Toutefois, d'un point de vue plus critique, il est nécessaire d'entrevoir le tableau comme une oeuvre à l'existence spontanée et sans permanence en vertu de la complexité de sa structure ; il faut, bien entendu, y voir une tentative d'expérimentation conceptuelle qui n'est pas sans rappeler ce que Iser appelait « la multiplicité désordonnée de la vie quotidienne⁶²», même si la représentation de ce désordre nécessite une part importante d'ordre.

Pour conclure, il n'y a pas que le théoricien qui ait pris plaisir à rédiger ce travail puisque le poète a profité de l'occasion pour expérimenter un autre aspect du langage, en l'occurrence sa matérialité. En effet, au cours du processus de création, j'ai dû faire face à de nouvelles contraintes et à de nouveaux hasards qui ont eu une influence importante sur l'orientation que semble prendre ma démarche littéraire. Par exemple, l'observation du fonctionnement de l'acte de voir, la réflexion sur la subjectivité et la prise de conscience des mondes dans le Monde s'avèrent des éléments qui ont actuellement un impact sur mon travail de poète. En fait, si je sais pertinemment que je ne me lancerai pas dans la création d'un autre recueil de tableaux poétiques, le mémoire qui s'achève m'a néanmoins ouvert la porte à une récente réflexion sur les merveilles et les apories de l'intimité. Au cours des semaines, des mois et des années qui viennent, je me promets donc de pousser davantage mon exploration de l'univers intime, tout en gardant dans le revers de ma manche quelques phrases

⁶² Wolfgang Iser, *L'acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 226.

profondes de Merleau-Ponty sur l'incroyable richesse de tout objet, de tout lieu, de tout instant et de tout être.

Bibliographie

Ouvrages et articles cités

BILOUS, Daniel et Nicole BILOUS, «Lire le calligramme», *Protée*, vol. 14, nos 1-2, printemps-été, 1986, p. 119-126.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1997, 187 p.

CASTIN, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, PUF, 1998, 240 p.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 264 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires – dictionnaire*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1980, 541 p.

EDELIN, Francis, *Pierre et Ilse Garnier*, Crisnée, Belgique, Yellow Now, 1981, 85 p.

Encyclopédie MS Encarta 97, citée sur <http://users.mmic.net/pj/phenomenologie.htm> ; 1997.

FOZZA, Jean-Claude, Anne-Marie GARAT et Françoise PARFAIT, *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique*, Paris, Magnard, 1989, 253 p.

GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1968, 202 p.

GARNIER, Pierre, «Manifeste pour une poésie visuelle et phonique», *Les Lettres*, no 29, 1963, p. 3-7.

GARNIER, Pierre, «Notes liminaires», *Les Lettres*, no 31, 1963, p. 1-3.

GERVAIS, Bertrand, «Progresser, comprendre : des régies de lecture», dans *La recherche littéraire ; objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Paris et Saint-Hubert, Presses Universitaires de Vincennes et XYZ éditeur, 1998, p. 555-565.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions ; pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1990, 411 p.

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1990, 376 p.

HAMBURGER, Käte, *Logiques des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 312 p.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. de Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950, 567 p.

HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 205 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1976, 405 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Point : linguistique», 1963, 255 p.

LENGELLÉ, Martial, *Le spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, Paris, Éditions André Silvaire, coll. « Connaissez-vous ? », 1979, 174 p.

MAILHOT, Laurent, «Ouvrir le livre», *Études françaises*, vol. 18, no 2, printemps 1982, p. 5-17.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, avec une introduction de Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1945, 531 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 360 p.

MONGRAIN, Denis, «Quand lire, c'est faire : portrait et manifestations de l'instance lectorale dans la lecture littéraire (autour de Barthes, Iser, Eco, Kristeva, Derrida, Picard)», M.A. (Études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1995, 125 f.

OUELLET, Pierre, *Voir et savoir : la perception des univers du discours*, Candiac, Éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1992, 539 p.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Éditions du Septentrion, coll. «Les nouveaux cahiers du CELAT», 2000, 408 p.

PAQUIN, Jacques, «Réflexions sur les possibilités de l'essai en création littéraire», *Lecture et écriture : une dynamique*, sous la direction de Christiane Lahaie et Nathalie Watteyne, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 171-179.

PARRET, Herman, *Le langage en contexte*, Amsterdam, J. Benjamin Éditeur, coll. «Études en linguistique française et générale», 1980, 790 p.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1989, 188 p.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

SACKS-GALEY, Pénélope, *Calligramme ou écriture figurée : Apollinaire inventeur de formes*, Paris, Lettres Modernes, 1988, 229 p.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Édition du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 129 p.

Ouvrages et articles consultés

GONNEVILLE, Marthe, «Poésie et typographie», *Études françaises*, vol. 3, no 18, p. 21-31.

HEIDEGGER, Martin, *Êtres et temps*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de philosophie», 1986, 590 p.

HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, trad. de Hubert Élie, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée ; essais philosophiques », 1962, 378 p.

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes et Les Conférences de Paris*, trad. de Marc De Launay, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Épiméthée ; essais philosophiques », 1994, 237 p.

MARTEL, Jacinthe, « «Artiste en prose» : le calligramme, catalyseur génétique», *Génésis*, no 12, 1998, p. 67-79.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, 438 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 92 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, 211 p.

MESCHONNIC, Henri, «L'enjeu du langage dans la typographie», *Littérature*, Paris, no 35, octobre 1979, p. 46-56.

MINGUET, Philippe, «Figures de lettres dans la poésie concrète», dans *Écritures ; systèmes idéographiques et pratiques expressives*, sous la direction de Anne-Marie Christin, Éditions Le Sycomore, Paris, 1982, p. 119-143.

PEIGNOT, Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967, 245 p.

PEIGNOT, Jérôme, *Typoésie*, Paris, Imprimerie nationale, 1993, 461 p.

PILLON, Agnesa, *La mémoire des mots : ses unités, son organisation*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1993, 228 p.

SOLTÉSZ, Joseph A. «Dicile et invisible dans le calligramme «La colombe poignardée et le jet d'eau» d'Apollinaire», *Protée*, nos 1-2, vol 14, printemps-été 1986, p. 165-169.

THOMAS, Jean-Jacques, *La langue, la poésie ; essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématique », 1989, 191 p.

Annexes

ANNEXE B

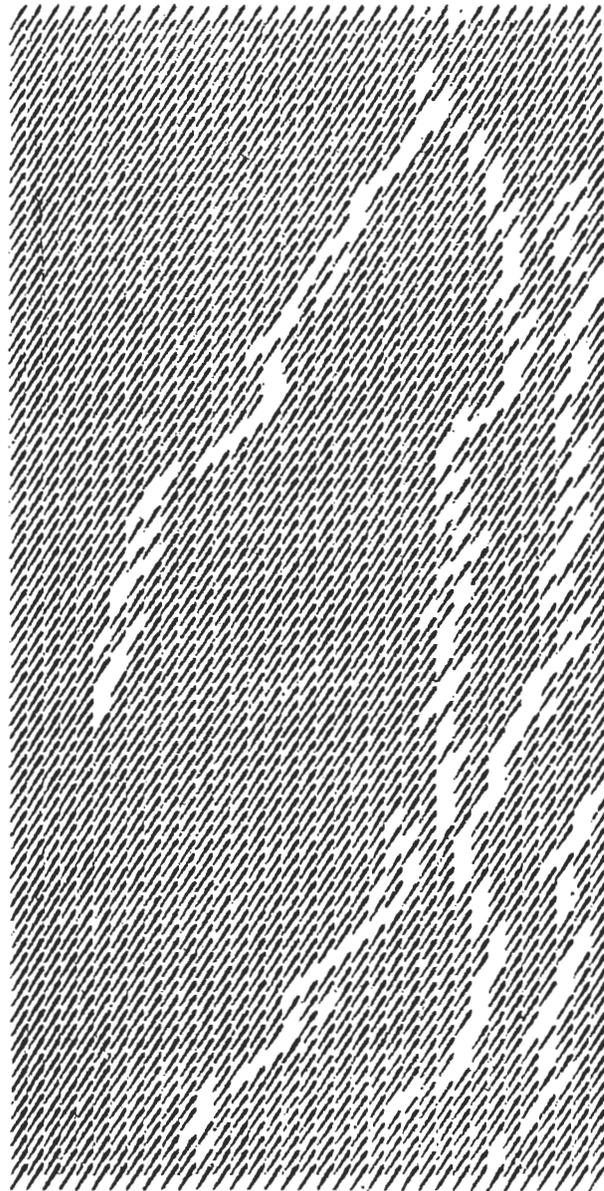
Poème visuel, de Franz Van Der Linde

soleil
 univers solaire
 LUMIÈRE
 lumière
 clairsemée
 LUMIÈRE
 LUMIÈRE
 BRUME
 BRUME
 BRUME SOLAIRE
 CASSÉ
 A
 BRUME SOLAIRE
 S
 S
 BRUME
 SOLAIRE
 É
 brume solaire
 peau de terre
 peau de terre
 PEAU D'HOMME

PEAU DE BRUME
 BRUME D'ÉTÉ
 peau de brume
 brume d'été
 SOLEIL
 EAU EAU EAU EAU EAU
 SOLEIL
 EAU
 B
 R
 U
 M
 S
 SOLEIL CASSÉ
 A
 S
 BRUME D'EAU
 S
 BRUME SOLAIRE
 HOMME
 É
 B
 R
 U
 M
 E
 LUMIÈRE

ANNEXE C

Vibrations, poème spatialiste de Jiri Valoch



Jiri VALOCH. *Vibrations*.

ANNEXE D.

La colombe poignardée et le jet d'eau, calligramme de Guillaume Apollinaire

