



HAL
open science

L'écriture intersémiotique de Julien Blaine

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. L'écriture intersémiotique de Julien Blaine. Gilles Suzanne. Julien Blaine : la poésie à outrance, Les Presses du Réel, pp.279-293, 2015, 9782840666387. halshs-01287919

HAL Id: halshs-01287919

<https://shs.hal.science/halshs-01287919v1>

Submitted on 15 Feb 2025

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'écriture intersémiotique de Julien Blaine : *13427 Poèmes métaphysiques, 1986*

Théval Gaëlle

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, « Ecritures de la modernité » (EA 4400)

Résumé / Abstract

La pluralité sémiotique est au cœur de la démarche de Julien Blaine et de sa conception de la poésie « élémentaire », c'est-à-dire d'une poésie qui soit capable d'accueillir en son sein n'importe quel signe, dont les *13427 Poèmes métaphysiques* (1986) sont une illustration frappante. Se manifestant sous la forme de dispositifs iconotextuels en apparence classiques (l'image et sa légende), les P.O.M en perturbent le fonctionnement, brouillant le partage sémiotique du texte et de l'image. Une circulation d'un autre ordre s'instaure alors, fondée sur la mise en relation des signes linguistiques, iconiques, et plastiques, que le lecteur, devenu actif dans la recherche du sens, est invité à décrypter. La « dés-écriture » à l'œuvre dévoile, in fine, une réflexion profonde sur l'écriture et ses origines iconiques, mise en relation avec la modernité technologique.

Semiotical plurality is the basis of Julien Blaine's poetic and of his conception of an « elementary poetry » which would be able to include any sign. *13427 Poèmes métaphysiques* (1986) illustrates this poetic in a spectacular way. The apparently classical iconotextual device that the poems present (the image and its legend) is soon perturbed in a way that disturbs the traditional partition between text and image. An other type of circulation takes place, based on the relationship between linguistic, iconic and plastical signs, that the reader, becoming active in the research of the signification, is invited to decode. This « un-writing » reveals at least a deep meditation about the iconic origins of writing which is connected with the technological modernity.

Mots-clés / Keywords :

Poésie visuelle
Intersémiotité
Intermédialité
Iconotexte
Dispositif
Ecriture

Visual poetry
Intersemioticity
Intermediality
Iconotext
Device
Writing

Noms

Albert-Birot, Pierre
Apollinaire
Blaine, Julien
Bory, Jean-François
Spatola, Adriano

Nous nous proposons ici d'interroger la notion d'intersémiotique à travers un exemple emprunté au champ de la poésie dite « visuelle » ou, plus précisément, à ce que Julien Blaine nomme la « poésie sémiotique », puis la « poésie élémentaire », Adriano Spatola la « poésie totale » (Spatola, 1969). Développée à partir de la fin des années 1960 dans le champ de la néo-avant-garde avec des figures comme Jean-François Bory en France ou le courant de la *poesia visiva* en Italie, et diffusée essentiellement par la revue *DOC(K)S* dont Blaine fut le fondateur en 1976, cette poésie se situe dans une tradition déjà longue partant des vers figurés pour aboutir aux expérimentations de la poésie concrète, dans les années 1950 et 60, en passant par les *Calligrammes* d'Apollinaire ou les poèmes-affiches de Pierre Albert-Birot, mais en diffère fondamentalement par son ouverture à toutes sortes de signes.

La poésie élémentaire constitue en effet dans son principe une forme intersémiotique dans la mesure où elle fait se côtoyer dans un même espace des éléments appartenant à des champs sémiotiques diversifiés (textes ou fragments d'imprimés, lettres isolées, images photographiques, dessins, éléments plastiques divers etc.). A l'épuisement typographique auquel les concrets auraient fini par aboutir, Blaine oppose ainsi une poésie « composée de tous les éléments existants ». Cette poésie élémentaire, « en chair et en os » (Blaine 2009, 51), Blaine la pratique d'abord en sortant du livre, qu'il considère comme un carcan et envisage comme un « résidu » (Blaine 2009, 51) inerte, lui préférant le geste, l'action, et convoquant son corps, ainsi que différents autres matériaux, lors de performances, ou d'interventions dans l'espace public, au cours desquelles le signe se voit interrogé dans ses aspects les plus concrets¹. Pourtant, le livre n'est pas abandonné par le poète, qui ne cesse de l'utiliser, mais de manière critique, en interrogeant constamment la spécificité médiologique, depuis *L'Essai sur la sculpturale*, paru en 1967 qui faisait se côtoyer et dialoguer, textes spatialisés, dessins, et trous donnant à voir la page suivante.

C'est bien, aussi, sous la forme d'un livre que paraissent en 1986 les *13427 Poèmes métaphysiques*, un volume épais, au format rectangulaire, rassemblant environ trois cent poèmes, et non 13427, soit la totalité des Poèmes métaphysiques (que nous désignerons désormais sous l'abréviation P.O.M) alors produits par le poète. Ceux-ci ont pour première spécificité d'être tous construits sur le même modèle, soit une bipartition de la page en deux espaces inégaux séparés par une ligne (celle-là même qui est évoquée par la maquette de couverture). Cette forme constante est exploitée, perturbée, expérimentée tout au long du volume par le poète pour devenir un moyen de mise en relation et de circulation des signes hétérogènes qui y sont représentés, dont nous interrogerons les modalités. Nous voudrions alors montrer en quoi cette « écriture intersémiotique », qui se présente comme une opération de « dés-écriture », procède, dans le même temps, d'une réflexion sur l'écriture même, envisagée dans son iconicité et sa matérialité.

1. Un dispositif iconotextuel

Le poème métaphysique relève manifestement de l'iconotexte au sens où le définit Alain Montandon, soit un « artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et image(s) qui tout en formant en tant qu'iconotexte une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie. » (Montandon 7)

1.1 Une forme

Pourtant, c'est par ses bords externes que le poème aborde ce genre, en convoquant dans son organisation la forme la plus classique de mise en relation du texte et de l'image, opérateur en quelque sorte minimal d'intersémiotité, le duo image/légende, celui là même des livres illustrés : « Je me suis d'abord souvenu de cette "image" dans nos vieux et précieux livres qui comportent en "légende" un fragment du chapitre illustré... » (Blaine 1992, np). C'est donc un agencement propre au livre qui est convoqué (et non le modèle de l'affiche), divisant invariablement la page, prise pour unité spatiale et signifiante, en deux parties inégales séparées par une ligne le plus souvent pleine. La partie supérieure, la plus importante, est occupée par l'image, et la partie inférieure par un texte ou, plus souvent, un mot isolé qui occupe la position de la légende. La mise en espace maintient une séparation entre le texte et l'image, la dissociation, et l'autonomie des codes sémiotiques semblent préservées.

Bien qu'en apparence tout à fait traditionnelle, cette forme rudimentaire de mise en relation du texte et de l'image est déjà, rapportée à l'ordre du poème, de l'ordre de la transgression. C'est en effet à une véritable intrusion de l'image dans le poème que l'on assiste ici : le texte ne sert a priori « que » de légende, réduit le plus souvent à un mot, et l'invasion de l'image donne lieu à une exploration de ses différentes natures : images photographiques, images peintes, dessins, collages et reproductions d'imprimés divers, le plus souvent empruntés, se côtoient ainsi dans l'espace du poème lui-même qui les comprend comme parties intégrantes, et non comme résultats d'un dialogue quelconque entre le poète et un artiste « visuel ». Une telle pluralité est au cœur de la démarche de Blaine et de sa conception de la poésie « élémentaire », d'une poésie qui soit capable d'accueillir en son sein n'importe quel type de signe, ce que l'usage de la technique de *l'offset*, qui procède par clichage, rend possible.

Le poème métaphysique est ainsi pensé comme une forme poétique fixe, que l'auteur voudrait comparable à celle du sonnet, dont il serait en quelque sorte l'aboutissement technologique :

*Le siècle et les siècles
Ont fait – par exemple –
Cet objet clair, pur
Et commun aux poètes :*

*Le sonnet.
Il s'agirait alors, en ce qui
Me concerne, de rechercher
Un nouvel objet :*

*Un objet contemporain,
Reproductible et acceptable aux autres,
Un objet qui transmette, contienne et développe*

*« Aussi bien » le poème ;
Un objet conforme aux procédés de
Reproduction, d'impression et transmission en fonction.ⁱⁱ*

Pas de sortie programmée ici, ou de tension vers un ailleurs non poétique, mais un accueil, au sein du poème, du « tout venant ».

1.2 Les perturbations du dispositif

Cependant le dispositif traditionnel de l'illustration / légende n'est convoqué que pour être perturbé, de plusieurs manières :

Tout d'abord le message linguistique n'y remplit pas la fonction d'ancrage que Barthes lui assigne, et la légende fait le plus souvent défaut à l'image, qui, au lieu de la décrire ou d'en réduire la polysémie, la fait basculer dans un nouveau régime de signification, multipliant les possibles interprétatifs. Elle peut ainsi présenter un écart manifeste avec l'image, y projetant une signification nouvelle lorsqu'elle montre, par exemple, des formes abstraites. Cette dimension est particulièrement exploitée dans les PO.M qui fonctionnent par série : une image identique, ou représentant un objet a priori similaire mais difficilement identifiable, est affublée de légendes différentes (PO.M n°31-32-33-34 ; POM n°114-115). L'utilisation de la légende procède d'une manière comparable à celle de certains titres dadaïstes (on peut d'ailleurs voir dans le PO.M 114-115 un hommage à *La Sainte Vierge* de Picabia, 1920), ou des titres de certains ready-mades de Duchamp (*Fontaine*, 1917), dont la figure est évoquée par ailleurs dans le recueil (PO.M n°40-41-42, et 51). Une telle projection est en revanche rendue impossible lorsque la légende va délibérément à l'encontre de ce que lecteur identifie sans doute possible dans l'image, à l'instar du PO.M n°3, présentant une surface colorée en rouge et noir affublée de la légende « bleu et jaune », maintenant un écart irréductible entre les deux pôles. Là encore, c'est à un référent plastique que l'on pense, le procédé n'étant pas sans rappeler la série de Magritte intitulée *La Trahison des images* et son fameux « ceci n'est pas une pipe », lui aussi évoqué au sein du recueil (PO.M « Frontispice supplémentaire »).

Mais dans la plupart des cas, si la légende fait basculer image, l'image influe aussi sur l'interprétation du mot, qui, désancré de toute syntaxe, est ouvert à différents possibles : un aller-retour entre l'image et le texte s'effectue alors qui travaille les deux instances, la polysémie de l'image ouvrant celle du mot, et vice-versa. Analysant le PO.M n°88, Philippe Castellin a ainsi pu montrer comment, au lieu de fonctionner sur le modèle hiérarchique illustration/légende, il s'agence selon une « figure circulaire et réciproque » (Castellin 366), l'image du nuage, évoquant l'idée de légèreté et d'évanescence, réactivant le sens littéral du nom « Los Angeles » : les anges.

Cette première perturbation s'accompagne de multiples transgressions du modèle canonique dans sa forme même, enclenchant de la sorte une perturbation du fonctionnement des signes. Dans certains poèmes, le texte disparaît purement et simplement, et l'image vient occuper la place de la légende (PO.M n°7). La logique est alors plus proche de celle du photomontage, qui fonctionne par la mise en relation, par ce trait d'union, de deux images (le poète évoque à ce propos l'« effet Koulechov »). Parfois, l'inversion est complète, et c'est un texte vient occuper la place traditionnellement accordée à l'image (PO.M n°24-25-26). Mais dans la majorité des cas, les deux espaces contiennent du texte : dès lors, de la même manière que l'image, placée dans le cartouche réservé au texte, semble contaminée par sa linéarité propre, le texte, placé dans l'espace de l'image, révèle son iconicité et sa plasticité, que ce soit par des jeux de spatialisation (PO.M n°109), ou, le plus souvent, par une mise en évidence de l'image de la lettre, qui réside cependant moins dans les variations des corps et polices de caractères typographiques, peu exploitées, que dans la reproduction, permise par la technique de l'offset, des multiples qualités plastiques de l'écrit : traces, et tracés, ratures, taches, coulures, modifications de textures liées aux supports (POM n°113, PO.M n°76)ⁱⁱⁱ et aux techniques de d'impression ou de reproduction utilisées (dactylographie ou photocopie comme dans le PO.M n°95) c'est bien, par cet agencement, la fondamentale matérialité de l'écriture qui s'affirme ici. Les poèmes liminaires, réunis dans la section « avant-propos », nous en avertissent dès le seuil du livre. Dans les PO.M n° 0 et 0 bis, la place de l'image est, ainsi, effectivement occupée par une image, qui figure le mot « image », dont l'iconicité est manifestée par l'exhibition du travail de dessin de la lettre, et la texture propre au crayon, là

où dans le P.O.M 0 bis, la place de l'image est occupée par le mot « texte », plus précisément par l'image du mot « texte », écrit dans le même caractère évidé et dessiné à la main que le précédent, et fortement spatialisé : le mot texte ne renvoie pas ici à un texte, mais bien à une image. Ces poèmes invitent ainsi à dissocier ce qui est ordinairement associé pour pouvoir lire les P.O.M. Le lecteur est prévenu : le texte ne relève pas uniquement du verbe, et la légende ne relève pas uniquement du texte.

Les Poèmes métaphysiques convoquent ainsi le modèle le plus classique de mise en relation du texte et de l'image, fondé sur leur dissociation maximale, pour mieux le transgresser, et l'interroger. L'hétérogénéité sémiotique posée par cette forme est relativisée, ce qui fait du poème métaphysique un iconotexte au sens où le définit cette fois Reinhard Krüger, c'est-à-dire un texte où deux systèmes sémiotiques différents sont interprétés comme appartenant à un même ordre ou à un même paradigme (Krüger 1990). Pourtant, la forme première de l'illustration/ légende reste toujours à l'arrière-plan du poème, comme le rappelle Philippe Castellin (Castellin, 2002) ce qui différencie les P.O.M de simples collages ou montages. La ligne de séparation autour de laquelle s'articulent les deux pôles du poème se fait ainsi, pour reprendre les termes du poète, « conjonction de coordination » entre le haut et le bas de la page, invitant le lecteur à déchiffrer ce qui apparaît bien comme une énigme, dont l'élucidation repose sur la mise en relation du haut et du bas, mais aussi, compte tenu de cette réduction, de différents niveaux sémiotiques. Ce sont ces modes de circulation que nous nous proposons maintenant d'interroger.

2. « Quelque fois c'est plus compliqué que ça »^{iv} : la circulation intersémiotique au service d'un sens ouvert

2.1 Le lecteur herméneute : la mise en signe

Une circulation d'un autre ordre s'instaure alors entre les différents codes sémiotiques convoqués, que le lecteur, devenu actif dans la recherche du sens, est explicitement invité à décrypter. Le poète l'enjoint en effet, à plusieurs reprises, à ralentir, à ne pas se laisser prendre au piège de l'évidence de l'image :

Feuillette plus lentement
Pour mieux voir,
Lire davantage
Et lire d'avantage^v

Cette activité accrue du lecteur, devenu herméneute, est d'ailleurs appelée à se poursuivre en dehors du recueil des P.O.M, dans le monde qui l'entoure :

Simplement pour dire
Qu'en ouvrant l'œil
(...)
Vous verrez des Poèmes Métaphysiques
- au quotidien – partout :
dans les trains, dans les aéroportés, dans les
hôpitaux, dans les forêts, sur les routes...
dans les notices, les modes d'emplois, les
posologies, les plans, les lexiques, les cartes,
les guides...
et ailleurs encore...^{vi}

L'appel à poursuivre le travail d'investigation du sens dans un monde présenté comme saturé de signes nous fournit une seconde piste pour l'interprétation du dispositif : il procède, en effet, d'une forme de mise en cadre du réel et des signes qui le traversent, partant du postulat, selon lequel « le monde peut être entièrement lu ; en vertu de ce postulat, au lieu de penser et traduire le monde nous le restituons. » (Blaine 2009, 51). Le dispositif spatial devient une ce que le groupe Mu nomme une « indication notifiative » (Groupe Mu, 150) comparable à celle que produit le cadre en peinture, qui indexe les éléments ainsi isolés comme signes, induisant un processus de « sémiotisation » d'éléments qui n'en sont pas nécessairement.

2.2 Circulations

C'est cette circulation entre les différents types de signes que nous nous proposons maintenant d'analyser en nous fondant sur la tripartition élaborée par le Groupe Mu dans le *Traité du signe visuel* entre signes linguistiques, signes iconiques, et signes plastiques (ces derniers renvoyant aux formes, couleurs et textures), les trois ensembles étant mis en dialogue, parfois en tension, dans les P.O.M. Devant l'impossibilité dans l'espace imparti de dresser une typologie des poèmes métaphysiques, tant les solutions de circulation à l'intérieur de ce cadre contraignant s'avèrent multiples, je m'arrêterai sur deux exemples, très différents les uns des autres, mais représentatifs de séries au sein du recueil, qui nous permettront d'avoir un aperçu de la manière dont les types de signes dialoguent au sein du P.O.M.

Le P.O.M n°50 (**Fig.1**) présente, dans la partie supérieure, un fragment de journal sur lequel a été griffonnée la tête de Mickey Mouse, et, dans sa partie inférieure, le seul mot « Fable ». Ce poème est particulièrement représentatif en ce qu'il autorise plusieurs niveaux de lecture en fonction des unités sémiotiques convoquées. Chaque élément composant le poème possède en effet plusieurs statuts sémiotiques et c'est de cette instabilité du signe que naît le sens. A un premier niveau, l'association du signe iconique, la tête de Mickey Mouse, et du signe linguistique « fable », peut être interprétée comme une invitation à considérer Mickey Mouse comme un personnage de fable moderne, attirant ainsi notre attention sur la parenté entre les dessins de Walt Disney, où les animaux sont traités comme des êtres humains, et les fables d'Esop ou de La Fontaine qui en deviennent les ancêtres illustres. A ce niveau, le journal ne sert que de fond, support plastique sur lequel se détache le dessin. Les mots qui le composent perdent leur statut sémiotique premier pour devenir les éléments d'une texture, d'une trame quadrillée, se rapprochant de ce que le groupe Mu désigne comme « macule », un peu à la manière des collages de Jiri Kolar. Mais ce statut sémiotique ne peut être que temporaire, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le statut plastique du dessin est à interroger : il ne s'agit pas d'un emprunt de l'image originale de Mickey, mais d'un dessin griffonné à la main et au feutre, qui semble avoir pris naissance au hasard de la consultation de ces pages de petites annonces. Une annonce a été entourée, puis les cercles délimitant chaque rubrique ont servi de points d'appui à l'élaboration du dessin. Les signes plastiques du fond acquièrent donc un statut iconique : ses points servent de pupille à la souris. Surtout, le texte du journal reste parfaitement lisible. Les signes linguistiques qui le composent font alors retour, et ce d'autant plus fortement que le dessin en isole certaines parties en particulier : les ovales des yeux entourent les termes « animaux » et « gens de maison ». Le lecteur est amené à se poser la question de la relation entre ces éléments textuels et la figure dessinée : une première piste peut être dégagée dans la convergence des deux éléments vers un sème commun, celui de l'animalité. Cette première convergence attire alors l'attention vers d'autres parties du texte des annonces, celles qui, précisément, mentionnent des animaux : « caniche nain », « chienne

2s. et chiots », « chiots fox » / « stage maître chien ». Rapportés à leur « légende », tous ces éléments prennent un sens nouveau, à l'image de l'expression « maître chien » qui, associé au terme « fable », se dote d'un sens polysémique : « maître chien » devient un personnage de fable, à l'instar de « Maître Corbeau » et « Maître Renard ». Un sens figuré émerge de la mise en relation intertextuelle créée par la légende, et tous ces animaux de devenir autant d'acteurs possibles de la fable qui se constitue sous nos yeux.

A ce réseau de sens vient enfin s'ajouter un troisième niveau, qui émerge dans la prise en considération de la nature du support : il s'agit en effet d'un extrait de journal, plus particulièrement de petites annonces, donc d'un élément déplacé, par collage, dans un nouveau contexte. En tant que tel, il possède un statut sémiotique particulier, analysé par Antoine Compagnon dans ses travaux sur la citation qui le fait renvoyer à son contexte initial. La nature du texte déplacé, des petites annonces commerciales, mise en valeur par le dessin même (le museau de Mickey pointe vers la rubrique « commerce ») peut être mise en relation avec ce qu'emblématise la figure de Mickey Mouse, le règne sans partage de la culture américaine sur les divertissements de masse. Un sens plus politique se dégage alors, Mickey devenant l'acteur d'une fable certes moderne mais dégradée par les visées économiques d'une firme multinationale. La polysémie du terme « fable », alors réactivée, fait poindre le sens de « mensonge » à l'horizon. On voit donc comment les différents niveaux sémiotiques, linguistiques, iconiques et plastiques, interfèrent pour créer du sens, dans un constant aller – retour entre l'image et sa légende, qui instaure un perpétuel glissement du statut sémiotique de chacun des éléments qui composent le poème.

Le PO.M n°87 (**Fig.2.**) fonctionne selon d'autres modes de circulation. On y distingue, dans la partie haute, deux espaces occupés par une photographie en noir et blanc, sur laquelle on identifie un panneau placé au dessus d'un muret, et, sur la gauche, un feuillage d'arbre, continué par un dessin à l'encre, sur fond blanc, dans la partie supérieure. Dans la partie réservée à la légende, pas de texte, mais deux photographies, également en noir et blanc, de format horizontal, se succèdent, l'une représentant le poète lui-même, assis dans un jardin, sur un banc, dans une posture pensive, voire mélancolique, l'autre, plus sombre, représentant également un jardin et un banc, mais vide. La mise en relation de la légende et de l'image ne peut ici faire l'économie de la lecture des signes linguistiques présents sur l'image (premier glissement sémiotique). Le panneau est en effet celui d'un « ancien hôpital » qui oriente le potentiel patient vers divers services, dont les noms évoquent la vieillesse (« gériatrie », « hospice »), et la maladie (« pneumologie », « phtisiologie »). L'association de ces éléments avec la posture mélancolique du poète (niveau iconique), et la tonalité grise dans laquelle baigne l'ensemble (niveau plastique) oriente le sens vers l'idée d'une méditation sur la mort (ce que confirme la présence de ce poème dans la section du recueil intitulée « intime »). La prise en considération d'autres types de signes évoque une méditation sur le passage du temps, que le poète opère le tour de force d'évoquer uniquement grâce à l'image, art de l'espace. La grande flèche noire sur la droite du panneau guide notre regard vers un hors champ, ailleurs de l'image auquel nous n'avons pas accès, évocation d'un inconnu, celui, peut-être, de la mort, nous suggère en tout cas un trajet, ce qui est aussi le cas de la succession des images dans la partie inférieure. Comme contaminée, dans son fonctionnement, par le déroulement linéaire du texte dont elle occupe la place, l'image se donne ici comme succession : la mise en séquence des deux images suggère une temporalité, par l'assombrissement d'une image à l'autre, renvoyant à la tombée de la nuit, qui rend la disparition du poète inquiétante... Cette horizontalité est enfin accentuée par la prédominance de lignes horizontales, formées par les bords du panneau, le muret, la ligne d'intersection et les bancs eux-mêmes : tout, dans l'image, suggère le passage du temps. La verticalité suggérée par le prolongement des feuillages des arbres nous amène, quant à elle, vers du vide.

On remarquera cependant que le sens reste ouvert : le banc de l'image de droite, n'est pas le même que celui de l'image de gauche, remettant en doute l'hypothèse selon laquelle le poète en aurait disparu... D'autres pistes pourraient être suivies, dans l'interprétation de ce poème comme des autres, tant les glissements sémiotiques et les modes de circulation entre les différents types de signes sont divers au sein des PO.M.

Cette convocation de signes plastiques et iconiques dans le poème qui ne se limite plus, loin s'en faut, au message linguistique qu'il véhicule, pose la question de savoir en quoi nous avons encore affaire à des « poèmes ». Un tel questionnement, générique, pourrait paraître secondaire dans un contexte d'effrangement des arts, voire d'abolition des distinctions génériques qui est celui de la fin du XXe siècle, si cette intersémiotité n'était convoquée et exploitée à l'intérieur d'un champ hautement revendiqué comme tel par Julien Blaine, celui de la poésie, en témoigne la référence au sonnet qui n'est pas à prendre comme une simple provocation.

3. Dés-écriture, des écritures

Les PO.M présentent en effet un paradoxe qui n'est qu'apparent, qui consiste à mettre de côté la conception classique de l'écriture poétique pour mieux entamer une réflexion sur l'écriture. Ces poèmes ne sont pas ou très peu « écrits », le travail d'écriture, au sens d'élaboration d'un texte, résultant ou non d'un travail sur la langue, est mis de côté au profit d'un acte de mise en relation de signes préexistants, que l'on pourrait, à la suite de Camille Bryen et de Philippe Castellin qui en reprend le terme, nommer « dés-écriture ». Pourtant, au sein de ces poèmes dés-écrits, l'écriture tient une place prépondérante, l'ensemble du livre se donnant, me semble-t-il, comme une méditation sur la notion même d'écriture, entendue cette fois au sens premier du terme, envisagé comme système mixte, relevant du verbe mais aussi de l'image.

3.1 Une histoire de l'écriture

L'architecture même du livre en témoigne, avec ses pages liminaires qui inscrivent l'entreprise dans une histoire de l'écriture, partant de ses origines les plus anciennes, les signes inscrits sur la paroi des cavernes préhistoriques (PO.M n°0) Préhistorique), passant par les différentes phases de son histoire : hiéroglyphes, écriture cunéiforme (PO.M n°70), jusqu'à l'invention de l'alphabet latin, toujours envisagée dans sa relation aux supports : la paroi de la grotte, la pierre sur laquelle sont gravés les signes cunéiformes, la page sur laquelle s'inscrivent les manuscrits médiévaux, mais aussi la page de journal sur laquelle s'imprime le texte, le panneau indicateur, l'écran informatique (PO.M n°0 vulgaire).

Le livre se fait aussi somme, passage en revue des multiples incarnations possibles de l'écriture considérée dans sa matérialité, illustrant avec éclat l'idée formulée par Anne-Marie Christin selon laquelle l'écriture est née de l'image, et en procède, et qu'elle est indissociable de ses supports, ce qu'une longue tradition liée à l'alphabet nous aurait fait oublier au prix d'une conception désincarnée de l'écriture :

Il apparaît alors que l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est à –dire de l'invention – de la surface^{viii}.

et procède d'une « pensée de l'écran » (Christin, 1995). La forme même des Poèmes métaphysiques, lue à cette lumière, pourrait être lue comme la délimitation d'une surface,

écran sur lequel viennent s'inscrire les signes, variante technologique du *templum* romain délimité par l'augure dans le ciel étoilé pour y délimiter son champ d'observation, considéré comme l'une des origines de l'écriture. Partant, c'est à une redéfinition de l'écriture, fondée sur cette prise en compte historique, que le travail de l'intersémiotité dans les P.O.M nous invite, définition élargie qui ne la limite pas au signe alphabétique. Le P.O.M n° 0 quinto résume parfaitement, qui établit à l'aide d'un diagramme l'équivalence entre « idéo – photo – picto > gramme » et « Écriture ».

3.2 De l'intersémiotité à l'intermédialité

L'intersémiotité, entendue comme mise en relation de signes hétérogènes, est donc indissociable d'une intermédialité, les signes étant toujours envisagés dans leur relation et leur interaction avec leur support. Au sein du livre pris comme medium, une telle prise en considération est permise par l'utilisation de la technique de l'offset, qui participe alors d'une relativisation de la typographie, et d'une volonté de faire sortir le poème, et avec lui le livre, de la « typosphère », pour le faire entrer dans une ère technologique nouvelle qui prenne pleinement en compte cette dimension matérielle et plastique de l'écriture^{viii} qui ne la limite pas aux variations typographiques et au blanc de la page du livre. Le poète nous livre une réflexion à ce propos dans un des textes qui ponctuent le recueil :

Le passage du manuscrit (gravé, tracé, écrit)
A la typographie, s'il fut une multiplication,
Apporta à la (re)production du poète l'obligation

Le passage de la typographie (expression / impression)
A l'offset fut une égale multiplication
Mais ramena au texte son identification^{ix}

Partant, le recueil propose in fine une réflexion médiologique sur le livre. Comme nous l'avancions en introduction, les *13427 Poèmes métaphysiques* se présentent sous la forme d'un livre, en bonne et due forme, qui assume sa spécificité, en se dotant d'un frontispice, d'un avant-propos, d'une épigraphe, composé de trois sections distinctes, et s'achevant sur un sommaire. En outre, on a pu constater que certains poèmes formaient des séries, exploitant ainsi la successivité propre au livre. Loin d'être un simple recueil, mise en collection de poèmes destinés à un ailleurs du livre, comme pourrait le laisser supposer le caractère visuel de ces poèmes qui les fait tendre vers l'affiche, le livre s'assume, et s'exhibe comme medium spécifique, tout en étant mis en tension : le livre ne comporte pas 13427 Poèmes métaphysiques, chiffre impossible qui dit le caractère inachevé et inachevable de l'entreprise, et marque un refus de la clôture induite par la forme du codex.

Les *13427 Poèmes métaphysiques* de Julien Baine nous invitent ainsi à penser l'intersémiotité moins comme une confrontation, mise en opposition ou en conflit d'éléments hétérogènes, qu'à partir de leur terrain d'entente, sur un mode que Liliane Louvel^x qualifie d'irénique, en partant de leur point de convergence. La mise en relation de différents types de signes qui les caractérise y participe d'une pensée de l'écriture indissociable de celle de son medium. Cependant, ici mis en livre, les P.O.M peuvent, à l'occasion, connaître d'autres modes d'incarnation : certains sont exposés, d'autres sont même performés. Le livre, exhibé,

assumé, pensé, n'est ainsi qu'un point de passage, creuset qui peut accueillir d'autres formes, mais aussi, pour le poète, medium parmi d'autres auquel le poème ne saurait se réduire.

Bibliographie

Blaine, Julien. *Essai sur la sculpturale*. Paris : Galerie Denise Davy, 1967

---. *13427 Poèmes métaphysiques*. Paris : Les Editeurs Evidants, 1986

---. *Sortie de quarantaine (perron)*. Ventraben : NèPE, 1992

---. *Bye bye la perf'*. Romainville : Al Dante & Adriano Parise, 2006

---. *Blaine au MAC, un tri*. Limoges : Al Dante, 2009

Castellin, Philippe. *DOC(K)S, mode d'emploi. Histoire, formes et sens des poésies expérimentales au XXe siècle*. Romainville : Al Dante, 2002

Christin, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion, 1995

--- (ed.). *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*. Paris : Flammarion, 2001

Compagnon, Antoine. *La Seconde main, ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979

Donguy, Jacques. « Entretien avec Julien Blaine et Jean-François Bory ». In *Poésure et peinture, d'un art, l'autre*. Ed. Bernard Blistène. Marseille : Réunion des Musées nationaux, 1993, 344-361

Louvel, Liliane. *Le Tiers pictural, pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010

Groupe Mu. *Traité du signe visuel*. Paris : Seuil, 1992

Montandon, Alain (ed.), *Signe / Texte / Image*. Lyon : Césura éditions, 1990,

Krüger, Reinhard. « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comme le texte est devenu image. » In *Signe / Texte / Image*. Ed. Alain Montandon. Lyon : Césura éditions, 1990, 13-53

Spatola, Adriano. *Vers la poésie totale*. 1969. Présenté, annoté et traduit de l'italien par Philippe Castellin. Marseilles : éditions Via Valeriano, 1993

ⁱ Citons, parmi beaucoup d'autres «Quant au livre d'échec / quant à l'échec du livre », performance créée en 1973, « Breuvage épandu », en 1968, ou encore « Julien Blaine, fabricant de I », série d'interventions dans l'espace public en 1968 puis en 1996. Les principales performances du poète sont documentées dans le livre-somme *Bye bye la perf'* (Romainville : Al Dante & Adriano Parise, 2006)

ⁱⁱ Blaine 1986, 21

ⁱⁱⁱ Pour Julien Blaine le recours à l'offset permet de faire rentrer « la totalité des signes : si, sur un texte, il y a du sang qui coule ; si, sur un texte, il y a des taches d'encre ; si, sur un texte, il y a une larme qui efface un bout de mot ; trois exemples très simples pour te montrer que le texte est modifié » (Blaine in Blistène 1993, 346)

^{iv} Blaine 1986, 341

^v Blaine 1986, 203

^{vi} Blaine 1986, 9

^{vii} Christin 1995, 8

^{viii} Il nous semble qu'en cela Julien Blaine anticipe les problématiques aujourd'hui reliées à l'écriture sur écran informatique.

^{ix} Blaine 1986, 315

^x Louvel, 2010