

Article

« Textes visibles »

Tiphaine Samoyault

Études littéraires, vol. 31, n° 1, 1998, p. 15-27.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501221ar>

DOI: 10.7202/501221ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



TEXTES VISIBLES

Tiphaine Samoyault

■ Les processus modernes d'éclatement des caractères linéaires et successifs du texte, qui donnent celui-ci à voir autant qu'à lire, n'affectent pas seulement le poème : le roman se trouve lui aussi atteint par le visible de l'éclat fragmentaire. Dans les années 1960, un renouvellement de la lisibilité passe par un travail sur le visuel et sur le musical qui dérange des habitudes de lecture, instaure un protocole de réception qui se cherche. La représentation semble définitivement remise en cause par l'abstraction issue de la démultiplication des langages convoqués. Qu'advient-il dès lors du lecteur-spectateur des œuvres qui détournent le lisible par le visible et inscrivent en fait l'illisibilité dans leur projet ? En quoi cette illisibilité peut-elle être saisie comme une forme poétique en quête de langage et non comme une vaine expérimentation ? En conservant pour amont le

souvenir de *Finnegans Wake*, qui défait la continuité d'une lecture linéaire, l'invention d'un langage exigeant la mise en œuvre d'un nouveau mode de lecture, je me propose de faire reposer l'étude sur quatre textes contemporains les uns des autres où la tentation du visible, outre son intérêt formel, soumet le lisible à un certain nombre de dérèglements. Ils ont pour point commun de se placer dans une forme particulière de filiation avec Joyce et ils offrent, ensemble, plusieurs modalités de détournement de la narration et de la représentation qui défont les ordres de la figure et de l'expression. Le corpus est ainsi chronologiquement encadré par deux textes d'Arno Schmidt, *Kaff auch Mare Crisium* (1960) et *Zettels Traum* (1970)¹, travaillant l'espace de la page et celui du livre de façons distinctes. Il prend appui aussi sur deux textes publiés en France entre ces deux

1 Arno Schmidt, *Kaff auch Mare Crisium*, Fischer, 1960 ; *Zettels Traum*, Fischer, 1970 : aucun de ces deux textes, malgré leur reconnaissance extraordinaire en Allemagne, n'a été traduit en français, l'œuvre d'Arno Schmidt, en raison de ses formats et de sa complexité linguistique offrant une résistance radicale à la traduction. *Abend im Goldrand* (1975) a été traduit en français par Claude Riehl sous le titre *Soir bordé d'or* (Maurice Nadeau, 1991) ; sa mise en page sous forme de tapuscrit, sa typographie, son format, l'insertion de documents visuels présentent des points communs importants avec *Zettels Traum*.

dates et qui font jouer des configurations spatiales et des modèles visuels : *Mobile* (1962) de Michel Butor et *Compact* (1966) de Maurice Roche². La difficulté à appréhender ces œuvres provient certes d'abord de leur insoumission à la représentation mais aussi de leur absence de programmation *a priori* : si tous ces textes peuvent être considérés comme des romans, ils n'en admettent pas tous l'appellation. Les éditions d'Arno Schmidt n'indiquent aucune mention architextuelle ; *Mobile* est sous-titré « Étude pour une représentation des États-Unis » ; seul *Compact* est explicitement désigné comme roman. Outre que l'inscription du genre dépend aussi d'habitudes éditoriales (les éditions du Seuil le font systématiquement figurer, ce qui n'est pas le cas d'autres éditeurs, notamment en Allemagne), d'autres éléments du paratexte permettent de placer ces œuvres dans certaines modalités de ce genre : la collection blanche de Gallimard publie en général des romans et, en cas d'exception, le genre figure sur la page de titre, suivant le choix de l'auteur ; les textes d'Arno Schmidt qui ne sont pas des romans l'indiquent, d'une manière ou d'une autre ; par exemple, *Soir bordé d'or* porte en sous-titre : « farce-féerie ». *Kaff* comme *Zettels Traum* inscrivent la fiction dans une interprétation extensive du genre romanesque. Ce qui est en question reste ainsi sans conteste la condition de possibilité d'une lecture du texte devenu abstrait par refus du continu, dans une expression démultipliée et qui ne

renvoie qu'à elle-même. Devant ces œuvres, le lecteur retrouve l'hésitation du spectateur du tableau abstrait : hors du lieu de la figure, il la recherche ailleurs, dans la matière, dans le grain ou dans la couleur. L'univers du signe y est, dans les deux cas, singulièrement déplacé.

1. Les données du visible

Des symptômes de l'éclatement du texte romanesque infléchissent si bien la matérialité des pages et des ouvrages qu'il convient de donner de ceux-ci une description quasi plastique. La première connivence établie avec le lecteur tient à l'exigence d'un regard qui n'opère pas la réduction du signe au signifié, qui invite à contempler la page comme on le fait d'un tableau, à saisir des masses.

KAFF auch MARE CRISIUM : le titre fonctionne d'emblée à partir des données non habituelles du signe ; le signifiant prend des caractéristiques supplémentaires par la typographie, l'utilisation concurrente des capitales et des minuscules mettant en évidence le parallèle entre un substantif de la langue populaire (« Kaff » signifie « bled », « patelin » en allemand) et les vocables nobles de la langue latine. L'entrée dans le volume, qui conserve ici le format habituel des romans, révèle aussi d'importantes variations typographiques (alternances romaines / italiques, minuscules / capitales) et surtout une utilisation fort singulière de la ponctuation : ensemble, ces deux caractères dérangent la lecture successive et cons-

2 Michel Butor, *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimard, 1962. Les références renvoient à la réédition dans la collection « l'Imaginaire », Gallimard, 1991. Maurice Roche, *Compact*, Seuil, 1966. Je renvoie dans mes notes à la réédition polychrome, « version originale en couleurs », publiée par les éditions Tristram en 1996.

tituent l'aspect visuel du texte (les œuvres ultérieures d'Arno Schmidt, texte et documents graphiques).

... *James Joyce batte kein Mensch* mitgenom'm ;
(auch bei den Russn befand sich kein Exemplar ; : »
Nix. : Forma=List.

« hattn sie erkleert. / Und nur gangsans widerwillich,
& zögernd, für I HAJJI BABA OF ISPAHAN...

: » *Du ! : Komm nie etwa einfach* mit Dei'm >
englischn Fach < an : das kenn'ich ! « ; (Schmidt,
1960, p. 149)

L'auteur ne se contente pas des signes habituels du discours : il leur ajoute les signes arithmétiques. Il multiplie aussi ces signes, tirets, crochets, points d'interrogation suivis de points d'exclamation, successions de parenthèses apparemment vides, qui créent un fort effet visuel. Ils sont parfois une manière d'accélérer l'écriture en en simplifiant singulièrement la syntaxe, mais ils se présentent aussi comme des messages cryptés. Schmidt l'explique ainsi dans « *Berechnungen III* » : le lecteur doit voir dans les deux points un visage ouvertement interrogatif ; dans le point d'interrogation, la contorsion d'un corps ; dans la succession d'un point entre guillemets et d'un point d'exclamation entre guillemets (« . » - « ! »), une réponse banalement laconique, suivie d'un haussement d'épaules de l'interlocuteur ; et dans la parenthèse, on doit reconnaître la main creuse, stylisée, derrière laquelle l'auteur

chuchote quelque confidence³. La volonté d'expressivité passe par un usage pictural, quasi figuratif, de la ponctuation et qui défait, dès lors, son abstraction⁴. L'autre caractéristique visuelle de *Kaff*, sans doute la plus frappante, tient dans la distribution, sur la page, des pavés de texte dont on retrouve certains traits dans les soixante premières pages du *Jardin des Plantes* de Claude Simon. Sur la partie gauche du roman de Schmidt, la vie terrestre est présentée à travers l'histoire d'un jeune couple en week-end dans un village d'Allemagne du Nord et la partie droite est constituée d'un récit d'aventures lunaires. Mais avant même de construire un sens dans la linéarité de son double itinéraire, le lecteur est arrêté par des blocs qui semblent mobiles : un premier sens naît de cette plastique même.

Mobile : le caractère plastique du texte mobile est évidemment poussé à un point plus extrême par Butor puisqu'il s'inspire, dès son titre polysémique mais dont une dimension, au moins, fait hommage, des compositions imprévisibles de Calder, créées par les déplacements au gré de l'air des tiges et des palettes métalliques colorées. En 1962, l'année même de *Mobile*, un tirage, limité à cinq cents exemplaires et intitulé *Cycle*, juxtapose neuf gouaches de Calder et neuf variations sur un poème de Butor⁵. Les œuvres lisibles et visibles se regardent dans leur confrontation et leurs

3 Arno Schmidt, « *Berechnungen III* », dans *Texte und Zeichen*, présenté ici d'après la « Note de l'éditeur » de *Scènes de la vie d'un faune*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémerly (Julliard, 1962) réédité par Christian Bourgois, 1993.

4 Je signale ici, afin de créer des passages entre les différents textes dont je traite, l'invention graphique et paradoxale, par Maurice Roche, du « point d'ironie », dont Rousseau regrettait l'absence dans la langue française et qui prend la forme, dans son texte posthume, *Grande humoresque op. 27* (Seuil, 1997), d'un hybride entre le point d'exclamation et un point d'interrogation à l'envers, semblant s'affaisser et goûter sur la page.

5 Michel Butor, *Cycle*, sur neuf gouaches d'Alexandre Calder, La Hune, 1962. Il s'agit d'une plaquette publiée à l'occasion de l'exposition Calder, à la Librairie-galerie La Hune, à Paris. Le texte a été repris dans *Illustrations*, Gallimard, « le Chemin », 1964.

points de rencontre, dans les interrogations mutuelles qu'elles dessinent. Lorsqu'on ouvre *Mobile*, c'est d'emblée un lieu à regarder qui est donné au lecteur : une carte des États-Unis découpée en tous ses États, puis une disposition du texte sur la page qui oblige à modifier l'ordinaire feuilletage du volume, de bas en haut et non de droite à gauche. Une fois cela posé, d'autres marques viennent, là encore, inscrire le visible. La disposition tient lieu de travail syntaxique principal : elle joue à plusieurs niveaux, aussi bien sur les caractères typographiques que sur la rupture avec la linéarité doublée d'une inversion du rapport à la page, sur l'entrelacement des types de données (géographiques, culturelles, autobiographiques...), des supports d'origine et des figures (principalement d'énumération et de répétition). Formellement, visuellement, *Mobile* se présente comme une succession de notations, comme un mobile où seraient suspendus des tas de petites fiches arbitrairement rapprochées, au gré de mouvements aléatoires. C'est un peu comme si toutes les villes simultanément évoquées tournaient fébrilement autour de celle de l'état d'Alabama qui s'appelle justement *Mobile*, et que l'activité du scripteur était soumise au mouvement d'une toupie, ou d'une bille qui s'arrête quand elle veut sur un point de la roulette. Articles de journaux, affiches publicitaires, panneaux indicateurs, toutes les cases semblent correspondre à une catégorie de matériau où se pose successivement, mais sans déterminisme, le scripteur. Ceci constituerait en quelque sorte le récit. La

description est assurée par les notes prises en route, réduites la plupart du temps à des énumérations présentées en listes, disposées verticalement sur la page, chaque segment étant précédé d'un tiret.

Compact de Maurice Roche affirme son caractère visible par la polychromie, technique empruntée évidemment aussi aux arts plastiques. Il ne s'agit plus seulement de mimer une forme et ses dimensions dans l'espace, mais de faire de l'objet-livre lui-même un tableau coloré. Une édition récente nous restitue cette polychromie essentielle : sept couleurs (rouge, vert, bleu, violet, noir, jaune, marron) s'entrechoquent comme les différentes voix qu'elles signifient, associées au jeu des pronoms. Dans la première version, l'éditeur n'ayant pu assumer les frais de cette polychromie, les variations étaient rendues par des marquages typographiques distincts (gras, italiques, capitales, roman, pointillés...). Les deux éditions — celle de 1966 au Seuil et celle de 1996 chez Tristram — peuvent donc être considérées comme originales (dans l'édition polychrome, les jeux typographiques sont maintenus). À l'alternance des pronoms (ou « la loterie des pronoms », pour reprendre la belle expression de Jean-Noël Vuarnet (Vuarnet, p. 47), hasard d'une même incarnation en un homme malade, aveugle, allongé dans sa chambre et clos dans le noir) correspond donc chaque fois un temps grammatical, une couleur, une typographie propre, des figures et des thèmes dont je donne ici quatre des neuf exemples possibles ⁶ :

6 Tableau élaboré par Jean Paris, dans *Maurice Roche*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1989, p. 28. La cinquième colonne est par lui titrée « Éléments », auquel j'ai préféré « Figures » qui me semble mieux correspondre à l'occupation provisoire des pronoms.

<i>Pronoms</i>	<i>Temps</i>	<i>Couleurs</i>	<i>Typographie</i>	<i>Figures</i>	<i>Thèmes</i>
tu	futur	noir	ital. gras	narrateur/ destinataire	douleur insomnie cécité...
on	présent imparfait	rouge	rom. gras	narrateur actif/objet	errance physique et/ou mentale
il impersonnel	présent imparfait	bleu	rom. maigre (cap.)	transcendance	environnement, voix du Nô
je	présent imparfait	vert	rom. maigre (cap., min.)	narrateur direct	je

L'entremêlement des couleurs et des voix affecte des unités de longueurs différentes qui peuvent aller jusqu'au mot même : les glissements d'une voix à une autre créent en effet des superpositions de couleurs et de lettres venant brouiller la lecture. À cette polychromie polyphonique correspond aussi l'insertion de signes non linguistiques (braille, notations musicales, lignes pleines, petits dessins...) que le texte intègre sans effet de collage : il ne s'agit pas d'un « roman de montage » au sens où *Manhattan Transfer* en est un (voir Morel, p. 212-233), mais des bribes d'une communication différente dans le *continuum* des voix diffractées. Il serait commode de procéder à une analyse de la forme en empruntant tous ses termes aux arts visuels, en se gardant toutefois de tomber dans des analogies arbitraires. Les notions de collage ou de montage, qui semblent assez bien correspondre à une culture visuelle des années soixante (notamment celle des collages picturaux de Peter Blake ou de Derek Boshier) s'appliquent mal à *Compact*. Le visible du livre est davantage hérité d'une

culture textuelle, responsable par ailleurs d'un certain malentendu sur l'œuvre de Roche. L'appartenance de l'auteur à « Tel Quel », la dédicace du livre à Jean-Pierre Faye, la préface de Philippe Sollers intitulée « la Douleur du nom », sont autant d'éléments par lesquels le livre apparaît comme une illustration des théories du texte, formaliste et structurale. « Au texte plat et diffus, écrit Sollers, de la communication courante (des informations), du récit codé dans un ordre mort, répond [...] un autre texte, compact, et comme à trois dimensions qui nous raconte nous-mêmes non pas sous la forme de tel ou tel "personnage" (nom, signes particuliers), mais anonymement sous toutes les formes » (Sollers, p. 10). Cette coïncidence historique d'une écriture qui paraît nouvelle et de la théorie a finalement pesé sur le devenir du livre, un peu trop vite considéré comme un produit d'école alors qu'un lecteur attentif découvre l'originalité du propos formel et poétique dans cette forme d'illisibilité issue de la mise en évidence du visible.

*Zettels Traum*⁷ : du texte de Roche à celui de Schmidt, le passage peut se faire par la citation d'un intertexte commun aux deux textes, intertexte éminemment visuel puisqu'il s'agit du carré noir de *Tristram Shandy* : « anamnésie sternienne » dans *Compact* (Roche, p. 105), répétition de la rature chez Schmidt⁸. Visuellement, des quatre textes choisis pour l'étude, *Zettels Traum* est le plus spectaculaire. Tapuscrit reproduit en fac-similé, d'un format de 45 cm de long sur 32,5 de large, l'ouvrage (qui pèse 12 kg !) s'étend sur 1330 pages et radicalise considérablement les expérimentations typographiques de *Kaff* en rendant le texte pratiquement intraduisible et difficilement reproductible (en dehors de la photographie ou du fac-similé), en réclamant le respect des traces du geste de fabrication. La disposition des blocs se fait sur trois colonnes, qui correspondent, pour la colonne centrale, au texte du roman, pour celle de gauche à un commentaire de Poe⁹ et pour celle de droite à un dialogue de l'inconscient. Au dispositif particulier de lecture que cette répartition entraîne¹⁰, s'ajoutent de nombreuses annotations manuscrites, des ratures, des documents visuels (flammes, cartes postales, photographies publicitaires, dessins au noir), dont l'insertion ressortit à la fois à l'éclatement

de la linéarité et à la monstrueuse hybridité formelle. Les dispositions visuelles varient : les pavés prennent parfois la forme de dessins destinés à s'imbriquer les uns dans les autres et les termes de montage et de collages semblent ici plus appropriés puisque le texte offre sa fabrique au même titre que son aboutissement. L'abondante intertextualité relève du même phénomène de constitution du roman en épaisseur dans l'espace. La nouveauté de l'expérimentation formelle ne doit pourtant pas se saisir dans la direction unique d'un travail sur la matérialité du signe. Le langage conserve son pouvoir de communication et ne met pas véritablement en cause le cadre de la représentation. Derrière le déconstructivisme formel, une représentation de la conscience reste en jeu qui détourne Arno Schmidt de certaines conditions du modernisme. Le danger serait dès lors de ne considérer l'expérimentation que pour elle-même, sans rendre compte du sens qui en définitive la porte et la soumet.

2. Le détournement du lisible

Par lisibilité, il convient d'entendre — sans que soit reprise la distinction de Barthes entre textes lisibles et textes scriptibles — le respect d'un code partagé des lecteurs de prose, c'est-à-dire d'abord de la successivité

7 *Zettel* peut signifier plusieurs choses en allemand, notamment affiche, morceau de papier, fiche, mais c'est aussi le nom de Bottom (le tisserand) dans la traduction allemande de *Midsummernights Dream*. Le sens de fiche fait jouer la polysémie de manière intéressante quand on connaît le rôle primordial joué par les fiches dans la genèse des textes de Schmidt. Voir, en français, Stefan Gradmann, « Penser, situer, écrire : texte et configuration spatiale chez Arno Schmidt », dans *Penser, Classer, Écrire, de Pascal à Perec*, Béatrice Didier et Jacques Neefs éd., Presses universitaires de Vincennes, 1990, p. 55-67.

8 *Zettels Traum*, feuillets 18 (« Hier iss doch ein Mythos geschaffen ») : suit le pavé noir de cinq centimètres d'épaisseur) ou 719.

9 En 1962, lorsqu'il commence à accumuler les fiches en vue de la « fabrication » de *Zettels Traum*, Arno Schmidt était en train de réaliser la traduction des œuvres complètes d'Edgar Allan Poe qu'il avait entreprise avec Hans Wollschläger.

10 La seule lecture totale est en effet nécessairement polyphonique et donc orale.

(enchaînement des séquences), puis de la compréhension. Tous les textes évoqués dérangent radicalement l'un et plus que partiellement l'autre. Leur illisibilité est proclamée de manière presque stéréotypée, comme elle l'est à propos d'une des grandes œuvres de la modernité, initiatrices à bien des égards des directions expérimentales du laboratoire des années soixante, *Finnegans Wake* (« The first thing to say about *Finnegans Wake* is that it is, in an important sense, unreadable » [Deane, p. vii]). En 1962, Michel Butor préface l'adaptation d'extraits du *Work in progress* par André Du Bouchet en ces termes :

Non, pour répondre à une question que l'on m'a posée vingt fois, notamment depuis que j'ai déclaré avoir pris la responsabilité d'écrire cet avant-propos, non, je n'ai jamais lu *Finnegans Wake* au sens où vous entendez le mot lire ; non, certes, je n'ai jamais réussi, moi non plus, l'ayant attaqué à la première ligne, à le suivre jusqu'à la dernière sans en sauter un seul mot, évidemment, ni même une seule phrase, évidemment, ni même des pages entières.

Le mode particulier de lecture qu'exigent de nous les particularités de *Finnegans Wake* est moins différent qu'il pourrait sembler de celui que nous appliquons à la plupart des autres livres de fiction. Le dernier ouvrage de Joyce, en nous interdisant d'avoir à son égard l'illusion d'une lecture intégrale (c'est ce que l'on entend quand on le déclare illisible), nous démasque cette illusion en ce qui concerne les autres, que nous ne réussissons jamais à lire aussi intégralement que nous l'imaginons (Butor, 1962, p. 7-8).

Le propos liminaire transforme l'illisibilité en leçon de lecture. Celle-ci nous apprendrait quelque chose de l'esthétique de la réception, de l'illusion selon laquelle l'intégralité du sens serait portée par la successivité et la compréhension alors que ce sens est, par nature, incomplet. L'illisibilité serait donc une modalité du transport direct d'un au-delà du sens, d'un autre du

sens, ce qui suffirait déjà à en faire un principe esthétique.

Les données du visible sont en même temps des facteurs de détournement du lisible. Ces facteurs sont au nombre de trois, au moins : il s'agit d'abord de l'impossibilité de la lecture successive. Tout ce qui infléchit le texte dans sa matérialité affecte considérablement et la lecture linéaire et l'évidence du sens. Aucun de ces livres ne peut se raconter puisque tous déjouent ainsi la continuité d'une diégèse. La lecture traditionnelle, c'est-à-dire linéaire, successive, de mot à mot, de gauche à droite, de haut en bas et page à page, ne rencontrerait, écrit Claudia Reeder à propos de *Compact* « que des impasses sémantiques, narratives et visuelles » (Reeder, p. 25). Les textes brisent la mimésis et l'illusion référentielle et en cela, ils imposent une dimension critique au texte romanesque et leur littéralité tient ainsi dans leur statut concomitant de texte et de métatexte.

Le deuxième facteur d'illisibilité tient à la torsion du langage. Renoncer à la lecture diachronique, ce à quoi obligent ces textes, met évidemment à mal les coordonnées du rôle du lecteur. En outre, ce dernier est constamment troublé par le langage qui lui est soumis : disposition visuelle différente bien sûr, mais aussi syntaxe malmenée, bouleversements sémantiques majeurs, autres facteurs d'illisibilité. Lorsque le lecteur est obligé de voir le texte avant de lire, lorsque la vision globale et spatiale et l'acte de lecture sont concomitants, il éprouve d'abord une sorte de déroute. Le paradoxe de toute lecture est ainsi soulevé par le texte visible : la lecture se fait avec les yeux mais l'habitude des signes et la rapidité de l'analyse fait oublier l'obligation

du regard, qui n'est plus vraiment sollicité comme sens. Les textes visibles induisent une forme d'illisibilité parce qu'ils démettent l'évidence d'un regard immédiatement analytique pour inviter à une décomposition de l'activité en ses multiples lieux ; partant, ils expriment le jeu complexe des liens entre signifiants et signifiés et instaurent un rapport fécond au langage. C'est ainsi encore que l'illisibilité peut devenir une propriété du texte littéraire, dans le renouvellement infini qu'elle propose des langages de la fiction, dans le déplacement linguistique de ses frontières.

Le dernier facteur d'illisibilité dépend étroitement du précédent : il tient à la juxtaposition de langages hétérogènes (dessins, graphismes, onomatopées, citations, bribes de récits...). Si la lecture est constamment dérangée par cette déconstruction, elle doit aussi s'ouvrir à tous les possibles proposés par les textes, dont l'objet est de porter l'œuvre littéraire vers un ailleurs, de repousser toujours plus loin ses marges.

3. La musique de l'idiome

Il serait ainsi difficile de ne voir dans l'effort du texte visible qu'un simple clin d'œil de la littérature en direction de la peinture. L'expérimentation visuelle est au service d'une réflexion sur le signe et sur l'« artiticités » du genre romanesque qui doit beaucoup à *Finnegans Wake*, œuvre dans laquelle ce qui est visuel est presque toujours de l'ordre du signe linguistique, à l'exception de quelques schémas, de petits dessins marginaux ou de quelques passages où le texte se lit sur plusieurs colonnes (Joyce, p. 260-308). L'illisibilité naît d'un travail sur ces signes dont la plasticité est évidente (l'auteur joue de la concaténation, de l'agglomération, qui sont aussi des tech-

niques de l'art contemporain), mais le principal enjeu de cette plasticité reste de multiplier la signifiante en créant un idiome propre. L'idiome s'entend ici en relation avec ce que dit Derrida, au commencement de *la Vérité en peinture*, lorsqu'il propose de s'intéresser « à ce qu'il en est de l'idiome, du trait ou du style idiomatique (singulier, propre, inimitable) dans le domaine de la peinture, ou bien encore, autre traduction possible, à la singularité ou à la spécificité irréductible de l'art pictural, de ce "langage" que serait la peinture, etc. » (Derrida, p. 5). Il s'agit donc de déterminer l'idiome propre du texte visible, ce qui fait sa spécificité et en même temps sa portée : l'idiome du texte visible a ceci de particulier qu'il se fonde sur l'hétérogénéité et sur l'emprunt à différents langages. Aussi son abstraction ne provient-elle pas d'un mimétisme avec une orientation particulière de l'art pictural, mais d'une superposition de références qui doit autant à la musique, à l'abstraction propre de l'art musical.

Dans cette problématique, *Mobile* tient une place un peu marginale, puisque son idiome vise d'abord à défaire une abstraction et ne rejoint dès lors que rarement le langage musical. Si la référence à Joyce intervient dans le protocole ordinaire de lecture, c'est plus la forme que les signes eux-mêmes qui fait la démonstration de son caractère plastique. La fabrication d'un langage intervient pourtant dans l'entrechoc permanent des langages, de la prose la plus communicative, par exemple la publicité,

reader's digest reader's digest reader's digest reader's digest
(Butor, 1991, p. 139),

au langage le plus expressif de la poésie, en passant par ceux du livre d'histoire, du

manuel de géographie, du guide touristique, du journal intime, du projet d'un autre roman, etc. Il y a ainsi *work in progress* en ce sens que le fragment promet l'œuvre bien que celle-ci soit incertaine. Elle est moins qu'une virtualité : un hasard. Le fragment est aussi le lieu où peuvent s'effacer les frontières qui séparent les genres. Il n'est ni le roman, ni la poésie. Il n'est pas encore l'Œuvre mais il tend vers elle (comme les fragments de Mallarmé tendaient vers le Livre). La principale question posée par *Mobile* est cependant d'abord de l'ordre de la représentation : comment représenter un pays dans le texte littéraire ? Comment dire à la fois son espace, sa population, son histoire, son temps présent, son avenir ? Comment représenter la totalité d'un lieu lui-même fragmenté en cinquante états, même « unis », un nombre bien plus important de villes et encore plus important de faits ? Le texte, qui se heurte aux limites les plus extrêmes de la représentation, se contente le plus souvent de nommer chaque lieu, en capitales, convoquant les représentations à l'extérieur, dans l'imaginaire du lecteur. Le seul effort totalisant passe par une constante démultiplication des lieux formels et par la possibilité offerte au lecteur de reconstituer une réalité plurielle et disloquée. Dédié à Jackson Pollock, le livre semble bien constitué de gouttes de peinture jetées de manière apparemment arbitraires sur une toile, ou de formes nées de l'informe, en suspension aléatoire¹¹. Comme lorsqu'on regarde une toile de Pollock, on aperçoit d'abord la fragmentation du sujet puis, dans

un second temps, la totalité élaborée par cette multiplicité rendue à son essentielle dislocation.

Dans l'ensemble, les œuvres ici rapprochées ont pour point commun romanesque de se maintenir dans le champ problématique de la représentation tout en travaillant rigoureusement à la constitution d'un langage propre, aux multiples significations du signe — leur idiome. Dans *Compact*, les effets visuels sont mis au service d'une polyphonie, d'une « stéréographie » visant à une représentation multipliée, au moyen de signifiants parfois altérés, des voix de la conscience et de l'inconscient. Les altérations interviennent évidemment dans les phénomènes d'agglomération de signes, le mélange des langues (latin, anglais, italien, russe, braille), les onomatopées ; mais aussi, comme chez Joyce, dans la création de vocables formés de la concaténation improbable de fragments d'autres vocables, de fragments de sons :

J'ai ressorti mon rigourdin, mon petit décorticophone à ressort (loi : $F=K \Delta l$) [vert]« ... nous le « branchons dans le babadalgharraghtakdmminarronnkonn...

« ... le dernier cri de la technique !... » [marron]
Je l'ai planté dans la prise, et me voilà reparti au radada, à tombeau ouvert ! pour une mort bijou, un séisme à la mesure de la cervelle. [vert] (Roche, p. 152).

La voix définitivement fragmentée fait éclater le signe afin de dire « l'invisible quand il affecte le corps » (Pierssens, p. 14). Le composé linguistique est là pour surmonter provisoirement la douleur, celle d'une absence, celle de la disparition du nom :

11 On peut penser ici à la grande toile de 1953, *Ocean Greyness* (Musée Guggenheim, New York), où la figuration naît de la défiguration, regards émergeant du gris, absents à tous visages...

Vous seriez, vous, le fils qui vous regarderait — Vous le père que vous regarderiez allongé sur un chariot dans la chambre frigorifique de l'hôpital... [*blanc sur fond noir*] (Roche, p. 112).

La douleur devient ainsi un *doux leurre* et progressivement une méditation sur le temps qui ne la fait pas passer : *d'où, l'heure*, écho du « je me demandais quelle heure il pouvait être » de Combray¹². Plus synesthésique que calligrammatique, *Compact* fait du visuel un moyen d'approcher le sonore : il ne s'agit pas, comme le précise Michel Pierssens, de « redoubler le représenté par sa représentation » (Pierssens, p. 16), mais de suggérer cette représentation elle-même par une traduction réciproque des matériaux sonores et visuels.

Les textes d'Arno Schmidt se situent dans une référence constante à Joyce qui permet d'explicitier le rapport du visible à l'idiome¹³ : la création d'une dimension du langage fondée sur la théorie des « Etym » semble devoir être reliée aux langages créés par Lewis Carroll, d'une part, à Joyce, de l'autre. Le discours écrit par Schmidt en remerciement du prix Goethe — discours fortement intertextuel et truffé de citations implicites de Goethe lui-même — est à cet égard éloquent :

Freud a montré comment chaque phrase, voire chaque mot isolé nécessite, pour être prononcé, la coopération des 3 (ou 4) instances de la personnalité : chacune y va de sa contribution ; soit pour autoriser soit pour interdire par des lapsus ; toutes parviennent à s'exprimer autant dans le

choix des mots que dans le contenu de la phrase. Or, Freud s'est borné à exposer tout ceci dans la théorie de l'analyse, en fournissant ce qu'on pourrait appeler la forme en creux d'une technique d'écrivain. Cependant, Lewis Carroll, le vrai Père de l'Église de ce type de littérature moderne, avait, bien avant lui, fait voir par toute son œuvre : comment on peut, par un art délibérément virtuose, « charger » ses textes de syllabes et de lettres apparemment innocentes mais suggestives ; de façon à ce que ce soient toujours des significations multiples mais reliées entre elles avec précision qui arrivent au lecteur.

Pour prendre un exemple tiré de Joyce, qui est l'un des grands de ce groupe : quand la pseudo-héroïne de son roman traite son anti-héros de *we[a / e]kling* — cela désigne d'abord un « peinar », tout le monde en conviendra. Mais puisque l'auteur, en vieil étymophile, l'a écrit avec deux « e », voici que s'insinue imperceptiblement la semaine — ce qui est une façon d'épingler — vu sous l'angle du devoir conjugal — un genre très précieux de « peine-à-jour » (Schmidt, 1991, p. 111).

Joyce joue le rôle de fondateur d'un langage dont l'auteur de *Zettels Traum* fournit une théorie qui repose sur la conviction selon laquelle la prose fictionnelle puisse surgir des ruines de la mimésis. À condition de prendre conscience que chacun a en lui deux langages à sa disposition, l'un consistant en mots ordinaires (les mots usuels utilisés par la conscience), l'autre étant dérivée des « Etym », langage de l'inconscient. Ces étymons expriment la pensée secrète qui se dissimule habituellement derrière les énoncés conscients (et peu importe que parfois ils n'aient rien à voir avec l'étymologie réelle de ces énoncés).

12 Michel Pierssens fait une belle analyse « proustienne » du temps dans *Compact*, dans *Maurice Roche, op. cit.*, p. 15-16.

13 Quelques détails hors-texte méritent d'être soulignés : Schmidt a écrit un article assassin sur la première traduction de *Ulysses* en allemand (par Georg Goyert, Zürich, Rhein-Verlag, 1956). La bibliothèque d'Arno Schmidt contenait trente ouvrages de Joyce ou à lui consacrés, dont *The Essential James Joyce* auquel il est fait référence au début de *Kaff* (p. 10) : *The Essential James Joyce*, Harry Levin éd., Londres, John Cape, 1956. Les essais de Schmidt consacrés à Joyce et à *Finnegans Wake* ont été rassemblés en 1969 sous le titre *Der Triton mit dem Sonnenschirm*.

La voix inconsciente (ou subconsciente, comme l'écrit Schmidt en mettant l'accent sur une dimension plus locale de l'instance) possède des traits idiomatiques distincts et ses significations sont presque toujours sexuelles. Là encore la construction visuelle a à voir avec la dimension sonore et littérale d'une polyphonie. Joyce est enfin présent par le truchement des intertextes, que des cahiers entiers d'études s'efforcent de préciser et d'inventorier¹⁴. La présence constante d'une bibliothèque dans le livre ou les livres (par un phénomène très particulier d'inversion métonymique où le contenant se retrouve contenu dans le contenu), constitue un autre aspect par lequel la disposition visuelle est aussi une architecture sonore. Les voix des auteurs du passé, commentées, se disposent selon une géométrie variable sur l'espace de la page. Elles donnent une dimension supplémentaire à la polyphonie.

Les textes visibles se présentent à la fois comme sculpture ou peinture dans l'espace et musique dans le temps. « Je sculptais patiemment un totem musical que j'étais dans l'espace jusqu'à le rendre transparent », écrit le narrateur de *Compact*. Le fait que le visuel, le plastique ne se contentent pas de signifier en eux-mêmes déjoue la simple lecture mimétique et conduit l'expérimentation du côté du sonore, la fiction du côté de la diction.

Les quatre œuvres ici présentées ensemble sont ainsi marquées par la recherche d'un langage qui puisse se projeter dans

plusieurs dimensions. Leur abstraction ne surgit pas d'une simple déconstruction de la succession du récit par la suprématie d'un visuel multiple, mais il naît de la réunion dans un même lieu de langages distincts qui, brisant ensemble tout repérage sûr, conduit le texte du côté de la ligne expressive — visuelle et sonore —, démise de la figure et de la représentation. L'œuvre moderne est exposée par Butor en termes de partition « d'un événement sonore, partition d'un événement en général ; nous devons travailler au livre, en cette métamorphose aux débuts de laquelle nous assistons, comme à la partition d'une civilisation » (Butor, 1968, p. 84) : partition musicale, partition politique, le temps et l'espace sont aussi disloqués ; répartition du discontinu chez Schmidt : « Mein Leben ?!, ist kein Kontinuum [...] : ein Tablett voll glitzernder snapshots »¹⁵. Partout, la composition — quand le sens que ce mot prend pour la création des formes littéraires s'enrichit de ses significations musicales — tient lieu de travail d'exhibition du discontinu. Chez Roche, la musique finit progressivement par occuper tout l'espace. La survie des sons permet jusqu'au bout de maintenir un lien entre le langage et un énonciateur démultiplié. Bien que définitivement disloqué à la fin, le rythme peut être qualifié de « parfait » : il est le rythme de l'illisible.

En contribuant à la formation d'un langage, l'illisibilité, parce qu'elle naît des relations que nouent les arts entre eux dans

14 Notamment les *Bargfelder Ausgabe*, Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld. Pour ne mentionner que quelques-unes de ces références dans *Kaff*, je mentionnerai, outre la référence à peine masquée à « Anna liewjah », p. 125, celle à Chamber Music, p. 161, la lecture de l'odyssée de James Joyce, p. 256, la présence de Circé, des Lestrygons et des mangeurs de lotus...

15 « Ma vie ?!, pas du continu [...] : un tableau surchargé d'instantanés étincelants », dans *Bargfelder Ausgabe*, t. 1 / 1.2., Bargfeld, 1987, p. 301.

l'écriture, peut être ainsi pensée en termes esthétiques. Les raisons pour lesquelles la recherche de l'idiome passe d'abord par les données du visible (la page-tableau), tiennent non seulement à la capacité d'intégration du roman mais au désir concurrent et peut-être contradictoire de donner forme aux expérimentations, forme qui seule le relierait à l'art — l'art abstrait constituant dès lors le comble de l'art.

Références

- BUTOR, Michel, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard (l'Imaginaire), 1991 [1962].
- — —, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968.
- — —, *Cycle*, La Hune, 1962.
- — —, « Esquisse d'un seuil pour Finnegans », dans James Joyce, *Finnegans Wake*, fragments adaptés par André Du Bouchet, introduction de Michel Butor, suivis de *Anna Livia Plurabelle*, Paris, Gallimard, 1962.
- DEANE, Seamus, « Introduction », dans *Finnegans Wake*, London and New York, Penguin Books, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *la Vérité en peinture*, Paris, Flammarion (Champs), 1978.
- GRADMANN, Stefan, « Penser, situer, écrire : texte et configuration spatiale chez Arno Schmidt », dans *Penser, Classer, Écrire, de Pascal à Perec*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses universitaires de Vincennes, 1990, p. 55-67.
- JOYCE, James, *Finnegans Wake*, London and New York, Penguin Books, 1992.
- MOREL, Jean-Pierre, « "Collages", montage et roman chez Döblin et Dos Passos », dans *Revue d'esthétique (Collages)*, no 3-4, (10 / 18), 1978, p. 212-233.
- PARIS, Jean, *Maurice Roche*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1989.
- PIERSSENS, Michel, *Maurice Roche*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989.
- REEDER, Claudia, *Maurice Roche. L'Écriture en jeu*, Madison, University of Wisconsin, 1976.
- ROCHE, Maurice, *Compact*, Paris, Tristram, 1996.
- — —, *Grande humoresque op. 27*, Paris, Seuil, 1997.
- SCHMIDT, Arno, « Remerciements pour le prix Goethe 1973 », trad. de l'allemand par Aglaia I. Hartig, dans *Poésie*, 57 (automne 1991).
- — —, *Bargfelder Ausgabe*, tome I / 1.2., Bargfeld, 1987.
- — —, *Zettels Traum*, Frankfurt-am-main, Fischer, 1970.
- — —, *Scènes de la vie d'un faune*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, réédité par Christian Bourgois, 1993 [1962].
- — —, *Kaff auch Mare Crisium*, Frankfurt-am-main, Fischer, 1960.
- SIMON, Claude, *le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997.
- SOLLERS, Phillippe, « la Douleur du nom », préface à *Compact*, Paris, Seuil, 1966.
- VUARNET, Jean-Noël, « Hypogrammes et Hypogées », dans *Spécial Maurice Roche*, A. Duault éd., Fribourg, Encre Vives 74, *À la Lettre* 4 / 5, (printemps 1973).