

Linguistique textuelle et poésie plastique : quelques enjeux épistémologiques et méthodologiques

CHOL Isabelle

Université Blaise-Pascal Clermont 2
CELIS
ANR LEC
cholisab@gmail.com

Par son sens étymologique, le mot « texte », venant du latin « textus » (« tissu », « trame »), se conçoit comme un tissage d'éléments. Pour éviter la métaphore de la matière textile, et centrer le propos sur la matière linguistique, nous rappellerons qu'un texte se réalise moins dans la succession des mots, des phrases, que dans leur combinaison et leur articulation. Je ne développerai pas ce constat qui a déjà été largement argumenté, notamment par François Rastier (2001) ou Jean-Michel Adam qui précise dans son introduction à *Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes* : « un texte est formé par la combinaison-composition d'unités élémentaires » (1999 : 18).

Cette conception reconnue, comme le laissent apparaître les articles proposés dans les précédents Congrès Mondiaux de Linguistique Française, semble particulièrement pertinente pour certains types de textes écrits, qui, depuis *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé, proposent des dispositifs sur l'espace de la page engageant une lecture multilinéaire. Le texte se réalise alors selon différents « parcours interprétatifs », selon l'expression de François Rastier, qu'oriente la disposition visuelle du texte. La métaphore de la constellation, qu'Eugen Gomringer reprendra à Stéphane Mallarméⁱ, suppose une conception du texte comme un ensemble d'éléments apte à être reconnu comme tel et à interpréter, reconnaissance et interprétation auxquelles participe le support : la page, la double page, le livre. La métaphore de la partition quant à elle inclut une dimension polyphonique, et plus largement l'idée d'une pluralité de composantes, linguistique ou plus largement sémiotique.

Les productions qui, dans la lignée de Stéphane Mallarmé, intègrent l'espacement comme élément de composition permettant le renouvellement des formesⁱⁱ mais aussi la mise en scène plastique du texte, dans le sens mobile et visuel du mot « plastique », interrogent la textualité dans son processus de construction et dans ses limites. Dans le contexte des avant-gardes du début du XXe siècle, l'œuvre produite tend à mettre en jeu ce qui relève d'une sémantique du texte et d'une sémiotique de l'image (iconique ou pas). Elle s'élabore dans une intermédiation dont la nature de l'articulation varie d'un déplacement du système verbal au système plastique, par exemple dans le cadre des expérimentations futuristes italiennes et russes par exemple, ou du système plastique au système verbal, pour ce qui concerne l'essentiel de la production française. L'objet de cette présentation n'est pas d'envisager l'ensemble de ces productions ni de construire une typologie, ce qui nécessiterait un trop long développement, mais de s'intéresser au second type de productions, qui maintiennent une composante sémantique et verbale importante, tout en la liant à une composante sémiotique plastique qui oriente les choix compositionnels et l'interprétation de l'œuvre, et donc le parcours sémantique du texte. C'est alors la textualité elle-même qui est interrogée ainsi que les composantes linguistiques, leur découpage et leur assemblage.

L'objectif est donc de réfléchir sur les possibilités d'une linguistique de l'écrit qui permette d'envisager les processus de textualisation dont la mise en scène dans certaines productions est aussi une mise en question, et les processus de stylisation qu'ils mettent en jeu. Le projet d'une réflexion concernant aussi les outils d'analyse et la démarche interprétative susceptibles de rendre compte des productions poétiques

spécialisées s'inscrit actuellement dans un programme de recherche (ANR LEC)ⁱⁱⁱ en cours. Pluridisciplinaire, il a plus largement pour objectif d'observer l'évolution des formes poétiques depuis le *Coup de dés* mallarméen. Le présent article vise donc à simplement poser quelques jalons pour cette réflexion rendue nécessaire par un corpus d'œuvres qui échappent aux classifications génériques et aux typologies textuelles.

1 La question de la textualité, « objet texte » ou « proto-texte »

Partant des définitions préalables posées en introduction, le point de départ de nos observations concernera le texte comme composition et combinaison. Il trouve sa réalisation lors de l'interprétation, et il constitue l'objet de la linguistique textuelle. Toutefois, formuler les choses en ces termes revient à considérer que les « unités élémentaires » combinées formant un texte sont celles de la langue, qu'il s'agisse de mots isolés, de syntagmes ou de propositions. Le texte est alors une production parmi les possibles qu'offre la langue, dont le geste réside dans les « choix » (Adam, 1997) effectués à partir des éléments disponibles et de leur mise en relation dans des réseaux opérateurs de sens.

Le parti pris mallarméen de « céder l'initiative au mot », qui ramène le texte à sa matérialité, rend pertinente une approche linguistique du texte et de l'écrit. L'écriture se départit de ses valeurs métaphoriques et s'inscrit dans le champ de la pratique physique qui fait que l'acte d'écrire, par-delà tout ce qu'il engage d'implications psychiques, est le geste d'un corps. Toute trace écrite sur un support est-elle pour autant un texte ? Elle l'est du moins dès lors qu'elle fonctionne comme un « objet-texte », selon l'expression de François Rastier (2001), ouvert à l'interprétation. Ce qui semble aller de soi n'est toutefois pas sans laisser en suspens la question des limites de la textualité, notamment dès lors que les productions relèvent à la fois de l'image visuelle et du langage. Incrire des graphèmes sur un support, est-ce déjà proposer un objet-texte ? La suite alphabétique, comme d'ailleurs la liste des noms dans un annuaire, n'a de sens que celui qui lui donne une fonction, l'énumération des parties d'un tout selon un ordre codifié fermant tout parcours interprétatif, sauf à la voir insérée dans un contexte, linguistique et/ou plastique, ouvrant ses possibilités interprétatives, comme c'est par exemple le cas dans les livres conçus par Bertrand Dorny.

Un ensemble de graphèmes disposés sur une page est-il alors susceptible de constituer un « objet-texte » ? Comment considérer certains poèmes de Pierre Albert-Birot ou Pierre et Ilse Garnier qui présentent des lettres, dispersées ou en blocs sur l'espace de la page ? Le matériau verbal réduit à sa plus simple manifestation n'est pas, ou pas encore, un signe linguistique faute de signifié. Pourtant il ne saurait non plus s'apprécier comme un simple ensemble plastique. Il peut alors se concevoir comme une sorte de *pré-texte* ou plutôt de *proto-texte* laissé à l'étape de sa virtualité^{iv}, ouvert à l'interprétation dès lors que le lecteur construit à partir du matériau brut des éléments de première articulation. Que les lettres forment mot(s), comme dans les « gloses illustrées » du *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939) de Michel Leiris, composées de noms et de verbes, que le mot prenne sens dans le dispositif, à l'exemple du « labyrinthe » de Pierre Garnier^v dont les lettres sont distribuées selon un schéma labyrinthique, l'absence de relations syntaxiques pose aussi la question de la textualité, alors même que le résultat n'est pas qu'un simple objet visuel. Les énoncés placés en dessous du dispositif iconique des « gloses illustrées » ne sont en effet pas seulement une sorte de titre comme l'est celui d'un tableau, mais plutôt un élément apte à faire advenir l'ensemble à la textualité, et à lui donner valeur de discours, un discours qui se réalisera lors de l'interprétation.

De même un ensemble de noms sans déterminant, sans actualisation, offre un embryon de texte, resté à l'état de virtualité. Et pourtant cet ensemble n'est pas une simple liste de mots selon le modèle du dictionnaire. La configuration spatiale de l'ensemble, accompagnée parfois de jeux typographiques, en fait déjà un objet littéraire ouvert à l'interprétation, celle-ci étant doublement orientée par ce que donne à voir le dispositif et ce que donne à lire le langage verbal. Dans la section « Une explosion de givre » d'*Eboulis et autres poèmes* (1984) de Pierre Chappuis, les pages impaires présentent des mots en italiques, dispersés, parmi lesquels certains sont des noms sans déterminant : « étoupe », « embruns », « ajours », « émulsion », « séracs », « séracée », « volutes », « voyelles », « écume », « mousse », etc. La

distribution spatiale, apparemment aléatoire, des formes linguistiques, s'effectue en dehors de toute métrique, voire en dehors des contraintes syntaxiques, dans un dispositif visuel disjonctif par rapport à la linéarité linguistique, ce que note le titre « explosion ». Toutefois, la cohésion et la cohérence textuelles sont assurées par un jeu d'équivalences graphiques, phoniques, morphologiques et sémantiques. Les noms sans déterminant forment ainsi un réseau isotopique. Ils évoquent ponctuellement les unités linguistiques minimales (« voyelles ») et régulièrement un conglomérat glaciaire apte à se métamorphoser (« jour : le jour se crevasse, s'émiette »), métaphore de l'émergence d'une parole. A la dispersion des constituants répondent en effet des procédures d'articulation entre l'espace vide et le segment linguistique, entre les segments dispersés et l'écho qu'ils trouvent dans le dispositif textuel placé en regard. Les pages paires sont composées de segments alignés, formant un contrepoint par rapport à la disposition des pages impaires. Elles relèvent d'une même isotopie syntaxique, la parataxe, exploitée à des différentes échelles : la proposition dans la page paire et les groupes réduit parfois au simple mot dans la page impaire. L'isotopie sémantique du conglomérat assure la cohérence de l'ensemble. L'emploi du présent à valeur déictique construit un lien avec le blanc typographique, qui est aussi celui de la « voix » : « Les bribes s'ajoutent aux bribes, les séracs au séracs, les vides aux vides », « Silence ou parole : une voix blanche » (Chappuis, 1984 : 170). Le discours poétique s'élabore ainsi par reprise des éléments dispersés placés en vis à vis. Il désigne le processus de textualisation, dans ces différentes strates qui s'entrecroisent, et entrecroisent le médium plastique et le médium verbal. Plus encore, il reconsidère les étapes de la textualisation à partir de ce socle linguistique premier dans l'œuvre de Chappuis qu'est le mot et de ce lieu ou moment d'émergence qu'est le silence ou le blanc de la page, en mettant en scène la dimension plastique du texte écrit. Il s'élabore à partir de la disposition d'éléments dans un espace qu'il participe de leur signification.

De la constellation à l'explosion de givre, du cygne pris dans les glaces à la voix blanche, Pierre Chappuis revisite l'expérience mallarméenne du langage. Elle en montre la stratification mais aussi ponctuellement le moment d'émergence, que signale l'utilisation systématique des points de suspension avant le premier élément de la page impaire et après le dernier. Elle articule le langage à l'espace plastique, dans un dispositif qui rappelle alors que l'écriture entretient un rapport avec l'image visuelle (Christin, 1995), et relève d'une double sémiotique. Ce dispositif montre l'émergence d'un texte qui se construit lors de l'interprétation à partir des parcours proposés par le dispositif visuel, mais aussi d'un discours qui a aussi comme marque le blanc, celui de la page qui fait corps avec les mots. Devenu visible à part entière et pas seulement comme garantie du lisible, porteur de la « vérité énonciative » (Dessons, 1992), le blanc intègre la sphère de l'énonciation. Scène d'énonciation première, elle est apte à devenir le signal de la « scène englobante » (Maingueneau, 2004 : 191), cet usage du blanc étant associé dans la mémoire collective, et depuis Mallarmé, au poétique.

2 Textualisation et stylisation

Ces expérimentations interrogent ainsi les limites de la textualité, et du processus d'émergence du sens et aussi de la discursivité. Par leur mise en scène graphique, elles placent comme éléments de base d'une textualité en devenir ce qui est visible, les espacements, les formes géométriques, et donc la typographie, comme le montre par exemple l'œuvre de Pierre Reverdy ou de Pierre Albert-Birot. Elle suscite une interprétation qui intègre à la lecture du discours verbal linéaire, sa dimension visuelle simultanée et multilinéaire (Chol : 2006). Envisager la typographie comme la simple transcription de l'oral est en effet réducteur. El Lissitzky affirmait dans « Topographie de la typographie » (*Mertz*, n° 4, juillet 1923) que « les mots de la page imprimée sont vus, non entendus ». Envisager la typographie comme un simple accompagnement du texte l'est aussi. Pierre Reverdy l'intégrait dans les moyens de la création poétique, comme il le précise notamment dans son article « Syntaxe », publié dans sa revue *Nord-Sud* en 1918. Et la « soumission au respect des règles de la morphologie, de la sémantique et de la syntaxe propre à la langue française » qu'évoque Frédéric Calas (2007 : 17) à propos des marques « comme la disposition sur le blanc de la page, la répartition en paragraphes et strophes, les jeux de volumes, de typographie et de

ponctuation » peut être mise en question notamment quant à certaines productions depuis la fin du XIXe siècle.

Certes, dans une présentation normée, la fonction de la typographie et de la disposition du texte est de souligner les différents niveaux textuels. Les paragraphes participent de l'organisation de la progression sémantique. La séparation des strophes met en exergue des unités compositionnelles qui accompagnent l'organisation du texte. Facteur de lisibilité, ces dispositifs peuvent déjouer le principe d'équivalence entre les différents niveaux de structuration typographique et sémantique et/ou typographique et rimique dans le cas du sonnet^{vi}. Mais le dispositif est toujours construit en rapport, plus ou moins strict, avec un cadre préétabli, un patron formel qui fait par exemple qu'un sonnet singulier sera toujours en résonance avec d'autres sonnets, fusse pour s'en détacher. Au contraire, dans les productions spatialisées, aucune forme codifiée ne vient contraindre le choix du dispositif. Le cadre y est celui du support, de l'espace de la page ou de la double page. Et le texte, sa stylisation se construisent dans un jeu entre le noir et le blanc, selon le principe sémiotique du contraste. Ce jeu oriente l'interprétation du texte, non pas en tant que forme reconnaissable et assimilable à un schéma, mais en tant que proposition. C'est alors par l'évaluation du processus de textualisation et de l'interaction des moyens que le style peut être envisagé, un « style en mouvement » (Herschberg-Pierrot : 2005).

De la langue au style, de la lettre au texte, par l'intermédiaire de la mise en scène plastique, le processus d'écriture remanie les unités linguistiques, faisant du graphème un signe dont la valeur dépasse la seule transcription du phonème. *La Joie des sept couleurs*, de Pierre Albert-Birot, est introduit par la lettre A, en gras et majuscule, isolée sur la page. Certes l'élément de deuxième articulation, la lettre, peut aussi devenir un élément de première articulation, un mot, celui de l'adresse (la préposition à) ou de la dédicace, laissée alors ouverte. Adresse ou dédicace à ceux qui ont marqué Pierre Albert-Birot dans son choix des lettres^{vii}, les futuristes mais aussi et surtout Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars. Le choix de la fonte et de la casse de caractère peut l'apparier à la Tour Eiffel, présente entre autres dans les *Calligrammes* d'Apollinaire sur un mode iconique. Première lettre de l'alphabet, celle du nom du poète ami, elle sera dupliquée ensuite sous la forme « AAAAA » (p. 38, 46). L'exploration de la suite linéaire construit un élément qui ne saurait être toutefois de première articulation. Il participe d'une hétérogénéisation du système linguistique, tout en maintenant avec celui-ci un lien qui est celui de la transcription. Celle-ci est d'ailleurs elle-même mise en scène par le choix de la lettre capitale pour l'ensemble du poème principal. De même, certains segments sont une suite de mots collés (« REDOUTABLEPOSSIBILITESDESCHOSSESQUINESONT PASENCOR », p. 53). La succession du même graphème A mime la successivité verbale, tout en empêchant le processus de première articulation et l'émergence d'un sens, tandis que la longue chaîne de mots collés annule le découpage des unités lexicales, et retrouve une présentation textuelle proche des inscriptions antiques, ce que renforce l'usage des lettres capitales. Mais le principe de la linéarité linguistique est aussi détourné de son usage, pour proposer un autre découpage de la langue, et un autre assemblage des unités élémentaires, les graphèmes. A l'échelle du texte, il est malmené par l'insertion de ces éléments hétérogènes, dans un ensemble lui-même non uniforme faisant alterner des séquences de vers libres décalés et des blocs de prose, des ensembles allotopes dont l'homogénéisation réside toutefois dans la récurrence d'isotopies notamment annoncées par le titre (la joie, les percepts sensoriels, l'érotisme). Elles constituent un réseau sémantique qui n'enraye pas toute interprétation. Et le poème se donne à lire comme un texte, ou un processus de textualisation à partir d'une forme graphique, celle de la lettre A. Elle inclut encore ponctuellement les onomatopées (« cotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcotcot cotête », p. 38) et autres segments phonographiques (« Ah — Hi — ooo — oo — rrrrrri — / rrrrrri — hi — Ah », p. 62). L'insertion de ces éléments plastiques dans le système linguistique ouvre ainsi le texte à une polyphonie qui dépasse le strict cadre du discours doublement articulé. Il reconstruit plus largement l'histoire de la langue : l'onomatopée du chant de l'oiseau, « Ui ui ui ui ui ui » se transforme en « Oui oui oui oui oui » (p. 40), dans une casse de caractère (la minuscule) cette fois normée. Il annonce le fait que « nous entendrons (...) les oiseaux parler ». Au contraire, les « Poèmes-paysages » qui accompagnent l'ensemble principal sont présentés dans le sous-titre comme « hors-texte » : éléments simplement insérés, leur valeur d'abord iconique ou plastique selon les cas construisent le déplacement inverse du texte vers et dans l'image, une textualisation à rebours du poème vers le paysage visuel.

Ainsi, la composition d'un texte est liée à différents niveaux de structuration plastique et linguistique qui peuvent être mis en tension et qui participent du processus de signification (Fontanille, Zilberberg : 1998). Les productions qui nous intéressent ici mettent en scène ce principe de complexité, et la diversité des productions possibles en fonction de la relation médiologique instaurée et de sa vectorisation. Celle-ci va du medium linguistique au medium plastique, à fonctionnement iconique ou pas, ou du medium plastique au medium linguistique qui manifeste la dimension scripturale non iconique, mais indicielle quant à la valeur de l'œuvre dans sa visée pragmatique. Ces productions se dégagent aussi de tout patron formel préétabli, qu'il s'agisse des formes fixes de la poésie ou des formes en vers libre. L'éclatement du texte sur la page a d'ailleurs participé à l'évolution et à la dissolution du vers, dans sa conception métrique abstraite (Chol : 2009). Et si Apollinaire voyait dans ses calligrammes une « idéalisation vers-libriste », le vers en liberté a participé à la transformation des vers en simples lignes ou suites de segments, ce que met en scène *Lautgedicht* (1924) de Man Ray ou le *Coup de dés. Image* (1969) de Marcel Broodthaers qui remplacent les constituants textuels par de simples lignes. De même que les mots en liberté ont pu participer à leur décomposition en simples lettres, vers et mots, considérés au fondement de la poésie, se sont vus ainsi ramenés à leur forme élémentaire et graphique. « Par les mots conventionnels on fait part de concepts. C'est par les lettres que le concept prend corps », écrit El Lissitzky dans « Topographie de la typographie » (*Mertz*, n° 4, 1923), et l'on pourrait ajouter, c'est par la ligne et son interruption que le rythme prend corps.

De fait, l'interprétation du texte ne peut se fonder sur le primat de la langue considérée comme strate première de l'émergence du rythme et du style. La disposition typographique des éléments, les syntagmes, mots, simples lettres, mais aussi le blanc, proposent des axes de lecture orientant la signification et créant un rythme qui fait que le style n'est pas que dans l'usage singulier de la langue, mais dans l'actualisation de l'écriture dans son sens matériel, qui inclut le geste, celui du producteur et du récepteur. Si « l'établissement de l'organisation textuelle d'un énoncé précède et conditionne son instauration comme discours » (Geninasca, 1997 : 14), dans les productions qui font l'objet de notre corpus, il en est déjà la marque.

Ce processus qui ne subordonne pas le style au seul niveau linguistique est présenté par un certain nombre d'expérimentations qui montrent l'élaboration de la textualité et de la stylisation. Une stylistique cherchant à distinguer seulement les usages individuels de la langue ne permet pas de rendre compte de ce type d'objet, dans leur fonctionnement. En revanche une démarche consistant à décrire et interpréter l'œuvre à partir de l'ensemble de ses composantes et de leur articulation, permet d'en dégager la spécificité et la valeur performative. Lorsque Picasso recopie en 1934 l'énoncé « il neige au soleil » sur onze feuilles de papier Arches^{viii}, sa valeur réside certes dans l'association inattendue à l'origine d'une image telle que la définit Pierre Reverdy, le « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ». Et il ajoute : « Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique » (*Nord-Sud*, n° 13, 1918). Mais c'est surtout la transformation de cet énoncé au fil de la réécriture, une transformation matérielle concernant le tracé, qui donne à l'œuvre sa spécificité et fonde l'image poétique. La composante sensible ne se réduit pas à la composante langagière. L'identité du contenu linguistique réitéré est contrebalancée par la différence graphique. De même l'opposition sémantique est contrebalancée par l'identité du geste répété. C'est de cette double articulation que naît la spécificité de l'œuvre de Picasso, et non pas du seul énoncé ou de la seule transformation de l'espace scriptural en espace figural. Ainsi, un « élargissement conceptuel » concernant l'image (Colas-Blaise, 2008 : 1311) s'avère nécessaire. Telle est aussi une des valeurs de l'œuvre de Dotremont ou dans une autre mesure de celles de Gherasim Luca, et de ses expérimentations visuelles de *La voici la voie silanxieuse*. La langue y est une composante du style. Il se réalise plus largement dans la mise en jeu et l'articulation d'une dimension sémiotique (et ce qu'elle suppose de lecture globale et multilinéaire), iconique ou pas selon les productions, et d'une dimension sémantique.

3 Une conception élargie de la syntaxe et de l'énonciation

Les considérations préalables ne doivent toutefois pas faire oublier cette composante importante dans les productions spatialisées, qu'est la langue. La réflexion de Marinetti, dans son « Manifeste technique de la littérature futuriste » de 1912, porte sur la syntaxe et les catégories grammaticales : « Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance », « Il faut employer le verbe à l'infinitif », « Il faut abolir l'adjectif », « Il faut abolir l'adverbe », etc. . Il reformule un principe poétique, qui est celui de la nomination, ici réduite à sa plus simple expression. C'est ce même principe d'affirmation du nom qui fonde l'écriture de Gertrude Stein : « Rose is a rose is a rose »^{ixx}. Il peut être énoncé à l'infini, sa clôture n'étant pas sémantique mais physique, celle de l'extinction de la voix. Les principes énoncés par Marinetti montrent aussi plus largement un refus de ce qui assure habituellement la progression logique et l'expansion textuelle. Sans modificateur, sans caractérisation, sans actualisation, les mots ne s'organisent plus formellement en phrases, logiquement en système prédicatif. Le refus de « ce qui tient les mots ensemble » amène à reconsidérer la syntaxe devenu parataxe, et la définition du texte. Non pas que plus rien ne tienne, mais que le lien n'est plus, selon le mot d'ordre futuriste, celui de la langue, et que l'œuvre produite n'est pas une suite de phrases organisées.

Certes, l'écart parfois perceptible entre le manifeste et la pratique, la présence occasionnelle des adjectifs ou de verbes conjugués, pourrait à lui seul mettre en doute ce parti pris de création d'une œuvre littéraire en dehors des cadres minimaux qui font que la langue n'est pas qu'une suite de mots, mais leur combinaison. Toutefois, les pratiques des avant-gardes font largement apparaître un autre usage de la langue, comme réservoir d'éléments potentiellement organisables en dehors des fonctionnalités linguistiques habituelles, et en complémentarité avec les éléments non linguistiques. Pierre Reverdy parle d'une « syntaxe nouvelle », notamment dans son article « Syntaxe » publié dans *Nord-Sud*, en 1918. Il la définit comme « une disposition de mots », « moyen de création littéraire », engageant « une disposition typographique adéquate ». Le texte littéraire tel que le conçoivent les poètes invite à élargir la notion de syntaxe à tout ce qui participe de la mise en relation d'éléments, certes majoritairement pris dans la langue ou dans toute notation écrite dès lors qu'il s'agit de chiffres ou de notes de musique (de Huidobro à Pierre Albert-Birot, de Robert Desnos à Jean-Michel Espitalier), mais susceptibles d'être articulés aussi selon des procédures plastiques.

La séparation entre ce qui relève du champ linguistique et ce qui en sort, dans une double lecture sémiotique de l'image et du discours verbal, est elle-même rendue instable : il est admis qu'une linguistique de l'écrit intègre la ponctuation (Pétilion-Boucheron : 2003), et les travaux récents sur la poésie ont permis de prendre en compte dans ce champ le blanc typographique (Favriaud : 2004). A la fois donnée plastique et visuelle, comme l'est aussi la ligne d'écriture, le blanc n'est plus à concevoir comme la marge du texte, un hors-texte illisible, mais comme un élément participant à la textualisation. Si sa fonction rythmique et organisatrice a été largement analysée, sa fonction énonciative mériterait encore un approfondissement. La syntaxe nouvelle liée à une « ponctuation nouvelle » selon Pierre Reverdy suppose en effet de reconsidérer l'inscription des marques énonciatives. A la raréfaction des embrayeurs répond un embrayage blanc, qui situe dans l'avant-parole le point d'émergence du discours, comme le souligne l'usage que fait Pierre Chappuis des points de suspension évoqués plus haut, dans « Une explosion de givre ». Les textes relevant d'une poésie plastique, dans lesquels la mise en espace participe de la stylisation et le blanc fait partie intégrante de l'objet produit, supposent donc aussi de reconsidérer le champ d'étude de la linguistique de l'énonciation, qu'elle soit « étendue » ou « restreinte » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 30), ainsi que certaines considérations admises, notamment la question du caractère délocuté des œuvres dès lors que les marques déictiques de la langue sont absentes. Ils supposent aussi, comme l'a souligné Gilles Philippe (2005) que la relation entre « faits de style » et « marquages énonciatifs » soit interrogée.

La poésie spatialisée montre en effet que cette question est loin d'être évidente, d'une part parce que les déictiques sont rarement totalement absents, d'autre part parce que le blanc à l'intérieur du texte comme le choix du dispositif textuel peuvent y être interprétés comme des marques subjectives dès lors qu'elles sont la trace d'un geste, d'une voix intermittente, et donc comme des éléments ayant un « poids

énonciatif » (Philippe, 2005 :153). L'énonciation serait alors moins délocutée que ramenée à un foyer *pré-énonciatif*, ou *proto-énonciatif* si l'on considère encore que la mise en scène du blanc fait partie d'une construction discursive en devenir. D'ailleurs les poètes qui usent de la spatialisation, d'une raréfaction des ponctèmes, ou qui affirment la nécessité d'une syntaxe nouvelle accompagnant les recherches typographiques, proposent des textes dans lesquels les foyers énonciatifs se multiplient. C'est ce que montre l'insertion de bribes de conversations, que l'on pense à « Lundi rue Christine » et « Fenêtres » placés dans les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, ou à *Manhattan sixties* de Michel Butor et Bertrand Dorny, en passant par *Eboulis et autres poèmes* de Pierre Chappuis (pour la section « Champ de maïs »), *Élégie de la rivière K* d'Emmanuel Hocquard, ou *Le Théorème d'Espitallier*. L'immédiateté recherchée, héritière du simultanésisme, est aussi une liberté par rapport aux formes textuelles codifiées. Non nommées, sans statut précis, les personnes ne sont que des voix dans une scénographie ouverte.

4 Absence de norme ou nouvelle norme socio-discursive ?

Ce sont donc moins les genres institutionnels qui servent de trame à l'élaboration de l'œuvre que des formes, répondant à ce désir de liberté prise sur les codes et donc aussi sur la langue, ce qui n'est pas sans conséquence sur la notion de « texte ». Toutefois, si un grand nombre d'œuvres spatialisées ne sauraient se situer comme la réécriture à partir d'une forme codifiée, les réflexions des poètes montrent la prise en compte d'une conception générique des œuvres. Certains titres revendiquent d'ailleurs une inscription générique, même si c'est pour la « dénaturer », comme le font les *Sonnets dénaturés* (1916) de Blaise Cendrars, ou les *Élégies* d'Emmanuel Hocquard (1990). Toutefois, ils invitent aussi à lire le texte selon une procédure autre que la succession linéaire du discours verbal dès lors qu'ils évoquent le « cadre » ou le « cadran » (Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit*, 1918), les formes géométriques, notamment les « carrés » (Pierre Reverdy, *Quelques poèmes*, 1916). La perception globale du texte et l'organisation de lignes ou axes de lectures multiples selon le principe de l'image visuelle est encore annoncée dans les titres composés comme la « lettre-océan » des *Calligrammes* d'Apollinaire ou les « poèmes-paysages », « poèmes-pancartes » ou « poèmes-affiches » de Pierre Albert-Birot.

En outre, la relative systématisme des choix énoncés peut à elle seule fonder une sorte de norme. Evoquant le simultanésisme dans un article publié au *Cabaret Voltaire*, Tristan Tzara précise « En même temps M. Apollinaire essayait un nouveau genre de poème visuel, qui est plus intéressant encore par son manque de système et par sa fantaisie tourmentée. ». Le risque de suivre à la lettre l'ensemble de ses manifestes et affirmations avant-gardistes est celui d'une description quelque peu erronée et partisane, qui serait d'ailleurs contradictoire avec la prolifération même des manifestes. Ce serait oublier, comme le précise Dominique Maingueneau, que « la vie littéraire est structurée par ces "tribus" qui se répartissent dans le champ littéraire sur la base de revendications esthétiques distinctes » (2004 : 75). Le manque de système réitéré n'est-il pas déjà une façon d'inscrire une régularité dans les pratiques, et d'instaurer une nouvelle scénographie ? N'y a-t-il pas alors plutôt invention d'un autre mode d'écriture, certes reconnu mais qui reste en attente d'une investigation linguistique et sémiotique approfondie et systématique quant à son fonctionnement, à ses diverses réalisations, et quant à son positionnement ? Il s'agit d'envisager le « changement de formation socio-discursive » (Adam, 1999 : 175) C'est là un chantier qui reste ouvert, par-delà les nombreuses études ponctuelles, surtout littéraires, un chantier qui nécessite la réévaluation des outils d'analyse et de la démarche à adopter.

En conclusion, c'est bien à une lecture de l'écrit que nous convient les productions évoquées (parmi un corpus bien plus large). L'écart qu'elles manifestent avec l'organisation sémantico-syntaxique que la norme communicationnelle suppose, tend à montrer qu'elles ne relèvent pas seulement de l'association entre deux systèmes sémiotiques (la langue, l'image), mais qu'elles participent aussi d'un renouvellement de la langue et de la textualité. De fait la prise en compte de ces nouvelles praxis esthétiques dans le cadre de la linguistique textuelle suppose, à mon sens, non seulement de faire du texte un possible interprétatif mais aussi un processus d'émergence d'une signification qui se trame dans une expérience singulière de la langue mais aussi de l'écriture dans sa valeur graphique. C'est aussi la textualisation, ses processus et

ses modes de réalisation dans les productions verbales et plastiques modernes et contemporaines, qui mériteraient d'être explorés de façon systématique, afin de construire une typologie que n'a pas permis d'élaborer le cadre restreint de cet article. Elle pourrait trouver son fondement dans l'étude de l'articulation entre le médium linguistique et le médium plastique, non seulement en termes de complémentarité mais aussi de vectorisation, d'incidences de cette vectorisation sur le texte, et son interprétation. C'est donc aussi la question de la « vilisibilité » (Anis : 1983) du texte ou de sa « visualité » (Bobillot : 2003) qu'il faudrait approfondir dans le cadre d'une sémiotique textuelle qui permettrait de reconsidérer les concepts opératoires, de proposer une typologie des procédures de mise en texte et de leur fonctionnement pragmatique.

Bibliographie

Références bibliographiques critiques

- Adam J.-M. (1997). *Le Style dans la langue, Une reconception de la stylistique*. Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- Adam J.-M. (1999). *Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes*. Paris : Nathan.
- Anis J.-P. (1983). *Le Signifiant graphique. Langue français, n° 59*. Paris : Larousse.
- Bobillot J.-P. (2003). *Trois essais sur la poésie littérale, de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*. Paris : Al Dante, éd. Léo Scheer.
- Bordas E. (2005). Enseigner la stylistique. *De la langue au style*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Calas F. (2007). *Introduction à la stylistique*. Paris : Hachette-Supérieur.
- Chol I. (2006). *Pierre Reverdy, poésie plastique, formes composées et dialogue des arts*. Genève : Droz.
- Chol I. (2009). La poésie spatialisée depuis Mallarmé : les limites du vers. *Poétique*, juin 2009, Paris : Le Seuil.
- Chol I. (2011). Enoncés fragmentés et système ponctuant : l'exemple de Pierre Chappuis. *Le Discours et la langue, n° 3*. Bruxelles, Belgique.
- Christin A.-M. (1995). *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion.
- Colas-Blaise M. (2008). Comment articuler la linguistique à la sémiostylistique ? Le champ stylistique à l'épreuve de la matérialité de l'écrit. *Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique*. Congrès mondial de linguistique française, <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08259>.
- Dessons G. (1992). Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture. *lisible / visible : problématiques. La Licorne, n° 23*. Poitiers : Publication de l'UFR de langues et de littératures de l'Université de Poitiers.
- Favriaud M. (2004). Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche — par la poésie contemporaine. *L'Information grammaticale, n° 102*.
- Fontanille J. (1995). *Sémiotique du visible*. Paris : PUF.
- Fontanille J., Zilberberg C. (1998). *Tension et signification*. Liège : Mardaga.
- Fontanille J. (1999). *Sémiotique et littérature*. Paris : PUF.
- Geninasca J. (1997). *La Parole littéraire*. Paris : PUF.
- Groupe μ (1992). *Traité du signe visuel*. Paris : Le Seuil.
- Herschberg-Pierrot A. (2005). *Le Style en mouvement*. Paris : Belin.
- Kerbrat-Orecchioni C. (1980). *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

- Maingueneau D. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- Molinié G. (1998). *Sémiostylistique. L'effet de l'art*. Paris : PUF.
- Petillon-Boucheron (2003). *Les Détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret*. Paris/Leuven : Peeters.
- Philippe G. (2005). Le style est-il une catégorie énonciative ? *De la langue au style*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Rastier F. (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF.

Références bibliographiques, corpus sélectionné

- Albert-Birot P. (1919). *La Joie des sept couleurs*. Paris : SIC (rééd. Poésie/Gallimard, 2004).
- Apollinaire G. (1925). *Calligrammes (1913-1916)*. Paris : Gallimard.
- Broodthaers M. (1969). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard / Image*. Anvers et Cologne : galerie Wide White Space et galerie Michael Werner.
- Butor M. et Dorny B. (1991). *Manhattan sixties*. Livre fait main, sans éditeur.
- Cendrars B. (1916). *Sonnets dénaturés* (dans *Du Monde entier. Poésies complètes*. Paris : Poésie/Gallimard, 1967).
- Chappuis P. (1984). *Eboulis et autres poèmes*. Fontenay-sous-Bois (rééd. Moudon : éd. Empreintes, 2005).
- Desnos R. (1930). *Corps et biens*. Paris : NRF.
- El Lissitzky (1923). Topographie de la typographie. *Merz*, n° 4, juillet 1923.
- Espitallier J.-M. (2003). *Le Théorème d'Espitallier*. Paris : Flammarion.
- Gomringer E. (1953). *Konstellationen, Constellations, Constellaciones*. Berne : Spiral Presse.
- Hocquard E. (1990). *Elégies*. Paris : POL.
- Hocquard E. (2001). *Elégie de la rivière K. Ma Haie*. Paris : POL.
- Leiris M. (1939). *Glossaire j'y serre mes gloses*. Paris : éd. Galerie Simon.
- Mallarmé S. (1914). *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris : Gallimard.
- Marinetti F. T. (1912). Manifeste technique de la littérature futuriste. *Futurisme*. 11 mai 1912.
- Reverdy P. (1818). L'Image. *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918. Repris dans *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris : Flammarion, 1975.
- Reverdy P. (1818). Syntaxe. *Nord-Sud*, n° 14, avril 1918. Repris dans *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris : Flammarion, 1975.
- Reverdy P. (1918). *Les Ardoises du toit*. Paris : Paul Birault.
- Stein G. (1922). *Geography and Play*. Boston : Four Seas.
- Tzara T. (1916). Note pour les bourgeois. *Cabaret Voltaire*, 15 mai 1916. Zurich.

ⁱ Eugen Gomringer publie en 1953, chez Spiral Press à Berne, son premier recueil de poèmes visuels, sous le titre de *Konstellationen*.

ⁱⁱ Dans son introduction au *Coup de dés*, Stéphane Mallarmé le présente comme « sans nouveauté qu'un espacement ».

ⁱⁱⁱ Le programme pluridisciplinaire ANR « Le Livre : Espace de Création (fin XIXe-XXIe s.) » (ANR-10-CREA-009, responsable scientifique : Isabelle Chol), fonctionne sur le mode d'un partenariat entre le CELIS (Université Blaise-

Pascal), porteur du projet, la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, l'équipe « Écritures de la modernité » (Université Paris 3), le CEREdI (Université de Rouen) et l'Université de Cambridge (Grande-Bretagne).

^{iv} Il préfigure alors les expérimentations numériques ultérieures.

^v Cf. site <http://crdp.ac-amiens.fr/garnier>

^{vi} Ainsi par exemple pour la forme française du sonnet, composée pour le dernier sizain d'un distique et d'un quatrain du point de vue des rimes, et de deux tercets du point de vue des strophes typographiques.

^{vii} « J'ai opté définitivement pour les lettres en 1918 » écrit-il dans son *Autobiographie & Moi et Moi* (Troyes, Librairie bleue, 1988). Si ses premières publications remontent à la création en 1916 de la revue *SIC*, ce recueil de *La Joie des sept couleurs* publié en 1919 est marqué par ce choix des lettres après une pratique d'abord picturale.

^{viii} L'œuvre se trouve au Musée Picasso à Paris.

^{ix} Gertrude Stein, publie le poème « Sacred Emily » (1913) dans lequel figure ce vers en 1922, dans *Géography and Play*.