



**HAL**  
open science

## La langue visible

Mitsou Ronat, Tibor Papp

► **To cite this version:**

Mitsou Ronat, Tibor Papp. La langue visible. Action poétique, 1980, Avant-garde poésie, théorie, 82-83, pp.50-60. halshs-03957753

**HAL Id: halshs-03957753**

**<https://shs.hal.science/halshs-03957753>**

Submitted on 26 Jan 2023

**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.



Open licence - etalab

## SOMMAIRE

	Pages
● Premièrement l'anathème, deuxièmement l'avant-garde c'est nous il aurait fallu le dire plus tôt : H. Deluy .....	3
● Que signifie « l'échec » des aventures littéraires : M. Ronat ..	8
● Surprises à Paris : Oskar Sahlberg .....	14
● Pour « L'anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie » : H. Deluy	17
● Le miroir aux esperluettes : G. Jouanard .....	25
● Encore un mur de la poésie .....	28
● Une autre musique : Ch. Dobzynski .....	29
● Conversation sur l'alexandrin : Antoine Vitez .....	33
● Figure du malheur, figure du désir : Marie Etienne .....	39
● Le vers impair le chant des femmes : P. Lartigue .....	42
● Qu'écrire c'est apprendre à jouer : Alain Duault .....	47
● La langue visible : M. Ronat, Tibor Papp .....	50
● Quant à la page : M. Regnaut .....	59
● Approche-hésitation de la critique : J.-P. Balpe .....	61
● Deux réponses : Michel Deguy, Jean-Pierre Faye .....	70
● Dix ans, vous avez dit dix ans : J.-P. Balpe .....	73
● Pratiques multiples :	
— Black mountain : arts en tous genres : Claude Grimal .....	80
— Dau al set, revue d'art multiple et catalane (1948-1954) : Montserrat Prudon .....	83
● Pourquoi les langues étrangères et la traduction : A. Lance ....	86

● La poésie érotique de G. Stein : 1. Lifting belly, trad. Alix et J. Roubaud .....	89
● Poèmes : Nicole Brossard .....	98
● Trois + deux poètes américains nouveaux :	
— Michaël Gizzi .....	101
— Ray Ragosta .....	105
— John Yau .....	107
— Rae Armantrout .....	109
— Lyn Hejinian .....	111
● Sur la situation actuelle de la psychanalyse en France... : Entretien avec E. Roudinesco .....	114

Chroniques - Notes - Lectures - Informations - L. Giraudon, J.-P. Balpe, M. Ronat, Robert Davreu, Didier Cahen, Y. Boudier, A. Lance, Eliane Carsique, P. Lartigue .....	135
--	-----

Couverture de Claude Jaubert.

Dans la vie et dans la mort, dans la tragédie, et dans l'horreur des bruits, je tiens à souligner que l'œuvre de Louis Althusser a, pour plusieurs d'entre nous, été un souffle de vie. Qu'on ne lui vole rien. Et notre affection.

H. D.

## LA LANGUE VISIBLE

- Dès Gutenberg, c'est le Volume absolu. -  
Maximilien Vox

- La typographie a été depuis toujours  
un art de faussaire. »

Gérard Blanchard

L'histoire de l'imprimerie ne peut pas se résumer à l'histoire d'une corporation, ni à celle de l'affrontement entre l'économie et la diffusion de la culture. Derrière ces trames bien connues se déroulait une tout autre histoire : celle de l'éloignement du texte imprimé par rapport à l'écriture à la main. Depuis que Gutenberg a rêvé de reproduire mécaniquement les prouesses des scribes de son époque, faisant en quelque sorte de l'imprimerie une « colonie » de la parole, le texte imprimé n'a cessé de prendre une indépendance que personne n'avait songé avant peu à déclarer ouvertement.

Si nous pensons qu'il est grand temps de la proclamer, cette indépendance, c'est que précisément toute la profession — imprimerie, presse écrite, édition, librairie — traverse une crise grave, qui n'est pas seulement économique et technologique, avec l'arrivée des ordinateurs, mais aussi *théorique* ; la proclamer à nouveau, dans son originalité, tout en retraçant les faits marquants qui ont jalonné son histoire.

Notre thèse s'inscrit dans un réel paradoxal : alors qu'encore aujourd'hui le texte imprimé d'un livre est conçu par la plupart des lecteurs, et aussi des auteurs, des critiques, des éditeurs, des typographes et des imprimeurs, comme la simple reproduction multipliable d'une parole gelée en manuscrit, notre littérature contemporaine, française et européenne n'existe que dans et par la *langue visible* — nous reviendrons plus loin sur les exceptions restées marginales.

Le divorce est tel entre la langue parlée et la langue visible qu'il est devenu possible d'affirmer, avec le linguiste Jacques Dubois, que celui qui maîtrise les deux est « bilingue ». S'il est vrai que la parole peut donner des informations importantes sur le locuteur, son origine et ses affects, la langue visible possède ses propres effets de sens et peut induire des pluralités de voix, de sujets, de lectures, de connotations, qui sont étrangères à l'essence de la langue parlée.

Mieux, comme le fait remarquer Jacqueline Authier (dans « Parler avec des signes de ponctuation, ou : de la typographie à l'énonciation », *Documentation et Recherche en Linguistique allemande et française*, n° 21, Un. de Vincennes), il faut admettre que l'écriture d'une langue enrichit cette langue. On entend constamment des énoncés du type suivant :

— Maintenant est-ce qu'il viendra, point d'interrogation.

— J'ai dit que je partirai, point à la ligne.

— Mettez-vous ça dans la tête en caractère gras.

— La « scientificité » entre guillemets de l'hypothèse...

Ou encore, jeu sur la parole et l'écrit, cette affiche publicitaire :

*six mois sans hausse des prix*  
c'est à souligner  
(dit-elle d'un trait)

Nous devons laisser de côté, pour le moment, ces effets de retour de l'écriture sur la parole, pour dégager les codes de la langue visible qui interagissent dans le texte imprimé.

*Le premier code* tient son origine dans l'histoire de la calligraphie des manuscrits avant Gutenberg. Chaque type de manuscrit avait déjà des connotations d'usage, d'époque et de genre. (Ex. la gothique, dite « de forme » — réservée aux livres).

Le texte imprimé a dû se frayer un chemin comparable, mais aussitôt avec une beaucoup plus grande particularisation : le caractère typographique s'enrichit, à chaque fois qu'il est le support d'un texte, des propriétés remarquables de ce texte. Si bien qu'un caractère n'a pas forcément le nom de son graveur : il a souvent celui (de l'auteur) du texte dans lequel il a fait sa première apparition marquante : le cicero, la lettre de « somme », le bembo, etc. Il peut être aussi caractérisé par le nom de l'imprimeur

exploitant (le peignot), celui de l'origine historico-géographique (l'italique), ou tous autres traits marquants. Ce qui compte, c'est que chaque texte nouveau, imprimé dans un caractère connu, porte en lui, en plus de son contenu manifeste, la mémoire de tous les grands textes qui ont été imprimés dans ce caractère.

Quelques exemples montreront le balancement entre ce que nous appellerons la *nostalgie du fac-similé*, ou nostalgie de l'origine, et l'autonomie signifiante, simultanée, du texte en tant qu'imprimé.

Le plus éclatant et le plus connu est sans doute le cancellaresque d'Alde Manuce — dit « de chancellerie » — qui cherchait à imiter la calligraphie vaticane : considérée aussitôt comme la forme typographique la plus proche du manuscrit, donc de la parole. Ainsi, au XVI<sup>e</sup> siècle, dans les livres monastiques, les paragraphes à lire à haute voix étaient imprimés en italique ; de même, la poésie, de cette époque à nos jours, implicitement conçue par bon nombre de publications comme le genre littéraire le plus proche de la parole.

Cette tradition explique, en partie, le débat lié à la publication des *Illuminations* de Rimbaud, autour de la distinction poème en vers / poème en prose. D'après le témoignage d'Edouard Dujardin (dans *Mallarmé par un des siens*, Massein, 1936), Gustave Kahn et Félix Fénéon décidèrent d'imprimer dans la *Vogue* (1886) « *Marine* en romain, ce qui tendrait à faire croire qu'on ne vit que de la prose... au contraire *Mouvement* a été imprimé en italique, et aurait donc été reconnu comme poème en vers ». Ainsi l'impression du texte *termine* son écriture en l'insérant dans les traditions génériques qu'il subvertit.

Autre exemple, plus « particularisant », le choix du Didot par Mallarmé pour son poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Choix que nous avons expliqué par ailleurs (dans la présentation de notre édition du poème, *Change errant/d'atelier*, 1980) : pourcentage en noir de ce caractère, rythme visuel du dessin, chasse étroite, modernité relative et référence à l'impression de la Loi. Mais aussi, non moins important, c'était le caractère dans lequel avait été imprimé Hugo, auquel s'opposait l'elzévir des parnassiens, caractère rétro mis à la mode par l'éditeur Lemerre. Mallarmé va chez Didot, raconte Thibaudet, pour trouver le caractère approprié à son projet : par ses qualités positives et différentielles. Mais nous devons ajouter que

ni techniquement, ni théoriquement, il ne peut choisir la *matrice* du Didot possédée par son imprimeur. En effet, il faut dire que chaque caractère est, dès l'origine, une *famille*. Didot, de son vivant, en avait fondu plusieurs séries, avec de minuscules variantes qui n'altéraient pas la *connotation* de son caractère, puisque ces variantes ne modifiaient en rien la vision du caractère au moment de la *lecture* du texte. Il n'existe pas d'Ur-Didot à partir duquel les autres auraient « chuté ». De même, depuis longtemps, nous n'avons que des copies avec variantes du Garamond, du Plantin, du Cochin. L'existence des variantes s'explique en grande partie par les contraintes économiques de l'imprimerie comme industrie : un caractère est souvent déposé avec brevet d'exclusivité par un fondeur. Si un imprimeur ne veut pas passer par ce fondeur, il fait redessiner un caractère pratiquement semblable pour son propre usage.

Le XX<sup>e</sup> siècle, à cause du foisonnement des caractères, a vu surgir un besoin nouveau de recréer certaines œuvres dans le caractère de leur première édition, dans les cas où il existait un lien explicite entre l'œuvre et sa première apparition visuelle ; les distinguant des cas où l'association texte-caractère résultait de la routine. Cet état d'esprit est né avec la conscience que l'intégralité du sens de l'œuvre résidait dans cette totalité ; notons qu'il n'implique pas une « restitution » pure et simple de l'original concret : ce sont les éléments constitutifs dans leur *type* qui sont pris en considération. De même qu'on distingue le *réel* de la langue d'avec ses *réalités*, on distingue le poème « texte-caractère-support » d'avec l'original fétichisé.

Cette tendance nouvelle a engendré, en outre, une version moderne de la nostalgie du fac-similé héritée de la tradition gutenbergienne ; là aussi, ce n'est pas tant le sens qui prime que le désir de répéter un geste passé, avec tous les détails dus à la conjoncture, y compris les plus indésirables. Comme si un hoquet supposé du Christ dans la Cène devait être répété à chaque messe !

C'est dans cet esprit, à notre avis, que Jean-Claude Lebensztejn peut dire qu'il aurait souhaité une édition en fac-similé à partir des épreuves du *Coup de Dés*, dans sa « *Note relative au Coup de Dés* » de *Critique* (n° 397-398) (\*) Les exigences qu'il exprime ne vont pas vers le

---

(\*) Notre propos dans cette édition était de donner pour la première fois une EXISTENCE au poème. Nous pensons que les fac-similés ont parfaitement leur place dans les ouvrages d'ERUDITION, où sont consignés en dehors du texte lui-même tous les éléments circonstanciels qui en ont jalonné la réalisation.

respect du caractère dans ses connotations, mais vers la restitution du geste : en reconstituant, par un moyen ou un autre, la matrice des lettres qui ont touché le papier d'épreuves. Exigences qui ne sont pas sans paradoxes, d'ailleurs : dans cet esprit, faut-il ou non restituer les lettres « cassées ». Le fac-similé, pour Jean-Claude Lebensztejn, aurait eu l'avantage de présenter un double « f » italique légèrement plus écarté que celui de notre édition. Cette différence (qui en aucun cas n'altère les connotations du caractère) n'apparaît qu'à l'observation lettre à lettre du texte, et certainement pas au moment de la lecture qui, pour nous, est l'instance privilégiée d'un poème. Le fait qu'en « scoliaste pur » cet auteur ait ressenti comme « plus beau » le caractère des épreuves trouve, à notre avis, une explication rationnelle dans ce que nous avançons précédemment : un caractère voit automatiquement augmenter son prestige quand il a été choisi par un grand écrivain.

Dernier exemple, illustrant le fonctionnement inverse des connotations des caractères : il suffit qu'un écrivain détourne un caractère de son genre officiel, et que ce détournement soit clairement perçu, pour créer une ambiguïté d'emploi et de nouvelles connotations.

« Par exemple, les caractères de type « Didot gras », extra-large (appelés « gras Vibert » ou par exemple « normandes ») ont été adoptés par des poètes d'avant-garde des années 1920 : Blaise Cendrars, Cocteau. Ces poètes proches des peintres, avec un sens plastique étonnant, ont introduit, en se servant de caractères gras destinés d'ordinaire à la publicité ou aux affiches, un élément visuel frappant dans les revues où ils s'éditaient. La connotation publicitaire de l'origine (agressive et voyante) est devenue alors la connotation du style art-déco 1925. Exemple de variation connotative, due à la sémantisation des usages. »

Gérard Blanchard,

POUR UNE SEMIOLOGIE DE LA TYPOGRAPHIE,  
à paraître.

De même, la poésie concrète allemande, avec Gomerger, Ulrichs, Goeritz, Max Bense, a utilisé systématiquement les caractères bâton publicitaires.

*Deuxième code* : les variantes du caractère.

Selon les codes en vigueur actuellement dans l'imprimerie, un même caractère peut posséder différentes graisses (maigre, demi-gras, gras, etc.), différentes largeurs (étroit, normal, large), différentes inclinaisons (romain, italique), différentes hauteurs (le corps : dont la hauteur est fixée en points didots), et l'ensemble soit en bas de casse soit en petites et grandes capitales. Toutes ces variations sont néanmoins ressenties comme les réalisations d'une même entité, alors qu'un gras large est plus différent d'un italique



normal, qu'un Didot d'un Bodoni. L'emploi de ces variations est strictement réglementé. Une lettre en demi-gras dans un mot en italique est considérée comme une coquille, tandis qu'un mot involontairement composé en demi-gras dans un texte italique sera perçu comme une intention de mise en relief. L'utilisation délibérée des connotations propres à chaque variante permet une lecture beaucoup plus analytique des différents registres ainsi confrontés. A nouveau, le *Coup de Dés* illustre magnifiquement quelques jeux possibles à l'intérieur d'un même caractère. L'emploi sur la même page, pour le même texte, du corps 60 et du corps 10, l'emploi de capitales pour des phrases entières, l'alternance romain / italique sans référence à un contraste ou une citation, tous ces procédés permettent la lecture simultanée ou séparée de chaque niveau d'enchâssement du texte poétique. Or la grammaire de la « langue parlée » n'autorise jamais qu'un ou deux contrastes par type de phrase (contrastes logiques, accent d'insistance).

### *Troisième code* : le support.

Le support a son histoire propre, ayant également abouti à une conception normalisée (usages, époques, genres). L'ère gutenbergienne est notamment marquée par l'emploi du papier, dont le but initial était, outre l'économie, la lisibilité ; mais, très vite, la qualité du papier devait participer à la perception du texte. Le poids des connotations liées au papier normal des livres peut se mesurer à la violence de l'impact produit par le *Tango avec les vaches* de Kamenski dans les années dix imprimé sur un papier mural à fleurs — sans oublier l'infraction la plus évidente, la forme hexagonale du livre.

L'espace qui est imparti au texte, dans nos sociétés, est, en fait, bi-dimensionnel, mais à cause de l'usage du codex, il est perçu comme tri dimensionnel. Cette remarque n'est pas aussi triviale qu'elle pourrait paraître, puisque, Mallarmé excepté, les potentialités des trois dimensions ont dû attendre ces dernières années pour être explorées systématiquement — en littérature du moins, car la publicité les a exploitées depuis longtemps. Cet espace bi- et tridimensionnel crée le code de la lecture dont parlait Rodolfo Hinostroza dans son essai « Le Dieu de la Page Blanche » (in *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* cité plus haut). Il permet des multiplicités de parcours impraticables dans la linéarité de la parole. Si nous faisons

appel à notre exemple favori, nous verrons que Mallarmé avait déjà découvert les propriétés essentielles de cet espace : occupation de plusieurs pages par un même segment, franchissant de la pliure centrale, absence de justification à gauche ou à droite mais alignements internes verticaux ou obliques, lectures de haut en bas ou de bas en haut, etc.

*Quatrième code* : les blancs.

C'est le code qui résiste le plus à la standardisation des ordinateurs : comment peut-on coder le sens du vide, et même *des vides* ? Pour la littérature, ce code est fondamental. Tout le débat autour du vers libre dépend de ce code. Jacques Roubaud, dans *Change 6*, définit le vers libre par « le fait d'aller à la ligne » : seule réalité formelle incontournable. Cette « réalité » n'allait pas de soi à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, puisque Edouard Dujardin (dans l'ouvrage déjà cité) attribue la palme d'inventeur à Gustave Kahn, malgré les revendications de Marie Kryszynska pour ses textes publiés en 1882 dans le *Chat Noir* : « il ne suffit pas, madame, pour faire des vers libres, de passer à la ligne à chaque membre de phrase »...

Cette unité extraordinaire délimitée par le seul passage au blanc était déjà fort perçue par Mallarmé, et cela déjà dans sa vision du vers classique. Dans *Crise de Vers*, il désigne ce bloc :

« Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole... »

mais, dès 1866, il exige de ces « imprimeurs » :

« un CARACTERE ASSEZ SERRE, qui s'adaptât à la condensation des vers, mais de L'AIR ENTRE LES VERS, DE L'ESPACE, afin qu'ils se détachent bien les uns des autres, ce qui est nécessaire encore avec leur condensation ». (Lettre à Catulle Mendès)

Pour les typographes, selon Gérard Blanchard, l'unité typographique est la ligne du plomb (une longueur donnée, à remplir de texte, les blancs étant également répartis entre les mots). La tradition de la poésie imprimée diffère à partir du vers libre d'une part de l'approche typographique, et d'autre part, de celle de la poésie classique : dans la mesure où le vers libre peut occuper plusieurs lignes plomb, le fait d'aller à la ligne intervient au moment où l'on cesse la continuité d'une ligne. Dans ce cas, le blanc dont la ligne inachevée est remplie a une signification *poétique*, contrairement aux blancs également ré-

partis entre les mots, qui n'ont qu'une signification linguistique sans modulation particulière (\*).

Il est impossible, dans les limites de cet article, d'analyser toutes les interventions du blanc dans le poétique et, en général dans la langue visible : à notre connaissance, en outre, l'ensemble des possibilités n'a pas été systématiquement mis en évidence. Rappelons néanmoins un aspect important : l'effet isolant du blanc autour du segment, pratiqué intuitivement par les poètes, et vérifié expérimentalement par les psycho-linguistes Mehler, Bever et Carey, dans leurs travaux sur la lecture :

DANS LE CAS DES MOTS ISOLÉS, IL Y A AUTANT DE FIXATIONS SUR LA PREMIÈRE MOITIÉ DU MOT QU'IL CONTIENT DE STRUCTURES SYNTAGMATIQUES DE SURFACE ; en outre, - CETTE REGLE S'APPLIQUE DE FAÇON RECURSIVE A TOUS LES NIVEAUX DE LA STRUCTURE SYNTAGMATIQUE DE SURFACE. » (\*)

C'est dire que le blanc autour du segment induit une lecture structurante du segment qui serait neutralisée si le segment n'était pas isolé. Les segments isolés provoquent « un arrêt, un *nœud* dans le déroulement du sens » (Cf. « Qui mentalement sépare... », in op. cit.).

Il existe aussi des codes secondaires dont le rôle semble moins patent dans la littérature, du moins jusqu'à ces dernières années. Ainsi, la qualité de l'encre, sa couleur et la couleur du support, la reliure et le mode d'impression (typo ou offset) viennent généralement renforcer une caractéristique déjà présente dans les autres choix.

Après avoir recensé les codes comme autant d'éléments constitutifs de la langue visible, nous pouvons envisager leur interaction, à la fois potentielle et réelle.

Dans l'histoire européenne de la littérature, il semble possible de déceler trois phases, comme autant d'étapes pour l'indépendance de la langue visible :

— dans la première phase, la langue visible intervient dans la formation de l'œuvre malgré la volonté de l'auteur de se soumettre entièrement à la langue parlée : par exemple, les vers classiques commencent par des majuscules, à partir d'un certain moment les strophes s'isolent, les chapitres se stratifient, alors qu'à l'époque carolingienne tout texte se présentait comme un ruban continu ;

(\*) C'est pour cette raison que, lorsque J. C. L. note à juste titre que dans quelques cas les blancs entre les mots d'un même vers sont un peu plus étroits (par rapport aux épreuves) dans notre version du poème — qui respecte rigoureusement la longueur des vers — et lorsqu'il ajoute que ces blancs « convenaient » à Mallarmé, mais sans donner d'arguments venant du poète, il n'est pas en mesure de justifier un changement de signification poétique, ni une modulation linguistique particulière donnant un sens à cette observation.

(\*) Jacques Mehler / Thomas G. Bever / Peter Carey : « Que regardons-nous quand nous lisons ? », in TEXTES POUR UNE PSYCHO-LINGUISTIQUE, Ed. Mouton, 1974, p. 279.

ou encore, l'utilisation de l'italique pour différencier les genres.

— dans la deuxième phase, certains codes de la langue visibles commencent à être utilisés de manière consciente, mais toujours dans une idéologie de la parole : par exemple, la « dive bouteille » de Rabelais, tous les calligrammes des baroques allemands jusqu'à nos jours, en passant par Apollinaire. Certains codes sont mêmes utilisés jusqu'à l'outrance, perdant toute relation avec la langue sans pour autant échapper à cette idéologie (ex. le lettrisme).

— la troisième phase est la phase de la prise de conscience des contraintes spécifiques de la langue visible en tant que support principal de la littérature. Elle commencé en gros avec Mallarmé, et se perpétue de manière plus ou moins explicite dans les œuvres contemporaines majeures. Les exemples sont nombreux. Dans le cercle large, nous avons rencontré Khlebnikov et ses amis, Pound, Joyce et son *Finnegan's Wake*, Roussel et son projet pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Leiris avec son *Glossaire*, Cage, Augusto et Haroldo de Campos. Plus près de nous, quelques poètes ont intégré à leur démarche métrique ou narratique une attaque de l'espace visuel allant dans le même sens : Roubaud (*31'*, *Mezura*), Faye (*Couleurs Pliées*, « Verres »), Rossi (*Cose Naturali*) ; Denis Roche (*Le mécrit*, *Dépôt de savoir et de technique*) ; d'autres en ont fait le centre de leur intervention dans la poésie : Maurice Roche, Paul Nagy, Jean-Pierre Balpe, Pierre Garnier, etc.

Nous ne pouvons, ici, que résumer certains aspects de la question. Ce rapide tour d'horizon des contraintes (donc des potentialités de la composition typographique) ne doit pas être envisagé comme un constat, mais comme une ouverture sur un futur, ainsi qu'une résistance à la standardisation que les technocrates de l'informatique cherchent à imposer en uniformisant mondialement un alphabet digitalisé.

Les exemples invoqués, avec Mallarmé au centre, montrent que l'approche plastique, picturale, figurative et esthétisante des lettres et de la mise en page n'ont, à notre avis, qu'un rôle secondaire à jouer dans l'écriture : elle a trop souvent servi comme moyen d'éviter la langue. Nous pensons, au contraire, que les jeux des différents codes de lecture donnés par l'imprimerie doivent avant tout être perçus comme un moyen de *faire parler la langue*, dans sa grammaire et dans ses prosodies.