

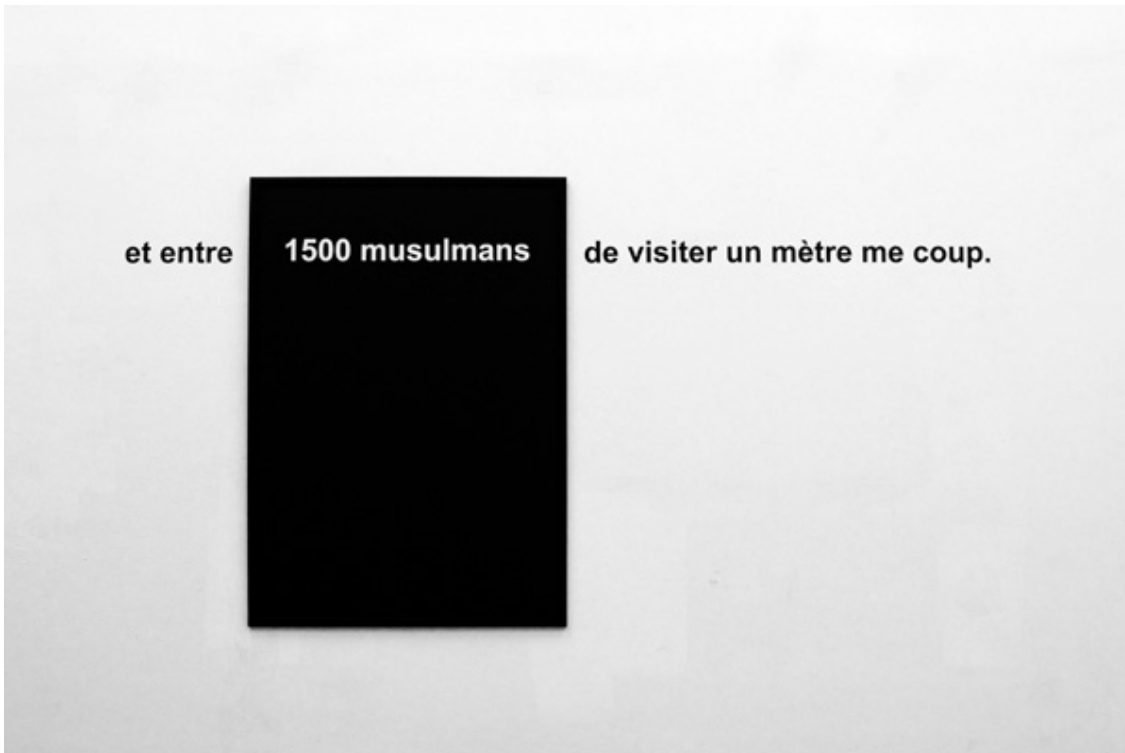
SUR LIGNES

texte de Jérôme Guitton

écrit de 2011/04/10 à 2013/03/03

1/ Introduction

Deux mots, à peine, avant d'entrer dans le vif du sujet. La question sera : qu'est-ce qu'une œuvre comme *Lignes 1* peut apporter à l'écrivain ? Comment celui-ci peut-il en faire un outil de travail ?

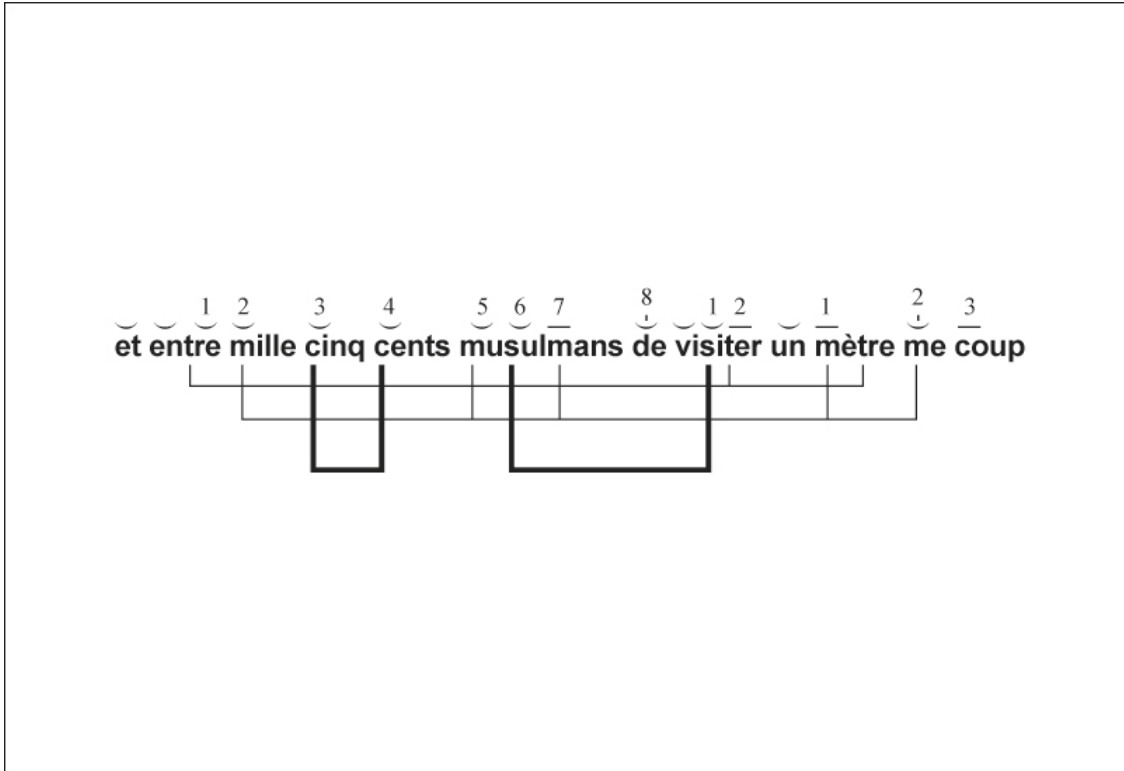


Première œuvre de la série des blocs de Muriel Leray : confrontation d'une ligne et d'une forme minimale. Je localiserais ici mon moment au niveau du *p* de *coup*.

On soutiendra que cette œuvre peut, au moins, indexer un manque. En tant que spectateur de cette œuvre, j'y trouve des sensations ; si je poussais l'analyse suffisamment profondément, je trouverais au moins une suffisamment spécifique pour que l'écriture n'ait pas été (encore ?) à même de la produire. J'aurai donc trouvé un obstacle à ma pratique. Celui-ci pourra-t-il être franchi ? Seules les œuvres répondront.

Dans cette première œuvre de Muriel Leray, le dernier mot frappe : *coup*. Et ce mot semble être le théâtre d'un retournement : il semble, s'il faut en dire plus, que le spectateur y donne le dernier coup de poignet. Je partirai de cette sensation. Je m'en rapprocherai par les deux bords : par le texte, passant par une analyse rythmique ; puis par le cadre. La synthèse sera l'occasion d'affiner la vue sur l'obstacle et d'en tirer quelques leçons.

2.1/ Texte – analyse rythmique



Cette analyse prend appui sur les notations proposées par Gérard Dessons et Henri Meschonnic dans leur *Traité du rythme – des vers et des proses* (Editions Armand Colin).

- Le vers se divise en quatre groupes rythmiques : *et entre 1500 musulmans, de visiter, un mètre, me coup*. *coup* prend ici valeur de verbe, puisqu'il suit le pronom personnel *me*.
- Le *e* de *mètre* est compté pour muet, car il est en fin de groupe ; donc *mètre* ne compte que pour une syllabe. Au contraire, les *e* de *me* et de *entre* doivent être prononcés, sans quoi trois phonèmes consonantiques se suivraient. Pas d'impossibilité de ce type pour *mille*, on le compte pour muet, d'autant plus que ce *e* n'est pas écrit dans l'œuvre elle-même (*1500*). Quant à *de*, il pourrait être compté pour muet ; il semble plus juste de le considérer comme prononcé, en raison de son assonance avec *me*.
- Les dernières syllabes des groupes rythmiques (*mans, ter, mètre, coup*) sont accentuées ; cet accent est noté par un trait horizontal au-dessus de la syllabe.
- Lorsque le groupe rythmique commence par un phonème consonantique, ce phonème porte un accent prosodique ; ainsi, *de* et *me* sont accentués. Cet accent est noté par un trait vertical au-dessus de la syllabe.
- La répétition des consonnes ouvrantes est accentuante : ainsi, *tre, mille, cinq, cents, mu, sul, mans, si, ter, mètre, me*. On note cet accent prosodique en traçant, en dessous du vers, des lignes reliant les phonèmes répétés.
- Enfin, les syllabes inaccentuées (*et, en, vi*) sont notées par un croissant horizontal.

On note les séries accentuelles en numérotant les syllabes accentuées successives.

2.2/ Texte – “coup” rythmiquement en position d'exception

L'analyse rythmique n'est ici qu'un outil ; elle permet de montrer un aspect de la singularité du mot *coup* dans la phrase considérée :

1. Quasiment toutes les positions sont marquées. On trouve même une succession de 8 accents sur *(en)tre mille cinq cents musulmans* qui pourrait même être étendu à 10 si

- l'on comptait le "e" de "de visiter" pour muet.
2. Par ailleurs, pourquoi n'a-t-on pas compté ce e pour muet ? Pour conserver son assonance avec le "e" de l'autre monosyllabe du vers (*me*). Ce qui permet d'introduire la deuxième propriété remarquable de ce vers : l'importance des séries vocaliques : paires de *i, u, in, an, é, e* ; seules deux syllabes du vers échappent à cette loi.
 3. Troisième propriété du vers, en symétrie de la précédente : l'abondance des séries consonantiques (d'abord en *m* ; puis en *t* ou *tr, s, z, l*). Ici encore, seules deux syllabes échappent à ce couplage.
 4. En conséquence de cette surcharge prosodique, on est frappé par le couplage très fort de certains groupes : *mille cinq cents* et *musulmans* en particulier, qui ont en commun des *m* de début de syllabe, des *l* terminant ; l'inertie prosodique tend même à y coupler *s* et *z*. Même chose pour *musulmans* et *visiter* (*usu l isi*) ; *musulmans* et *mètre me...*

Dans ce contexte, *coup* se singularise-t-il ? Si on reprend chaque propriété :

1. *coup* est marqué rythmiquement (finale de groupe rythmique) ;
2. le phonème vocalique *ou* n'apparaît nulle part ailleurs dans le vers ;
3. le phonème consonantique *k* n'apparaît nulle part ailleurs dans le vers ;
4. en conséquence, *coup* n'apparaît dans aucun couplage prosodique ;

on pourrait éventuellement relever un couplage graphique entre *me coup* et *mille cinq*, par les signes consonnes *m* et *c...* mais ce serait oublier que *mille cinq cents* n'est pas écrit en toutes lettres dans l'œuvre elle-même. C'est *1500* que nous lisons. Donc, de toutes les propriétés rythmiques du vers, seule une (le marquage rythmique) est conservée dans *coup*. Voilà qui nous rassure : ce mot est objectivement en position d'exception.

2.3/ Texte – continuité du sens

À noter : si cette position d'exception singularise le mot *coup* du vers, elle ne l'en exclut pas. Le pronom personnel *me* le relie au vers, puisqu'il appelle un mot supplémentaire ; la phrase ne peut pas se terminer sur un *me*.

Qui plus est, ce *coup* participe du sens du vers, de son ambiguïté ; ambiguïté qu'il entretient, ou qu'il fixe, plutôt qu'il ne la crée ; cette ambiguïté apparaît avant en lui, en conséquence du conflit des mots *1500 musulmans, visiter, mètre*, qui ne semblent pas pouvoir former une phrase soluble dans le compte-rendu journalistique. Avant *coup*, une ambiguïté est déjà à l'œuvre ; *coup* y participe, et, en closant la séquence, la confirme.

C'est en ce sens que l'on peut parler de position d'exception : *coup* ne brise pas la logique du vers, mais s'y découpe comme un signe d'autre chose ; certes. Il tient sa place dans ce système, mais ce n'est pas sa seule activité.

2.4/ Texte – incertitude orthographique

Nous parlons de l'ambiguïté que le vers nous propose ; approchons-nous. En plus du flottement général du sens que le vers entretient, le mot *coup* est le lieu d'une incertitude plus précise. Comme *coup* n'est pas un verbe, le lecteur tend à vouloir le corriger. Deux possibilités :

- torsion : le lecteur interprète *coup* comme un *coud* ; le *d* final aurait été tordu en *p* ;
- coupure : le lecteur interprète *coup* comme *coupe* ; la phrase est incomplète, il manque une lettre (elle aurait été tronquée).

Si on considère le vers seul, indépendamment de sa réalisation plastique, on pourrait avoir tendance à favoriser l'hypothèse de coupure. *mètre me coup* suit une série de 8 accents, mais ne comporte que 3 accents ; à la lecture, on tend à croire qu'elle devrait plus longue, pour suivre le mouvement rythmique. On a d'autant plus envie de rapprocher la première série de la seconde en raison du couplage prosodique qu'entretiennent *musulmans* et *mètre me...* Arrivant à *coup*, on se retrouve frustré. La série de 3 accents semble trop courte. Quant au point qui suit, il ne nous aide pas vraiment à faire un choix : il peut marquer tout aussi bien la fin de la

phrase que la place du e manquant.

3.1/ Cadre – forçage de l'interprétation

Il est temps à ce point d'enquêter sur le dispositif plastique, et de voir s'il lève l'incertitude du vers.

De ce dispositif, se détachent deux éléments : une ligne (le vers), et un monochrome noir. La ligne traverse le monochrome, changeant de couleur à cette occasion. On note que, du simple point de vue plastique, le mot *coup* n'est pas une singularité, il trouve sa place dans la ligne ; on peut seulement soutenir qu'il finit en un point remarquable, à savoir l'extrémité droite.

Relevons une différence avec le vers, qui me semble cruciale. Le vers tend à suggérer une source extérieure, la voix d'un auteur, un organisateur externe ayant sa prosodie propre. Le dispositif plastique est bien trop minimal pour former une telle impression.

C'est d'une différence de rapport au corps qu'il est en fait question. Meschonnic dit du rythme que c'est l'intervention du corps d'un sujet (écrivain) dans le langage. On peut au moins lui accorder que c'est précisément ce que le rythme suggère : le corps d'un sujet extérieur, qui n'est pas le lecteur ; ce corps apparaît engagé dans le vers. Au contraire, le dispositif plastique ne suggère pas ce type de sujet ; c'est plutôt le corps du spectateur qui y est invité et accueilli, qui appelle sa main. Fonction haptique ; le spectateur soupèse en pensée le cadre ; ce cadre évoquant le poids d'un corps, il peut s'y identifier ; il s'appuie sur la ligne.

S'il engage son corps dans cette invitation au toucher, le spectateur fait l'expérience du champ de force imposé à la ligne (c'est à dire : le champ de force que le dispositif plastique suggère, le poids du cadre sur cette ligne, sa résistance et sa tension) ; il interprète donc plus facilement la déformation de *coup* comme une torsion ; c'est un *coud* tordu par le champ de force qu'il veut lire. Si le cadre avait été placé à la fin du vers, en bout de ligne, après le point, peut-être aurait-il pu y sentir une coupure ; avec un cadre s'appuyant sur *1500 musulmans*, il force naturellement l'interprétation vers l'hypothèse de torsion. *Et entre 1500 musulmans de visiter un mètre me coud*, déformé par une pesanteur qu'il éprouve.

3.2/ Cadre – géométrie et langage en général

Lorsque l'on s'assoit devant *Vir Heroïcus Sublimis* [Barnett Newman, 1950-51, huile sur toile, 242,3 x 541,7 cm, MoMA, NYC], on peut s'apercevoir que les lignes de l'œuvre abstraient les badauds qui lui passent devant, mettant en évidence leur verticale. Les cadres des œuvres de Muriel Leray se soumettent à la même logique : ils se mettent en relation avec tout ce qui est rectangulaire, puis simplement géométrique ou régulier, dans leur environnement. Les prises, les chauffages, les piliers sont montrés du doigt.

L'apport supplémentaire de l'œuvre de Muriel tient aux textes qui, détachés du contexte, génériques, mais cohérents rythmiquement et donc proprement découpables, viennent se confronter à ce que ces objets ont de plus proprement humain, utilitaire, particulier, manipulable par la langue autour. Telle veste, telle démarche, tel souci de chauffer le lieu d'exposition, tel autre élément hétérogène du brouhaha contextuel.

Lors de la récente création de *Groupe fort, comptabilité*, le petit garçon d'un couple de collectionneurs belges posa sa paire de chaussures très proprement en face d'une batterie de prises électriques, à une dizaine de centimètres de l'œuvre.



L'œuvre venait dialoguer avec cet objet du quotidien, par les deux points évoqués précédemment : la régularité de la position des chaussures, leur symétrie, le rectangle des prises, s'accordaient au cadre ; leurs particularités qualitatives, leur aspect fonctionnel (chaussures pour marcher, prises pour fournir de l'électricité) au texte.

3.3/ Cadre – géométrie et langage en particulier

Toute œuvre de Muriel Leray peut mobiliser la fonction développée précédemment. Reste à savoir si *Lignes 1* en fait un usage spécifique. L'on se souvient que cette œuvre garde un fin point d'attache entre les deux mondes disjoints, où ils s'influencent : la fin du mot *coup*.

Cette tête d'épingle fait-elle relire les alentours ? Montrerait-elle, peut-être, dans l'inséparabilité de la forme et du concept de la chaussure, une certaine fragilité ? Rien d'aussi direct, cette fois. La sensation qu'elle met en évidence semble rare, et il semble que l'on ne peut l'arracher qu'à peu d'objets. Elle dépend fortement de la logique de cette pièce-ci. N'apparaît pas sans effort dans les choses. De sorte qu'elle se perçoit comme une fêlure *intérieure* à la pièce.

Si cette assimilation n'est pas automatique, on la sent toutefois comme possible, car réalisée une fois au moins. Un seul exemple suffit pour montrer une existence. Un assemblage quelconque de perceptions reste un lieu possible pour une telle émergence. Soyons vigilants.

4/ Conclusion – vision de l'obstacle

Ce qui précédait analysait un équilibre fragile, formidable, paradoxal entre une ligne et un cadre, *sur un point*. Une sensation qu'il serait hasardeux d'ignorer. À ce point, pour toute personne qui éprouverait cette sensation, j'osais espérer que la notion d'*obstacle* s'éclaircirait.

En effet, cette sensation singulière inscrite dans le dispositif plastique de *Lignes 1* est un défi lancé à toute pratique – pas seulement aux arts plastiques ; elle révèle d'ailleurs une difficulté pour l'écriture : les moyens sont différents de ceux de cette dernière ; les cadres permettent quelque chose de plus, un rapport au corps et aux lieux que l'écriture traditionnelle ne permet pas ; mettant à jour une sorte de jalousie, d'envie de l'écrivain qui ne dispose pas des mêmes instruments. Ces affects peuvent être moteurs, pourtant.

Certes, nulle loi n'interdit à notre écrivain de s'approprier les moyens plastiques. Il se mettra à

hauteur en changeant d'outils. Il pourra bien créer une œuvre qui se placerait dans la généalogie de *Lignes 1*.

Il semble néanmoins que le changement d'outils a des effets secondaires. Certains territoires, que l'écriture parvient parfois à occuper, sont eux-mêmes difficilement accessibles par des moyens plastiques. Le texte long, par exemple.

On peut soutenir que cela est un symptôme de l'obsolescence d'un genre : pourquoi un texte long dans un monde où Muriel Leray, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Peter Downsbrough existent ? mais je préfère y lire un challenge. L'œuvre littéraire peut-elle, par des moyens propres, se mettre à la hauteur de la sensation plastique ? Faire face ?

J'essayerai, dans cette conclusion, d'y voir plus clair, pour proposer une piste et lancer un nouveau projet.

4.1/ Conclusion – la disjonction par des moyens plastiques

La rareté de la sensation évoquée se lie assez directement à la difficulté, pour l'artiste, de la produire. Cette difficulté-là suggère déjà un obstacle, et même pour le plasticien. Il s'y suggérera, de surcroît, un obstacle pour l'écrivain, par le fait qu'elle a été obtenue par des moyens plastiques :

- présence de deux éléments hétérogènes ;
- forte cohérence de chacun indépendamment de l'autre ;
- un point où leur opposition se met en évidence.

Capacité plasticienne d'avoir deux éléments vraiment disjoints... Dans le flux d'un texte, est-ce possible ?

4.2/ Conclusion – une piste pour l'écrivain

À quels objets disjoints l'écrivain sait-il confronter ? Je chercherais du côté de ce que les moyens plastiques ne permettent pas, pour voir si *Ligne 1* peut tout de même y lancer son défi.

Nous parlions précédemment du texte long. Dans ce cadre, les éléments hétérogènes amassés tendent à s'agglomérer ; j'ai développé mon point de vue sur ce sujet dans la postface de « *Selon* ». Je n'en dirai qu'un mot ici. Poser, comme dans le cut-up, des éléments de provenances différentes ne suffit plus à fendre le texte en deux, car chaque discontinuité semble suggérer le geste d'un auteur. Si l'on s'accorde sur cette tendance, on ne peut qu'être sensible à *Lignes 1*, qui réussit ce que le texte long semble échouer à entamer.

Un moyen possible de se mettre à hauteur de cette œuvre pourrait être de faire se confronter deux logiques fortes et indépendamment cohérentes. L'œuvre plastique ne permet pas, elle, l'intégration de longs développements ; peut-être serait-ce le point fort d'un tel texte, qui userait de la précision de ces développements pour se scinder en deux en quelques points, et répondre ainsi à l'appel que l'œuvre plastique lançait.

4.3/ Conclusion – projet

Parmi les objets hétérogènes au roman, fortement cohérents, et qui savent se développer sur un écrit long, il y a la théorie mathématique.

J'ai indiqué sur ce site [www.jerome-guitton.info] quelques cas où l'élégance d'une preuve ou le paradoxal d'un résultat pouvait frapper la conscience de celui qui se confrontait à la théorie. Voilà une base pour un nouveau projet littéraire ; je veux le décrire ici. Je m'y attèlerai sur les dix années qui viennent.

Dans cette œuvre, poème et théorème mathématique partageront le même corps textuel. Le poème se mettra en présence de la sensation du théorème et de la démonstration ; ceux-ci imposeront une exigence forte sur l'intensité sensible. Le poème, pour se mettre à hauteur des

retournements frappants de la preuve, devra aiguïser ses opérations propres.

Le mathème, pour être fort, devra être au plus près d'enjeux récents en science ; pour être accessible, devra développer l'ensemble de ses opérations sans présupposer de culture mathématique préalable... mais il ne s'agira pas de faire du pédagogisme ; la théorie sera au service de l'exigence de sensation.

Quant au poème, son rôle ne sera jamais de célébrer la mathématique. Il devra plutôt se forcer à se mettre à sa hauteur ; par ses propres moyens.