



HAL
open science

Le O de pOésie Quelques exemples du croisement des codes et de la dynamique des formes

Isabelle Chol

► **To cite this version:**

Isabelle Chol. Le O de pOésie Quelques exemples du croisement des codes et de la dynamique des formes. Arselène Ben Farhat et Mustapha Trabelsi. La Question de l'hybride, Université de Sfax, URLDC, 2013. hal-01141248

HAL Id: hal-01141248

<https://hal.science/hal-01141248>

Submitted on 10 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le O de pOésie

Quelques exemples du croisement des codes et de la dynamique des formes

Isabelle CHOL

(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Prolégomènes

Questionner l'hybride suppose d'interroger ses formes et ses enjeux, mais aussi le mot lui-même dans l'évolution de son acception et de ses emplois, ainsi que le contexte dans lequel s'inscrit sa productivité sémantique et lexicale.

Le mot français « hybride » vient du latin « ibrida ». Le dictionnaire *Littré* propose une étymologie controversée. Le nom latin viendrait d'un « terme grec [qui] signifie viol ». Mais le *Trésor de la Langue Française*, dans un article concernant les différentes graphies du mot (hybrida, ibrida), précise que « la graphie la plus usuelle *hybrida* est due sans doute à un faux rapprochement avec le gr. ὑβρις “violence” ». Que le lien avec l'ὑβρις soit ou pas fondé étymologiquement, il n'en reste pas moins que le mot est apte à porter des valeurs associées à ce qui excède les limites.

Le mot français est un calque du mot latin dont il conserve la valeur sémantique de ce qui naît d'éléments hétérogènes. Diderot, dans ses *Essais sur les règnes de Claude et de Néron*, rappelle le sens du mot en latin : « on appelait hybrides les enfants d'un père étranger ou d'une mère étrangère. » En français, le mot a un sens biologique. Il désigne ce qui « provient du croisement naturel ou artificiel de deux individus d'espèces, de races ou de variétés différentes »¹. Il a un sens grammatical dès 1647 :

¹ Cité par le *Trésor de la Langue Française*.

Vaugelas précise, dans ses *Remarques sur la langue française*, que les mots hybrides sont « formés d'éléments empruntés à deux langues différentes ». Plus largement, ils sont formés de constituants appartenant à plusieurs langues. Au XIX^e siècle, le mot prend son sens figuré et il désigne ce qui est « composé d'éléments disparates ». Le *Trésor de la Langue Française* qui donne cette définition cite un passage de *Notre Dame de Paris* (1832), de Victor Hugo. Il devient alors synonyme de ce qui est hétéroclite et composite. Il laisse entendre le mélange des genres et des styles que note la définition du dictionnaire *Le Robert*.

Le mot « hybride » est à l'origine de plusieurs autres termes construits par dérivation. L'« hybridation » désigne le « caractère de deux ou plusieurs langues se fondant en une langue mixte », et, dans un sens figuré, « l'état de ce qui a une origine, une composition disparate et surprenante » (*Trésor de la Langue Française*). Le suffixe « -ation » ajoute une valeur liée au processus. Le nom « hybridité » concernant le caractère hybride est utilisé en botanique dès 1828, en grammaire dès 1840, et avec un sens figuré en 1861. L'« hybridisme » est donné par le *Littré* comme synonyme d'« hybridité ». La pratique de l'hybridation est enfin notée par le verbe « hybrider » qui apparaît avec un sens botanique dès 1826, et avec un sens linguistique en 1835. Il y aurait encore, dans les créations un peu plus récentes, « hybridage », « hybrideur » ou « hybridateur ».

Ce bref parcours montre la grande productivité sémantique et lexicale du mot « hybride », plus particulièrement au XIX^e siècle. Ce qui réunit sémantiquement l'ensemble des définitions, c'est l'idée d'association de ce qui est différent, qui peut concerner aussi bien les genres et les styles. De fait, la multiplication des emplois et des mots relevant de ce champ de l'hybridité au XIX^e siècle, rapporté à la langue ou aux œuvres, s'inscrit dans un contexte dans lequel la distinction des genres et des styles, mais aussi le cloisonnement des arts sont mis en question.

Dans son *Laocoon* (1766), Lessing évoque l'association classique entre peinture et poésie, telle qu'elle avait été faite dans la reprise de *l'ut pictura poesis* d'Horace. Il distingue ce qui oppose au contraire peinture et poésie. Sa théorie s'est vue prolongée au XIX^e siècle par la revendication de la spécificité des différents arts. Mais, parallèlement à cette « autonomisation esthétique » dont parle Daniel Bergez dans *Littérature et peinture*², les échanges entre peinture et littérature sont nombreux, dans le contexte romantique de l'alliance renouvelée des arts. Ils s'inscrivent dans la théorie des correspondances et ils participent au

² Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 25.

désir d'un art dégagé des seules catégories et codifications anciennes, du point de vue de la langue, des registres, du style. Ces échanges concernent fréquemment la poésie qui s'est vue à ce point attirée par les arts visuels qu'elle fondera en partie la nouveauté de ses formes sur leur aspect plastique, ce que retiendront un grand nombre de lecteurs du *Coup de dés* de Mallarmé ou ce que mettra en pratique, entre autres, Guillaume Apollinaire avec ses *Calligrammes*.

Ces pratiques qui croisent les moyens linguistiques et les moyens plastiques ont ainsi trouvé au cours du XIXe siècle un terrain favorable à leur développement. Quelques faits ont été marquants quant à cette évolution : la présence accrue de l'image sous des formes diverses, comme celle de la photographie (dès 1830) ou de l'affiche (depuis l'invention de la lithographie dans les années 1860) ; l'influence des idéogrammes et de la calligraphie chinoise et japonaise. Ce contexte historique laisse apparaître une double hybridation possible, entre deux systèmes sémiotiques distincts, verbal et visuel, et entre deux systèmes linguistiques, alphabétique et idéogrammatique. Le texte poétique mais aussi la lettre se trouvent alors touchés quant à la leur valeur par ce processus d'hybridation qui rappelle que la poésie est un faire. Dans ce vaste champ de l'hybridation entre le lisible et le visible, un élément est particulièrement récurrent : le O qui peut être mot, lettre ou simple forme géométrique. Sa polyvalence interroge le langage poétique dans sa relation aux codes et formes établis. Il donne à voir ce qui se joue dans cet attrait de la poésie pour les arts visuels à l'origine de formes dont l'hybridité révèle une politique du langage et une esthétique de la création.

De la correspondance entre les arts à l'allégorie poétique

Le texte qui servira de point de départ à cette réflexion est le sonnet de Rimbaud intitulé « Voyelles »³. C'est un des poèmes les plus connus de Rimbaud, comme l'écrit Paul Claudel dans « L'harmonie imitative »⁴ :

Vous savez tous par cœur le fameux sonnet par lequel un poète de votre terroir ardennais, Rimbaud, a donné une couleur aux voyelles :
A noir, E blanc, I rouge, etc.

³ Une copie exécutée par Verlaine du sonnet « Voyelles » de Rimbaud (*Poésies*) date de 1871. La première publication du texte date de 1883 (dans *Lutèce*, 5-12 octobre).

⁴ Paul Claudel, « Positions et propositions » dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1965, p. 99.

Sous la plume d'Arthur Rimbaud, la lettre est susceptible d'avoir une valeur qui peut se construire dans sa puissance suggestive et sensorielle. Le premier vers du sonnet associe aux cinq voyelles un mot qui désigne une couleur :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,

La caractérisation visuelle s'effectue ainsi dans la chaîne linguistique, alors que Blaise Cendrars, dans la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), conçu avec Sonia Delaunay, fera de cette caractérisation possible de l'écriture quelque chose qui se donne directement à voir, comme le recommande aussi, à la même époque, Filippo Tommaso Marinetti dans son *Manifeste du futurisme*.

Dans le poème de Rimbaud, les lettres et la couleur qui leur est associée sont le point de départ de l'enchaînement des énoncés par juxtaposition, selon le principe de la métaphore par apposition. Le processus construit par un jeu de correspondances va du « A, noir corset velu des mouches éclatantes » au « O, suprême clairon plein de strideurs étranges ». Le dernier vers se clôt sur « — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux », dont la référence, certes énigmatique, peut se lire comme l'évocation du voyant.

Au fil de cette liste de voyelles reprises et inscrites dans le processus métaphorique, le poème peut se lire comme une allégorie, en ce qu'elle est liée à la conjecture et suppose l'existence d'un sens caché. L'allégorie retrouve son lien antique avec l'énigme⁵. Le texte poétique est alors apte à proposer des sens multiples et il est à déchiffrer. Et c'est cet acte de déchiffrer, de donner aux signes linguistiques différentes valeurs, qui fonde l'énonciation poétique et que met en scène le sonnet de Rimbaud. Il est alors un « sonnet allégorique de lui-même », en écho au sonnet en « yx » de Mallarmé.

Dans cette entreprise d'évaluation du pouvoir sensible et symbolique du langage, c'est d'abord non pas le mot, mais la lettre, unité minimale du langage, qui constitue le métaphorisé. La forme ronde du O est associée au « Clairon » mais aussi aux « silences ». La lettre peut encore se lire comme le mot « ô » dont la majuscule fait tomber l'accent. La tonalité lyrique domine à la fin du poème, dans le dernier vers délimité par le tiret. La pointe du sonnet se fait sur l'Oméga, le grand O. Certes, la forme de la lettre grecque n'est pas celle du cercle, mais le cheminement du texte poétique s'effectue de l'alpha à l'oméga, de la première à la dernière lettre de l'alphabet grec.

⁵ Elle tend à l'imagination symbolique. Cf. G. Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, 1967 ; P. Ricoeur, *De l'interprétation*, Le Seuil, 1965.

« Voyelles » propose une expérimentation du langage poétique dans sa puissance suggestive permettant un jeu de correspondances entre les registres sensoriels, notamment le visible, l'olfactif (les « puanteurs cruelles »), ou l'auditif (le « suprême Clairon des strideurs étranges »). Le O, lié à l'évocation auditive, est ainsi associé à l'étrangeté, qui est celle du langage poétique⁶ et que met en scène dans le sonnet le choix des voyelles comme point de départ du processus métaphorique. Le graphème, parce qu'il est sujet à l'interprétation, se fait symbole. Et le O peut figurer l'expression poétique à son comble ou à sa fin. Si le sonnet de Rimbaud ne témoigne pas d'une hybridation entre systèmes sémiotiques distincts, il participe d'un « déconditionnement »⁷ qui ne s'effectue pas, comme plus tard chez Henri Michaux, par rapport au langage verbal, mais par rapport au primat accordé au mot, comme origine et fin de la poésie. Il fait de la lettre un élément poétique à part entière et un signe à décrypter, comme peuvent l'être les idéogrammes qu'évoque Paul Claudel après avoir cité ce texte, dans « L'Harmonie imitative ».

Le croisement du système alphabétique et du système idéogrammatique : le désir de la forme signifiante

A l'opposé de la théorie de l'arbitraire du signe linguistique que développe Ferdinand de Saussure à la même époque, prenant le contre-pied d'une conception de l'écriture qui donne aux graphèmes des systèmes alphabétiques une fonction majoritairement phonogrammatique, Paul Claudel insiste sur la valeur des lettres, et celle que les mots prennent dans leur forme graphique.

Sensible à la typographie, il évoque à plusieurs reprises les idéogrammes chinois qui lui servent de modèles pour sa réflexion sur les lettres occidentales⁸. Si cette réflexion est propre à son expérience de l'Asie, elle s'inscrit dans un contexte plus largement marqué par

⁶ C'est aussi cette expérience de l'étrangeté, de ce qui ne signifie pas mais est simplement, que Victor Segalen fera des idéogrammes. Il écrit dans sa préface aux *Stèles* : « Ils dédaignent d'être lus. Ils ne réclament point la voix ou la musique. Ils méprisent les tons changeants et les syllabes qui les affublent au hasard des provinces. Ils n'expriment pas ; ils signifient ; ils sont »

⁷ Dans *Alchimie du Verbe*, le poète cite le sonnet « Voyelles » et évoque son expérience passée en ces termes : « Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne. »

⁸ Paul Claudel, « La philosophie du livre », 1925 ; « Idéogrammes occidentaux », 1926 ; « L'harmonie imitative », 1933 ; « Les mots ont une âme », 1946 ; dans *Œuvres en prose, op. cit.*

l'influence des idéogrammes⁹. La plaquette conçue par Guillaume Apollinaire en 1914 et intitulée « Et moi aussi je suis peintre », portait la dédicace suivante : « Je dédie à mon frère Albert ce petit recueil d'idéogrammes lyriques ». Ezra Pound propose une méthode idéogrammatique de structuration du poème à partir de faits juxtaposés. En 1920, il édite l'essai d'Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medecin for Poetry*.

Dans ce contexte où l'idéogramme fait partie des réflexions sur la poésie, Paul Claudel redonne à cette unité minimale qu'est la lettre, une valeur. Dans « L'harmonie imitative », après avoir cité Rimbaud, il évoque le « dynamisme différent » de « chaque lettre »¹⁰ :

Le T qui suggère l'idée d'une croix, d'un levier, d'une balance, d'un carrefour, ou l'O qui nous fait penser à la fois à une roue, à l'horizon, à l'ouverture d'un vase ou d'une bouche, à une poulie, à un volant d'automobile, etc.

Si la lettre, dans l'analyse du signe saussurien est une « unité distinctive » avec une valeur fixe, elle prend, sous la plume de Paul Claudel, des valeurs variables, à l'instar de l'idéogramme. La puissance suggestive du graphème réside dans son aspect plastique. Et il devient un symbole dont la forme entretient un rapport analogique avec l'objet désigné. Toutefois, la valeur des lettres se construit dans le contexte plus global du mot. Analysant le mot « toit », Paul Claudel montre que le « dessin qu'il forme » est propre à donner une « représentation graphique » de l'objet. Il déclare encore dans « L'Harmonie imitative » (1933)¹¹ :

Les deux barres du T donnent les versants de cet abri dont les montants de la même lettre forment les parois. Le O c'est la table où la famille prend ses repas et le I c'est le feu ou le foyer avec la légère fumée qui s'en élève.

Il reprend ainsi, en la modifiant, l'interprétation iconique de ce mot qu'il propose en 1926 dans ses « Idéogrammes occidentaux » :

N'avons-nous pas là une représentation complète de la maison à laquelle ne manquent même pas les deux cheminées ? O est la femme et I l'homme, caractérisés par leurs différences essentielles : la conservation et la force ; le point de l'i est la fumée du foyer ou, si vous aimez mieux, l'esprit enclos et la vie intime de l'ensemble.

⁹ Cf. notamment la revue RiLUnE, n° 8, *La Réception des idéogrammes dans la poésie européenne du début du XXe siècle*, 2008.

¹⁰ Paul Claudel, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 100.

¹¹ *Ibid.*, p. 101.

C'est au mot « locomotive » de faire ensuite, un peu plus loin, l'objet d'une interprétation dans laquelle le O représente les roues et la chaudière. Ainsi, ce que Paul Claudel retient du système des idéogrammes c'est la valeur variable du signe. Dans les textes cités, c'est aussi l'un de ses fonctionnements, celui du logogramme, qui donne au mot son iconicité.¹²

Marquée par un système alphabétique qui a pu faire oublier la valeur originelle du tracé, qui est de donner à voir avant même de donner à lire ce que l'on entend, l'écriture occidentale retrouve, avec Paul Claudel, une valeur scripturale et figurale, non dénuée de cratylisme. Le O dont le cercle parfait évoque la roue ou l'horizon, la bouche ou la femme, est apte à devenir aussi, sous la plume d'un certain nombre de poètes, la lettre même de la poésie. Mais, dans un contexte marqué par les avant-gardes futuristes ou dadaïstes des mots en liberté, le travail sur la forme des lettres et des mots s'effectue en conflit avec les catégories génériques. Et le croisement, ou l'hybridation rêvée entre système alphabétique et système idéogrammatique participent d'une hybridation entre les systèmes sémiotiques.

La forme des lettres et du poème contre les genres établis

Dans ses « Sonnets dénaturés » (1923)¹³, Blaise Cendrars construit un poème dans lequel le O est systématiquement présenté en capitale : « OpOetic ». En écho à l'une des propositions de Marinetti, la lettre capitale est l'indicateur d'un réseau analogique entre les mots. Le O majuscule, qui suppose une emphase et manifeste ainsi une distance ironique, c'est celui de la poésie, ou de Jean Cocteau, le dédicataire orthographié « COctO ». Le poème met en valeur un vocabulaire apte à évoquer la poésie : Orphée, mais aussi le personnage d'Ophélie, la bouche et sa rondeur quand elle prononce le « O » devenu simple « Oh », le « comme » de la comparaison, l'hyperbole que construit l'emploi de « trop » revisité, ou encore l'Amour érotique, celui des « sonnets » de l'Arétin. Le O est le point de convergence permettant l'articulation des

¹² Concernant les particularités de l'écriture idéogrammatique, on pourra se reporter aux travaux d'Anne-Marie Christin. Pour une étude plus détaillée de ce que Paul Claudel retient de l'idéogramme, on pourra se reporter notamment à l'article de Hugues Marchal, « Rencontre de l'idéogramme et sémiotique complète de l'écriture : l'exemple de Claudel », dans *Calligraphie / Typographie*, études réunies par J. Dürrenmatt, Paris, L'Improviste, 2009).

¹³ Blaise Cendrars, *Du Monde entier, Poésies complètes (1912-1924)*, Paris, NRF, « Poésie-Gallimard », 1947, pp. 118-119.

stéréotypes poétiques à la dérision d'un style qui consiste à « assouplir » la forme du sonnet au point de la dénaturer. Et cette dénaturation passe par la mise en scène de la lettre, figure de ce que le poète peut oser, par-delà la rime en « ée », et donc par-delà le vers.

Le texte montre ainsi l'expérimentation des formes, une expérimentation lors de laquelle l'identité textuelle déborde l'identité générique, et qui propose une parodie et une subversion des codes, y compris métriques et prosodiques. L'énonciation poétique sort du strict cadre linguistique et se mêle au langage plastique, dans le sens de ce qui est visuel et aussi apte à se déformer. Le geste poétique consiste à mettre en forme ou à déformer le sonnet, à dénoncer la suffisance des codes poétiques, par le recours à un dispositif jouant sur les types de caractère (italique, capitale) et sur l'agencement des éléments sur l'espace de la page. Au cours de cette hybridation relevant de pratiques iconotextuelles, le vers libre se transforme en simple forme plastique, dans la poésie visuelle, celle d'Apollinaire, de Huidobro, ou de Marinetti.

Avec une certaine sobriété, un poème de Pierre Reverdy, « Quai aux fleurs » de *Sources du vent* (1929)¹⁴, propose entre des vers un seul élément isolé sur une ligne, le O¹⁵.

La poésie de Pierre Reverdy est un constant renouvellement de la forme à partir notamment des possibilités qu'offrent les dispositifs visuels qui varient avec le décalage des vers sur l'espace de la page. De même, ce qui varie c'est non seulement la forme du poème mais aussi la forme du vers, devenu segment ou ligne visuelle, qui s'amuit dès lors que le principe de construction du vers (une suite de syllabes) n'est pas respecté (le mot « Et » est isolé dans « Quai aux fleurs »), et que la ligne devient cercle (« O »). Cet élément peut être lu comme un cercle, une lettre ou un mot. Il sépare les énoncés placés avant et après (« petite poitrine », « nuages »), mais il fonctionne aussi comme une articulation dans un jeu de ressemblance que fonde leur rondeur suggérée. Il peut donc être interprété comme ce qui visuellement inscrit le nœud d'une analogie sémantique possible. Le O peut suggérer l'eau du lac¹⁶ ou sa forme. La lettre est aussi un mot, le ô dont le lyrisme se fait élégie par l'évocation de la noyade, que figure encore le vide et qui convoque le personnage d'Ophélie.

¹⁴ Pierre Reverdy, *Main d'œuvre, Poèmes 1913-1949*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 140.

¹⁵ C'est aussi le titre d'un poème de *Quelques poèmes*, 1916.

¹⁶ Le O est aussi associé au motif aquatique, sous la plume de Pierre Garnier (1976). Cf. Jérôme Peignot, *Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 289.

Ainsi, cet élément correspond à un signe linguistique (le mot), à une trace, inscrite sur un support, le graphème dont la forme plastique, le cercle, évoquant le zéro, figure du vide, ressaisit l'ensemble des sèmes développés au début du poème. La polyvalence de cet élément ne fonde pas une hybridation à l'échelle du poème. Si hybridation il y a, elle touche ce seul élément apte à offrir des interprétations multiples. Et si elle est ponctuelle, elle n'en demeure pas moins l'indice que la poésie de Pierre Reverdy, son expérience du langage poétique sont marqués par ce que le poème peut littéralement donner à voir, et qui touche aussi à des choix esthétiques.

Le signe O participe de la tonalité du texte, au lyrisme discret, que manifestent encore la simplicité du vocabulaire et la brièveté du vers, devenu simple unité graphique. La voix poétique s'inscrit alors dans la forme ronde. C'est aussi cet effacement des marques linguistiques du sujet au profit de la seule inscription visible de la voix qu'exploitera, de façon littérale et radicale, Ilse Garnier, dans son dispositif circulaire dans lequel est simplement réitéré le mot « Voice » (1967)¹⁷.

L'œil qui parcourt l'espace du poème et les lignes qui se dessinent, est confronté à la lettre mais aussi aux blancs qui orientent la lecture. Les poèmes que Pierre Reverdy a composés jusqu'en 1929 proposent ainsi des dispositifs dans lesquels le blanc participe de la mise en valeur de la signification du texte. Un des poèmes des *Ardoises du Toit* (1918), « En Face »¹⁸ a une forme visuelle qui travaille globalement la rondeur et qui propose une mise en scène de ce qu'évoque le poème. Ainsi, la valeur sémantique de « pendent à » est mise en valeur par le retour à la ligne et le retrait de « la gouttière ». « Midi », isolé en fin de poème et centré au milieu de la page, fait littéralement face au titre (« En face »). La place des mots fait ainsi partie du signifiant graphique. Les décalages inscrivent aussi des axes multiples : l'oblique réunit « Au bord du toit », « Un nuage danse » et « Des diamants ». L'axe vertical de la première justification réunit « Trois gouttes d'eau », « Trois étoiles » et « Et vos yeux brillants qui regardent ».

Si le poème est un tableau, il l'est aussi par son aspect plastique, en ce qu'il donne à regarder. L'image peut alors certes être figure de sens (le trope de la métaphore), mais c'est plus globalement le poème qui construit une image. La description manifeste une sélection d'éléments, quelques notations sensibles. Son aspect fragmentaire est aussi plastique, comme le montre la disposition des segments sur l'espace de la page.

¹⁷ *Ibid.*, p. 292.

¹⁸ Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, Paris, NRF, « Poésie-Gallimard », p. 201.

Celle-ci joue du blanc qui non seulement précède les vers décalés ou prolonge les vers brefs, mais qui rentre à l'intérieur du texte, comme c'est encore le cas dans le poème « Espace » (*Sources du vent*)¹⁹. La forme plastique qu'il propose est ainsi une présentation littérale et synthétique d'une métaphore inscrite dans *La Guitare endormie* (« Filet d'astres ») : « Dans le grelot d'azur immense perle vide / Midi sonne au vibrant métal ». De même, mais dans un contexte plus influencé par les avant-gardes dadaïste et futuriste, le dispositif de Ilse Garnier évoqué plus haut inclut un espace vacant encerclé par le mot « Voice » répété. Celui de Jean-Marie Antenen qui s'institue « Equinoxe » (1989-1990) présente encore une mise en scène visuelle du motif du soleil et de sa révolution²⁰. Mais l'« Equinoxe » ou « Voice » font disparaître non seulement l'énonciation mais aussi l'énoncé poétique réduit au mot « horizon » ou « voice ».

Ainsi ce qui est donné à voir dans le poème de Pierre Reverdy est en relation avec la signification du texte, et les vers dessinent une forme graphique qui prend sens en contexte. Mais le poème se donne d'abord à voir comme une forme plastique qui varie au fil de la création et présente toutefois des constantes. Elle accompagne chez Reverdy l'expressivité linguistique. Cet aspect plastique du poème vient se substituer à ce qui relève des formes codifiées. Les titres des poèmes ou des recueils témoignent de ce parti pris : nul sonnet, mais des « Traits et figures » (titre d'un texte des *Poèmes en prose*, 1915), « Carrés » (titre d'un texte de *Quelques Poèmes*, 1916), ou la *Lucarne ovale*, à travers laquelle le sujet poétique porte son regard.

Ce que font apparaître les textes de Pierre Reverdy, dans leur sobriété, c'est un travail graphique mais aussi plastique, que sous-tend la recherche d'une unité entre la forme et le sens, d'une création apte à jouer à la fois de la simultanéité et du dynamisme. L'hybridation s'inscrit dans une attirance de la poésie pour les arts visuels qui participe d'un parti pris esthétique de création et de nouveauté et engage une politique du langage. Le « mariage des signes » est « porteur de sens », et de « métamorphoses », comme l'indique la dramaturgie plastique du dispositif de Démosthène Agrafiotis (1977)²¹. Les liens qui ont été évoqués avec la poésie concrète a permis de mettre en valeur des constantes topiques dans la façon d'articuler le lisible et le visible à partir de cette figure qu'est le O. Toutefois, entre Pierre Reverdy et la poésie

¹⁹ Pierre Reverdy, *Main d'œuvre*, *op. cit.*, p. 224.

²⁰ Cf. Jérôme Peignot, *op. cit.*, p. 282.

²¹ *Ibid.*, p. 317.

concrète, le rapport entre le texte et l'image se modifie dès lors que le discours poétique s'amuit au profit du simple mot, matière d'un traitement d'abord visuel. Si la poésie de Pierre Reverdy comporte une composante plastique qui convie à une lecture multidirectionnelle, elle demeure pleinement articulée à une production discursive, par l'intermédiaire de la composante graphique, qui fait ponctuellement de la lettre un élément dont l'interprétation, dans le contexte linguistique, peut révéler le caractère hybride.

Ce cheminement du linguistique au plastique peut encore être observé au fil de la création poétique de Gherasim Luca. Il permet de montrer comment l'hybridation peut déplacer progressivement le croisement des systèmes sémiotiques au profit de la forme plastique, dès lors qu'il s'inscrit non seulement dans une approche subversive de la langue et des codes, mais aussi dans une tentative répondant à l'insuffisance du langage verbal et de sa logique

Du graphique au plastique : les métamorphoses du croisement des systèmes sémiotiques

Les expérimentations poétiques de Gherasim Luca travaillent à la fois la dimension sonore (le bégaiement poétique) et la dimension visuelle du langage²², dans des formes qui manifestent le souci de la plasticité et rompent avec les frontières génériques et artistiques. L'hybridité de certaines de ses productions, marquées par le surréalisme, peut se lire dans l'emploi du mot « viol » qui ouvre notamment le texte « Le triple » (*Contre-créature*), de *Héros-limite*, (1953)²³ :

Le viol viole violemment le on du violon
 On du violon étant violé par le viol
 Le violon c'est le viol
 Et c'est le viol qui viole violemment le viol
 (...)

Énoncé *a priori* tautologique, il se répète par l'emploi de la forme « c'est » réunissant « violon » et « viol », et par l'homophonie qui fonde le viol de la langue. La violence de l'acte poétique consiste à découper la

²² Il emprunte à Victor Brauner le concept de « pictopoésie ».

²³ Gherasim Luca, *Héros-Limite, suivi de Le Chant de la carpe et de Paralipomènes*, Paris, NRF, « Poésie-Gallimard », 2001, p. 65.

chaîne linguistique, les mots et les images stéréotypées. Cette violence suscite la métamorphose²⁴.

Dans « Poésie élémentaire » qui ouvre *Paralipomènes* (1976)²⁵, Gherasim Luca construit un dispositif textuel et visuel qui fait suite au constat des « puits de vérité », que chaque suite creuse un peu plus. L'expérience de l'énigme fonde le discours²⁶. L'écriture est alors un acte spéculatif à partir des possibilités qu'offre le langage, non pas seulement dans ce qu'il donne à lire mais aussi dans ce qu'il donne à voir ou est susceptible de donner à voir. Le dispositif propose ainsi une lecture multiple des énoncés. Elle s'élabore selon le procédé cher à Gherasim Luca, celui de la coupure, qui sépare non pas les unités sémantiques minimales, mais les éléments constitutifs du mot, selon un principe qui isole la première lettre. Le nom du poète latin, Ovide, auteur de l'œuvre érotique des *Amours* qui trouve un écho dans l'« A mer suave », mais aussi auteur de l'épopée mythologique des *Métamorphoses*, suscite la transformation du nom propre par l'isolement de sa première lettre, le O formant un cercle « vide ». De l'exil du poète à l'exil de la lettre, le texte met en scène la séparation. Le rapport d'homonymie entre les énoncés mis en perspective sert de garant à cette quête de la vérité dans le langage, mais elle s'effectue au sein même de l'unité minimale de la lettre, et au-delà du langage dans la forme plastique du texte, en puits ou en entonnoir. Du « O vide » à l'« U topique », le dispositif est le lieu de la recherche de la vérité sans fond, d'un évidement impossible de la vérité. Ne reste donc que la présence littérale, la lettre avec sa valeur « topique ». Ne reste donc que la présence, qui est aussi celle du blanc, de l'intervalle, ou du vide.

Ressassant le constat du vide, Gherasim Luca le présente encore sous la forme d'un cercle susceptible d'émerger de la rotation des syllabes de « Vision de vide » dans *La Voici la voie silanxieuse*²⁷. Avec cet ouvrage, l'aspect graphique de l'écriture est à la fois manifeste mais aussi débordé par la réduction possible de la lettre à un simple point. Le graphisme devient alors essentiellement plastique. Vision du vide, le cercle peut être la lettre O, ou le symbole mathématique 0. C'est le même omicron qui servait de lettre et de nombre dans le système de numération grecque utilisant les lettres de l'alphabet. Et si dans le système acrophonique grec, le mot commençant par omicron et désignant le zéro signifiait « rien », le « vide » était aussi le sens du mot hindi ou du mot arabe désignant le zéro.

²⁴ Le premier texte de *Contre-créature*, dans *Héros-limite* (*ibid.*, p. 63) s'intitule « La morphologie de la métamorphose ».

²⁵ *Ibid.*, p. 187.

²⁶ La vérité qui pourrait être apparentée à Protée, dans le souvenir de la pensée d'Augustin, fait de l'écriture un acte spéculatif.

²⁷ Gherasim Luca, *La Voici la voie silanxieuse*, Paris, José Corti, 1997, p. 26.

Le vocabulaire français, par cette origine, fait du zéro le chiffre, et les poètes semblent faire du O la lettre par excellence, dans une origine commune qui est celle du cercle et de l'espace qu'il dessine, espace sur lequel il s'inscrit et espace qu'il contient.

Cet espace où l'image se donne à lire et le texte se donne à voir, dans une hybridation sémiotique dynamique, est le lieu d'un croisement entre le système numérique et le système linguistique. Marcel Duchamp, dans ses recherches des « Mots premiers », divisibles par eux-mêmes, déconstruit et réinvente les catégories lexicales, à partir du découpage syllabique. Il permet, dans le dispositif présenté en couverture du catalogue de l'exposition « Le Dessin dans l'Art magique »²⁸, de réunir les « hommages » rendues aux « images » aux « plumages » ou aux « fromages ». Le passe-passe du magicien poète réside en fin de compte dans ce pouvoir de produire des formes qui sortent des catégories préétablies tout en maintenant une trace de leurs origines devenues multiples, linguistiques, littéraires et plastiques.

Du sonnet de Rimbaud aux pratiques de la poésie concrète, l'écriture n'a eu de cesse d'interroger ses propres frontières, en retrouvant de ses origines scripturales la dimension figurale. La traduction des hiéroglyphes, l'intérêt pour les idéogrammes ont ainsi induit une réflexion sur l'écriture poétique, dans un jeu de miroir entre les systèmes idéogrammatique, pictogrammatique et alphabétique. Ils ont participé à l'exploration non seulement des possibilités graphiques de la langue, mais aussi au développement de productions relevant de modes d'expression mixtes. L'expressivité analytique et linéaire du discours s'est articulée à la dynamique des formes plastiques, synthétiques et multilinéaires. Le graphème a, dans ce contexte, pu constituer un point d'articulation entre le lisible et le visible, notamment dès lors que sa forme est celle d'une figure géométrique simple, le cercle du O, ayant une valeur de symbole, notamment dans le système numérique.

L'hybridation relevant des pratiques iconotextuelles a suscité de nouveaux modes de lecture et d'interprétation de l'œuvre. Mais la dynamique du processus varie quant à ses enjeux et la nature même de ce qu'il produit. Dans « Quai aux fleurs » de Pierre Reverdy, l'hybridation est plutôt une polyvalence sémiotique réduite au signe « O », signe-litote qui ressaisit ce que le discours offre de potentialités d'interprétation. « En face » articule plus amplement, à l'échelle de la forme du poème, le discours poétique et l'image plastique, suscitant alors, par-delà la

²⁸ Cf. Jérôme Peignot, *op. cit.*, p. 359.

perception synthétique de l'ensemble, une lecture qui se construit par déplacement du regard sur les lignes et axes multiples. L'hybridation sémiotique participe d'un enjeu esthétique et éthique que fondent le désir et la nécessité d'un art nouveau dont les dispositifs typographiques accompagnent la recherche d'une syntaxe nouvelle²⁹. Elle relève d'une poétique qui est à la fois une politique de la langue et plus largement du langage. Questionner l'hybride revient à faire de l'hybride une modalité du questionnement portant sur la langue, medium insuffisant à dire le rapport problématique du sujet au monde, et sur le langage comme mode de création d'une œuvre singulière et pourtant universelle. Ce questionnement prend un aspect plus directement métapoétique et ironique sous la plume de Blaise Cendrars. La lecture tabulaire à laquelle convie la typographie reprend le principe paradigmatique de l'écriture poétique pour remettre en question ses codes et ses formes. L'autoréférentialité du discours poétique s'accompagne d'une distance qui se manifeste littéralement par la mise en scène plastique du sonnet. L'hybridation devient une force de subversion et de libération face à la langue apprise, ce que donnent aussi à voir les textes de Gherasim Luca. Elle substitue au discours métaphysique abstrait une forme physique, phonique ou graphique. La portée ontologique du discours poétique se transmue en une « ontophonie »³⁰ qui trouve un écho dans ce que l'on pourrait appeler une « ontographie », la mise en scène de la rotation des syllabes dans la « vision du vide ».

L'ensemble de ces expérimentations poétiques montre que l'hybridation a essentiellement une valeur liée à sa force de questionnement, de subversion et de création. Sa valeur pragmatique rend, semble-t-il, ce terme plus opératoire que celui d'hybride. Le croisement entre systèmes sémiotiques et linguistiques distincts interroge les limites du genre. Il participe d'une abolition des frontières entre les modes artistiques, mais qui se reconfigure en champs d'investigation nouveaux. L'hybridation est peut-être au fond une des manifestations de ce vieux rêve d'un langage universel, qui permettrait de faire dialoguer les différences. De ce fait, si le mode d'hybridation observé s'inscrit dans des enjeux esthétiques et idéologiquement marqués, sa pratique qui est celle du mélange, du croisement, ou du dialogue ne saurait se réduire à la seule délimitation chronologique proposée ici.

²⁹ Cf. notamment Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, n° 14, avril 1918, article « Syntaxe » (dans *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, Paris Flammarion, 1975, pp. 80-83.

³⁰ Gherasim Luca, *Sept slogans ontophoniques*, Paris, José Corti, 2008.

