

Jean-Jacques Thomas

The State University of New York

Délivrez-nous! Plasticité digitale et écriture poétique

Résumé

La leçon inaugurale de Jacques Derrida à l'École normale supérieure en 1967 s'intitulait « La Fin du livre ». Il y annonçait la fin du livre comme support principal de notre culture intellectuelle mondiale. Prophétie sans lendemain, pour lui. Et pourtant, le livre se dématérialise, du digiscrit qui sert à publier nos propos, par écrit ou électroniquement, aux écrans digitaux qui portent signes et images, et son importance ne cesse de régresser comme objet quotidien. La production poétique contemporaine est toutefois fortement conservatrice et fidèle à la surface imprimée du texte d'antan. Même si, dans les dernières années du siècle passé, les tentatives de simultanisme poétique ont produit diverses formes de poésie plastique, rien de créatif ne semble vouloir investir l'espace multidimensionnel que nous ont livré les nouvelles technologies digitales. Cette intervention porte sur ce que pourrait être une expression poétique *délivrée du livre* et de son importance culturelle. Partant du principe que les jeux de société anciens, tels le « jeu de l'oie » ou les « petits-chevaux » pour prendre des exemples simples, sont des espaces ludiques homologues à la culture du livre (surface plane, ordre réglé de progression, règles unidimensionnelles de déplacement spatial, *etc.*), on partira de l'espace ludique digital des jeux électroniques contemporains qui construisent des espaces virtuels à plusieurs dimensions et imposent des déplacements aléatoires de façon à remplir l'espace techno-ludique de l'activité abstraite d'imagination, pour envisager ce que pourrait être, dans notre quotidien, un espace poétique ayant pour *support* des effets spéciaux sans la surface plane qui donne au livre sa matérialité historique. Les ébauches innovantes de Mallarmé, Apollinaire et le Lettrisme pour changer la nature de la forme plastique du livre nous serviront de domaine de réflexion sur les solutions possibles à de nouvelles formes occupant de nouveaux espaces de création.

Abstract

This essay defines the conditions under which an attempt can be generalized to create programs that can generate a new discursive writing that would free itself from the dictatorship of the book and of the flat white page. In the past, under different theoretical and methodical lines of creative inquiry, new forms of literary objects have been proposed as they tested new types of material support. Mallarmé, Apollinaire and the Letterist movement have proposed isolated pieces that created a new type of plasticity because they mobilized new creative techniques, new modes of material installation and offered a new conception of the integrative relationship object-form. Today the use of specialized computer programs to generate poetry and other literary and plastic object allow the innovative writer/artist to realize new objects that progressively will be integrated into a global field of “literary” studies. In its conclusion this essay proposes new models of 3D video-poems.

Mots clés : poésie digitale, plasticité, Apollinaire, calligrammes, Lettrisme, simultanésisme, 3D, Mallarmé, *Coup de dés*, typographie, espace discursif, holopoésie, poésie spatiale, écriture numérique, installation multimédia, cyberpoésie, art conceptuel, Jean-Jacques Thomas.



Introduction

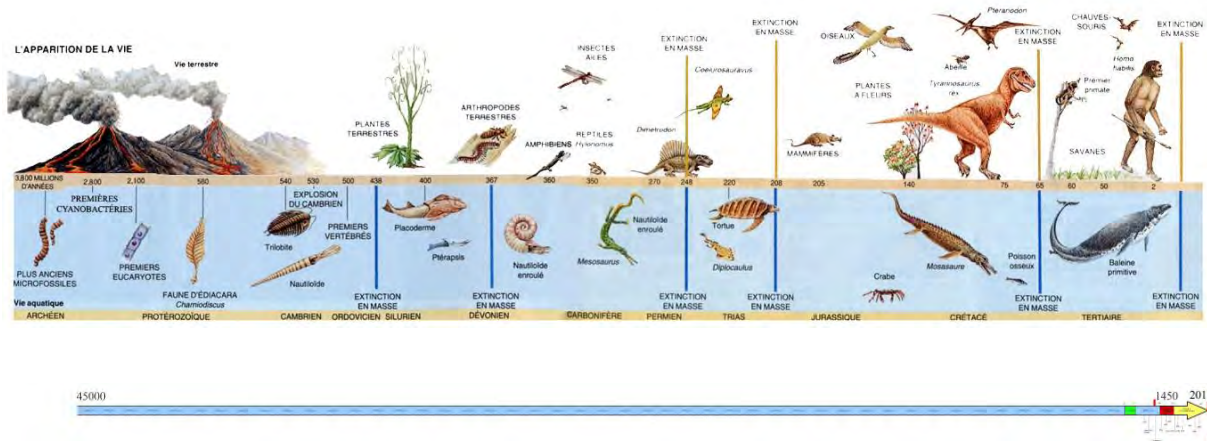
Au mois de mars de cette année, j'avais organisé dans mon université une rencontre entre écrivains québécois et écrivains américains pour réfléchir à ce que l'on désigne sous l'amalgame de « littérature expérimentale ». Auteurs de fiction et de poésie étaient représentés. Lors de la table ronde qui servait à clôturer ces rencontres, il a beaucoup été question de la place du *livre* dans la production contemporaine car l'expérience d'écriture québécoise expérimentale fait une place de plus en plus large à Internet et à des modes de composition ou de lecture numériques virtuels.

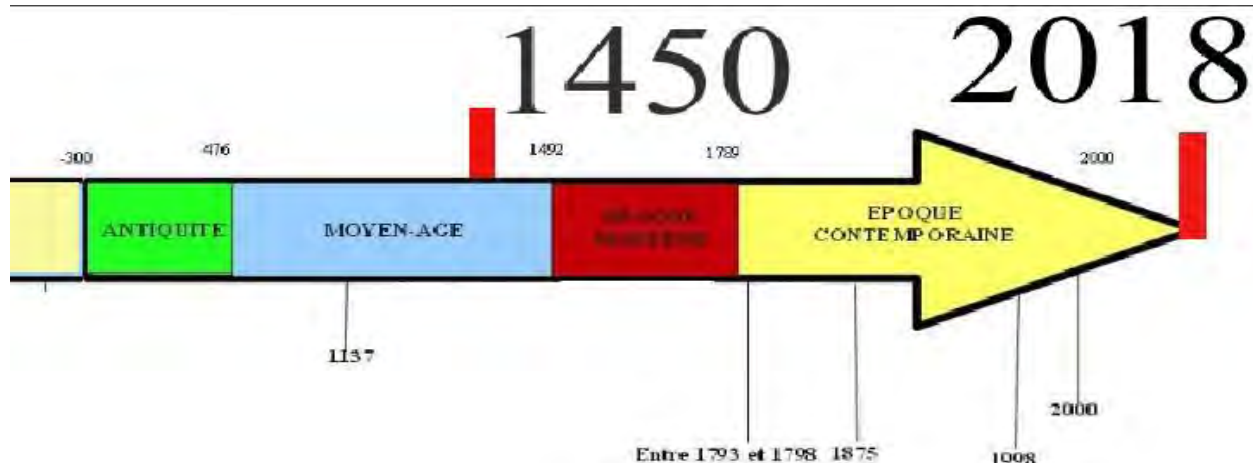
C'est dans la continuité de ces réflexions sur les modes de créativité contemporaines que se place cette présentation aujourd'hui. Elle interroge la métamorphose de *la forme* compte tenu de la transformation des *modes de support* de la production plastique expérimentale et, en particulier, cette présentation se propose de considérer comment les nouvelles technologies permettent d'utiliser *l'espace* à trois dimensions pour réaliser ces nouvelles œuvres qui ne seraient pas astreintes à la contrainte de la surface unidimensionnelle imprimée du texte d'antan. Pour ce faire, je propose trois thèmes de réflexion impliquant *formes*, *supports* et *espaces*.

La première partie intitulée *Évolution, ou : Nous sommes tous des passants*, fait la part belle à la *pop* philosophie et au truisme : tout change, tout a toujours changé, pourquoi les modes de transmission du savoir, des techniques et de notre représentation symbolique échapperaient-ils à la loi générale ? La deuxième partie, *Nouveautés, ou : Les aléas de l'invention* est une incitation à la modestie : tout au long de l'histoire nous avons manifesté une grande myopie lorsqu'il s'agit de reconnaître l'apparition du nouveau, l'émergence d'une transformation épistémologique porteuse de notre avenir symbolique ; je considère deux cas qui ne sont pas indifférents à notre sujet de colloque. Finalement, la troisième partie intitulée *Ordonnancement, ou : Nouvelles formes opérationnelles*, prend des risques, dans la toute conscience que peut-être le nouveau n'est pas là, et propose donc quelques pistes de moyens inédits chargés d'introduire de nouveaux *espaces* à la représentation symbolique, loin du monopole de la page blanche ou de toute autre surface unidimensionnelle contrainte.

Évolution, ou : Nous sommes tous des passants

En 1967, Jacques Derrida, nouvel assistant à l'École normale supérieure, comme de coutume se voit confier la responsabilité traditionnelle de faire une visite aux khâgnes de province afin de les faire participer un peu aux discussions philosophiques en cours à Paris et afin d'évoquer des questions brûlantes qui risquent de servir de base aux sujets du concours d'entrée en juin et aux colles de la partie orale pour les admissibles. En fait toute liberté est laissée à l'intervenant. Jacques Derrida choisit comme sujet « La Fin du livre ». Un sujet controversé en 1967 et qui annonce le côté provocateur et indépendant qui marquera toute la carrière qui va suivre. Derrida commence immédiatement par noter que le livre en tant que support de la mémoire et comme lieu de transmission de communication n'est qu'un support culturel d'origine récente dans l'histoire de l'humanité et que comme tout ce qui l'a précédé, il est probable qu'un jour l'on connaisse la fin du livre et son remplacement par un autre support qui semblera tout aussi « naturel » aux futures générations. Pour illustrer son propos il dévoile immédiatement un large schéma qui trace l'histoire de l'humanité telle qu'on la connaissait alors pour bien montrer que le temps du livre est proportionnellement infinitésimal : une poussière à l'échelle du temps humain. Quelque chose comme cela [FIGURE 1]:





[FIGURE 1]

Évolution de l'humanité, la durée du livre.

© Jean-Jacques Thomas, 2014, tous droits réservés.

La fin annoncée du livre comme support principal de notre culture intellectuelle mondiale demeura pour Derrida une prophétie sans lendemain puisque, pour sa part, il a publié dix-sept volumes selon sa bibliographie officielle. Et pourtant, dans notre quotidien le livre se dématérialise, du digiscrit qui sert à publier nos propos, par écrit ou électroniquement, aux écrans digitaux qui portent signes et images, l'importance du livre ne cesse de régresser comme objet de notre quotidien. La production poétique contemporaine est toutefois inexorablement conservatrice et fidèle à la surface imprimée du texte d'antan. La notion d'*évolution* est le terme clé. Et le livre en tant que support doit subir cette évolution naturelle. Dans cent ans, cinq cents ans, nos livres seront tout aussi indéchiffrables que, pour nous, les messages perdus des bâtisseurs de cathédrales.

Ainsi en matière de conservatisme affectant les *supports de communication*, il y a toujours des *aficionados* de la pétaradante Harley Davidson :



[FIGURE 2]

Couverture *Semiotext(e)* 7, 1982. Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.
© Sylvère Lotringer. 2014, tous droits réservés.



[FIGURE 3]

Harley Davidson 2014. *LiveWire*. © Harley Davidson, 2014, tous droits réservés ; *all rights reserved*.

et pourtant dans notre actualité, les gens *cool* ont évolués et se déplacent au son discret du *whoosh* de la Harley électrique. *Easy rider, easy reader* : le progrès n'épargne pas même les *supports* véhiculaires fétichisés qui semblent destinés à durer l'éternité.

Les deux modèles de propulsion mécanique Harley-Davidson coexistent sur les routes du monde et pourtant l'un représente le déclin d'une technologie idéalisée et érotisée alors que l'autre se cherche encore un public, un imaginaire et, éventuellement, un avenir. Ce qui nous amène épistémologiquement à poser la question de la valeur de l'évolution et la question corollaire de la modification de *la nature et fonction du support*. Pour nous aider, il faut faire appel au passé où l'on trouve un plein magasin d'étrangetés, bizarreries, curiosités, ou, alternative, nouveautés.

Nouveautés, ou : Les aléas de l'invention

Comme le remarque T.J. Clark dans son remarquable ouvrage *The Painting of Modern Life* (Princeton : Princeton University Press, 1999), le public a parfois beaucoup de mal à reconnaître qu'il est en face d'une manifestation absolue du nouveau. Le radicalement neuf est souvent simplement évalué à l'aune de l'habituel et généralement, puisqu'il n'est pas intrinsèquement conforme à l'attente et aux normes du paradigme en vigueur, le nouveau est le plus communément évalué comme une sous performance, voire un échec. Pour T.J. Clark, le « *founding monument of modern art* », le tableau symptomatique du passage à l'art moderne c'est *Olympia* de Manet, tableau présenté au Salon de 1865. Il n'est pas le seul dans cette opinion, que l'on pense à Michel Leiris et au critique d'art Michael Fried.

Analysant les réactions critiques à la fois des critiques professionnels et des profanes de l'époque, T.J. Clark remarque que le caractère exceptionnel et révolutionnaire du tableau a été alors complètement manqué : « As the critical reaction at the time testifies, with a seeming displacement of the spectator from his accustomed imaginary possession, [...] that reflection on the painter's task was hardly understood in 1865, let alone approved of. » (77-78).

Ironie de l'histoire, Baudelaire pourtant confident habituel de Manet, ne reconnaîtra même pas la réalisation du « beau » moderne qu'il définit dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863) :

[Le peintre] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour [le peintre], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. *Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.*

Baudelaire considère en effet qu'*Olympia* est un tableau raté, indigne de Manet et il ne comprend pas que le peintre ait choisi ce tableau pour le Salon. Manet est très éprouvé par les critiques virulentes inattendues qui frappent les deux œuvres qu'il expose au Salon et qu'il trouve injustes. Ayant besoin d'une parole amie et réconfortante, il s'adresse à Baudelaire en lui demandant son avis sur ces commentaires négatifs. Contrairement à son attente, à la date du 11 mai 1865, lui revient une lettre (publiée dans les volumes de sa correspondance générale [V, 96-97]), dans laquelle Baudelaire se montre tout aussi critique et fait chorus à l'opinion exprimée par ses confrères :

Une fois de plus me voici obligé de te faire quelques commentaires sur ce que tu es. Il me faut faire un effort considérable pour te faire valoir ta vraie valeur. Ce que tu me demandes est ridicule : Les gens se moquent de toi ; tu prends ces plaisanteries très mal ; personne ne te rend justice etc. etc. As-tu plus de génie que Chateaubriand ou Wagner ? On s'est moqué d'eux et ils n'en sont pas morts. Et maintenant pour ne pas trop relever ta vanité, je dois ajouter que ces gens sont exemplaires, chacun dans son propre ordre d'intérêt [...], alors *que toi tu n'es que le premier à ébaucher la décrépitude de ton art*. J'espère que tu ne m'en veux pas de te dire cela, tu connais mon amitié pour toi. Je voulais l'opinion d'une autre personne ; j'ai demandé son opinion à Monsieur Chorner – dans la limite où l'on peut considérer qu'un Belge est une personne... et je dois dire qu'il a été assez aimable. De tes tableaux il a dit : « Il y a des fautes, il y a des faiblesses, un manque

d'affirmation, mais on peut y reconnaître un certain charme ». Je sais tout cela et j'ai été le premier à comprendre cela à propos de ta manière. Il a ajouté que le tableau représentant la femme nue, avec la négresse et le chat (c'est bien un chat, n'est-ce pas ?) était toutefois bien meilleur que le tableau religieux.

Toute la critique de la période s'inscrit dans une perspective d'analyse *du caractère réaliste des œuvres* et de ce point de vue le tableau de Manet ne remplit pas les conditions attendues. Ainsi, entre autres critiques virulentes, l'aspect principal du défaut du tableau c'est que le corps du modèle ne paraît pas correctement proportionné ; également, elle n'a pas l'air poupin d'un modèle bien lavé ; le fameux chat qui perturbe comme il se doit Baudelaire, semble rajouté, la chambre n'a pas un volume d'extérieur, *etc.*

Pour nous, qui revivons cet épisode dans la sérénité de notre esthétique moderniste établie, il nous semble époustouflant que Baudelaire n'ait pas même compris que ce tableau est exemplaire de ce qu'il vient de définir deux ans plus tôt comme la Modernité. Le thème choisi par Manet s'inscrit dans la tradition même de la grande peinture occidentale, c'est une représentation clichéique d'un nu féminin, une modulation sur un thème plastique bien établi, *la beauté alanguie*. Qui plus est, on peut y voir la reproduction/adaptation d'un tableau universellement considéré comme un chef-d'œuvre de l'art classique, *La Vénus d'Urbino* du Titien (1538) :



[FIGURE 4]
Le Titien, *La Vénus d'Urbino*, 1538.

À la limite le tableau de Manet pourrait apparaître comme un pastiche du tableau du Titien, comme c'est le cas, par exemple, de ce tableau néo-pop-surréaliste, *Snow White* de Mark Ryden :



[FIGURE 5]

Snow White, Mark Ryden.

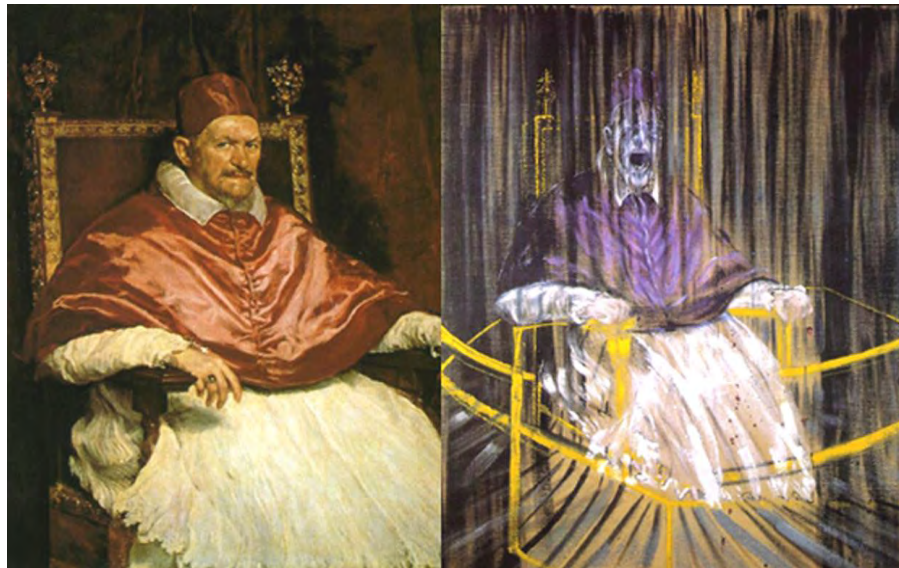
© Mark Ryden, tous droits réservés ; *all rights reserved*.

On sait que lorsque Manet était élève de l'atelier du peintre Couture, lors de son séjour d'études à Florence, un des exercices imposés consistait effectivement à se rendre à la Galerie des Offices pour produire une copie d'école du tableau du Titien. Tout porte à croire que, lors de cet exercice, Manet a parfaitement saisi la signification du tableau et qu'il maîtrisait parfaitement bien tous les éléments de la composition. C'est justement pour cela que son *Olympia* n'est pas un simple pastiche, mais bien plutôt une recomposition de la pièce selon un mode nouveau de *forme-sens*. Cette remodelisation exemplifie de manière sans doute élémentaire le caractère ciselant de cette esthétique nouvelle, celle-là même que Baudelaire définit magistralement en installant les termes de « Moderne » et « Modernité ».

En se plaçant explicitement dans la tradition d'un motif pictural récurrent, celui qu'on lui a fait copier maintes fois lors de son apprentissage, le nu féminin allongé, Manet affiche sa légitimité d'artiste en proclamant symboliquement son intention de faire de l'art : « cette œuvre s'inscrit dans la mémoire éternelle de l'art, elle dialogue avec toute l'histoire de la peinture et c'est dans cette tradition qu'elle doit être appréciée. » Voilà la part de l'« élément éternel, invariable » que Baudelaire reconnaît à la Modernité.

C'est la présence de la seconde part, l'« élément relatif, circonstanciel, qui sera [...], tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion » qui déclenche l'incompréhension et la violence de la critique. L'inscription forcée de la contemporanéité dans le tableau introduit des codes d'interprétation inaccessibles à la plupart des observateurs, y compris Baudelaire lui-même.

Cette représentation d'un corps féminin dénudé allongé correspond à une thématique sous-jacente bien établie, le portrait d'une *hétaière* : Aspasia, Thaïs, Phryné, Laïs, toutes ces filles d'Aphrodite ont marqué de leur empreinte les canons de l'art occidental. Le modèle du Titien n'échappe pas à la tradition : la Dona Olimpia Medalchini représentée dans le tableau du Titien est la maîtresse du pape Innocent X. Celui-là même, il n'y a pas de coïncidence dans la réapparition des œuvres, qui sera *relooké* par Francis Bacon, comme *Olympia* avait été réinterprétée par Manet. La peinture parle à la peinture.



[FIGURE 6]

Velázquez, *Pope Innocent X*, 1650. Francis Bacon, *Study after Velázquez's Pope Innocent X*, 1953. © Francis Bacon, tous droits réservés, *all rights reserved*.

Même si Olympia Medalchini est certes d'origine modeste, lorsqu'elle devient la maîtresse du pape c'est une courtisane aristocratique, vivant dans le luxe des palais et familière des milieux patriciens. Le tableau du Titien tient compte de cet environnement et le corps est représenté selon le canon attendu, chargé d'une sensualité généreuse et idéalisée. Disciple du *Réalisme* à la Courbet, Manet va respecter les codes qu'il sait reconnaître dans le tableau-modèle, mais en jouant sur les moyens de la sémiotique picturale, il fait entrer la contemporanéité dans les marques de milieu, de statut social et d'anatomie. Ce sont ces adaptations radicales qui, pour les critiques du temps, vont provoquer l'incompréhension traduite en commentaires péjoratifs sur son *Olympia*. Il est frappant que le décor de la chambre, les éléments qui le composent et le corps d'Olympia soient, comme je l'ai indiqué, les éléments principaux ciblés par les articles de presse. Pourtant, aujourd'hui, nous comprenons facilement que le tableau joue sur une modulation sémiotique du thème, et que toutes les composantes soient donc modifiées pour constituer l'isotopie contemporaine. Olympia est une *hétaïre* de son temps ; la critique trouve le modèle féminin « faubourien ». L'Olympia qui en 1863 nourrit l'imagination libidinale de ses clients n'est plus une courtisane aristocratique, c'est dans le vocabulaire du temps une *grisette*, une *cocotte*. Elle n'habite pas le boudoir d'un appartement palatial, elle dispose d'une chambre dans une maison de passe, ou d'un modeste garni sous les combles. Elle n'a pas les moyens d'entretenir un chien d'intérieur « fort, doux et charmant », elle se contente d'un chat de gouttière qui « Agite sans repos son corps maigre et galeux » et sert d'emblème à la vie de bohème ; elle n'est pas servie par des domestiques lointains et discrets qui rangent des brocards dans des meubles d'acajou, mais par une servante noire qui, complice vénale, lui apporte le bouquet de Monsieur Arthur qui attend dans l'antichambre. Quant au corps représenté, il attire toutes sortes de moqueries déplacées « poitrine enfantine », « hanches trop étroites », « jambes malingres », « corps mal lavé », *etc.*

Victorine Meurent, qui sert de modèle à Manet depuis 1862 et qui a servi de modèle habillé et déshabillé à bien d'autres peintres de l'époque, a le désavantage, dans ce tableau, de ne pas subir un traitement d'idéalisation. Certes elle vit de son métier de modèle, mais ce n'est pas une prostituée des rues et elle est elle-même peintre, appréciée de Manet et d'autres. Simplement, ce physique détonne par rapport aux attentes esthétiques du temps. Elle n'a pas le corps de l'emploi. À l'époque où le tableau de Manet sera conspué, triomphe, sur un thème similaire – beauté alanguie – le tableau de Nicolas Cabanel *La Naissance de Vénus* :



[FIGURE 7]

Nicolas Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863.

© Musée d'Orsay, Paris, tous droits réservés.

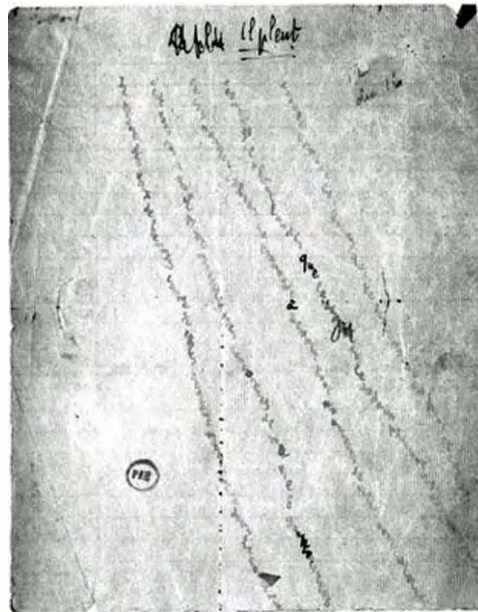
Seul, parmi tous les critiques de l'époque, Émile Zola aura le mérite de reconnaître et de dénoncer l'effet « *photoshop* » : « Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houpe, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz ; vous aurez l'idéal de monsieur Cabanel. » (Émile Zola, *Nos peintres au Champ-de-Mars*, 1867).

Cette étude, en transversale, de l'*Olympia* de Manet tentait de démontrer, exemple à l'appui, que parfois, l'analyste, s'il est capable d'anticiper l'établissement d'une nouvelle épistémologie et de la définir avec précision, n'est pas forcément apte à comprendre qu'une œuvre de son temps exemplifie à merveille cette émergence du nouveau. Baudelaire, comme les autres, limité par les œillères imposées par la *doxa* de son temps, n'a trouvé que des défauts à l'*Olympia* de Manet alors que le tableau est exemplaire de la combinaison des deux composantes de la modernité esthétique telle que nous l'a léguée Baudelaire lui-même. Rappelons, simplement pour mémoire, que pour Baudelaire, le modèle exemplaire du peintre « moderne » c'est Constantin Guys : « le peintre de la vie

moderne [...], de la beauté passagère, fugace de la vie présente, dont il se charge de constituer les archives ».

Dans le cas de Manet tout laisse à penser qu'il y avait une volonté poursuivie de changer les codes et de fonder les bases d'une nouvelle plasticité. En 1865 personne ne lui reconnaîtra ce mérite, mais ce sera chose faite cinq ans plus tard, en 1870, comme le signale le tableau d'Henri Fantin-Latour, *Un atelier Aux Batignolles*. Manet fera école.

Un autre cas curieux et édifiant d'établissement de la *nouveauté* se présente quand l'artiste ou l'écrivain ne cherche rien, n'a aucun désir particulier d'inscrire son nom au Panthéon de la révolution plastique, mais produit une forme immédiatement déclarée « nouvelle », « innovante » par ses contemporains. Mon cas type sera celui du calligramme d'Apollinaire et plus particulièrement le plus connu et le plus utilisé pour illustrer cette poésie spatiale, le calligramme cliché *Il pleut*. Ici, dit-on, le texte se fait image et les préoccupations plastiques l'emportent sur la question de la signification verbale telle qu'elle se pose dans un texte de prose ou de poésie soumis à la lecture sémantique habituelle.



[FIGURE 8]

Guillaume Apollinaire, Manuscrit de « il pleut », *circa* fin 1916.

http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_II_Pleut.html.

Consulté le 25 mars 2014.

Ce calligramme est souvent traité comme une création géniale, *ex nihilo*. Une parfaite adéquation du sens et du graphisme : l'objet du poème est donné à voir.

On sait qu'Apollinaire n'est pas l'inventeur de ce type de texte. Comme l'ont déjà montré Gérard Genette et bien d'autres critiques, à l'aube de notre antiquité classique Simmias de Rhodes avait produit des textes qui avaient l'air d'une hache, d'un œuf, d'une flûte de Pan *etc.*, et un ouvrage du XVIII^e siècle a réuni une collection graphique de ces petits jeux de salon appelés « onomatopées de forme » qui proposaient de courts petits textes tracés dans la forme de l'objet défini. Néanmoins, dans notre modernité contemporaine on attribue à Apollinaire l'« invention » de ce nouveau type de texte graphique réalisé dans la spatialité de la page.

La réalité génétique de ce texte révèle toutefois un scénario qui prouve qu'en matière d'invention Apollinaire était plus proche de la durée mallarméenne que de la spontanéité géniale d'un Rimbaud capable d'écrire le sonnet des « Voyelles » en moins de vingt minutes. À propos du Surréalisme, dans son « Premier manifeste », Breton reconnaissait qu'Apollinaire avait bien inventé le mot, mais qu'il en avait « le mot, mais pas l'esprit ». Apollinaire a bien établi le calligramme comme forme littéraire reconnue, mais il n'a semble-t-il pas compris ce qu'aujourd'hui on reconnaît de nouveau à ce procédé plasticien. Un peu donc comme Christophe Colomb qui n'a jamais su qu'il avait découvert un nouveau continent mais a pensé qu'il avait trouvé la route occidentale vers les Indes, comme il le souhaitait, Apollinaire est tombé sur le calligramme en s'investissant dans une intense discussion théorique de son époque, la question de la simultanéité littéraire.

Contre la revendication d'invention de la simultanéité littéraire proclamée par Henri-Martin Barzun dans son ouvrage de 1913, *Voix, rythmes et chants simultanés*, Apollinaire se place dans une tradition musicale post-symbolique qui prend en écharpe ses propres intérêts spécifiques pour une composition sonore polyphonique. Bien que cela soit un peu plus tardif, on peut penser à la tradition du poème « simultan » des dadaïstes comme, par exemple, *L'Amiral cherche une maison à louer* ou, plus tardif encore, aux compositions sonores très complexes des Lettristes. Je mentionne ce cadre théorique sans insister davantage puisqu'il existe des études très détaillées sur le sujet du simultané, en particulier l'étude de Laurent Jenny sur la distinction entre le simultanisme des contenus lyriques et celui des moyens d'expression (*La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris : PUF, 2002). Les spécialistes d'Apollinaire savent que le travail sur les calligrammes prend place dans le cadre d'un projet qui permettrait à Apollinaire de produire une poésie sonore, ce que l'on désigne généralement comme la période du

« phonographe ». Il ne fait nul secret de son projet et à la date du 5 juillet 1913, il publie une lettre dans le journal *Paris-Midi* qui explicite ce projet sonore de simultanéité :

Il est vrai que depuis un an j'ai souvent parlé du *disque poétique*, ajoutant que c'était la forme par laquelle je voudrais publier mes poèmes. Barzun a eu raison de lancer son manifeste touchant à la *simultanéité poétique* dont la paternité lui appartient, car je n'avais pas songé à confier aux disques que des poèmes personnels. Il a ainsi élargi l'idée et en a fait l'élément principal de la plus importante réforme littéraire de tous les temps. (Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, vol . II. 1701).

Mais là où Barzun se situe dans la lignée de la spatialité thématiquement unifiée du XVIII^e siècle (une forme qui représente le contenu sémantique du sujet), Apollinaire, pris dans un polyphonisme thématique et sonore, impose l'idée lyrique d'une multitude de voix discordantes destinée à rendre compte de la *multitude simultanée des impressions* qui se pressent en même temps dans l'esprit du poète.

La genèse du poème « Il pleut » révèle parfaitement son idéologie théorique simultanée. La première version du poème commence par un texte envoyé à Madeleine Pagès, la jeune fille rencontrée dans un train en janvier 1915. Rentré dans son unité militaire à la suite de sa courte permission, Apollinaire veut faire preuve d'esprit et il joue sur l'expression populaire « pleurer comme une Madeleine », non pas celle de Proust, mais Marie-Madeleine pleurant la mort du Christ. Dehors c'est la guerre, la pluie tombe sur les tranchées, et il espère que c'est Madeleine qui pleure en regrettant leur furtive rencontre : « il pleut, elle pleure ». Le texte polyphonique se trouve à la fin d'un poème généralement désigné par le thème sibyllin « Allô, la truie » :

Allô la truie
 Mettez du coton dans vos oreilles
 Ne prenez pas les feuilles
 Pour autre chose qu'elles ne sont
 Comme faisaient pas mal d'auteurs
 Avant la guerre
 Mettez du coton dans vos oreilles
 Ce fut bien quand sonne le réveil

Et	la	et	la	
puis	pluie	d'	nuit	
regardez	si	au	la	
tomber	douce	tres	pluie	
la	la	souvenirs	tout	
pluie	pluie	qui	cela	la
	si	se	c'	pluie
tendre	la	ressemblent	est	si
la	pluie	Madéleine	une	douce
pluie	si	reviennent	crème	ô
si	douce	sur	au	Madéleine
		l'eau	chocolat	la
		précieuse		pluie
		ô		si
		pluie		douce
		si		
		douce		

Après novembre 1916, la relation avec Madeleine prend fin et Apollinaire reprend son texte, toujours dans une disposition polyphonique (chaque colonne est une voix distincte comme l'indique le titre « écoute »), et fait disparaître Madeleine au profit d'une thématique de guerre plus marquée ; disparaissent également les souvenirs, la crème au chocolat, *etc.*

Écoute s'il pleut écoute s'il pleut

puis	sol	des	con	la
é	dats	Flan	fon	pluie
cou	a	dres	dez-	si
tez	veu	à	vous	tèn
tom	gles	l'	a	dre
ber	per	a	vec	la
la	dus	go	l'	pluie
pluie	par	nie	ho	si
si	mi	sous	ri	dou
ten	les	la	zon	ce
dre	che	pluie	beaux	
et	vaux	fi	ê	
si	de	ne	tres	
dou	fri	la	in	
ce	se	pluie	vi	
	sous	si	si	
	la	ten	bles	
	lu	dre	sous	
	ne	et	la	
	li	si	pluie	
	qui	dou	fi	
	de	ce	ne	

C'est dans la dernière version publiée dans *SIC* grâce aux talents des typographes de Pierre Albert-Birot en 1917 puis dans *Calligrammes* en 1918 que l'on voit apparaître une disposition nouvelle qui respecte la présentation en colonnes de la simultanéité, mais qui, effectivement, laisse aussi place à une mise en forme au plan de l'expression avec les mots à la queue leu leu et l'orientation penchée de l'ensemble du texte qui peut faire penser à une « onomatopée de forme » à la Barzun en se voulant mimétique de l'objet réel.

Pour le critique S.I. Lockerbie, le changement de présentation tient au fait que dans les deux premières versions la dominante « simultanéiste » se double d'une contrainte constructiviste encore forte, alors que la troisième version, originellement manuscrite, était une lettre poème à Louis de Gonzague-Frick et répond davantage à des impératifs de « spontanéisme » graphique qu'à une surdétermination formelle statique.



Ignorant l'archéologie polyphonique et le contexte surdéterminant de la question centrale à l'époque de la *simultanéité littéraire*, la vulgate critique, aujourd'hui, tient ce poème pour l'archétype de la *poésie graphique* et, se satisfaisant d'une étymologie facile, fait du calligramme d'Apollinaire, simplement, une « belle écriture ». La conclusion rapide à propos de ce calligramme et d'autres devient simplement : « Il s'agissait donc pour Apollinaire d'écrire en beauté. » Apollinaire devient ainsi aux yeux de l'histoire le génial inventeur d'une forme poétique plasticienne qu'il n'a pas cherchée, et lui qui, on le sait, voulait machiner la littérature comme on a machiné le monde, on le replie sur la simple écriture, le plat de l'imprimé, alors que, comme j'espère l'avoir montré, tout est parti d'un désir de produire la poésie sur un autre type de support que le livre imprimé, dans ce cas le *disque poétique*, porteur de sons, polyphonique, spatial et ouvert à des voix collectives. Pour lui, même dans cette dernière version, le lyrisme est dans la confusion simultanée des voix représentées dans chaque colonne, non dans le spatialisme achevé de la figure. Derrière la calligraphie apparente, *l'empreinte lexicale fait entendre la filiation sonore* : « voix », « hennir », « auriculaires », « écoute », « écoute », « musique ».

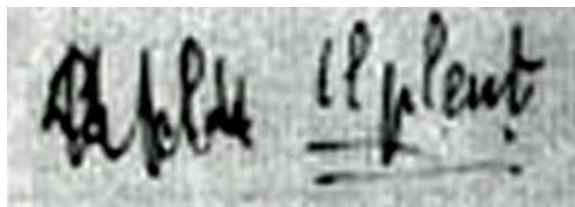
Ordonnement, ou nouvelles formes opérationnelles

Dans ma récente contribution au volume *L'Illisibilité en questions* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014), j'ai suggéré que le débat entre le lisible et l'illisible qui, encore aujourd'hui, marque le champ théorique français pouvait paraître s'épuiser parce qu'il s'enferme dans des paramètres artificiellement limités. On peut y voir un effet secondaire pervers du *corrélationalisme* moderniste ou simplement une manifestation restreinte propre à un champ de savoir trop exigü. En matière de forme des productions littéraires et artistiques, l'approche formaliste qui a dominé le monde intellectuel de ces cinquante dernières années se préoccupe majoritairement de tout ce qui concerne la « forme-ordre », la forme comprise comme une contrainte des éléments de l'écrit (*form* en anglais). Ce dont on parle peu ou pas du tout, c'est de ce que l'on peut appeler la « forme-disposition figurée » (*shape* en anglais). Dans le champ du poétique, aujourd'hui, c'est dans le domaine de la « forme-disposition figurée » que se constituent les préoccupations plasticiennes. Historiquement, le triomphe du formalisme s'est installé dans un monde où dominait encore sans partage le livre comme *support imprimé*. Pour espérer une refondation du

poétique, le travail doit porter sur la forme comme ordonnancement de nouvelles composantes opérationnelles qui doivent aboutir à une nouvelle épistémologie de la représentation symbolique ; un mode d'expression qui peut se faire sans la contrainte limitative du plat de la page imprimée. Aujourd'hui, avec la disparition du livre comme support matériel privilégié et l'explosion de moyens multidimensionnels de représentation, son, image, composition digitale, la création poétique peut retrouver une dimension d'invention qui lui donnera une force d'intervention contemporaine dans un champ de plus en plus dominé par l'omniprésence de la représentation audio-visuelle.

C'est donc cet échantillon de poétique fiction, d'*imagique*, que je me propose de brièvement développer maintenant à titre de conclusion.

Puisque la théorie, pour mériter notre intérêt, ne peut que se déployer à partir d'objets précis, je voudrais reprendre le texte d'Apollinaire « Il pleut ». Je l'ai dit, pour moi, c'est par erreur, comme résultat d'une trop grande hâte critique, que ce texte est devenu emblématique de la poésie graphique spatiale. En fait, si l'on prend le temps d'analyser sa facture, il est facile de se rendre compte que le texte, dans sa forme, n'a jamais été pensé comme une forme-disposition figurée. Si l'on reprend le manuscrit, on s'aperçoit, dans la rature, qu'Apollinaire a hésité pour son titre entre une forme substantive « la pluie » et la forme verbale « il pleut » :



[FIGURE 9]

Guillaume Apollinaire, Manuscrit de « il pleut », *circa* fin 1916.

http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html. Consulté le 25 mars 2014. Détails.

La forme substantive sert à définir un état fini et accompli d'un objet. En passant à la forme verbale, « il pleut », deux fois soulignée pour confirmation et emphase, Apollinaire passe à la dimension dynamique de l'action. Il faudrait donc supposer que la question du mouvement a été considérée. Tout prouve que ce n'est pas le cas.

N'importe quel *aficionado* des jeux vidéos élémentaires impliquant, comme la pluie, un simple mouvement unilatéral de haut en bas, la championne de *Bubble Witch 2* ou le *geek* encore accro à *Tetris*, tous deux savent parfaitement que pour

gagner et/ou maîtriser le mouvement, il faut d'abord suivre avec attention le déplacement des éléments et également réguler l'ordre d'apparition de ceux-ci. Le calligramme d'Apollinaire ne respecte pas ces deux impératifs catégoriques de circulation.

Un succès de l'opération dans ce cas de mobilité verticale supposément proposée par « Il pleut » serait de pouvoir comprendre le texte du poème qui existe, qui donne à la pièce sa densité lyrique et qui, dans l'absence de figure, se lit simplement :

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir

C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes

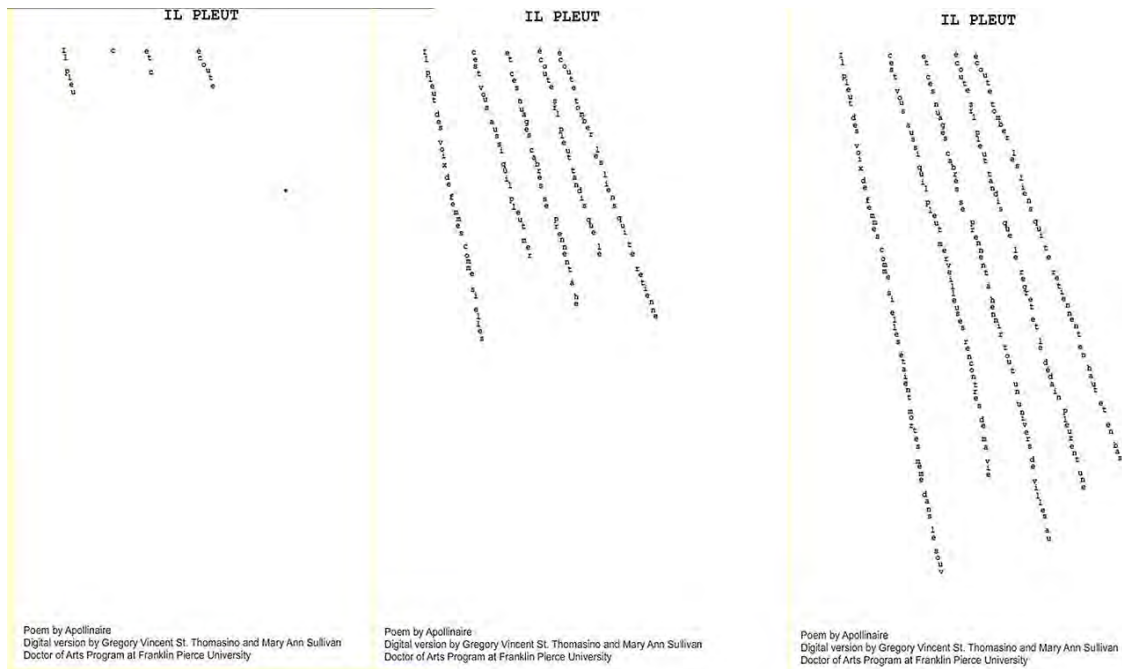
Et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires

Écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique

Écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas.

Pour la compréhension du poème, j'ai rétabli les accents sur les *e* ainsi que les apostrophes, qui ne sont pas dans le texte donné. Ces effacements du manuscrit servaient probablement la continuité phonologique, qui n'a ni accent ni apostrophe dans le système de la transcription, mais là encore, le signifiant graphique passe au second plan. Même si l'on accepte de passer outre cette facilité graphique, le *mouvement supposé de la tombée de la pluie et la compréhension sémantique des diverses phrases* ne sont pas compatibles dans le type de graphisme composé par Apollinaire. Il ne s'est pas posé la question de la réalisation du mouvement que simule le graphisme.

On en trouve la preuve dans cette vaillante tentative kinétique élémentaire d'animer le calligramme afin de lui insuffler le potentiel dynamique que le titre et la typographie de biais semblent lui prêter :



[FIGURE 10]

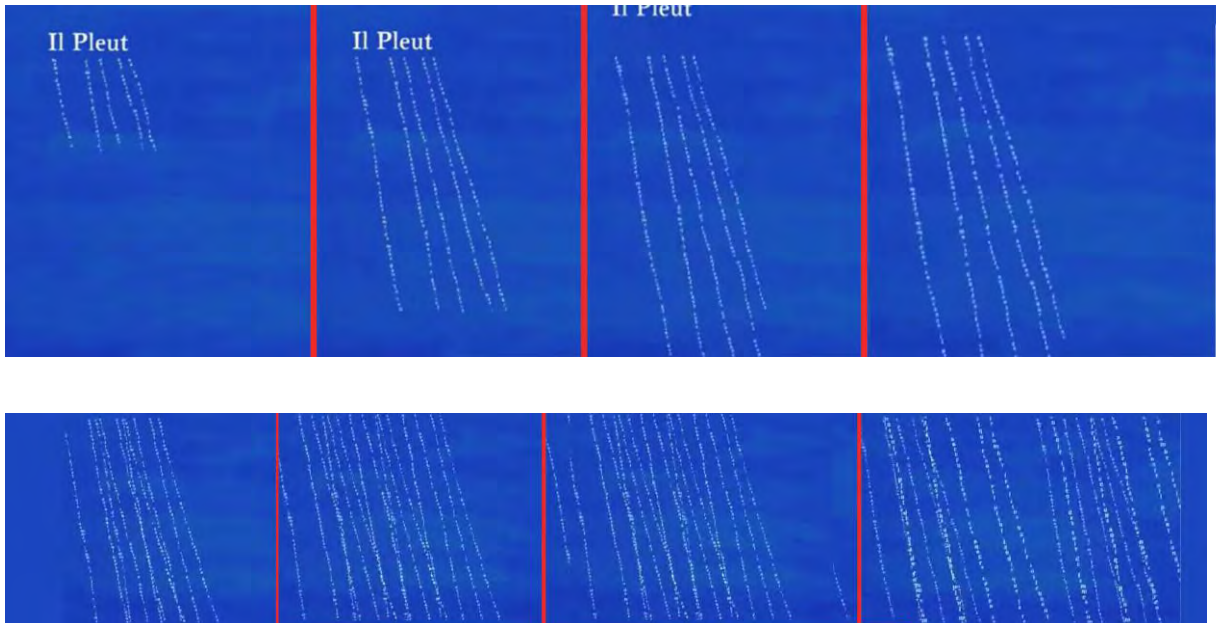
Guillaume Apollinaire, « Il pleut », Digital rendition, 2008, by Gregory Vincent St. Thomasino and Mary Ann Sullivan.

http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html.

Consulté le 25 mars 2014.

On voit immédiatement le problème posé par l'animation du poème tel qu'il a été conçu par Apollinaire : le texte dans son interprétation du mouvement devient illisible si l'on se place, comme le veut la situation naturelle, au bas de la pluie. Il y a certes déplacement, mais l'ordre d'apparition des composantes, ici les mots, ne permet pas de les lire puisque, vues du bas, les phrases commencent par la fin. Il se trouve donc que le calligramme n'a pas respecté une des deux lois cardinales de la mobilité spatiale puisque, si le mouvement de chute de l'eau (des mots) va de bas en haut, *par contre*, tout mouvement de lecture « sémantique » va de haut en bas.

Ainsi, cette version plus sophistiquée du point de vue de la mobilité naturelle, trouvée, elle aussi, sur Internet, cherchant à réaliser la dimension cinétique présumée du poème d'Apollinaire en modifiant tant soit peu le graphisme de la pièce. Mais on le constate, cette fois encore, malgré un effort explicite, l'auteur de cette animation n'a pas pu respecter tout ensemble les deux impératifs catégoriques et il a dû sacrifier toute possibilité de *lire (textuellement)* le poème, se contentant de créer des modulations animées sur le mouvement de la pluie.



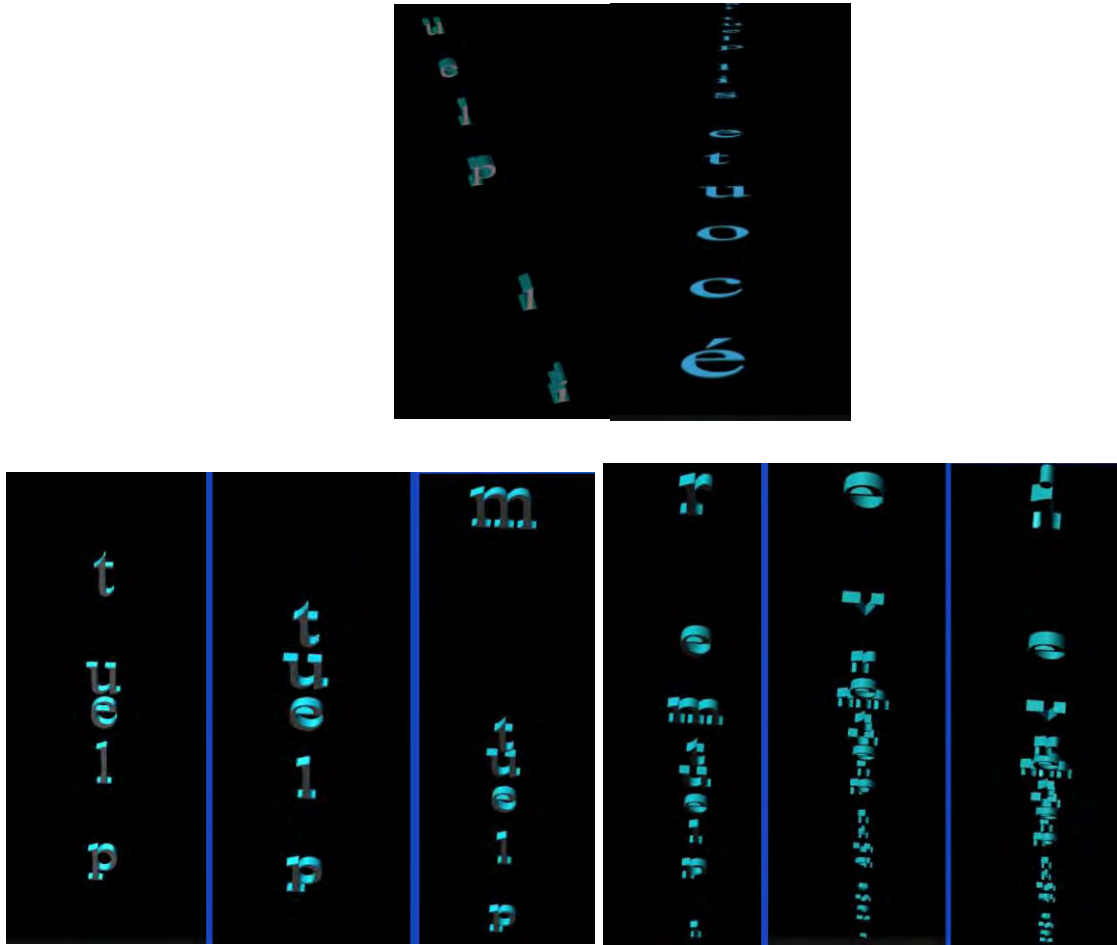
[FIGURE 11]

« Il pleut ». Huit prises d'écran. Eight Screen Captures 20.07.2014.

©Vimeo, 180557.wmv. *All rights reserved*, tous droits réservés.

*Pour respecter tout à la fois l'intégrité des composantes lexico-sémantiques et la potentialité de mouvement il aurait fallu que les phrases du texte commencent en bas de façon à ce que le mouvement simulé de la pluie et le mouvement naturel de lecture soient synchrones. Pour permettre une lecture kinétique réussie, *félicitous*, il faut rendre au poème son intégrité de mouvement de haut en bas et y intégrer l'ordre d'apparition des composantes lexico-sémantiques afin de produire le résultat attendu. Pour ce faire, j'ai donc proposé à mes collègues de « Visual Studies » spécialistes d'animation de produire un modèle de ce poème qui réponde également aux lois tridimensionnelles de l'espace réel, y compris les règles de la lecture textuelle habituelle. Voici ce que *cette forme de kinétique réaliste poétique* donne pour la première colonne du poème : « Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir. »*

De façon à montrer que cette version numérique/digitale en 3D permet à la fois de simuler le mouvement de chute de la pluie et la lecture de la colonne verbale, je l'ai volontairement ralenti ; voilà ce que l'on peut produire avec un mouvement plus proche de la vitesse normale :



[FIGURE 12]

Guillaume Apollinaire, « Il pleut ». Phrases individuelles réalisées en images de synthèse numériques 3D. Chaque phrase est manipulable (vitesse, forme, perspective, point de vue) par manette de jeu connectée.

© Jean-Jacques Thomas, 2014, tous droits réservés.

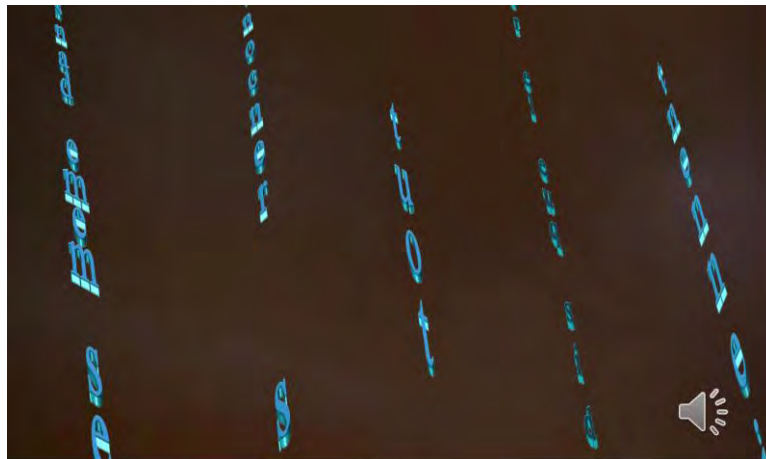
Chaque ligne du poème ayant été construite séparément comme des éléments manipulables de l'ensemble plastique, on peut ainsi combiner toutes les colonnes verbales de façon à restituer dans l'espace multidimensionnel la *simultanéité* originellement recherchée par Apollinaire.



[FIGURE 13]

Guillaume Apollinaire, « Il pleut ». Image de synthèse sur écran ; texte 3D manipulable. © Jean-Jacques Thomas, 2014, tous droits réservés.

On peut aussi choisir d'ignorer le contexte particulier du thème de « la fin du livre » dans lequel j'ai choisi de placer cet argumentaire en faveur de l'invention de formes nouvelles et simplement proposer un modèle de représentation *pseudo-réaliste de la pièce d'Apollinaire*. Pour faire bonne figure j'y ai aussi intégré la version sonore composée par Francis Poulenc puisque, s'il s'agit de montrer ici ce qu'un ensemble kinétique numérique visuel pourrait faire du texte spatial d'Apollinaire, cela doit se faire toutefois sans l'exclusion de ses racines sonores et polyphoniques.



[FIGURE 14]

Guillaume Apollinaire, « Il pleut ». Image de synthèse sur écran ; texte 3D manipulable. Musique de Poulenc, fond d'écran/orange.

© Jean-Jacques Thomas, 2014, tous droits réservés.

<https://vimeo.com/119056943>.

Les moyens numériques de composition, aujourd'hui à notre disposition, permettent d'appliquer les correctifs nécessaires au calligramme d'Apollinaire pour lui restituer la nature figurative qu'on lui a toujours imputée, mais qu'il n'avait pas. Ces moyens font partie de notre environnement symbolique quotidien : images et films manipulent notre représentation du réel de façon de plus en plus extraordinaire. En corollaire, cette familiarité toujours plus grande gagnée par le cinéma et les jeux vidéos nous permet de comprendre de manière bien plus exigeante certaines lois élémentaires du mouvement et de l'ordre imposées par la disposition figurée.

C'est notre responsabilité, en tant que critiques, en tant que créateurs, de maîtriser ces techniques nouvelles et d'inventer une poétique qui saura produire et lire de nouveaux types d'œuvres nées des potentialités plastiques inconnues émancipées par ces *nouveaux supports* qui, dès aujourd'hui, chroniquent la fin annoncée du livre comme seul véhicule de notre savoir et de nos belles-lettres.