

De l'espace de la langue à l'espace du poème

Marc André Brouillette

Volume 28, Number 3 (84), Spring 2003

Gilles Cyr

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/006753ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/006753ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brouillette, M. A. (2003). De l'espace de la langue à l'espace du poème. *Voix et Images*, 28(3), 44–55. <https://doi.org/10.7202/006753ar>

Article abstract

Gilles Cyr's poetry is characterised by a marked sensitivity to space, expressed in both his themes and his use of language. The article seeks to define this relationship to space and to study the organisation of the lines within the poems, viewed as an element contributing to the appearance of spatial representations, in *Diminution d'une pièce* (1983). One particular aspect of the poems in this collection is that lines are often grouped together in a symmetrical structure. This structure, which favours specific semantic relations, is a way of organising language that calls on significant aspects of space.

De l'espace de la langue à l'espace du poème

Marc André Brouillette, Université Laval

La poésie de Gilles Cyr se caractérise par une grande sensibilité à l'espace qui est présente tant dans ses thèmes que dans sa façon d'utiliser la langue. Le présent article se propose de situer d'abord ce rapport à l'espace et d'étudier ensuite l'organisation des vers, considérée comme une composante contribuant à l'établissement de représentations spatiales, dans le recueil Diminution d'une pièce (1983). Les poèmes de cet ouvrage présentent la particularité de regrouper fréquemment les vers selon une structure symétrique. Cette structure, qui favorise certaines relations de sens spécifiques, s'avère un mode d'organisation du langage qui fait appel aux ressorts signifiants de l'espace.

L'œuvre de Gilles Cyr propose un regard désireux d'ordonner le monde. Devant le caractère souvent étrange des événements extérieurs, le poète apparaît comme un observateur intrigué par la nature et les engrenages d'un tel spectacle. Si la perception qu'on peut avoir de ces événements paraît parfois brouillée et confuse, la poésie devient un moyen de configurer un ordre permettant de distinguer, de séparer et d'associer des éléments qui autrement demeureraient indiscernables. Le désir d'ordre qui transparait à travers les textes ne correspond pas cependant à une volonté d'imposer une maîtrise ou un quelconque contrôle. L'ordre tend ici vers la clarté — comme dans l'expression «mettre de l'ordre pour y voir plus clair» —, sans toutefois jamais l'atteindre entièrement ni définitivement. Tentant de prendre part à l'immensité qui sollicite constamment l'individu, Cyr accorde une attention soutenue à ce qui est tenu et fragile. Que ce soit à propos d'un objet ou d'une action, les poèmes portent généralement sur l'observation d'un changement, aussi discret soit-il. L'attachement aux détails et aux phénomènes sensoriels isolés découle d'un souci d'observer de près les petits mouvements de l'être et du monde, et non pas de les séparer les uns des autres. Cet intérêt pour le particulier constitue un mode à la fois d'approche et d'intervention par lequel le poète décortique son univers de perceptions en redisant les choses.

Gravitant sans cesse autour de l'espace, l'œuvre de Cyr s'appuie principalement sur la perception sensorielle pour explorer le rapport entre le sujet et le monde. Les sens de la vue et du toucher occupent ici un rôle central dans la définition de cette relation en attestant, par l'intermédiaire du corps sensible, la coexistence de l'individu et du monde¹. Les modalités de cette coexistence, qui sont propres à chacun, déterminent la façon dont un sujet habite l'univers mondain et est habité par lui. Alors que le monde se dévoile partiellement et différemment selon les déplacements et les mouvements du corps, l'individu se trouve constamment au sein d'un nouvel environnement qu'il doit chaque fois apprivoiser. Chez Cyr, l'espace se métamorphose essentiellement de deux manières : soit par les changements de lieux effectués par le sujet lui-même, soit par les transformations subies par un lieu devenant autre, voire étranger à celui qui croyait le connaître. Les lieux varient au fil des poèmes sans qu'on puisse toujours les identifier avec précision. On remarque toutefois une évolution entre les premiers recueils, où les espaces sont désignés essentiellement par des composantes primaires (montagne, terre, ciel, route, etc.), et les recueils suivants, où l'univers spatial devient plus urbain et les lieux, plus habités (le café, la rue, le marché, etc.). Cyr s'intéresse dans son œuvre à la mobilité des êtres et des choses, à la nature changeante que partagent l'individu et l'espace. La réalité de l'espace — ce qu'on en perçoit et le sens qu'on lui accorde — surgit à travers l'expérience du corps et du langage que formule cette poésie.

La nature du langage et la façon dont les poèmes sont constitués rendent compte de la préoccupation de Cyr pour l'ordre et le détail : un vocabulaire simple et précis², des reprises lexicales (largement favorisées comparativement au recours à la synonymie), des vers courts et réunis la plupart du temps par groupes de deux (distiques), une disposition verticale et régulière qui exclut systématiquement les blancs à l'intérieur des vers. Cyr interroge la transitivité (mouvements et transformations) par le biais d'un langage réduit qui favorise les ellipses. En cela, la syntaxe rompue de ces poèmes correspond à un mode d'organisation s'appuyant sur

-
1. Merleau-Ponty décrit cette relation de coexistence, entre autres, en ces termes : « J'ai le monde comme individu inachevé à travers mon corps comme puissance de ce monde, et j'ai la position des objets par celle de mon corps ou inversement la position de mon corps par celle des objets, non pas dans une implication logique, [...], mais dans une implication réelle, et parce que mon corps est mouvement vers le monde, le monde, point d'appui de mon corps » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, p. 402 — en italique dans le texte).
 2. La nature du vocabulaire oriente le propos vers le caractère essentiel des choses, comme le soulignait Robert Melançon à la parution de *Sol inapparent* : « Gilles Cyr ne retient des mots que ceux qui forment l'ossature du langage, les plus courants et ceux de tous, les plus communs parce qu'ils disent l'essentiel. » (« Gilles Cyr, poète de l'essentiel », *Le Devoir*, 3 février 1979, p. 19)

la juxtaposition de noyaux de langue et sur la rencontre parfois abrupte de ces derniers. Les ruptures syntaxiques contribuent à produire un rythme où s'entrechoquent les composantes discursives et à créer des effets de surprise. Ainsi, la transitivité se manifeste, entre autres, à l'intérieur de ces sauts qu'on trouve dans la langue. Ceux-ci renvoient aux mouvements d'une pensée qui ne cesse de se laisser surprendre par la coexistence du sujet et du monde. La composition dépouillée et les ellipses sont parfois mises à contribution pour créer des pointes d'humour, comme on le voit dans *Andromède attendra*³ et les recueils successifs. Les interruptions syntaxiques permettent dans certains cas l'insertion de segments souvent proches de la langue orale. L'organisation économe et précise des poèmes fait ainsi appel à plusieurs niveaux de langue, ce qui a pour effet d'apporter des changements de ton, des échappées et des variations à l'intérieur d'une structure globale assez dense.

Le déploiement du vers

Si l'on trouve une grande sensibilité à l'espace dans l'œuvre de Cyr, on remarque cependant que cette sensibilité est présente non seulement dans les thèmes qui se dégagent des poèmes, mais aussi dans la façon d'utiliser le langage. On sent chez Cyr une attention constante accordée au fait que les mots peuvent désigner des rapports spatiaux tout en établissant d'autres dans la page. La disposition des poèmes, pourtant très dépouillée dans chacun des recueils, apparaît donc comme un aspect important de cette sensibilité à l'espace sur laquelle repose l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, cette poésie met en discours un rapport personnel à l'espace extérieur en privilégiant notamment certaines ressources du langage verbal et du langage visuel. De manière générale, la rencontre de ces deux langages, que la poésie moderne a particulièrement explorée, ne peut être ignorée ou entièrement mise de côté lorsqu'on souhaite analyser les textes de plus près. En ce sens, il est nécessaire de reconnaître le caractère indissociable des mots et de leur mode d'apparition, et de tenir compte de cette relation dans l'émergence de la signification. Comme le souligne Jacques Anis, «les formes graphiques ne sont au poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles⁴». Il est donc important de se pencher sur les articulations possibles de cette relation et de tenter de comprendre des processus de signification spécifiques au croisement des langages verbal et visuel. Dans cette perspective, l'étude de l'espace tiendra compte bien sûr de la thématique, mais aussi d'autres éléments liés à l'expression de l'espace.

3. Gilles Cyr, *Andromède attendra*, Montréal, l'Hexagone, 1991, 113 p.

4. Jacques Anis, «Vilibilité du texte poétique», *Langue française*, n° 59, septembre 1983, Paris, Larousse, p. 89.

J'appelle *spatialité textuelle* l'ensemble des composantes d'un poème — qu'elles soient d'ordre lexical, énonciatif, syntaxique ou graphique — servant à la constitution des représentations⁵ de l'espace par le langage. La nature, le choix et l'organisation de ces composantes établissent un réseau de relations sémantiques spatiales, réseau qui est spécifique à chaque œuvre et à travers lequel est formulé un rapport singulier à l'espace. J'essaierai maintenant de rendre compte partiellement de ce rapport chez Cyr en me concentrant sur le contenu thématique et la structure des vers dans *Diminution d'une pièce*⁶. Par ce biais, je souhaite me pencher sur certaines modalités qui relèvent d'une attention à l'égard de l'espace occupé par le langage et qui, de ce fait, contribuent à l'établissement des représentations de l'espace.

La corrélation entre le texte et ses modalités de présentation est un élément qui détermine notre manière de lire, dans la mesure où, comme le précise Jean-Michel Adam, «un texte est toujours appréhendé immédiatement dans la globalité de son image typographique⁷». Ainsi lorsqu'un lecteur ouvre un recueil de poésie, les textes s'exposent à lui d'abord par le biais de leur organisation visuelle et spatiale sur la page. L'œil procède à une première identification en reconnaissant parfois certains types de poèmes : par exemple, la structure codifiée d'un sonnet (deux quatrains suivis de deux tercets), la structure visuelle d'un calligramme, ou encore la structure des vers libres répartis en unité(s) de vers⁸. Le vers constitue un élément important de cette organisation et instaure, en se regroupant avec d'autres vers et en formant diverses unités, des relations de sens dans l'espace de la page. La composition et la répartition des unités de vers participent à l'élaboration d'une structure textuelle qui s'appuie en partie sur la perception visuelle. Dans *Diminution d'une pièce*, les unités de vers contribuent à structurer le langage en établissant des relations signifiantes qui naissent de la disposition des unités sur la page. L'observation des regroupements de vers constitue un moyen de mettre en relief les possibilités offertes par la disposition visuelle dans le processus de signification du poème.

L'intérêt d'aborder cette question chez Cyr découle étrangement du traitement extrêmement soigné et dépouillé dont font l'objet les unités de

5. J'emploie le mot *représentation* au sens d'un «acte ou processus, à la fois cognitif et linguistique, par lequel un objet absent, un concept ou une notion devient sensible ou, à tout le moins, accessible à la conscience» (Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Montréal, Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1992, p. 245).

6. Gilles Cyr, *Diminution d'une pièce*, Montréal, l'Hexagone, 1983, 69 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

7. Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, 4^e éd., Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 1992, p. 32.

8. L'expression *unité de vers* désigne un ou plusieurs vers consécutifs contenus entre deux blancs transversaux (blancs traversant horizontalement toute la page).

vers dans cette œuvre. Alors que tout un pan de la modernité s'est efforcé de faire éclater les cadres discursifs de la poésie en explorant, à la suite de Mallarmé, les modes de présentation du texte — pensons, entre autres, au spatialisme de Pierre Garnier, aux œuvres d'André du Bouchet et d'Anne-Marie Albiach, ou encore aux *écRiturEs* de Paul-Marie Lapointe —, le traitement des unités de vers chez Cyr retient l'attention notamment parce qu'il contribue à créer une organisation textuelle forte avec une grande économie de moyens. L'une des caractéristiques de cette organisation est d'ailleurs de toujours répondre à une structure visuelle rigoureuse qui confère au poème un certain ordre, c'est-à-dire une répartition intelligible du texte dans la page. Le nombre restreint d'unités et la régularité de certains regroupements favorisent des agencements ordonnés. Les poèmes de *Diminution d'une pièce* sont un bel exemple de ce traitement ordonné des vers. Ce recueil, publié quelques années après *Sol inapparent*, présente une certaine continuité avec ce dernier tant par ses thèmes que par la structure des poèmes. *Sol inapparent* annonçait par son titre la duplicité du monde qui se partage entre ce qui est donné à percevoir et ce qui ne l'est pas immédiatement. Affirmant d'emblée que le rapport au monde s'ancre dans la matière, mais se donne à travers la vision, le poète soulevait la question des apparences pour immédiatement en souligner le nécessaire dépassement. *Diminution d'une pièce* poursuit cette avancée tâtonnante où l'individu s'engage dans l'épaisseur du monde en thématissant davantage la manière d'accéder à ce monde par le biais du langage. Le poète s'efforce ici de rendre compte de la complexité de celui-ci en cherchant, par exemple, à distinguer dans un poème le « dire » et le « nommer » (*DP*, 43). Le langage ne remplit pas une fonction qui serait prédéterminée, il se manifeste selon différents rapports qui le lient à son locuteur. Du point de vue de l'organisation des vers, les poèmes de *Diminution d'une pièce* font l'objet d'un traitement visuel un peu plus dépouillé et organisé que ceux de *Sol inapparent*. Ils contiennent tous entre quatre et sept vers, et ceux-ci ne sont jamais regroupés à l'intérieur d'une seule unité. De plus, les poèmes ayant le même nombre de vers ne sont pas tous disposés de la même façon. Ainsi, le nombre réduit de vers n'affecte en rien la possibilité de diversifier les regroupements d'un poème à l'autre ; au contraire, il semble favoriser ici un travail méticuleux duquel surgissent de petits et discrets mouvements de sens.

L'observation des différents types de regroupements permet de dégager quelques caractéristiques du traitement des unités de vers. En premier lieu, on remarque dans l'ensemble une diversité de regroupements de vers : dix-sept séquences⁹ pour les cinquante-deux poèmes du recueil.

9. Le mot *séquence* désigne une structure de regroupement de vers. La composition sera indiquée par le nombre de vers de chacune des unités : par exemple, 2-1-1 désigne un poème de quatre vers répartis en trois unités (deux vers, un vers, un vers).

Tous les poèmes de quatre et de sept vers ont comme particularité de présenter une séquence différente pour chacun des poèmes, comparativement à ceux de cinq et de six vers où des séquences sont répétées. Les poèmes de cinq vers forment à eux seuls plus des deux tiers du recueil (trente-sept poèmes sur cinquante-deux) et ils sont majoritairement disposés selon la séquence 2-1-2 (vingt poèmes). Outre la diversité, on constate que la répartition des vers favorise une structure textuelle précise. En effet, chaque poème — qu'il s'agisse d'un poème de quatre, cinq, six ou sept vers — est toujours composé de trois ou de quatre unités de vers. Les séquences comportant trois unités sont de loin les plus répandues¹⁰ et constituent donc le rythme visuel qui domine dans les pages du recueil — ce rythme ternaire était déjà présent dans *Sol inapparent*, mais dans une proportion moindre (vingt poèmes sur soixante). La principale caractéristique du traitement des unités réside cependant dans la présence d'une structure symétrique qui apparaît souvent dans les poèmes à travers ce rythme ternaire. Dans la mesure où la symétrie correspond à une « distribution régulière de parties, d'objets semblables de part et d'autre d'un axe, autour d'un centre » (*Le Petit Robert*), on s'aperçoit que plusieurs séquences s'accordent à ce type de structure, puisque l'unité centrale devient l'axe à partir duquel les deux autres unités (identiques) sont distribuées¹¹. La structure symétrique revêt ici une importance particulière, en raison de la forte proportion de poèmes qu'elle affecte (principalement par le biais de la séquence 2-1-2) et du fait que cet ordonnancement des unités participe du travail de précision sur la langue qu'on trouve de manière constante chez Cyr.

La structure symétrique

Je tenterai de voir maintenant si l'équilibre visuel de la structure symétrique se répercute dans d'autres composantes du poème, telles que la structure syntaxique et le contenu lexical. Pour ce faire, j'ai choisi d'analyser deux poèmes symétriques de cinq vers à partir desquels j'essaierai de dégager certains traits signifiants. Voici le premier exemple :

L'air et le fer, côte à côte
sur des routes disjointes.

Ailleurs, les sommets.

La main rabattue sur la terre,
ignorant la terre.
(*DP*, 17)

10. Dans *Diminution d'une pièce*, les séquences se répartissent de la manière suivante : onze séquences établissent une structure composée de trois unités (quarante-cinq poèmes) et six, une structure comportant quatre unités (sept poèmes).

11. On trouve quatre séquences symétriques différentes dans tout le recueil (1-2-1, 1-3-1, 2-1-2 et 2-3-2). Par ailleurs, on constate aussi la présence d'une structure symétrique à l'intérieur d'une séquence de quatre unités ; dans ce cas-ci, la structure est établie par un redoublement (2-1-2-1).

Dans ce poème, chaque unité de vers renferme une unité syntaxique débutant par une majuscule et se terminant par un point. L'organisation des vers et celle de la syntaxe sont ici de nature *coïncidente*, puisque l'une et l'autre partagent la même étendue textuelle¹². Cette corrélation entre les vers et la syntaxe crée un renforcement des unités de vers, renforcement qui produit cependant dans les poèmes symétriques de cinq vers un rapport paradoxal : les unités apparaissent interdépendantes au sein de la structure visuelle, mais autonomes par rapport à la structure syntaxique¹³.

L'autonomie des unités et la syntaxe essentiellement nominale composent une sorte d'énumération en trois temps dans laquelle apparaissent des éléments distincts. La succession des unités forme un parcours perceptif par l'intermédiaire de trois lieux que désigne le locuteur du poème : le premier est un environnement terrestre caractérisé par la proximité («côte à côte») et la disjonction («routes disjointes»); le deuxième est situé plus loin et plus haut comparativement au précédent; le troisième correspond à celui qu'occupe le locuteur. Outre le fait de circonscrire visuellement trois lieux différents, la structure des unités de vers établit d'autres rapports de sens qui s'appuient cette fois sur la symétrie. Par exemple, le contenu lexical de la troisième unité fait écho à celui de la première : d'une part, «La main rabattue sur la terre» rend compte d'un rapport de proximité rejoignant celui qui existe entre «L'air et le fer»; et d'autre part, «[La main] ignorant la terre» rappelle indirectement, et de manière peut-être plus métaphorique, la disjonction des «routes» qui ne se croisent pas et qui demeurent séparées l'une de l'autre. L'unité centrale, pour sa part, se distingue franchement des deux autres en désignant un espace, «les sommets», qui rivalise avec les hauteurs célestes (contrairement au niveau terrestre des deux autres unités). Cela a pour effet de créer dans le poème un mouvement d'éloignement (des «routes» aux «sommets») suivi d'un mouvement d'approche en direction du locuteur (des «sommets» à l'espace sensible occupé par le locuteur). L'unité isolée, en plus d'être l'axe déterminant la symétrie visuelle, représente ici un pôle spatial important dans l'orientation des mouvements. Dans ce poème, la proximité se traduit par les unités plus longues, et l'éloignement, par l'unité plus courte. La longueur n'est peut-être pas sans rapport avec la dualité perceptive qui se trouve au sein de chacun des lieux de proximité, dualité qui se présente sous la forme des couples *proximité/disjonction* et *proximité/ignorance*; l'unité centrale, quant à elle, ne contient pas une telle dualité (seulement *éloignement*).

12. Voici d'autres exemples de poèmes de cinq vers symétriques et coïncidents : *DP*, 38, 40, 46 et 58.

13. On ne trouve pas ce même paradoxe dans les poèmes asymétriques : le dispositif visuel ne reposant pas sur une interdépendance des unités, comme c'est le cas pour la structure symétrique, le renforcement établi à propos des unités autonomes un rapport convergent sur les plans visuel et syntaxique (voir par exemple *DP*, 31).

L'unité *proximité/disjonction* provient d'une activité perceptive sollicitée par des stimuli externes, alors que l'unité *proximité/ignorance* découle d'une activité cognitive par laquelle le locuteur tente d'accorder son univers mental à l'univers extérieur. Du point de vue de la constitution du sens, deux mouvements viennent se superposer : le premier consiste en un redoublement de la perception de la proximité spatiale par l'intermédiaire de la structure symétrique ; le second, en un mouvement d'intériorisation par lequel le locuteur tente de s'insérer avec son corps dans le monde. La proximité disjonctive des choses du monde renvoie le locuteur à son propre mode d'occupation de l'espace. La coexistence du corps et de la terre ne se caractérise pas ici par une relation d'échange et de connaissance, mais plutôt par la dimension hétérogène qui subsiste entre les deux. La structure symétrique contribue à souligner le jeu de renvois entre le monde et le locuteur tout en constituant une sorte d'assise sémantique à partir de laquelle se dégage un rapport sensible complexe.

Un second exemple permettra d'observer d'autres traits significatifs dans les poèmes symétriques de cinq vers. Voici le texte choisi :

L'espace
durci en avant de la bouche,

la porte s'ouvre

je ne sais pas comment j'ai pu sortir
des mots.
(DP, 53)

Contrairement à l'exemple précédent, ce poème ne comporte qu'une seule unité syntaxique complète débutant par une majuscule et se terminant par un point. L'organisation des vers et celle de la syntaxe sont par conséquent de nature *non coïncidente*, car il y a une dichotomie cette fois entre l'étendue de l'unité syntaxique complète et les trois unités de vers. Ces dernières procèdent malgré tout à un découpage textuel lié à l'organisation syntaxique du poème, puisque chacune d'elles correspond à un contenu propositionnel distinct : la première unité contient une proposition participiale ; la deuxième, une proposition indépendante ; la troisième, une proposition principale suivie d'une subordonnée complétive. Par ailleurs, le type de relation entre les propositions diffère du mode plus ou moins énumératif qu'on retrouvait entre les unités syntaxiques dans le texte précédent. Dans ce poème, la présence d'une virgule à la fin de la première unité et l'absence de signe de ponctuation à la fin de l'unité centrale produisent un léger déséquilibre syntaxique, une oscillation entre liaison et rupture, qui ne s'accorde pas à l'équilibre symétrique de la disposition visuelle¹⁴. La virgule indique de manière discrète une

14. Outre l'exemple cité, on trouve d'autres poèmes symétriques de cinq vers qui sont ponctués de la même façon : DP, 56, 59 et 61.

certaine relation de sens entre la première unité et ce qui suit (que ce soit le blanc transversal ou l'unité centrale); l'absence de signe à la fin de l'unité centrale établit, pour sa part, une sorte de suspension ou de flottement avec les propositions de la troisième unité.

D'un point de vue thématique, on remarque la présence de deux univers sémantiques: l'univers spatial, constitué des syntagmes «espace», «en avant», «porte», «s'ouvre» et «sortir»; et l'univers langagier, formé à l'aide de «bouche» et «mots». Tous deux s'entrelacent dans la première unité où «l'espace» est situé par rapport à «la bouche», ou encore dans la troisième unité où l'action de «sortir», qui désigne le passage d'un lieu vers un autre, est associée aux «mots». Dans ce poème, l'entrelacement des univers sémantiques se produit à l'intérieur des unités symétriques. Il se dégage cependant de ces deux unités une opposition entre les qualités concrète et immobile de l'une, et les qualités abstraite et mobile de l'autre. L'unité centrale prend part à cette opposition, non pas en établissant une frontière encore plus nette entre les deux unités, mais en jouant plutôt un rôle de transition sémantique. Cette unité, dont j'ai associé dans un premier temps les syntagmes («porte» et «s'ouvre») au seul univers spatial, fait l'objet de divers mouvements de sens. Le premier s'appuie sur le syntagme «la porte», objet localisé qui, dans le contexte du poème et par métaphore, peut aussi désigner «la bouche». Cette extension métaphorique du syntagme se confirme par le mouvement d'ouverture de la porte (deuxième unité), que l'on peut associer à celui de sortie des mots (troisième unité). Par ce mouvement, «la porte» apparaît comme l'objet dont sont sortis les mots, d'où le renforcement du lien métaphorique entre «porte» et «bouche». Le syntagme appartient alors aux deux univers sémantiques — un objet ouvrant sur un autre espace (univers spatial) en vient à signifier ici l'organe de la parole (univers langagier). Le second mouvement de sens est lié au même syntagme («la porte») qui, en tant qu'objet concret, peut être soit mobile, soit immobile, qualités qu'on retrouve dans l'une ou l'autre des unités symétriques. Le contenu lexical de cette unité recoupe donc les deux univers sémantiques (espace et langage) et les deux qualités relatives au mouvement de ce poème. L'unité centrale opère un glissement de sens que la disposition visuelle vient paradoxalement isoler et, en quelque sorte, marquer dans l'espace de la page.

L'ordre et l'ouverture

Les deux exemples choisis ont permis de montrer l'importance de l'unité centrale dans le mode de signification des poèmes symétriques. De manière générale, chacun des vers de *Diminution d'une pièce* comporte peu de substantifs, ce qui a pour effet de concentrer le propos de chaque poème autour d'un seul élément (événement, question, aspect d'une chose, etc.). Les unités centrales des poèmes de cinq vers ne contiennent

d'ailleurs souvent qu'un seul substantif. L'équilibre textuel et l'isolement visuel de la position centrale favorisent aussi un renforcement du contenu lexical au sein de ces unités. Le substantif devient alors une charnière importante qui réoriente le poème. Dans les poèmes analysés, cela se manifeste par l'insertion d'un contraste («sommet» dans le premier exemple) ou par la combinaison de qualités opposées (mobilité/immobilité de «porte» dans le second). Sans être applicables à l'ensemble des poèmes symétriques de cinq vers, ces deux fonctions exemplifient le dynamisme signifiant et le renforcement lexical liés aux unités centrales. Il arrive parfois que ce renforcement repose simultanément sur l'unité centrale d'un poème symétrique et sur le redoublement du substantif dans l'une des deux unités symétriques :

Le vent —
je sors de la tête.

Le vent.

La main glacée des routes
redevvenues étroites.
(*DP*, 40)

Le syntagme «Le vent» fait l'objet d'un redoublement vertical au vers central, ce qui procure à cette unité de vers un double marquage dans le poème. La réitération et les positions du syntagme font en sorte que la structure visuelle croise la structure lexicale : le redoublement crée un couplage visuel entre les première et deuxième unités de vers, couplage qui se superpose à la disposition symétrique du poème. Il résulte de cette superposition que l'unité centrale est à la fois l'axe de la symétrie du poème et un pôle du redoublement. Cette unité acquiert ainsi un rôle déterminant dans le processus de signification du poème. Elle constitue un lieu de renforcement où se concentre la présence du «vent», véritable pivot d'un passage entre mobilité («je sors de la tête») et immobilité («La main glacée des routes»). De plus, on constate avec ce poème que la structure symétrique est de nouveau associée à l'opposition mobile/immobile. De manière très économique, la répartition spatiale des unités dans la page inscrit cette opposition au sein de la composition visuelle.

La disposition symétrique des vers constitue un mode d'organisation du langage à l'intérieur duquel le poète cherche à saisir certains mouvements de son expérience mondaine. Elle reflète le désir de proposer par le langage un ordre du monde là où le monde manifeste d'abord son étrangeté au sujet parlant. Elle ordonne la parole à l'intérieur d'une structure qui affiche un certain équilibre dans sa composition, comme le souligne ce poème :

Où,
les yeux ayant revendiqué, gémi,
la terre seule

lue,
 dans le cahier bleu symétrique —
 (DP, 20)

La symétrie permet au langage de faire apparaître le monde tout en le contenant à l'intérieur d'un cadre (ici, le poème symétrique de cinq vers). Elle renvoie à une manière de « lire » le monde, c'est-à-dire d'y accéder par un langage réinventé. Elle n'a pas pour effet de refermer sur eux-mêmes les objets qu'elle contient. Par la présence des blancs transversaux, elle fait la part belle à des trouées qui viennent participer aux divers mouvements de sens dans les poèmes. Ces blancs, si déterminants et si fortement ancrés dans la structure visuelle, pourraient d'ailleurs être comparés au pas dont il est question dans un autre poème du recueil :

Changé, extrême
 un pas suffit, en avant
 s'il interrompt la parole
 dans le jour de parole
 dont je me sers aussi.
 (DP, 36)

À l'instar du « pas » qui « interrompt la parole » du locuteur, les blancs transversaux « interromp[ent] » l'enchaînement des vers et insèrent, cette fois-ci, des ouvertures à l'intérieur de la structure visuelle plus ou moins codifiée qu'est la structure symétrique. De façon générale chez Cyr, ces ouvertures ont une forte valeur elliptique et rendent le contenu des poèmes souvent ambigu, incertain. La symétrie des poèmes induit un ordre tout en intégrant diverses échappées à travers lesquelles le langage désigne, s'interrompt, se reprend en se répétant, isole et regroupe des unités, se dessine une forme.

L'étude du mode de regroupement des vers le plus utilisé dans *Diminution d'une pièce* a permis de mettre en relief certaines relations de sens, telles que la transition sémantique (fonction de charnière) et le renforcement lexical. La structure à la fois ordonnée et trouée des poèmes symétriques n'est pas sans lien avec le désir et la nécessité du monde extérieur qui caractérisent l'œuvre de Cyr en général. En effet, l'emploi de cette structure renvoie à un souci d'inscrire la parole au sein d'un espace qui lui est propre — celui du vers, de la page — en faisant appel, tout particulièrement dans ce cas-ci, aux possibilités de signification offertes par la disposition des unités de vers. Cet emploi constitue une tentative de s'approcher des choses du monde par l'intermédiaire d'une parole qui instaure son propre ordre dans l'espace du langage, cet ordre se révélant d'abord et avant tout l'instrument sensible d'une démarche interrogatrice. Ainsi, la fascination exercée par l'espace se manifeste, comme on a pu le constater, dans l'extrême attention accordée au déploiement du vers. Exploration du monde et exploration du vers sont les deux motifs indissociables d'une écriture qui repose sur une investigation de l'espace se

déroulant sur plusieurs plans textuels à la fois. En ce sens, les poèmes symétriques de *Diminution d'une pièce* sont exemplaires de la façon singulière dont Cyr interroge l'espace en investissant minutieusement la langue.