

**Isabelle Chol**

*CRPHLL, Université de Pau et des Pays de l'Adour*

## **Configurations poétiques et espace matériel du livre d'avant-garde**

### **Résumé**

L'objectif de cette étude est de mettre en perspective l'évolution des formes poétiques dans leur dimension verbale et plastique au cours du XX<sup>e</sup> siècle et l'évolution des formes et formats du livre de poésie. L'article montre comment la prise en compte du support, devenu médium esthétique, conditionne les choix poétiques et comment les choix poétiques conditionnent aussi la conception du livre. Les pratiques poétiques qui relèvent d'une dramaturgie plastique invitent ainsi à reconsidérer le rôle et la valeur du support dans l'élaboration de formes textuelles signifiantes, et donc aussi à interroger sa pertinence notamment sensible et esthétique.

### **Abstract**

The objective of this study is to analyse the evolution of the poetic forms in their verbal and plastic dimension during the 20th century in relation with the evolution of the forms and formats of the book of poetry. This article shows how the support, become an aesthetic medium, conditions the poetic choices and how the poetic choices condition also the design of the book. The poetic practices which raise a plastic dramaturgy thus invite to reconsider the role and the value of the support in creation of meaning textual forms, and thus also to question its sensitive and aesthetic relevance.

**Mots clés** : livre, médium, poésie, poétique, esthétique, Isabelle Chol.

Cet article s'inscrit dans le cadre de recherches menées pour le programme « Le Livre : Espace de Création » (ANR LEC, 2010-2014),<sup>1</sup> dont l'objectif est l'étude de l'évolution de la création littéraire et artistique dans et par le livre depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, pour ce qui concerne les œuvres relevant d'un double système sémiotique, verbal et plastique.

La périodisation choisie se justifie par le constat de la diversification des formes et contenus du livre dans le second tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette diversification est révélatrice d'une nouvelle façon de faire des livres et aussi de concevoir l'activité littéraire, dans un contexte de renouvellement des formes poétiques. Les expérimentations poétiques interrogent les frontières et les métissages possibles entre les régimes de lisibilité et de visibilité, aussi bien au sein du livre de luxe ou de bibliophilie qu'au sein du « livre pauvre ». Les révolutions typographiques et poétiques prennent place dans un contexte marqué par la « fracture de la galaxie Gutenberg » et la « crise de la librairie fin de siècle » telles qu'elles ont été analysées par Evanhélia Stead.<sup>2</sup> La multiplication de l'iconographie, liée aux innovations techniques des procédés de reproduction, modifient durablement non seulement les relations entre le texte et l'image, mis en concurrence ou en rapport de tension, mais aussi la conception du livre. Il affiche tantôt son caractère manuel, comme le montrent les productions manuscrites ou les livres faits main, tantôt son caractère mécanique, dont les moyens sont mis en œuvre de façon singulière. De support neutre ou contenant de l'œuvre, il devient un objet poétique, dans un processus qui active sa pertinence sémiotique, ce que notent à la fois les réflexions théoriques, de Mallarmé à Butor, et les pratiques. C'est ce champ des pratiques qui sera ici plus précisément interrogé quant aux liens entre les configurations poétiques et l'espace matériel du livre d'avant-garde.

Les rapports entre texte et image ont été fréquemment commentés quant à leur relation au sein du livre illustré, et donc essentiellement pour ce qui concerne le livre de bibliophilie. Yves Peyré propose de lui substituer l'expression « livre de dialogue »<sup>3</sup> pour les productions nées entre 1874 et 1876 et développées par la suite autour de ce principe de « l'égalité de deux expressions dans le surgissement d'une forme nouvelle ». S'il paraît nécessaire de préciser cette question de la « forme nouvelle », elle invite aussi à prendre en compte un troisième niveau de l'expression qui est celui du support, dont le rôle et la valeur dans la création littéraire et artistique seront ici observés.

## Brièveté et performativité plastique

L'insertion massive de l'image dans le livre, y compris et surtout au sein du texte, participe d'une « mobilité des langages iconique et textuel »<sup>4</sup> : Evanghélia Stead souligne ainsi le caractère « synthétique et énigmatique » de l'image, et la dynamique des effets de sens engendrés par l'objet devenu polymorphe. Le constat pourrait être prolongé pour ce qui concerne le texte lui-même, à l'occasion énigmatique, mais aussi gagnant en concision. Le livre d'avant-garde est alors un des espaces où l'expérimentation des formes brèves favorise la dimension critique, à la fois esthétique et idéologique.

En 1918, Blaise Cendrars et Fernand Léger publient *J'ai tué*.<sup>5</sup> La dénonciation violente de la guerre prend place dans un petit livre, au format carré. L'hétérogénéité textuelle, dans sa forme énonciative et ses tonalités tragique et lyrique, est certes contrebalancée par une typographie homogène, mais celle-ci participe d'une distance prise à l'égard des conventions éditoriales, l'ensemble contrastant en outre considérablement, par sa taille et son style, avec les récits de guerre contemporains et avec les récits plus longs de Blaise Cendrars<sup>6</sup>. Le texte en prose s'affiche en rouge sur les pages successives, formant des blocs continués. La couleur des caractères manifeste l'aspect hors norme de ce livre, que souligne le format carré, alors rare. Le texte se compose de passages narratifs, descriptifs, ceux-ci venant contraster avec l'évocation violente et poétique de scènes de guerre, ou la citation de chansons grivoises en vers. Le livre se termine sur l'évocation, rare dans les récits et témoignages de guerre, du combat homme à homme :

J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses et toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent. À nous deux maintenant. À coups de poing, à coups de couteau. Sans merci. Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre.

À ce combat répond l'acte de création amical réunissant Blaise Cendrars et Fernand Léger. Si le poète souligne l'efficacité de l'« acte direct » associé au « sens de la réalité », certes avec ironie, c'est aussi ce caractère direct de l'œuvre

de Fernand Léger qu'il retient, dans le journal littéraire *La Rose rouge*, le 3 juillet 1919.<sup>7</sup> L'écriture de Blaise Cendrars travaille de même à une retranscription directe des faits, dans une syntaxe souvent réduite au minimum. Si l'emploi de la première personne donne une fonction testimoniale au texte, sa syntaxe paratactique et énumérative en fait un récit construit sur le principe de la notation. L'efficacité du texte tient à sa brièveté. Toutefois elle ne réside pas seulement dans la syntaxe de la langue.<sup>8</sup> La typographie et la mise en page fonctionnent comme des indicateurs hyperboliques de la violence qui résonne en écho aux énoncés brefs, hyperbole qui est alors non pas de l'ordre de l'accroissement quantitatif du texte mais d'un accroissement qualitatif gagnant en performativité, au sein de ce qui est plus largement un *livre-action*.

De même la brièveté du récit participe de l'efficacité de l'écriture parodique et ironique dans *La Fin du monde filmée par l'Ange N.D.*<sup>9</sup> Elle se construit non seulement dans le texte, mais aussi dans l'image et l'aspect matériel du livre. Né encore d'une collaboration entre Blaise Cendrars et Fernand Léger, ce livre satirique présente une apocalypse moderne en sept chapitres courts. Il est sous-titré « roman », et la page de couverture n'est pas sans rappeler celle des éditions courantes de romans, alors que son grand format (33 x 25,5 cm) est plus proche de celui du magazine. De même la mention générique contraste avec la rapidité du récit chronologique. L'association du texte et de l'image en pleine page convoque le genre du roman populaire illustré, pour en détourner le fonctionnement : nulle illustration stéréotypée ici, mais des compositions de Fernand Léger avec collages de chiffres, de lettres, ou des compositions de Fernand Léger comportant des chiffres, lettre ou expressions qui sont à la fois des bribes de discours entendus et des morceaux du texte de Blaise Cendrars. La parodie se construit dans le texte dont la lisibilité est accrue par le choix de la taille des caractères, et dans l'image notamment dès lors que celle-ci se compose d'éléments linguistiques. Son caractère jubilatoire, qui se manifeste par les énumérations à effet comique, se double d'un jeu sur les genres et plus largement sur les productions littéraires et artistiques. L'association entre le texte et l'image rappelle encore les livrets d'opéras illustrés tels qu'ils se sont développés au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Mais le lien entre les codes du texte et de l'image est suggéré non plus par la référence théâtrale, même si la scène, celle du cirque, est thématifiée dans le texte, mais par la référence au *medium* cinématographique, l'ouvrage se présentant comme un scénario de film, qui se rembobine à la fin dans un effet comique d'accélération des événements en rétroversion.

Ainsi, les contraintes matérielles du nombre de pages envisageables, le goût pour une typographie expressive usant parfois de fontes de caractères accrues, semblent autant d'éléments qui favorisent l'édition de textes relativement courts, qu'il s'agisse de récits en prose ou de poèmes en vers, ou encore de formes souvent hybrides.

### **Fragmentation et porosité des frontières formelles**

L'insertion de l'image à l'intérieur du texte participe d'une fragmentation de ce dernier, y compris lorsqu'il relève d'une prose continue. Sa disposition se trouve alors modifiée : la suite linéaire se module en fonction des plages laissées aux images. Elle s'organise à l'occasion en petits blocs, renforçant le cas échéant l'incertitude générique entre récit et poésie. Fragmentations, brièveté deviennent des formes privilégiées de la poésie entendue dans un sens large, au-delà des frontières génériques, et les frontières entre prose et vers peuvent se faire aussi visuellement poreuses.

La mise en page des textes poétiques atténue la distinction entre le vers qui va à la ligne et la prose continue qui va de l'avant. Jouant sur les dénominations génériques et formelles, Blaise Cendrars compose en 1913, avec Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*.<sup>11</sup> Le format hors norme de l'objet participe d'une hybridation qui touche le *medium* livre apte à devenir affiche murale de grande ampleur. De même, prose et poésie se rejoignent dans une conjonction qui associe les deux pendants de ces termes : vers et récit. Et le texte se fait œuvre plastique dès lors que l'écriture colorée, plus encore multicolore, sort de la norme éditoriale. En outre, la disposition du texte dans l'ensemble et la répartition des plages peintes et des plages écrites tendent à effacer les frontières entre vers et prose. En effet, le vers n'y est pas suivi du blanc de la page qui signale l'effet d'enjambement mais d'aplats de couleur ; certains groupes de vers disposés en retrait sur le même axe vertical sont aussi précédés d'aplats de couleur. L'effet est alors double. Une interprétation qui suit la logique temporelle de la composition privilégiera certes la perception du vers libre dont les limites sont ensuite matérialisées par la couleur, sur le mode du remplissage. Mais une perception globale et instantanée, qui ne hiérarchise pas les différents *medium*, retiendra le lien entre l'écriture et la peinture, toutes deux colorées et l'élaboration de formes en repoussoir. La configuration d'ensemble produit l'image d'une prose découpée, ce qui ne contredit pas les principes du vers libre.

Dans le *Chant des morts* de Pierre Reverdy et Pablo Picasso,<sup>12</sup> l'écriture manuscrite ample et les grandes balafres rouges favorisent aussi l'ambiguïté visuelle. Chaque ligne d'écriture composée de peu de mots oblige le poète à enjambrer avant la fin du vers, et cet enjambement interne contraint par l'espace de la page place la suite au même niveau que le début du vers. La disposition inscrit ainsi une forme de continuité propre à la prose, d'autant que la ligne d'écriture qui s'interrompt n'est pas suivie d'un blanc mais des balafres rouges de Picasso. Toutefois, le jeu occasionnel des rimes et l'emploi de la majuscule maintiennent les propriétés du vers. Ce qui est donné à voir c'est ainsi d'abord un double geste spontané d'écriture et de griffure que conditionne formellement l'espace de la page. Plus encore, dans *La Liberté de mers* conçu par Pierre Reverdy et Georges Braque,<sup>13</sup> l'accroissement de la taille de l'inscription manuscrite cursive, qui favorise sa lisibilité, rend paradoxalement presque invisible le choix de la prose. Le travail plastique du texte change en partie la perspective formelle : il donne à voir la façon dont l'écriture investit l'espace de la page, comme le fait la peinture ou le dessin, qu'il s'agisse de vers, de prose, de vers libre ou de prose découpée.

On sait l'importance de la réflexion des poètes sur les relations entre le trait du dessin et le tracé de l'écriture, que réunit dans la langue le mot *ligne*, et que mettent en pratique les productions manuscrites. L'attraction réciproque de l'image et du texte favorise l'insertion de lettres et de morceaux de textes dans l'image, et le développement de la typographie expressive. Les techniques de reproduction des lettres sont aussi celles du dessin, comme le montrent l'utilisation du pochoir et le travail graphique de géométrisation de leur forme. L'écriture est alors aussi conçue dans sa dimension matérielle et comme un geste physique qui réactive l'imaginaire de l'inscription. Dans *La Voici la voie silanxieuse* de Gherasim Luca,<sup>14</sup> l'écriture se fait aussi dessin. L'œuvre met en scène son émergence dans la succession des points qui font se rejoindre le langage verbal et le langage plastique. Elle ouvre au langage verbal une autre voie favorisée par le « déconditionnement » apporté par la peinture – ou le dessin – dont parle Henri Michaux dans *Émergences-Résurgences*. Elle est notamment celle de ces « sortes de pictogrammes, plutôt de trajets pictographiés »<sup>15</sup> qui manifestent le mouvement du geste graphique. Signes concrets qui s'abstraient du lisible, ils répondent au désir de « saisir autrement, et les êtres et les choses. »<sup>16</sup> On pense bien sûr aussi dans ce contexte aux productions de Christian Dotremont. L'écriture sort du livre, s'inscrit sur la neige, le béton ou les galets. La question de l'inscription se trouve parallèlement fréquemment thématifiée dans les textes,

et la page ou le livre reprennent cette valeur première de support matériel, parmi d'autres, dont la forme conditionne celle de l'écriture en même temps qu'elle est elle-même en partie conçue en fonction des choix poétiques. Le support actif se fait ainsi *medium* et à l'hétérogénéisation des formes textuelles et visuelles répond la diversification des formats de la page et du livre.

### **L'inversion des valeurs**

Si le poème se fait « tableau » c'est moins par la seule capacité descriptive du langage verbal que par sa capacité figurale et plastique et les jeux de contrastes auxquels il participe. Claudel, dans « Philosophie du livre » (1925)<sup>17</sup> parle, pour le *Coup de dés* mallarméen, de « tableau typographique ». Le lien entre le tableau de peinture, dans sa présentation verticale, et la page d'écriture, ou le livre, dans leur présentation horizontale sur la table, se fait notamment par l'intermédiaire de l'ardoise et du tableau noir. Il invite là encore à reconsidérer les moyens matériels de l'écriture et la couleur, ou plutôt la valeur, du support. De même que, dans la technique du bois gravé à la manière noire, le fond sombre peut dessiner les contours des formes,<sup>18</sup> de même les poètes conçoivent une écriture blanche, dans le sens littéral du terme, celle de la craie, ou celle qui émerge du fond noir laissant vierge l'espace nécessaire à son apparition. En 1923, la couverture de *Clair de terre* d'André Breton<sup>19</sup> joue sur la technique en réserve, présente dans la publicité : elle accompagne le parti-pris esthétique d'inversion des valeurs. Le portefeuille de *La Lunette farcie* de Dubuffet (1963),<sup>20</sup> « mise en livre » avec la collaboration de Pierre-André Benoît, présente de même un titre blanc, cette fois ajouté sur la toile noire. *Le Théorème d'Espitallier* s'ouvre et se clôt sur des pages noires qui invitent à « regarder dans l'appareil ».

Il serait trop long de revenir ici sur le rôle de l'évolution des techniques dans cette conception inversée de l'image, qu'il s'agisse de la gravure, de la lithographie, de la typographie et plus encore, de l'héliographie. Le dispositif photographique tel qu'il se développe dès 1840 suppose la prise en compte, y compris dans le champ artistique, de l'inversion de l'image dans la chambre noire, à la fois quant à la valeur lumineuse (le sombre et le clair) et quant à la disposition du haut et du bas, de la gauche et de la droite.<sup>21</sup> Écrire noir sur blanc ne relève alors plus d'un usage habituel et normé mais d'une opération d'inversion des valeurs, qui peut être mise en perspective avec le processus photographique, le tirage de l'épreuve s'effectuant à partir de la plaque matrice noire. Le support est ainsi un élément actif dans la constitution de l'image, et ici, de l'écriture.

Avec *Poésie pour pouvoir*,<sup>22</sup> l'association entre le texte de Henri Michaux et les compositions de Michel Tapié qui assure l'impression en linogravure et la mise en page du dispositif, participe d'une sorte d'amplification du texte prenant source dans « cette vaste, insupportable force » qu'est la « colère. »<sup>23</sup> Le livre, dont le travail est « jour par jour suivi et approuvé par Henri Michaux, »<sup>24</sup> répond à cette « violence cruellement exorcisante » notée par Michel Tapié dans *Un art autre*.<sup>25</sup> Il se fait « expansion » de la force du texte :

La force exceptionnellement opérante du poème, jointe au fait de son *élection* unique, centrant justement sur ce texte toutes les intentions d'intervention – de pouvoir – de l'auteur, me donna une furieuse envie d'en faire une édition où je tenterais de forcer les usages du livre dans le rapport d'échelle qu'Henri Michaux l'avait fait ici par rapport non pas seulement à la poésie, mais même, comme je ne le sentis d'ailleurs que bien plus tard, à l'usage, par rapport à ses plus efficaces exorcismes. Le problème consistait à fabriquer un *objet* recéleur de force supportant ce texte de sorte que sa vue, son contact tant épidermique que musculaire provoquent au maximum l'expansion effective de cette force, puisque magie il y avait.<sup>27</sup>

Je ne développerai pas ici les difficultés liées à la conception du livre, notamment pour ce qui concerne sa couverture en bois, puis son exposition, mon propos concernant les liens entre le texte et sa mise en livre. La page de titre met en facteur commun le « P » de « Poésie » et de « pouvoir », inscrits en noir tandis qu'entre les deux mots, l'aplat noir fait émerger le mot « pour » articulé lui aussi au P initial. Elle joue ainsi de l'ambiguïté sémantique. « Pour » peut mettre en relation deux noms (« poésie » et « pouvoir »), une relation de substitution du premier terme par le second. Mais l'expression du but par la préposition suivie du verbe à l'infinitif inscrit une tension qui fait de la poésie un acte, ou un processus orienté par un désir d'action. La tourne de page matérialisée par la flèche et le doigt de la main, dans la page de titre et dans le livre, invite à poursuivre linéairement les étapes de ce processus. La mise en abyme du livre, par la représentation de plages noires rectangulaires d'où émerge le texte, et de la tranche de couverture en marge, elle aussi noire, sur laquelle figure le sous-titre « À travers mers et désert » inscrit dans le sens de la longueur, fait de l'ensemble un dispositif négatif. Livre sombre, il ressasse une tentative de traversée du désert, qui s'effectue par la scission du sujet :



J'ai mis une flaque dans ton œil qui ne voit plus  
 J'ai mis un insecte dans ton oreille qui n'entend plus  
 Une éponge dans ton cerveau qui ne comprend plus

La construction largement anaphorique de l'ensemble met en facteur commun, comme le P de « Poésie pour Pouvoir », des assertions qui dissocient le sujet, autour de la première et de la deuxième personne présentée métonymiquement dans ce passage. Dans cette première section introduite par la lettre A, le sujet actif, que notent les propositions affirmatives, contraste avec le sujet réduit à la passivité. La négation grammaticale porte d'abord sur les verbes de perception sensorielle (voir / entendre), puis elle concerne la sphère cognitive. L'expérience de la négativité, marquée par l'emploi de « ne plus », est présentée comme un processus temporel auquel participe l'action d'occlusion du sujet. La suite du texte réitère alors l'incapacité et l'enfermement : « tu ne peux pas fuir ». Le vocabulaire ressasse l'expérience physique de la mort et de l'étouffement ; « refroidir » et « glacer » trouvent un écho dans la métaphore de la « cave » ou la comparaison avec la « crypte », associées à la suffocation. À la « grande peur », à la « fatigue », à la « souffrance » du sujet répond l'agressivité du dehors que note encore l'anaphore : « on a bavé sur ta progéniture / on a bavé sur le rire de ta fillette ». L'agressivité et l'incapacité constituent les isotopies dominantes du premier mouvement du texte dont la force linguistique est accrue par la typographie et le fond noir.

La mise en valeur typographique du pronom « Je », dont la première lettre souligne encore l'anaphore et présente dans sa verticalité une rupture avec la disposition précédente, accompagne ensuite le constat réitéré « je rame », qui devient « je rame contre toi ». La force de l'acte de négation se fait ainsi acte de résistance, qui est celui de la poésie, et que note la substitution de la préposition « contre » par « sur » : « Je rame / sur un bandeau noir tes actions s'inscrivent / sur le grand œil blanc d'un cheval borgne roule ton avenir ». Le constat final « Je rame » en pleine page, fait face à une sorte de totem formé d'un avant-bras orienté verticalement vers le syntagme « À travers mers et désert » cette fois placé horizontalement et qui semble clore la première section. La seconde section du texte, introduite par la lettre B, se construit à partir de l'anaphore de l'adjectif « efficace », systématiquement suivi de comparaisons qui l'associent à la violence, celle du viol ou du meurtre, à quoi répond l'image. De l'une à l'autre partie, la nature polémique du propos se transforme en l'affirmation de la prise de pouvoir : le texte se termine sur « Efficace est mon action. »<sup>28</sup>

La violence du texte, la force de cet acte de négation et de résistance se trouvent ainsi décuplées dans la « mise en livre », à la fois pour ce qui concerne la typographie expressive, le choix des lettres capitales, la disposition serrée du texte qui gomme les frontières entre prose et vers. L'expressionnisme formel est encore accru par les représentations visuelles qui accompagnent le texte. Si la poésie est action, le livre décuple ses potentialités, et les choix de Michel Tapié en font un rituel d'exorcisme par inversion des valeurs, qui sont aussi celle du noir et du blanc.

### **Un espace d'accroissement et de désorientation sémantiques**

Faire violence à la langue et au livre est aussi l'envisager « d'une autre manière ». C'est ainsi qu'Antoine Coron présente la conception de *La Lunette farcie*, par André Dubuffet et PAB,<sup>29</sup> qui a nécessité de « transposer le manuscrit et le caractère visuel de la calligraphie ».

En effet, le manuscrit envoyé par Dubuffet à PAB était calligraphié et illustré de dix peintures à l'huile de petit format. Le choix de la reproduction au moyen de lettres de caoutchouc répond à la souplesse de la calligraphie. Dans une lettre à PAB du 13 mars 1962, Dubuffet écrit : « il y a quelque chose à tirer des caractères en caoutchouc », et il ajoute : « une transcription faite par ce moyen de la Lunette Farcie donnerait quelque chose, mais il est vrai que la réalisation demanderait un temps insensé. »<sup>30</sup> L'écriture scripte de Dubuffet,<sup>31</sup> proche des caractères typographiques imprimés, s'en dégage toutefois par son irrégularité qui ne gomme pas le geste du tracé. L'impression de mouvement qu'elle donne au texte est en outre complétée par l'occupation de l'espace de la page, non plus seulement dans le sens horizontal mais aussi dans le sens vertical. Le texte non ponctué se construit autour des peintures, collées dans le manuscrit. Il investit la totalité de l'espace laissé vacant, faisant disparaître toute marge vide de la conception de la page.

Faire du livre un acte de création à part entière semble la préoccupation d'un grand nombre d'artistes d'avant-garde, parmi lesquels figure Dubuffet. L'inversion des valeurs entre le noir et le blanc, le remplissage de la marge qui devient inexistante ou au contraire le blanchiment de l'espace textuel, relèvent de préoccupations artistiques qui montrent l'insertion du support livre dans le champ de l'expérience poétique. Véritable *medium*, il est conçu, dans les œuvres présentées ici, comme un espace d'accroissement sémantique. À la brièveté des textes répond ainsi l'augmentation matérielle, parfois hyperbolique, du livre, par

le choix du format, de la casse et de la fonte de caractères, ou de l'écriture manuscrite. C'est aussi, notamment, le principe d'« amplification » qui conduit Pierre Lecuire à exposer ses livres, comme l'a montré Anne-Christine Royère.<sup>3</sup>

Le rapport à l'espace du livre et de la page se trouve ainsi considérablement modifié au fil du XX<sup>e</sup> siècle. Il est d'abord un espace physique qui se dégage des formats habituels et gagne en expressivité. Parallèlement, il est un espace devenu mobile, à lire, à voir, à exposer. Il est aussi un objet à manipuler autrement, dès lors qu'il s' imagine éventail ou paravent, dès lors que son pliage est en accordéon ou que ses feuillets sont simplement disposés dans une boîte invitant à la découverte. Le jeu sur la disposition et l'orientation des lettres montre aussi l'intérêt porté à la manipulation de l'objet, autant qu'à celui de la langue. Il permet de lire autrement le texte. Avec *Apostroph'apocalypse* de Gherasim Luca,<sup>33</sup> le changement d'orientation du texte des premières pages se combine avec la diversification du format des pages, puis des formes et formats du texte. *La Lunette farcie* suppose un mouvement de rotation du livre accompagnant celui du texte. En 1958, PAB publie *La Rose et le Chien* de Tristan Tzara,<sup>34</sup> dont le texte se découvre par la rotation de trois cercles concentriques, en mouvement perpétuel. Le livre n'est plus seulement une suite de pages à tourner, et ce verbe prend aussi un sens littéral.

Si ces expérimentations sont fréquentes dans les années 1950 et 1960, et annoncent le livre numérique animé, elles sont déjà présentes dans les premières avant-gardes. Elles sont notamment initiées par l'insertion de l'image dans le livre, présentée en format paysage. *La Joie des sept couleurs* (1919) de Pierre Albert-Birot,<sup>35</sup> présente, dans le texte principal en vers libres d'une typographie expressive, des blocs de prose disposés parfois dans le sens de la longueur. L'un d'eux évoque l'irruption de la « joie verte rotative ». De même, les poèmes-paysages, « hors texte », qui ponctuent l'ensemble invitent à ce mouvement de rotation.<sup>36</sup> Proches de la carte postale ou de l'affiche, la plupart sont présentés dans le sens de la longueur. Le troisième et le dernier poèmes-paysages doivent en outre se lire en faisant pivoter le recueil jusqu'à inverser le haut et le bas.<sup>37</sup> De même, dans le recueil *Les Mains libres*, qui porte la mention « dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard, »<sup>38</sup> seize dessins sont présentés dans le sens de la longueur. Il en est ainsi par exemple de « La glace cassée ». Si le texte n'est pas le miroir du dessin, il fait toutefois écho à cette manipulation des lignes par l'association des antonymes présents dans le poème : « l'horizon vertical » invite à voir autrement en abandonnant les codes géométriques ou

génériques, qui sont aussi les codes d'organisation du texte et de l'image au sein de la page et du livre.

À la seule logique de la succession linéaire que suppose la tourne de page habituelle, s'ajoute une structuration de l'espace qui nécessite la manipulation du livre en tout sens. De même, dans ce contexte qui joue sur la mise en espace du texte, celui-ci n'est parfois plus seulement à lire de façon suivie, mais à partir de plusieurs parcours de lecture. Je ne développerai pas cet aspect que j'ai traité ailleurs.<sup>39</sup> De même, si le texte se donne à lire et si l'image se donne à voir, le support livre se donne à toucher, chacune de ses propriétés se trouvant en outre circuler d'un espace à l'autre. « Lire des livres » ne prend ainsi plus un sens métonymique (lire les textes qui sont dans le livre). La réception de l'ensemble, dans le va-et-vient entre chaque niveau et leur mise en relation, relève d'une herméneutique qui trouve son fondement dans une expérience sensible et physique de la poésie.

\*

Il resterait encore à observer plus précisément comment la diversification des formes et des formats du livre s'accompagne d'une autre façon de concevoir le découpage textuel, ce qui excéderait le cadre de cet article. Elle viendrait conforter le lien entre le renouvellement des formes poétiques et celui des supports et, pour ce qui concerne le livre, la prise en compte comme moyen de la création poétique de la surface d'inscription. Comme la mise en scène, théâtrale ou cinématographique, la « mise en page » et plus encore la « mise en livre » deviennent un acte esthétique, que prolonge encore la mise en scène du livre exposé ou performé. Les nouvelles pratiques du livre, comme forme d'expression, sont certes le résultat d'un contexte socio-historique et technique qui en a favorisé le développement. Mais au caractère fonctionnel du livre, support neutre de la lecture, s'est ajoutée une expressivité parfois marquée. Le jeu sur les propriétés du livre (formes et formats, couleur, typographie) dans sa relation au texte et à l'image ajoute un niveau de caractérisation phénoménale de l'œuvre. Le *corpus* retenu ici montre notamment comment le traitement du support peut être un procédé d'amplification, voire d'hyperbole, mis en tension avec la brièveté textuelle ou parfois la simplicité du petit livre. La variété des expérimentations poétiques témoigne encore de la dimension utopique de ces pratiques. Elles le sont en tant que recherche d'un autre lieu pour la poésie que celui du livre normé, et d'un autre espace pour le livre.

## NOTES

<sup>1</sup> « Le Livre Espace de Création » (ANR LEC 10-CREA-009) est un programme en partenariat qui réunit le CELIS (université Blaise-Pascal, porteur 2019-2012), le CPHLL (université de Pau et des Pays de l'Adour, porteur 2013-2014), la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris), « Écritures de la modernité » (université de la Sorbonne nouvelle-Paris III), le CEREdI (université de Rouen), le CHCSC (université de Versailles Saint-Quentin) et Trinity College (université de Cambridge, Grande-Bretagne).

La plupart des livres de poètes et de peintres seront accessibles à partir de 2015 sur le site de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, en version numérique (bibliothèque LivrEsC).

<sup>2</sup> Stead, Evanghélia. *La Chair du livre*, Paris : PUPS, 2013.

<sup>3</sup> Peyré, Yves. *Peinture et poésie. Le Dialogue par le livre*, Paris : Gallimard, 2001.

<sup>4</sup> Stead, Evanghélia. *Ibid.*, 43.

<sup>5</sup> *J'ai tué*, prose par Monsieur Blaise Cendrars et 5 dessins de Monsieur Fernand Léger. Paris : La Belle édition, 1918. 19 x 19 cm.

<sup>6</sup> On peut penser à *Moravagine* ou à *La Main coupée*. Voir à ce sujet l'article de Frédéric, Madeleine. « Hybridation et transposition chez Blaise Cendrars : de *J'ai tué* à *La Main coupée*. » *Protée* (XXXI / 1, 2003) : 71-80.

<sup>7</sup> « Modernités IV. Fernand Léger », *La Rose rouge* (3 juillet 1919).

<sup>8</sup> Dans son article « Syntaxe » (*Nord-Sud*, avril 1918), Pierre Reverdy a souligné le nécessaire renouvellement de la syntaxe en lien avec la « disposition typographique nouvelle » (*Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*. Paris : Flammarion, 1975. 80-83).

<sup>9</sup> Cendrars, Blaise, Léger, Fernand. *La Fin du monde filmée par l'Ange N.D, roman*. Paris : Éditions de La Sirène, 1919. 33 x 25,50 cm (BLJD C.II.2). Dans les notes, figure la référence à la cote des livres dans la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (abrégée en BLJD).

<sup>10</sup> Cf. Stead, Evanghélia. *Ibid.*, 68.

<sup>11</sup> Cendrars, Blaise, Delaunay, Sonia. *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris : Éditions des hommes nouveaux, 1913, 54 x 38 cm (BLJD Rés. 255 C).

<sup>12</sup> Reverdy, Pierre, Picasso, Pablo. *Le Chant des morts*. Paris : Tériade, 1948. 42 x 32 cm (BLJD LRS III 20).

<sup>13</sup> Reverdy, Pierre, Braque, Georges, *La Liberté des mers*. Paris : Maeght, 1959. 58 x 41 cm.

<sup>14</sup> Luca, Gherasim. *La Voici la voie silanxieuse*. Paris : José Corti, 1997. 31,20 x 22 cm.

<sup>15</sup> Michaux, Henri. *Émergences-Résurgences*. Genève : Skira, 1972. 13.

<sup>16</sup> Michaux, Henri. *Saisir*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1979.

<sup>17</sup> Claudel, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade », 1965. 76.

<sup>18</sup> Voir par exemple *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire et Raoul Duffy (Paris : Éditions de la Sirène, 1919. BLJD LRS 71). C'est aussi ce que montre en partie *Communications, poèmes et bois gravés* de Vlaminck (Paris : Galerie Simon, 1921. BLJD LRS ill 170). La page se trouve elle-même mise en abyme dans le livre, le dessin se faisant à l'occasion enluminure, et délimitant un carré central destiné à accueillir l'écriture.

<sup>19</sup> Breton, André. *Clair de terre*, sans lieu et sans nom d'édition (chez l'auteur), 1923. 28,5 x 19,5 cm.

<sup>20</sup> Dubuffet, André. *La Lunette farcie*. Paris, Alès : PAB, 1963. 22,30 x 19,30 cm (BLJD Rés. 265c).

<sup>21</sup> Voir à ce sujet Frizot, Michel. « L'image inverse. Le mode négatif et le principe d'inversion en photographie. » *Études photographiques* (5, 1998). Mis en ligne le 5 février 2005 (<http://etudesphotographiques.revues.org/165>).

<sup>22</sup> Michaux, Henri. *Poésie pour Pouvoir*. Paris : René Drouin, 1949. 37,70 x 28 cm (BLJD X.III.77).

<sup>23</sup> Michaux, Henri. « Tentative de commentaire sur les malédictions. » *Les Cahiers de la Pléiade* (9, 1950) : 123.

<sup>24</sup> Tapié, Michel. « Chronique d'une Épreuve-Exorcisme de récente date. » *Les Cahiers de la Pléiade, ibid.*, 127. Il précise que la maquette a été « définitivement mise au point par Michaux et René Drouin, avec retouche des planches par Aline Gagnaire ».

<sup>25</sup> Tapié, Michel. *Un art autre*, fac-similé. Paris : Imprimerie Blanchard fils, Artcurial, 1994. Non paginé. Le texte de Michel Tapié date de 1952.

<sup>27</sup> Tapié, Michel. « Chronique d'une épreuve-Exorcisme de récente date ». *Ibid.*, 126.

<sup>28</sup> Dans la version publiée de *Face aux verrous*, la troisième partie intitulée « Agir, je viens » complète ce mouvement par une plénitude gagnée sur la violence : « Je te soutiens / Tu n'es plus à l'abandon ». Elle se termine sur ces mots : « *J'ai lavé le visage de ton avenir* ». Elle comporte en outre quelques variantes textuelles, insistant notamment sur le mouvement.

<sup>29</sup> *Ibid.* Voir à ce sujet l'article de Coron, Antoine. « Vous avez une œuvre à édifier : quelques lettres de Jean Dubuffet à Pierre-André Benoît sur des livres faits en commun (1962-1963). » *Revue de la Bibliothèque nationale* (30, 1988) : 3-29.

<sup>30</sup> Cf. Coron, Antoine. *Ibid.* La lettre est reproduite en page 8.

<sup>31</sup> Les lettres n'y sont pas attachées contrairement à l'écriture cursive.

<sup>32</sup> Royère, Anne-Christine. « Pierre Lecuire : penser le Livre dans et hors le livre. » *Spaces of the Book. Materials and Agents of the Text / Image Creation (XX<sup>th</sup>-XXI<sup>st</sup> centuries)*, Isabelle Chol, Jean Khalifa, ed., Bern : Peter Lang, 2015.

<sup>33</sup> Luca, Gherasim, Lam, Wifredo. *Apostroph'apocalypse*. Milan : Upiglio, 1967. 49,50 x 40,50 cm (BLJD GHL ill 12).

<sup>34</sup> Tzara, Tristan. *La Rose et le Chien*. Alès : PAB, 1958. 28,20 x 19 cm (BLJD LRS ill 138). Le livre est publié avec une eau-forte de Pablo Picasso.

<sup>35</sup> Albert-Birot, Pierre. *La Joie des sept couleurs*. Paris : SIC, 1919. 20 x 14,40 cm (BLJD A.IV.17).

<sup>36</sup> Cf. Chol, Isabelle. « L'hétérogène et l'homogène : une donnée textuelle variable. L'exemple de *La Joie des sept couleurs* de Pierre-Albert Birot. » *Poétiques de l'Hétérogène*, I. Chol et W. Ghorbel, ed., Louvain, : Editions EME, 2015.

<sup>37</sup> Pour ce qui concerne la relation entre le texte et ses jeux de lecture, voir mon article cité ci-dessus.

<sup>38</sup> *Les Mains libres*, dessins de Man Ray, illustrés par les poèmes de Paul Éluard. Paris : Éditions Jeanne Bucher, 1937.

<sup>39</sup> Chol, Isabelle. *Pierre Reverdy, poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts*, Genève : Droz, 2006.