

Poésie et typographie(s)

Marthe Gonneville

Volume 18, Number 3, Winter 1982

Le livre-texte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036769ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036769ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gonneville, M. (1982). Poésie et typographie(s). *Études françaises*, 18(3), 21–34.
<https://doi.org/10.7202/036769ar>

Poésie et typographie(s)

MARTHE GONNEVILLE

Depuis un siècle au moins, les écrivains — poètes surtout — portent un intérêt particulier et de plus en plus **actif** à la conception et à la réalisation plastique de leurs écrits, à la mise en forme et en page(s) de leurs œuvres, à la présentation visuelle de leurs travaux, en un mot : à la matérialité du texte et du livre.

Mise en espace du texte (*Un Coup de dés* de Mallarmé), figuration du poème (les *Calligrammes* d'Apollinaire), composition, mise en pages et impression personnelle/personnalisée (ouvrages de G.-L. Mano ou de R. Giguère), association du poème et de la gravure (Éluard et Léger, Miron et Bellefleur), utilisation ludique des lettres et des caractères (le *Glossaire...* de Leiris et le *Compact* de M. Roche), fabrication de livres-objets ou objets-livres (*l'Abécédaire* de Giguère et Tremblay, les boîtes de Ben), conception du manuscrit même en fonction d'une édition et d'un **lecteur-voyeur** (*la Fabrique du pré-texte* de Ponge), recherches **scripto-graphiques** (celles de P. Chamberland et de P.-M. Lapointe) illustrent quelques relations possibles entre poésie et visuel.

Les futuristes, les dadaïstes, les surréalistes, les formalistes russes, les lettristes, les oulipistes, les auteurs de **poésie concrète** ont posé quelques autres jalons, parmi les plus fameux, de cet intime commerce entre espace et poésie.

*

Plusieurs poètes — et des plus grands — ont écrit des pages lumineuses sur le sujet : Claudel, Valéry, Reverdy, Butor,

personnellement impliqués dans une aventure tangible et complémentaire. De plus en plus aussi, critiques et théoriciens s'intéressent aux divers rapports qu'entretiennent la lettre et le sens, le signe et l'image, le mot et l'imprimé, le poème et la page — et consacrent des travaux à un aspect ou l'autre de la question ou à l'œuvre exemplaire d'un poète (Lyotard dans *Discours, figure*, se penche sur le *Coup de dés*; Christin, Laufer, Meschonnic et même Ruwet abordent le sujet dans certains articles de revues¹.)

Il n'est pas dans mon intention ni dans mes ressources ici de dénombrer, d'analyser et d'évaluer toutes les relations concevables (ou même déjà réalisées) de la typographie avec la poésie, encore moins de l'espace plastique avec l'espace textuel; mais je voudrais montrer certains liens, parmi les plus intéressants, qui les ont déjà unies.

Pendant des siècles — sauf quelques rares exceptions qui d'ailleurs ne ressortissent pas souvent à la poésie (voir Rabelais et sa fameuse bouteille, Restif de la Bretonne et Beaumarchais, typographes, Balzac et quelques autres) — on ne s'est pas tellement préoccupé de la «bonne forme» des lettres, c'est-à-dire de la typographie, alors que depuis toujours, pourtant, l'aspect visuel du poème est très particulier : division en strophes, longueur des vers, etc. Jusqu'à Mallarmé, en fait, on ne s'est pas ou peu soucié des possibilités que la typographie pouvait offrir à l'élaboration ou à la transcription d'un poème et, partant, à sa lecture ou même sa réception... Mais pour être bien honnête, disons que dès 1806, un certain Boismade et en 1840, un Nicolas Cirier avec ses calligrammes — car Apollinaire n'en est pas l'inventeur — un Lewis Carroll en 1865, un Gottfried Keller avec ses associations alphabétiques de 1867 et même un Rodenbach qui, en 1887, pense «la mise en page du livre comme l'orchestration d'une affiche», tous tentent des expériences qui préparent et annoncent la révolution typographique... de Mallarmé².

Oui, c'est vraiment *Un Coup de dés* qui tirera le premier coup de canon annonçant la révolution du livre. La plupart des textes

1. Christin, A.-M., «L'écrit et le visible», *les Cahiers Jussieu 3, l'Espace et la lettre*, n° 1180, 10-18; Laufer, R., «Texte et typographie», *Littérature 8*, octobre 1978; Meschonnic, H., «L'enjeu du langage dans la typographie», *Littérature 35, Poétiques et Poésie*, octobre 1978; Ruwet, N., «Blancs, rimes et raisons. Typographie, rimes et structures linguistiques en poésie», *Revue d'esthétique, Rhétoriques, sémiotiques*, 1979/1-2, n° 1324, 10-18.

2. *La révolution typographique depuis Mallarmé* est le titre d'un assez mauvais ouvrage de Jacques Damase publié en 1966 par la Galerie Motte de Genève. Néanmoins, ce livre a le mérite de présenter une iconographie abondante et intéressante.

importants de poètes ou théoriciens écrivant sur le sujet font commencer leurs réflexions ou leurs études par ce texte — en tous cas, aucun de ces textes n'omet cette date : 1897 — que ce soit Claudel, Valéry, Butor ou Lyotard, tous y vont de leur hommage ou de leur interprétation. Inutile d'ajouter ici au concert de louanges; je ne ferai que montrer et souligner la présence de la typographie dans ce premier texte où le poète ne se contente pas d'écrire son poème sur des vers dont le cadre est prévu, la longueur imposée, l'allure immédiatement reconnaissable.

Il devait être assez déroutant en effet, pour un lecteur du temps, ce texte de dix pages où les mots plutôt que d'être gentiment disposés sur la page, l'un à côté de l'autre, sans autres espaces que ceux convenus, étaient distribués apparemment de façon arbitraire sur les deux pages considérées comme une seule, c'est-à-dire sans recto verso (ce qui va à l'encontre de la typographie orthodoxe), avec certains vocables trônant tout seuls au beau milieu d'une page plus blanche que noire, imprimés en dix caractères différents, mêlant la grande capitale à toutes sortes de variétés de bas de casse, autant romains qu'italiques. De plus, ce texte n'était pas ponctué et coulait (presque au pied de la lettre : voyez le **naufnage**, en certaine page), très fluide, en une seule longue phrase, comme s'il se fût agi d'un seul long vers.

Qu'avait apporté ici l'appareil typographique que de coutume le poète ne songeait pas à lui demander? Une simple parure, ornement, parergon (au sens où Derrida l'emploie, c'est-à-dire hors-d'œuvre, décoration comme le vêtement sur une statue, l'encadrement pour un tableau)? Pourquoi le poète avait-il eu recours à elle? Simple fantaisie? Improvisation intéressante? Curiosité intellectuelle? Jeu de hasard? Recherche d'esthète? Volonté de faire nouveau? «Semis de fioritures», comme il le dit lui-même?

Mallarmé a présenté lui-même son texte dans une Préface où il est bien conscient de l'innovation de son entreprise; mais, en même temps, il veut tout de suite rassurer son lecteur en lui disant que «le tout est sans nouveauté qu'un espacement de la lecture». Pourquoi cet espacement? Pour deux raisons au moins : a) pour «mettre en scène les subdivisions prismatiques de l'Idée» et b) pour «maintenir le lecteur en haleine, avec appel à sa puissance d'enthousiasme».

D'abord, il prend la page — et souvent même deux pages — comme Unité et répartit les éléments de façon architecturée, rythmée (comme une partition). Les vides et les pleins, les blancs et les caractères, il les imagine en vue d'un endroit spécial (cela se passe dans la conception même du poème : il n'a pas d'abord écrit le poème de

façon normale puis l'a distribué sur la feuille — mais trouvé les mots et leur place en même temps); quelques années avant de l'écrire, il avait rêvé ce poème (voir *le Livre, instrument spirituel*). Les blancs, ici, ont plein pouvoir, remplissent la fonction de signes de ponctuation, opèrent les transitions d'une image à une autre, entraînent une immense interrogation dans l'esprit du lecteur (en fait, ni les vides ni les pleins ne sont significatifs : ce sont leurs rapports qui le sont); les grosseurs de caractères soulignent la plus ou moins grande importance des groupes de mots (la phrase principale, c'est-à-dire le titre du poème, est en grosses capitales éparses). UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD — comme la main droite joue le thème d'une pièce musicale; puis, en petites capitales, on a l'explication — et les dérivés sont en bas de casse — le premier tiers : tout en romains; le deuxième : en italiques (comme une incluse, une digression, un discours au deuxième degré, comme un emprunt secret) et la dernière partie : en romains.

Cette graduation des pages, cette proportion recherchée, cette disposition de «buissons typographiques» (j'emprunte le mot à Ponge), d'agglutinés et de trous, offre l'avantage de porter son propre rythme, l'imposant au lecteur qui s'arrête plus longtemps aux mots importants ou court sur les phrases fuyantes, traversant la page de biais, empruntant un chemin de traverse qui lui fait voir un nouveau paysage. Cette animation de la page, cette «constellation» comme il disait lui-même, cette illumination de la page («élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé», disait Valéry en parlant de ce texte), cette vie que Mallarmé insuffle à la page, anime le lecteur aussi; le poème ne lui est pas donné tout fait : il se construit dans son esprit. C'est lui qui établit des rapports entre ces mots en plan, en blanc... et qui peut voir une deuxième dimension dans ce texte. Cette lecture **superficielle** permet de voir dans ce dispositif «la trace visible de l'idée», «comme une chorégraphie», «la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace», comme a dit Valéry («l'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles» — «événement de l'ordre universel, spectacle idéal de la Création du Langage») ou, comme l'a vu Claudel, «une explication du monde» ou enfin, comme a dit Meschonnic, «le rythme de la page lié à un ensemble métaphysique, cosmique». Mais surtout, retenons ce que Mallarmé lui-même dit à Valéry : «la disposition typographique formait l'essentiel de ma tentative».

Chez Apollinaire — quelques années plus tard, puisque les Idéogrammes lyriques *Et moi aussi je suis un peintre* datent de 1914 et les *Calligrammes*, de 1917 — l'expérience ne relève plus d'une «explication orphique de la terre» («seul devoir du poète», dit

Mallarmé, «jeu littéraire par excellence»). L'espace de la page et son traitement est plus superficiel, plus artiste, plus moderne (voir *l'Antitradition futuriste*, placard publié à Milan en 1898, manifeste plus ou moins anarchiste où Apollinaire appelle déjà la «suppression de l'harmonie typographique, du vers et de la strophe, de la ponctuation, etc.»). L'espace de la page renvoie le poème à la simultanéité physique, multiple, du monde concret : rappelons-nous qu'Apollinaire a été l'ami des cubistes qui ont déconstruit l'image... Apollinaire déconstruit la page, la considère comme une toile que les mots colorent en toute liberté. Il n'y a plus de lignes graphiques — point de repère habituel de la lecture (que Mallarmé respectait encore) — il y a des figures, des courbes, des formes géographiques qu'on regarde, des dessins de mots.

Bien sûr, avec cette conception de la page, la ponctuation ne peut plus tenir (les peintres ne s'en servent pas...). Apollinaire la fait sauter; il décale les vers, les divise en fragments, en écrit d'un seul pied, d'une seule lettre; il leur fait suivre une ligne ascendante ou descendante (on ne va plus de gauche à droite, ni de haut en bas, comme dans le *Coup de dés*), les fait dégringoler sur des diagonales. Le vers est partout (ou nulle part?); le texte se lit de tous les côtés à la fois; les mots sont polyvalents dans ce «jardin de buissons typographiques» (comme dit Tardieu qui repique le mot chez Ponge). Les fantaisies typographiques abondent donc : alternance de corps, de graisse (ex. : *la Colombe poignardée*). Mais le poème est-il encore lisible? (surtout à l'époque où les techniques typographiques ne permettaient pas des réalisations aussi soignées qu'aujourd'hui...); n'est-il que visible? L'aventure est-elle trop poussée? Aboutit-on à un cul-de-sac, à une impasse? Dans *Alcools*, cependant, il y a quelques belles réussites dont *le Pont Mirabeau* — qui n'est pas un calligramme — où le décalage des vers, leur déplacement vers la droite, suggère le mouvement de l'eau...

Après Mallarmé et Apollinaire, c'est Claudel qui va s'intéresser de très près aux rapports de la poésie et de la typographie. J'ai dit après Apollinaire, même si les *Grandes Odes* datent de 1900 à 1908, car ses réflexions sur le livre et d'autres textes poétiques où il fait intervenir cette dimension sont postérieurs aux *Calligrammes*. Ses écrits sur le livre, la page, sur le *Coup de dés*, sur les blancs surtout, sont d'un très haut intérêt, bien que ses réalisations graphiques ne soient pas aussi spectaculaires que celles des deux autres. Cependant, le vers claudélien se reconnaît immédiatement : il occupe un large espace; il s'enfle, s'étend, déborde (donc est plein de rejets) et ne peut être lu dans un seul mouvement de l'œil.

Cette disposition du vers suit la respiration du poète : le thème d'une grande quantité de vers est justement la respiration de l'univers que veut traduire l'espace du poème; un autre thème, c'est aussi la parole du poète qui prend forme sous les yeux du lecteur (qu'il interpelle souvent : on y trouve beaucoup de points d'exclamation, de virgules, de capitales — noms de muses ou de villes —, tout cela qui forme un paysage pittoresque que viennent parfois rehausser les italiques ou en interrompre le ronron). Dans tout ce contexte chargé, le blanc frappe d'autant : souvent, il vient suppléer à une «syntaxe-harnais» (Claudel dit qu'il veut s'en débarrasser) : il fait partie ou découle d'une réflexion sur la syntaxe — donc, est d'ordre presque linguistique (Claudel définit quelque part le vers comme «une idée isolée par du blanc»; ailleurs, il écrit : «le poème est fait du blanc qui reste sur le papier»). Dans plusieurs de ses poèmes, le blanc vient rythmer le texte comme la marée fait avec la mer (les petites «strophes» de deux lignes, pour la plupart, sont comme autant de petites vagues — c'est lui qui a écrit *la Mer divague...*) : l'eau est un autre des grands thèmes des *Odes*. Le blanc est un temps, une durée, une éternité parfois. Et cette durée, Claudel la suggère — non seulement par les espaces interstrophiques — non seulement dans les deuxièmes vers presque vides, mais à l'intérieur même d'un vers : aussi, dans la cinquième ode *la Maison fermée*, où les blancs, les espaces sont comme des fenêtres pour respirer — «le blanc, asile pour l'œil» —, mais surtout dans les *Cent phrases pour éventails* accompagnées d'idéogrammes orientaux (1926) où le texte est troué, aéré — les lettres elles-mêmes, séparées les unes des autres : yeu-x. Claudel a vécu en Orient, a été fortement impressionné par l'écriture au calame, a écrit là-dessus de très beaux textes, mais surtout une sorte de glossaire intitulé *Idéogrammes occidentaux* où il essaie de faire voir comment notre écriture donne une certaine représentation des objets qu'elle signifie (je donne l'exemple du plus court : TIR où *t* est le chasseur qui épaulé le coup, *r* le genou qui détale).

Un autre poète — toujours français — contemporain de Claudel (mais tout le monde est contemporain de Claudel puisqu'il a écrit de 1886, donc avant le *Coup de dés*, et jusqu'en 1950), vient aussi fournir un bon exemple d'intimité avec la typographie : c'est Reverdy. Il a donné des pages intéressantes sur la question (voir son *Gant de crin*) et plusieurs notes dans *Nord-Sud*, *Self defence* (textes de 1919-1926), dans lesquelles il est facile de voir que, par un certain aspect, il s'apparente à Claudel : c'est ainsi que lui aussi conçoit la disposition typographique comme liée à la suppression de la ponctuation; il ajoute que cette «typographie nouvelle (?) ne convient qu'à des œuvres simples et pures (?)», alors que la ponctuation normale va aux œuvres

de forme ancienne et de composition compacte». Il considère donc lui aussi la typographie comme intrinsèquement liée à une syntaxe — les deux, inimitables d'ailleurs; mais dans ses réalisations concrètes, si on essaie d'en interpréter par exemple la typographie, en la comparant avec celle de Claudel, il me semble qu'elle est plus figée, plus dure, plus fixe; disons qu'elle vient plutôt arrêter le mouvement, la marche du temps que la suggérer. Ses poèmes de 1916 — par exemple ceux intitulés *Quelques poèmes* — les *Carrés* ou ceux de la *Lucarne ovale* — offrent à l'œil de véritables bastilles. Ce sont des formes rigides, carrées, des lignes de barricade, des équilibres de formes et de forces, des blocs (*houses?*), des mots qui font comme des murs au poème et le ferment plutôt que de l'ouvrir.

Le monde dont parle Reverdy est inclus, contenu (prisonnier?) dans la forme du poème; la structure physique du poème mime la structure profonde du poème, la structure profonde du monde tel que le voit — ou veut le voir — Reverdy. Typographie de défense (plusieurs l'ont vu : Meschonnic, Formentelli) — même les blancs y participent (rien ne peut s'infiltrer, y pénétrer : le monde extérieur ne peut rejoindre le monde intérieur?) —, composition d'ordre, d'organisation supérieure! Pour lui, il y a une corrélation très étroite entre ponctuation, typographie, caractère, structure du texte et structure du monde. Cette netteté, cet équilibre s'oppose parfaitement au désordre, aux blancs et blocs erratiques d'un Apollinaire dont il a dit beaucoup de mal à propos des *Calligrammes*, soulignant leur «difficulté de lecture déplorable». Aux *Calligrammes* il oppose — j'allais dire une «forme fixe» — plutôt : une fixité en forme.

Après Reverdy, plusieurs poètes : Tardieu, Caillois, Ponge (mais son exemple est tellement extrême et particulier!), Michaux, Leiris, en France; ici : P.-M. Lapointe, R. Giguère, P. Chamberland et d'autres se sont intéressés de très près à l'apport typographique dans leurs créations poétiques (de façon très différente les uns des autres). La plupart d'entre eux ont laissé — de leur idylle avec les caractères et la page — des textes ou témoignages souvent très élaborés (ex. : les ouvrages de la fameuse collection «**les Sentiers de la création**» — chez Skira — toute consacrée d'ailleurs à la rencontre poésie-peinture et ici, des éditions à petit tirage comme celles de la maison Erta où chaque poème est composé à la main, après que le caractère, le papier et les estampes d'accompagnement ont été soigneusement choisis). Mais il s'agit déjà d'un autre aspect de la question : édition de poésie et typographie!

Jusqu'ici, nous avons parlé des relations étroites du poète poétisant (comme on dit la Bretagne bretonnante...), du poète

concevant son poème autant pour l'œil que pour l'oreille. Un Butor, par exemple, ne saurait que s'ajouter à la filiation des Mallarmé — Apollinaire — Claudel — Reverdy, qu'un fil conducteur relie bien : celui de la **conscience** typographique, si je peux m'exprimer ainsi. (Butor a même écrit un *Monument*, même si c'est *de rien*, pour Apollinaire...) Butor ou l'éditeur en lui, comme il dit, a des prétentions typographiques (prétentions : au sens premier du dictionnaire : exigences, ambitions, visées). Butor veut — et fait tout ce qu'il peut pour ça — que son texte (son poème? faudra-t-il ici redéfinir la poésie?...) passe par la typographie, s'il ne naît d'elle, qu'il procède d'elle, qu'il en soit au moins une émanation — une **émergence-résurgence** (pour emprunter le titre de Michaux). Avec lui, on a l'impression (pour la première fois?) que le poète ne se sert plus des signes typographiques pour communiquer, mais qu'il écrit presque **en fonction** de la typographie; on le dirait à son service, au pied de ses lettres qu'il fait chanter, magnifie, glorifie, exalte (*Ode à la typographie*, écrit Neruda, autre amoureux de celle-ci). Quand on lit/regarde *Travaux d'approche*, *Mobile*, mais surtout *Illustrations* où tout l'arsenal typographique défile, on se dit : mais ce poète-là, il n'aurait pas existé avant Gutenberg! Tout se passe comme si Butor — plutôt que de composer une pièce musicale, ou plutôt que de se servir d'un instrument pour faire entendre sa musique, n'était qu'un interprète — même virtuose, voire excellent — qui faisait seulement vibrer les cordes! Les textes de Butor, à première vue, accrochent mon œil, séduisent, happent, exigent ma lecture; mais, je le confesse, je n'en ai jamais éprouvé d'autre plaisir que visuel, justement, et peut-être conceptuel.

Mais comment ces textes fonctionnent-ils? D'abord, il est évident que Butor s'adresse à un spectateur — voir *Mobile*, qui est un livre illisible (comme dit Bloch-Michel) parce que c'est un livre qui n'est pas destiné à être lu. Mais les textes de Butor ne sont pas plus des exercices du genre des *Calligrammes*, simples jeux visuels et littéraires. Il s'agit d'une œuvre tout entière construite, composée plutôt (comme on dit en musique, en peinture et en typographie) pour que l'aspect y prenne le pas sur le contenu (ce qui n'avait pas encore été visé jusque-là : jamais le contenu n'avait expressément servi à mettre le contenant en valeur). Ces textes — je vais probablement dire une énormité — si on les retranscrivait, recopiait en vers «normaux», auraient-ils encore quelque valeur? Ils sont construits comme sur des pilotis, des plates-formes; il y a des niveaux où le texte circule, d'autres où la communication est coupée — des passerelles où un peu de sens arrive à passer — des ponts que plus rien n'approche. Bref, je vois ces textes (surtout ceux d'*Illustrations*) comme des textes en péril, des textes

«flottants» (dirait Lyotard) et l'auteur, au beau milieu, comme un draveur dans ses mots-billots!

À la fois complexes dans leurs caractères, leurs grosseurs, leurs dissymétries, apparemment rigoureux et cohérents dans leur(s) système(s) et combien fragiles — ma foi — dans leur sens, dans leur être, dans leur nécessité... Un mastic d'un typographe distrait, une nique d'un lecteur impertinent, une chiquenaude d'un critique lucide, et l'édifice ou l'édition s'écroule... Est-ce pour cela que tous ces travaux sont des «travaux d'approche» et qu'ils demandent presque toujours d'être accompagnés, précédés d'explications, de présentations, de précautions oratoires? Est-ce pour cela qu'ils sont sans cesse repris, retravaillés, comme si leur auteur n'en était jamais satisfait? Il y aurait loin de la coupe aux yeux? Et le lecteur/spectateur, pour qui, en définitive, tout cela a été construit, mis au point, que devient-il? Arrive-t-il à s'y retrouver? De tous ces trajets, ces itinéraires de lecture possibles, lesquels doit-il, peut-il emprunter, et dans quel ordre, s'il veut aboutir? Dans «cette volonté d'intégrer l'hétérogène», comme dit Roudaut à propos de ces textes, n'y a-t-il pas écueil, risque de perdre de vue l'homogène — et même le «gène»?

Mais ce qu'il faut retenir des travaux de Butor, c'est leur prétention, leur visée, leur recherche, leur volonté de signifier par-delà et en deça des signes habituels que sont les mots. Toujours, Butor cherche l'adéquation la plus exacte possible entre un texte et son édition : par exemple, il va jusqu'à *rewriter* un texte, le disposer d'une nouvelle façon selon sa *sortie* en public. Il va encore plus loin : ses textes destinés à l'origine à une œuvre en collaboration (avec un graveur, un photographe ou un musicien), il les écrit pour **aller** précisément **avec** ce que l'autre fait (ex. : son *Paysage de répons* avec H. Pousseur, où les mots sont des répons : petites répliques courtes); s'il écrit un texte qui s'intitule *Peinture*, il peint presque un tableau pointilliste (avec des points... de suspension — plein la page — comme des ronds dans l'eau : c'est le thème du poème et un sujet privilégié des impressionnistes...); quand il écrit *Miroir*, les paragraphes, strophes ou lignes se mirent, se reflètent, les uns dans les autres (strophes d'une ou deux lignes récurrentes). Dans *Pérégrination*, c'est une disposition longue et étroite qu'il adopte pour mimer le voyage (un convoi de mots qu'on voit), mais tout cela n'est pas très neuf! Quand il écrit «le passage de la page au paysage», cela devient plus intéressant car ces mots, ces lettres, nous révèlent son optique, disent et montrent en même temps. D'ailleurs, pour lui, la page est la réalité présente; le monde se résume à une page; il écrit :

«Les limites de la feuille momentanément celles de la réalité.»

C'est là le plus grand pouvoir du poète : de traiter sa page comme un monde et de saisir le monde dans sa page. La page est le lieu du monde, enfin.

Que peut-on tirer de tout cela, de toutes ces pratiques aux différences très marquées et qui s'illustrent jusque dans les blancs de leurs textes (les blancs de Claudel ne sont pas les mêmes que ceux de Mallarmé). Leur seul point commun : le sérieux, l'authenticité, c'est-à-dire la **nécessité** pour chacun de pratiquer ce travail. Tous, ils se sont intéressés au rôle et à la fonction de la typographie dans le langage poétique. À des degrés divers, avec une conscience plus ou moins aiguë, avec des réussites plus ou moins heureuses, avec une réception plus ou moins positive (rappelons que les premiers lecteurs du *Coup de dés* ont été surpris, consternés, choqués même), avec une influence inégale sur leurs contemporains.

Surtout, c'est l'approche — je dirais l'**intention** typographique — qui varie chez ces poètes : Mallarmé a vécu une relation métaphysique avec la page de son poème, faisant de ce dernier le lieu même de la Création avec un grand C; Apollinaire a surtout voulu rivaliser avec ses amis les peintres dans l'appropriation de l'espace, a traité les mots comme des figures, a adopté une attitude de peintre, quoi! Claudel, lui, a considéré la page comme un instrument de signification global, comme un outil syntaxique privilégié; devant la typographie, il a observé un comportement d'ordre linguistique, grammatical si je puis dire. De plus, il a clairement associé et exprimé une partie de sa poésie dans le jeu des blancs typographiques. Quand à Reverdy, il a accompli une réelle osmose entre l'appareil typographique et la structure même du texte, l'un contenant l'autre pour mieux la protéger... Butor, lui, me semble avoir mené surtout une activité d'éditeur («l'éditeur en moi», dit-il un jour), une activité plus intellectuelle, quasi scientifique, comme s'il s'était juré — en ouvrier acharné, en ambassadeur investi ou obstiné — de déployer toutes les richesses de la typographie quant au texte et quant à elle-même, dirait-on.

*

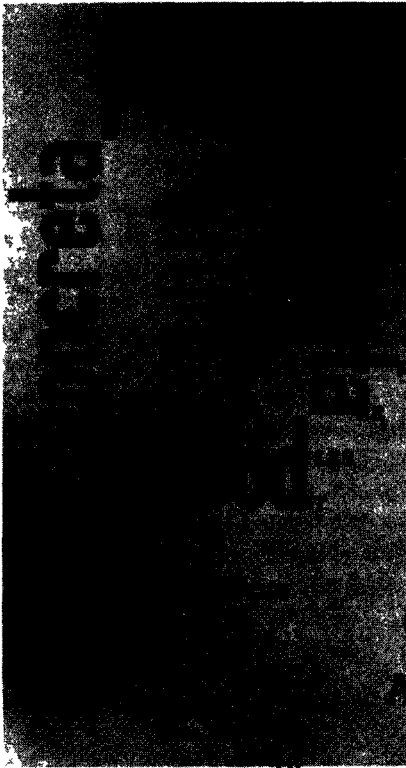
Qu'est donc la typographie pour qu'on y mise tant? un langage? un métalangage (avec ses signes, ses métasignes bien codés)? un système d'effets rhétoriques? Mais alors, la poésie qui est déjà un langage codé (avec un appareil rhétorique sophistiqué) serait doublement codée : ce qui représenterait pour elle un risque, un danger d'ambiguïté, d'occultation, d'annulation? Ce qui est sûr, c'est que la typographie — son étude, son analyse — relève de la rhétorique et de la sémiologie.

Quel rôle joue ici la typographie qu'elle ne joue pas pour la prose? Y a-t-il un **degré zéro** de la typographie (puis des degrés : de **neutre à expressif**)? Ajoute-t-elle un sens nouveau? Le remplace-t-elle? Est-elle «l'écho visible d'un sens»? un excès de sens? le miroir du texte, son faire-valoir? A-t-elle une fonction anamorphosante? Ne vient-elle que consolider une graphie? Permet-elle une prolifération de sens? Offre-t-elle une lecture autonome, indépendante, **en soi**, du texte imprimé? ou concomitante? complémentaire? même redondante? De quelle façon le texte circule-t-il entre tous ces niveaux de lecture?

Faudra-t-il redéfinir la poésie à la lumière de ce que la typographie nous (en) révèle? Pourra-t-on, à partir de cette **lecture** typographique, déboucher sur de nouvelles interprétations ou analyses de textes? Mais la typographie n'est-elle pas elle-même un langage poétique, avec «son lyrisme naturel», comme dirait Apollinaire? Est-elle toujours au service de la poésie ou le poète ne se met-il pas de plus en plus à son service? Ce sont de nombreuses questions auxquelles il faudra bien un jour tenter de répondre.

Cette relation POÉSIE-TYPOGRAPHIE renvoie au problème vaste et complexe du **lisible** et du **visible** et ses voies d'appréhension sont multiples : phénoménologie, psychologie, herméneutique, linguistique, histoire, etc. Mais l'esthétique et la sémiologie me paraissent être les disciplines les plus pertinentes pour approcher la question des rapports et des accords entre les champs sémantique et plastique de la poésie.

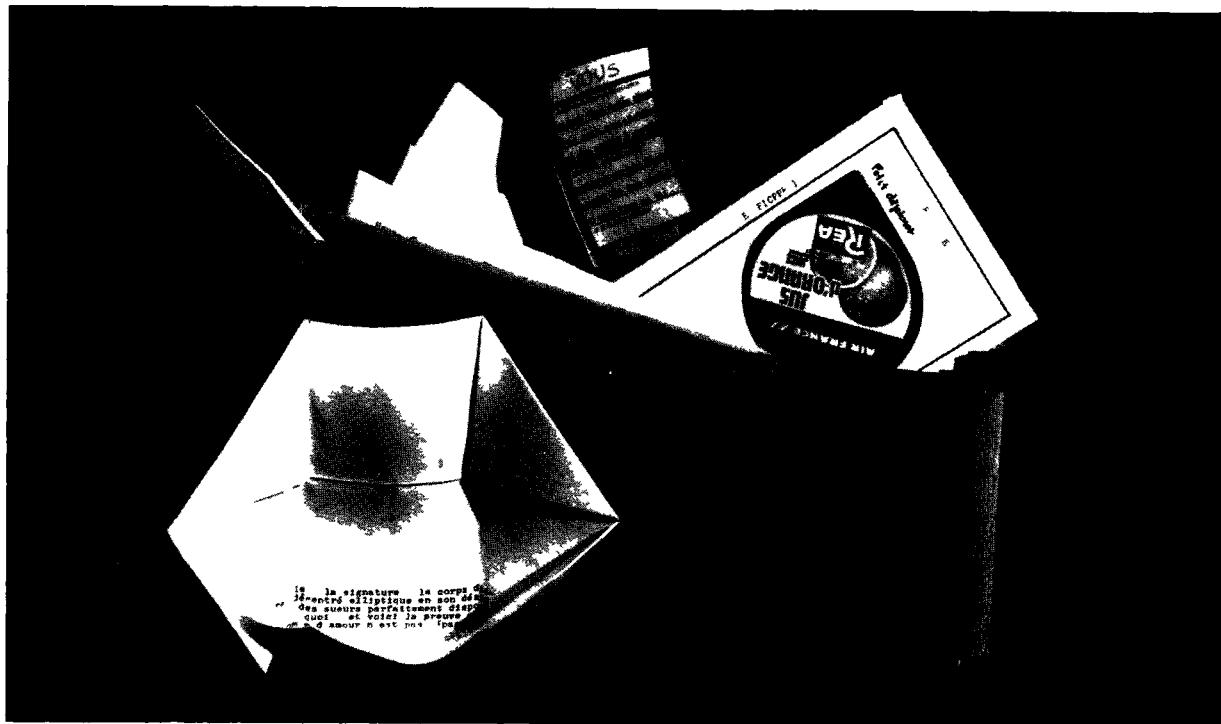
Affiche d'un programme
de poésie concrète.



DANS
LETS CE
MI
ROIR
JE
SUIS
EN
CLOS
VI
VANT
ET
LES VRAI
NE COM
GI NE
MA ON
I

Guillaume
Apollinaire

Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, «NRF-Poésie»,
1925



Jean-Yves Fréchette et Pierre-André Arcand, *Plus sous pli*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1982

executions which the Queen had ordered.

They very soon came upon a Gryphon, which lay fast asleep in the sun. (if you don't know what a Gryphon is, look at the picture): "up, lazy thing," said the Queen, "and take this young lady to see the Mock Turtle, and to

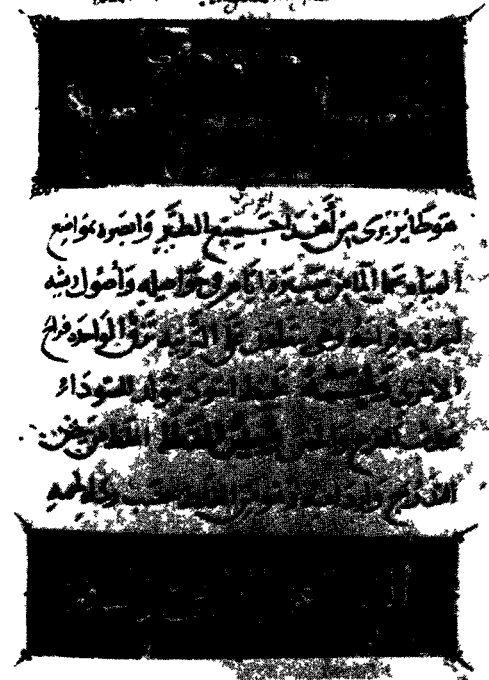


hear its history. I must go back and see after some executions. I ordered," and she walked off, leaving Alice with the Gryphon. Alice did not quite like the look of the creature, but on the whole she thought it quite as safe to stay as to go after that savage Queen; so she waited.

The Gryphon sat up and rubbed its eyes: then it watched the Queen till she was out of sight: then it sneezed: "What fun!" said the Gryphon, half to itself, half to Alice.

"What is the fun?" said Alice.

Page du manuscrit de Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice sous terre* qui, une fois modifié, donna naissance à la célèbre *Alice au pays des merveilles*



Page peinte en miniature d'un manuscrit arabe datant du XIV^e siècle (Bibliothèque du Monastère de l'Escorial)