

Urgences

Procédures d'appel

Jan Baetens

Poétique de la note

Numéro 31, mars 1991

URI : id.erudit.org/iderudit/025636ar

DOI : [10.7202/025636ar](https://doi.org/10.7202/025636ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN 0226-9554 (imprimé)
1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baetens, J. (1991). Procédures d'appel. *Urgences*, (31), 56–66.
doi:[10.7202/025636ar](https://doi.org/10.7202/025636ar)

Tous droits réservés © Urgences, 1991

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



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Procédures d'appel

Jan Baetens

I

Il faut le redire: la note, virtuellement, se distingue par son aptitude à mettre en cause la linéarité des signes. Pratiquement, toutefois, elle permet dans bien des cas d'évincer les poches qui menacent d'en ralentir le cours (à cet égard, et dans la mesure où l'on peut en rapporter la lecture, même indéfiniment, l'avantage de la note sur la parenthèse est indéniable.). Qu'un écrit s'intéresse aux notes ne peut donc suffire pour le faire passer d'un état « classique » du discours, dominé par les structure linéaires et le modèle *représentatif*, à une version moderne, qui défère à des agencements *métare-présentatifs* d'ordre translinéaire¹. Encore faut-il que *l'emploi* des notes s'éloigne du recours admis, prophylactique, à un mécanisme capable de gérer une scission au profit de l'unité.

À négliger cette précaution, comme il arrive dans une des plus belles réussites du modernisme espagnol, *Larva* de Julià Rios², le geste du scripteur risque de voir s'éteindre le piquant de sa contestation. Dans cet ouvrage, en effet, le flux du roman placé en belle page se trouve interrompu, sans cesse mais aussi sans règle, par des appels renvoyant à de courtes notes en regard où Rios s'abandonne à son penchant pour le calembour polyglotte. Déjà très actif dans la narration même, ce procédé est approfondi dans les notes, l'auteur s'offrant un espace détaché des exigences du récit, dont

1 Tradition et modernité ne désignent pas ici des étapes historiques, celle-ci neuve et celle-là ancienne, du discours, mais des structures discursives à dominante, là représentative et ici métareprésentative, dans l'acception technique que reçoivent ces termes dans les « Éléments de textique » de Jean Ricardou. Qu'il nous soit permis de rappeler ici cette paire de définitions: « Par *représentation*, l'on entendra toute manœuvre qui, selon l'acception commune, fait apparaître certaine idée à l'esprit en mobilisant un moyen technique quelconque, notamment avec sa spécificité, le langage. » (« Éléments de textique [I] », in *Conséquences*, Paris n° 10, 1987, p. 7). « Par *métare-présentation*, l'on entendra toute manœuvre qui exalte organiquement certains des paramètres de l'écrit que la représentation oblitère » (*ibid.*, p. 23). Pour plus de détails, nous renvoyons le lecteur aux « Éléments de textique », en voie de publication dans la revue *Conséquences*.

2 Barcelone, Éd. del Mall, 1984.

l'avantage est double: tolérer, à gauche, l'irrépressible inclination aux jeux de mots babéliens; préserver, malgré tout, le fil du récit, à droite. De plus, le contenu des notes, digressif et majoritairement lexical, naturalise la fonction première de la note classique, qui est d'écarter à moindre prix, sans tout à fait l'exclure, ce qui s'oppose au régime narratif. Dans des productions modernes plus homogènes, l'intérêt pour le dispositif translinéaire de la note s'accompagne d'une subversion de ses facultés traditionnelles. Parfois même, comme dans *Glas* de Jacques Derrida³, cette critique s'est traduite par l'adoption d'un système de notes *sans référence*, le lien entre la note et l'écrit n'étant plus canalisé par l'insertion d'un appel ou, bien sûr, l'utilisation d'un système analogue. L'importance de ce pas, l'abandon de la référence, mérite pourtant d'être soumise à un scrupuleux examen. De même, en effet, que ce rejet ne réussit pas à lui seul le dépassement de la note conventionnelle (bien des ouvrages classiques, songeons par exemple à certains livres de Jean Paulhan⁴, s'accommodent très bien d'annotations sans référence), de même il serait faux d'y voir l'apogée du rejet de l'ancien modèle (ce type de note ne dispose d'aucune supériorité intrinsèque en face de leurs variantes à référence). Il semble au contraire que, pour au moins deux raisons, le travail moderne sur ces dernières jouisse de plusieurs beaux atouts.

D'une part, comme le démontrent, avec une évidente maîtrise, les expérimentations d'un Renaud Camus⁵, les notes à référence permettent une mise en cause effective, dûment localisée, des modèles classiques, là où le choix d'une structure sans lien explicite risque d'enliser la lecture dans la recherche nostalgique d'une absence, la réduisant au seul dépistage du chaînon supprimé. D'autre part, elles offrent au travail du scripteur un élément spécifique, l'appel de note, que leurs concurrents ont répudié: autant que la relation entre le discours et la note, il importe en effet de scruter l'objet, invisible à force d'être là, qui assure leur relais. Les pages qui suivent se voudraient une première approche de cette voie peu pratiquée.

3 Paris, Galilée, 1974.

4 Notamment son *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Paris, Gallimard, 1947.

5 Ainsi, dans *Travers*, que nous commentons dans notre ouvrage *Les mesures de l'excès* (à paraître). Cette analyse diverge notablement des commentaires de Gérard Genette dans *Seuils*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1987.

Parmi les ouvrages où l'appel de note se trouve l'objet de soins plutôt retors⁶, *Le théâtre des métamorphoses* de Jean Ricardou⁷ est sans conteste celui que l'exploration systématique de ce problème a tenté le plus. En hommage à ce livre peu lu⁸, mais aussi pour d'évidentes causes d'argumentation, et le peu d'exemple offrant la possibilité d'une analyse moins sommaire, nous nous limiterons ici à quelques fragments de ce livre unique.

II

La fonction de renvoi, répétons-le, peut être exercée de multiples façons. Y pourvoient, certes, les classiques appels — lettres ou chiffres —, mais aussi, entre autres, les astérisques, les flèches ou encore un changement de couleur ou de style typographique. C'est dire déjà que la sélection d'un système comporte, impérativement, un double aspect: le choix, d'abord, d'une technique d'appellation; la décision, ensuite, de la maintenir partout, ou d'en changer ici ou là. Or, même lorsque une telle combinaison est attestée, la répartition des catégories obtempère presque toujours à une stricte division fonctionnelle, chaque classe de notes ayant son propre type d'appels, de sorte que les différences matérielles mobilisées deviennent la victime d'un inévitable processus de naturalisation.

Dans *Le théâtre des métamorphoses*, ces questions préliminaires se révèlent être déjà l'entame d'une immense intervention sur les structures d'appel. Non seulement le livre renonce au modèle unique, mais il s'interdit de soumettre l'alternance des codes à un principe de genre fonctionnel. Ainsi un des critères retenus est-il *topique*: en passant d'une section du volume, qui en compte quatre, à l'autre, l'on peut observer des mutations dans la distribution des notes. Le deuxième volet, par exemple, construit de la pièce radiophonique *Communications*, troque les appels numériques du début par des astérisques. La venue de ces signes serait-elle dictée par la nature particulière des gloses, les notes étant ici

6 Un aperçu s'en trouve dans *Seuils*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, p. 295. Nous y ajouterions volontiers *Zigzag* de Jean-Claude Lebensztejn, Paris, Flammarion, 1981.

7 *Seuil*, 1982.

8 *Seuils*, entre autres, n'y emprunte d'autre exemple que celui, extérieur à l'œuvre (dans l'acception convenue du terme), de la couverture.

marginales (elles se présentent en fausse page, qui leur est réservée) et théoriques (il s'agit d'une suite de commentaires, relatifs surtout aux lois d'engendrement de la fiction qui défile en belle page)? L'hypothèse ne convainc guère: *Communications* aurait parfaitement toléré un mécanisme de référence basé sur les nombres. Rompant une règle conventionnelle entre toutes (quoi de plus banal, pour un appel de note, qu'un chiffre placé en exposant?), les astérisques de *Communications* surprennent pour deux autres raisons encore. La première, intertextuelle, concerne l'ordinaire discrétion de l'appel: d'une épaisseur peu commune, l'astérisque attire d'emblée l'attention sur la matérialité typographique du signe. La seconde, intratextuelle, se rapporte à la primauté, dans toute l'œuvre de Jean Ricardou, du huit: venu non point de la casse, mais de la main du scripteur, l'astérisque fabriqué pour les besoins de la cause porte bien, tout inhabituel que soit ce nombre, huit rayons; comme, de plus, le discours d'escorte totalise seize entrées, le passage des chiffres aux astérisques est une façon de mettre en sourdine, non pas l'aspect numérique lui-même (après tout, le nombre des notes demeure un multiple de huit), mais sa précellence, afin de guider l'œil du lecteur vers des structures moins attendues. C'est pour la même raison d'ailleurs que *Communications* n'appelle jamais deux notes à la même page: ainsi s'évitent les astérisques doubles, puis triples, voire, pourquoi pas, quadruples, qui auraient réconforté la position de l'aspect numérolgique mis en suspens et brisé, sans doute, le nombre global des notes, multiple de quatre.

Bien entendu, pour que cette destitution des nombres soit davantage qu'un divertissement, la visibilité accrue des astérisques ne doit pas rester un phénomène isolé, mais susciter des échos ailleurs, de façon à transformer l'*écrit* en *texte*. Les astérisques sont-ils le lieu d'une nouvelle gerbe de correspondances? Un survol du livre lève vite les doutes.

Premièrement, le poids visuel des astérisques facilite le rappel, même au détour d'un simple feuilletage, d'une occurrence antérieure, elle iconique: les fictifs billets de métro, dont certains arborent, à leurs extrémités, un astérisque dessiné (voir illustration 1, page suivante). Par l'aboutement de leurs illustrations tronquées, dont la mise ensemble formule l'amorce d'une fiction bricolée, les cartons permettent aux voyageurs souterrains de se déplacer à *l'intérieur même* de ce qui rend possible le voyage: leur titre de transport.

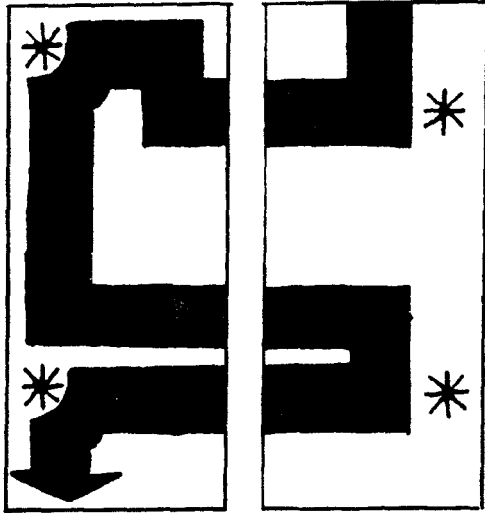


Illustration 1

Sans dénier ou perdre sa tâche instrumentale, le billet et, partant, les astérisques qu'il lui plaît de comporter, acquièrent une dimension inédite, qui n'est pas sans rappeler la mutation de l'écrit, contrôlé par la fonction représentative de ses unités, en texte, où le langage devient visible pour lui-même. Appliqué aux appels de note de *Communications*, un tel battement fait bien ressortir l'importance stratégique du travail sur l'astérisque. Plus en effet qu'un outil du bon fonctionnement du discours, l'appel de note est une plausible métaphore de l'opération clé de l'univers représentatif: l'échange — celui, en premier lieu, d'un ensemble formel contre le sens qu'il fait advenir. Tant qu'il n'est que cette courroie de transmission effacée par la réussite même de sa mise en rapport, l'appel de note participe pleinement à la logique de la représentation. Du moment qu'il commence à retenir l'attention sur lui-même, le relais instille un point de vue métareprésentatif. Toucher aux astérisques n'a ainsi rien d'une curiosité, mais révèle l'enjeu fondamental du *Théâtre des métamorphoses*: le questionnement de la monodie représentative, l'illustration des possibles métareprésentatifs.

Une seconde analogie, vers la fin du volume, vient corroborer cette piste de lecture. Des astérisques, au nombre de quatre et disposés en des carrés reposant tantôt sur l'un de leurs

côtés, tantôt sur l'un de leurs angles, semblent y faire office de culs-de-lampe (adaptés, quant à leur forme — le triangle habituel devenant ici rectangle —, aux idiosyncrasies du lieu d'accueil). Le rendement fonctionnel de ces ajouts paraît cependant restreint et rapidement une suspicion affleure. D'un côté, cette partie du livre, la quatrième, « Principes pour quelques transformations », n'a aucun besoin de ces ornements pour éclaircir l'articulation de ses unités, ponctuée qu'elle est de formules verbales explicitant les détails de la configuration du discours. De l'autre, la convocation de ces culs-de-lampe particuliers est très intermittente (il y a quatre occurrences pour quatre-vingts pages divisées en de multiples sections) et surtout fort dissymétrique (groupés par deux, ils n'opposent pas des segments de même niveau). Bref, un tel usage des astérisques réitère avec force la ferme dissociation d'un objet matériel et de la fonction où il se voit d'habitude enfermé. L'interprétation des astérisques de *Communications* y trouve une utile confirmation.

L'éclatement du lien entre forme et fonction permet de prendre en compte un type de rapports qu'occulte la perspective fonctionnaliste de la représentation. À mieux scruter les appels de notes de *Communications*, il devient clair que le réseau de signes qui les intègre avive aussi leur densité matérielle et sémantique. L'on appréciera par exemple le choix de l'astérisque — ce « petit astre », dont les contours figurent assez bien l'objet qu'il nomme — au sein d'une fiction faite de sidérations en chaîne et qui se termine par un voyage interstellaire à destination de Vénus. L'on remarquera aussi, au-delà de l'allusion mallarméenne que la suite du livre explicitera, la valeur emblématique du thème de la constellation dans un livre où s'enseigne l'étoilement.

À un autre niveau, mais dans le même ordre d'idées, c'est alors le mot même qui le nomme, « astérisque », que *Le théâtre des métamorphoses* transforme selon les contraintes partout retracées. Ici, par exemple, c'est grâce à une inversion, astérisque devenant en creux « astéri-qs-ue » (*sic*), une nouvelle icône du principe tutélaire du texte, de celui-ci comme du texte en général, qui est produite : le X. Là et toujours par exemple, c'est grâce à la rencontre d'une syllabe commune (« astr ») que le terme « astreinte » dévoile la parenté structurelle entre l'écriture sous contrainte, réputée si contraire à l'immaculée conception du chef-d'œuvre inspiré, et la forme rayonnante — astrée ? — du texte, si impitoyable à l'égard du vouloir-dire.

Ce qu'enseigne donc cette activation de l'astérisque, c'est la méfiance à l'égard de tout fonctionnement naturel, transparent ou neutre de l'écrit, et la capacité du texte à disposer autrement les signes les plus rétifs, apparemment, aux sollicitations de l'excès de l'écriture.

De toutes les structures engagées dans la note, la plus franche est celle qui instaure une hiérarchie: elle stipule que la note est *seconde*, quelle que soit l'importance de son contenu ou l'envergure de son espace. Placé à *droite* de l'unité de référence, c'est-à-dire lu *après*, l'appel de note est la marque de cette postériorité. Dans *Communications*, c'est avec éclat qu'une telle certitude se voit, dès le seuil, brouillée. La deuxième partie *s'ouvre* en effet, à gauche, par une note intitulée «POSTFACE», appelée par un astérisque logé dans la pièce radiophonique déroulée en regard. *Le théâtre des métamorphoses*, ainsi, par cet éloignement de la glose «de son endroit propre, met en crise le lien du texte et de son commentaire» (p. 104), ouvrant la voie, grâce à la réitération de ses inscriptions marginales, à une persistante «incertitude transversale» (*ibid.*).

Sans être fausse, cette analyse des effets perturbateurs de l'antéposition de la postface paraît exagérée. Plusieurs dispositifs d'annotation, en effet, s'inscrivent à gauche de l'écrit qu'ils commentent après coup, à commencer par une pléthore d'ouvrages pédagogiques. Ce n'est donc pas, puisque la tradition le supporte tacitement, dans le paradoxe d'un titre (une section inaugurale qui se nomme postface) ni dans l'irrespect à l'égard d'une préséance (la note se donnant ici à lire avant l'écrit commenté⁹) que réside l'étrangeté de *Communications*. Ce qui fait la différence, sous l'angle considéré, du *Théâtre des métamorphoses* en regard d'un manuel classique, c'est que dans le premier, il ne s'agit plus d'accrocher des notes à un écrit, mais de faire *un montage parallèle des deux blocs discontinus*, en utilisant le principe du vis-à-vis inhérent au livre, avec ses pages fausses et belles, et un système de ponts, les notes, qui ne fixe pas les rapports, mais encourage au contraire leur multiplication.

Cette remise en perspective des notes, nul doute qu'elle est facilitée par le rejet absolu de la fonction classique de

9 Tout autre serait cette appréciation si la pièce radiophonique était renvoyée au verso des pages de droite réservées aux notes. Mais comme tel n'est pas le cas, la ressemblance avec les dispositifs plus classique demeure prégnante.

l'appel, qui est de marier un fragment de l'œuvre avec la note qui le détaille. *Communications*, radicalement, coupe court à ce lien sémantique entre scholies et termes expliqués. Les appels y semblent mal placés, distribués on ne sait trop selon quel malicieux hasard. Pourquoi « chair » appelle-t-il « abyme » ; « insistant », « carrousel » ou encore « surprise », « conseils » ? L'étonnement du lecteur ne fait d'ailleurs que croître lorsque se découvre, en amont ou en aval du terme appelant et du titre de la glose, des unités plus aptes, à première vue, à rétablir le courant. Juste après « chair », par exemple, se lit « abîme », juste après « carrousel » surgit « elle en ferait trop », juste avant « conseils » se présente « surprise ».

Trop méticuleusement échafaudé, *Le théâtre des métamorphoses* ne fait jamais naître le soupçon de quelque gigantesque potacherie¹⁰. Si méfiance lectorale il y a, c'est bien ailleurs, au moment de l'apparente dissipation du mystère, qu'elle a le droit de se pointer. Le livre divulgue en effet, à peine lancé le dérèglement du dispositif des appels, qu'une loi tout autre « préside à la communication du texte et de son commentaire. [...] Le titre de chaque glose subit une précise astreinte : celle d'offrir un nombre de lettres strictement identique à celui que présente le terme auquel il s'attache » (p. 110). Cette proclamation, qui confirme une relation texturale, métareprésentative, là où, systématiquement, domine la logique de la représentation, arrête-t-elle la lecture ? Ce serait méconnaître la complexité du discours d'escorte du *Théâtre des métamorphoses*, avec, notamment, sa promptitude à dénoncer toute complaisance. En ce cas précis, la mise au jour de la contrainte numérique pourrait bien, par une certaine insatisfaction qu'elle ne manque d'occasionner, servir de mise en garde implicite contre les travers de ce que Ricardou baptise « effacement complémentaire », mécanisme psychologique par lequel « ce qui vient d'être pêché [fait] écran, quelquefois, à ce qui eût non moins pu se découvrir » (p. 148-150). Acceptant la leçon sur la règle numérolologique, la lecture résiste d'autant mieux à la tentation de s'en satisfaire

10 C'est la tare justement dénoncée par Genette dans son analyse des œuvres détruisant les structures traditionnelles de la fonction d'appel. Pour plus de détails, voir *Seuils*, p. 295. En termes ricardoliens, on pourrait dire que la critique de la représentation n'y aboutit pas à une véritable métareprésentation, mais s'enlise dans les pièges d'une facile *hypométareprésentation* (voir « Éléments de textique [I] », p. 34).

que le dispositif d'ensemble de l'appellation, avec le remplacement de ses chiffres par des astérisques, lui a enseigné la relativité de cette contrainte. Ayant parcouru les pages dans tous les sens à la recherche des liens entre terme appelant et glose appelée, la lecture ne peut plus se contenter de la révélation numérologique, tant elle a trouvé, entre temps, des relations autres que celles des nombres.

L'une d'elles, la plus prometteuse sans doute, concerne les emplacements respectifs de l'appel et de la note, qui souvent ne sont pas symétriques, la scholie à gauche commençant plus haut que l'appel à droite. Ce genre de décalages, loin d'obéir aux caprices du distributeur, va rendre visible l'organisation translinéaire des unités du volume.

Un court exemple montrera la précision de ces manœuvres (voir illustration 2, page suivante). À la page 169 du livre, le terme « méthodiquement » appelle, vers le haut de la page, une note titrée « COMMUNICATIONS », laquelle s'ouvre vers le bas de la page 168. Cette fausse page comporte uniquement, avec le titre courant (tout en haut) et le folio (tout en bas), l'intitulé et les deux premières lignes de la ligne en question¹¹. Avant même que ces pages soient effectivement lues, l'œil a déjà repéré, tant est diaphane l'occupation du support, une puissante diagonale qui relie l'astérisque de l'appel à celui de la note (que cet agencement visuel fût déjà obtenu au moment de la rédaction ou que, comme c'est plus probable, le décalage de la note vers le bas soit un heureux effet de l'intelligente correction des épreuves, est un problème certes réel, mais il serait injuste d'en exagérer la portée). Donnant suite aux injonctions de croisement universel réitéré tout au long du volume, la lecture doublera la première figure décelée d'une diagonale inverse, de façon à obtenir les deux branches d'un X. Elle le fera en reliant le titre courant et quelques tronçons de la pièce radiophonique disposée à la hauteur du début de la note, soit, en bas à droite, les segments « Allô, tu m'écoutes ? » et « au bout du fil », et, en haut à gauche, le titre courant « COMMUNICATIONS », soit encore une triple inscription du principe de translinéarité que la

11 Une étude plus poussée ferait aussitôt comprendre que de multiples autres motifs surdéterminent le côté dégarni de la page 168. Si l'on tient par exemple compte de l'argument fictionnel développé en regard, le contraste lumineux entre l'immense page blanche à gauche et la sournoise prolifération nocturne, à droite, d'un immense céphalopode, n'a rien de gratuit.

Suppose des êtres sans forme fixe, verts et noirs, dépourvus de tout squelette rigoureux, un céphalopode multiple, immonde, aux protubérances indéfinies. Il augmente insidieusement son volume, prend méthodiquement * possession, de nuit, des estuaires. Et il remonte les rivières, les ruisseaux. Le jour, il se dissimule dans les ombres au fond des eaux. Puis il accède aux égouts, et à toutes les tuyauteries, qui communiquent avec les lavabos, les baignoires. Il reste là, tapi, en attente. Parfois des semaines, parfois des mois, des années. A propos, j'espère que l'entrebâillement obscur ne s'est pas agrandi, n'est-ce pas, imperceptiblement ?

MICHEL

Je ne crois pas. Je ne sais pas.

MARCEL

A l'affût de circonstances favorables. Aussi certains soirs, si se propagent certaines sortes de musique, comme « La Mer » de Claude Debussy. Tu connais ?

MICHEL

Oui.

MARCEL

Et si un orage, en se prolongeant, comme ce soir, donne à l'atmosphère une humidité de marécages, et si la pièce est plongée dans la pénombre, alors l'entité immonde sort des conduits, augmente le volume de ses diverses occurrences. Dès que possible, d'une pièce à l'autre, énorme, en silence, il se recompose. Allô, tu m'écoutes ?

*Pulsations cardiaques cou-
vertes par la Mer au bout du fil,
puis « ici même ».*

* COMMUNICATIONS

*Quelque part sans doute, nous l'avons méthodiquement sou-
ligné: les éléments d'écriture peuvent communiquer à distance.*

note s'ingénie à clarifier: « COMMUNICATIONS / Quelque part, sans doute, nous l'avons méthodiquement souligné: les éléments d'écriture peuvent communiquer à distance » (p. 168). Dans le quatuor de termes logés aux extrémités de la croix virtuelle: le titre courant COMMUNICATIONS, l'unité d'appel « méthodiquement », l'intitulé de la note « COMMUNICATIONS » et l'extrait bicéphale de l'œuvre, « Allô, tu m'écoutes? » et « au bout du fil », l'adverbe *methodiquement* est seul à déroger, avec éclat, selon une manière de savante antiphrase, au champ lexical de la téléphonie. Comme tant d'autres « infractions » du *Théâtre des métamorphoses*, ce relâchement ne témoigne toutefois guère de l'esthétique du clinamen¹², mais se propose de relancer l'activité de la lecture, l'amenant à cerner un excès que, peut-être, sans cet accroc, elle n'aurait pas vu. En l'occurrence, un regard plus attentif vérifie sans problème que la prétendue irrégularité n'est en fait que... l'effet de la règle violée. Si l'appel de la note « COMMUNICATIONS » succède au mot « méthodiquement » et non au terme « communiquer » qui pourtant le talonne, c'est bien parce que cette petite irrégularité fait mieux percevoir un chiasme à distance. En effet, là où l'unité d'appel « méthodiquement » est suivi de « communiquent », la lecture ne tarde pas à découvrir que la note appelée « COMMUNICATIONS » se prolonge, entre autres, par le vocable « méthodiquement ».

Bref, avec un X de plus, bien des pans d'ombre succèdent à l'intelligence de la lecture.

12 Illustrée surtout par l'œuvre de Georges Perec, l'esthétique du clinamen désigne la destruction volontaire d'un système de contraintes. Pour plus de détails, voir en tout premier lieu le recueil de Bernard Magné, *Perecollages*, 1981-1988, Toulouse, Presses universitaires de Mirail-Toulouse, 1989.