

Écrit par son support

Sur *Un plan tramé*, version exposition

Lorsque Mallarmé imagine de disperser dans la page le texte d'*Un coup de dés*¹, il cesse de la considérer comme un simple lieu d'accueil de l'écriture pour la penser au contraire comme un lieu générateur de fiction.

Ainsi, la « voile alternative [...] d'un bâtiment penché de l'un ou l'autre bord », qui apparaît au début du poème, correspond-elle au mouvement de la page en train d'être tournée, et la constellation finale à l'ensemble des mots qui s'y dispersent².

Si la prise en compte de cette dimension du livre tend à élargir le champ littéraire à de nouveaux aspects graphiques et visuels, ce déplacement montre surtout que le support d'une œuvre, voire son lieu d'accueil effectif, sont susceptibles d'être intégrés à l'œuvre elle-même et que, partant, la limite ordinairement instituée entre celle-ci et le lieu de sa présentation peut être remise en cause. L'on connaît la fortune que ce geste a eu, au xx^e siècle, notamment dans le domaine des arts plastiques, au point qu'il n'est pas impossible de voir, dans les « colonnes » de Daniel Buren, déduites de la cour du Palais-Royal qui les accueille, une retombée lointaine de cette problématique mallarméenne³.

Mais en montrant qu'un écrit peut être relié à son contexte paginal, le *Coup de dés* permet paradoxalement de comprendre qu'il peut en être également disjoint.

En effet, la relation ainsi instaurée entre un écrit et son contexte est susceptible de se voir déclinée selon tout site capable d'accueillir un texte, qu'il soit visuel, plastique, sonore, scénique ou autre. Dès lors, le champ littéraire, aujourd'hui majoritairement déterminé par le contexte du livre, apparaît seulement former la région d'un ensemble plus vaste, correspondant à l'intégration de contextes autres que le livre et qui, traités à la façon de la page du *Coup de dés*, attendent à leur tour de générer autant d'écritures singulières.

Ces écritures, produites à partir des supports ou des lieux où elles prennent place, permettent de repenser les relations qu'un texte peut entretenir avec les domaines susceptibles de lui être joints, tels que l'image, la musique ou la scène. Elles incitent en effet à considérer ces derniers non plus comme des genres prédéfinis, mais comme les contextes audio-visuels ou spatiaux, vis-à-vis desquels l'écriture pourra venir se disposer. C'est selon ce principe que j'ai élaboré le texte d'*Un plan tramé*.

1. Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », Œuvres complètes, I, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998, p. 363-387. L'édition à mes yeux la plus exacte du *Coup de dés* est celle qu'a publiée Mitsou Ronat chez Change errant/d'atelier, 1980.

2. J'ai développé cette question dans « La double entente mallarméenne », *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale*, Paris, éditions MF, coll. « Répercussions », 2010, réédition 2014, p. 23-52.

3. Je me permets de renvoyer à l'analyse que j'ai donnée de cette œuvre. Guy Lelong, « Les penchants de la lecture », *Des relations édifiantes*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1992. Cette analyse a été reprise dans Guy Lelong, Buren (2001), éd. augmentée, Paris, Flammarion / Cnap, 2012.



Un plan tramé, vue d'ensemble, espace J & J Donguy, 2000

1. Un volume générateur

Ce travail se présente sous la forme d'un volume géométrique destiné à prendre place dans tout lieu expositionnel susceptible de l'accueillir. Ce volume se compose de trois parois verticales blanches de même dimension, se joignant à angle droit, et devant se raccorder au lieu d'accueil lui-même en fonction des particularités de ce lieu.

De minces panneaux quadrangulaires, très allongés, sur lesquels du texte est inscrit, sont disposés à hauteur des yeux sur toute la largeur des trois murs de ce volume. Chacun de ces murs porte ainsi trois *plages* d'écriture, placées côte à côte et s'enchaînant les unes aux autres. Les lettres du texte, ainsi que les panneaux sur lesquels elles sont inscrites, sont colorées selon trois gammes distinctes : blanc, gris, noir pour le mur 1, blanc, rouge, gris pour le mur 2, blanc, jaune, bleu pour le mur 3. La distribution de ces couleurs divise verticalement chaque plage d'écriture en deux *blocs*, légèrement espacés l'un de l'autre, et ces césures chromatiques correspondent à une structure générale d'*Un plan tramé*. Ce principe distributif est toutefois légèrement modifié avec le troisième mur dont le dessin plus complexe ne permet d'intégrer que deux plages effectives d'écriture.

Les panneaux, sur lesquels le texte est inscrit, sont en outre soumis à des interventions plastiques, disposées verticalement pour les murs 1 et 3, et obliquement pour le mur 2. Ces interventions, qui consistent en des pliages, des bandes de couleur et des coupes, effectués à même le support de l'écrit, modifient certains des mots qu'elles interceptent et sont prolongées par des traits dessinés sur chacun des trois murs.

Le texte du premier mur – qui est autodéscriptif – se contente d'énoncer ses propres règles et de faire assister à l'entrée progressive des traits qui prolongent les interventions plastiques, effectuées à même son support. Disposé selon des italiques correspondant à l'inclinaison du dessin qui raye sa surface, le texte du deuxième mur se transforme progressivement en une fiction que le troisième mur fait littéralement basculer. Quant au sens du texte, il est généré par le volume plastique où il s'inscrit. En effet :

- l'espace délimité par les trois murs d'*Un plan tramé* détermine celui de la place bordée de bâtiments sur trois de ses côtés, qui sert de décor à la fiction du deuxième mur,
- les spectateurs censés se trouver à l'intérieur de cet espace expositionnel entraînent l'apparition des individus qui manifestent dans cette même place,
- le dessin, tout en obliques, qui raye le deuxième mur produit le basculement de la façade qui permet aux manifestants d'échapper aux forces de l'ordre,
- le grand nombre de marques graphiques qui interceptent la plage 3 du même mur provoque l'intervention d'un narrateur *dévoilant ses traits* pour devenir personnage,
- le dessin en forme de baïonnette, dû au raccord de deux pliages décalés du premier mur, et dont la trace apparaît aussi sur le mur suivant, engendre l'arme entraperçue lors de la fiction du deuxième mur, qui conduit le personnage à rejoindre le parapet vitré de la place,
- la mise en italiques du texte implique que le personnage *s'incline* par-dessus ce même parapet,
- les symétries visuelles que présentent les plages 2 et 3 du troisième mur causent l'impression que le personnage éprouve après sa chute de se trouver face à un paysage symétrique,
- enfin, et bien que les couleurs primaires des lettres et des fonds aient été déterminées indépendamment de la fiction, elles ont été retenues parce que le rouge du mur 2 paraît, dans ces conditions, susciter la violence de la scène qui s'y déroule, tandis que le jaune et le bleu du mur 3 deviennent responsables du sable et de l'eau qui constituent le décor de la scène finale.

Bref, cette histoire singulière est tout autant celle du volume plastique où elle se déroule que celle du personnage-narrateur parvenant à échapper aux forces de l'ordre. La relation

contextuelle, ainsi établie entre ce récit et son support spatialisé, me semble en tout cas suffisamment prégnante pour pouvoir être repérée dans son lieu à première lecture. En revanche, les symétries visuelles que présentent les plages de texte du troisième mur participent d'une régulation plus complexe, qui ne peut, elle, être appréhendée qu'à la relecture.

2. L'accès aux règles

Le lecteur, toutefois, n'aura pas trop de difficultés à repérer les règles à l'œuvre dans le texte du premier mur, puisque celui-ci se contente de les énoncer. Ainsi sa deuxième phrase demande visiblement à être vérifiée :

De plus, tous les segments horizontaux de ce mur équivalents par la couleur et l'ordonnée présentent déjà des distributions similaires de mots.

Et en effet, les blocs de texte, apparentés par la couleur de leurs lettres et de leurs fonds, qui divisent verticalement chacune des trois plages successives de ce premier mur en deux parties à peu près égales, paraissent, à l'exception de la phrase titre (UN PLAN TRAMÉ INSTALLANT...), comporter des lignes observant, sur une même horizontale, des enchaînements similaires de mots. Les équivalences syntaxiques, ainsi effectués terme à terme entre les six blocs chromatiques de ce mur regroupés selon trois paires de même couleur, s'établissent d'abord en gris sur fond blanc :

Au point que le volume

le seuil de cet écrit.
équivalents par la couleur
des distributions similaires de mots.
entretient avec les deux suivantes,

Au point que la deuxième

l'égalité de ses segments
approchant de caractères)
le champ visuel d'un texte
l'entrée de traits verticaux.

puis, à quelques exceptions près, en blanc sur fond gris :

ici perçu forme avec le titre

De plus, tous les segments horizontaux de ce mur
et l'ordonnée présentent déjà
Ainsi s'explique, outre les parallélismes que cette plage
la justification irrégulière des deux blocs qui la divisent.

parce qu'elles formulent selon des pliages

entre les dessins figurant sur chaque mur
de l'écriture, apparaissent déjà
ainsi s'explique le décrochement de ce pliage
les positions relatives des deux mots qu'il dédouble.

et, au décalage chromatique près du fond, en noir sur blanc :

plage du mur initial de ce volume

(ou intégrant par ligne un nombre
régularise à travers cette métrique
peu à peu élargi et développé par
Or de telles marques graphiques,

des bandes et des coupes

et contraignent au passage la ligne
partagées à l'égard de leurs fins :
discontinu ou dévié par
Or sous un tout autre angle,

Ces parallélismes horizontaux, établis sur des enchaînements de mots situés à même hauteur de mur, laissent supposer que les duplications chromatiques des murs suivants commandent, aux mêmes décalages près, autant d'équivalences textuelles dont rien n'assure qu'elles porteront aussi sur le mot.

La symétrie littérale des plages de texte du troisième mur, qui s'étale d'abord en bleu sur fond jaune :

à ma vue ne me permet pas de	me représenter l'endroit où j'ai
EN F I N D E	C O M P T E
réapparu. Trop flou pour que je puisse	lui superposer le moindre trait connu,
l'endroit me barrerait même tout passage	si l'impression par ailleurs éprouvée d'un dé-
doublement ne tendait à laisser	émerger l'idée d'un paysage
littéralement	symétrique.

puis, à un décalage chromatique près, en bleu sur fond blanc :

Au point qu'ainsi	figée en deçà de
S O N	PROPRE
dévoilement, l'image s'adjoit	une rumeur discontinue dont
le rythme égal à un lent	mouvement de vagues
ajuste mon champ	visuel à la montée
progressive d'une marée	redoublée dès le début

fournit aussitôt la solution puisque les parallélismes horizontaux, perçus entre chacun des blocs de ces deux plages, proviennent de ce que leurs segments, placés en vis-à-vis, à même hauteur de mur, sont de longueur égale et ces égalités typographiques apparaissent bien sûr comme des équivalences portant sur des enchaînements de lettres.

L'hypothèse selon laquelle les duplications chromatiques du deuxième mur correspondraient, au même décalage près, à des parallélismes horizontaux établis sur des enchaînements déterminés par l'unité intermédiaire de la lettre et du mot, à savoir la syllabe, permet aussitôt de percevoir deux blocs d'octosyllabes, inscrits en rouge sur fond blanc :

relève en fait d'une aventure	Marquée d'un unique trait fin,
achèvera de mettre en place.	est en outre dissimulée
un mince parapet vitré	qui, scandant des slogans anciens,
ici mentionnés avant d'être	et ses irrégularités.
limite à un mur de façade.	de l'ordre, ils en gagnent le fond

suivis de deux blocs de décasyllabes découpés 6-4⁴, inscrits en blanc sur fond rouge :

l'intersection du sol / avec ce mur	où sa base bascule / ouvertement.
par un rassemblement / d'individus	et du coup résolu / à dévoiler
prétendent renverser / l'ordre établi	et me vois aussitôt / pris pour l'auteur
Puis la place étant pri / se par les forces	Mais à la première arme / entraperçue,
et passent la façade / au moment même	place, en enjambe la / partie de verre

eux-mêmes encadrés de blocs irréguliers inscrits, au même décalage près du fond, en gris sur blanc :

4. La césure 6-4 du second bloc de ces décasyllabes est d'ailleurs d'autant plus repérable qu'elle est matérialisée par un pliage du support, de part et d'autre duquel les deux suites syllabiques sont respectivement disposées.

ce premier retournement de situation

Fort du développement narratif que ce mur

graduel des parois de cet espace
Succèdent donc, à la paroi manquante,
et, aux trois autres, des bâtiments
menés à leur terme car celui du fond se

mes traits, j'entre alors dans cette histoire
du plan à l'instant tramé contre l'ordre.
je m'incline sur le parapet vitré de la
et saute. La lueur que la suite du récit

Alors ainsi considérée, la troisième plage de ce mur :

où sa base bascule / ouvertement. Fort du développement narratif que ce mur

ILLUSTRE

et du coup résolu / à dévoiler
et me vois aussitôt / pris pour l'auteur
Mais à la première arme / entraperçue,
place, en enjambe la / partie de verre

mes traits, j'entre alors dans cette histoire
du plan à l'instant tramé contre l'ordre.
je m'incline sur le parapet vitré de la
et saute. La lueur que la suite du récit

fait entendre un bloc 6-4 raccordé à un bloc non métrique et permet du coup de comprendre que le personnage de cette histoire, quand il enjambe la partie de verre du parapet contre lequel il est acculé, passe simultanément d'une partie de vers à une partie de prose.

Successivement accomplis sur des enchaînements de mots, de syllabes et de lettres, ces parallélismes horizontaux proposent des modes d'appréhension relevant respectivement de l'analyse grammaticale, de la représentation métrique et de la perception visuelle. Autrement dit, l'ensemble du récit, s'il fait finalement advenir un mouvement de vagues à la surface de l'eau, fait parallèlement advenir des réglages dont les états, d'abord enfouis, n'atteignent vraiment la surface du texte qu'avec le dernier mur de cet espace.

La deuxième plage du premier mur contraint toutefois à nuancer ce résultat :

Au point que la deuxième plage du mur initial de ce volume

INSTALLANT

l'égalité de ses segments (ou intégrant par ligne un nombre
approchant de caractères) régularise à travers cette métrique
le champ visuel d'un texte peu à peu élargi et développé par
l'entrée de traits verticaux. Or de telles marques graphiques,

car les assemblages de deux segments, qui composent les différentes lignes de cette plage régulière, présentent des enchaînements typographiques de lettres de longueur égale et ce réglage atteint évidemment la surface du texte puisque sa perception est même préalable à l'acte de lecture proprement dit. Ce parallélisme vertical, établi entre des lignes placées les unes au-dessous des autres, laisse en tout cas penser que les murs suivants font aussi l'objet d'un parallélisme analogue et intégreraient donc chacun une plage de régularité due à une équivalence textuelle dont tout assure qu'elle portera sur un autre aspect que la lettre.

Or en raison des parallélismes métriques horizontaux du deuxième mur, sa deuxième plage scande nécessairement, placées les unes au-dessus des autres, des lignes constituées d'octosyllabes et de décasyllabes 6-4 :

Marquée d'un unique trait fin, l'intersection du sol / avec ce mur
est en outre dissimulée par un rassemblement / d'individus
qui, scandant des slogans anciens, prétendent renverser / l'ordre établi
et ses irrégularités. Puis la place étant pri / se par les forces
de l'ordre, ils en gagnent le fond et passent la façade / au moment même

et fait donc entendre une alternance métrique, portant sur des enchaînements réguliers de syllabes⁵, quoique aussitôt malmenée par l'intervention des forces de l'ordre à cause du rejet auquel elles donnent lieu.

Quant au troisième mur, il suffit d'imaginer ce tableau :

	mur 1	mur 2	mur 3
parallélismes horizontaux	mots	syllabes	lettres
parallélismes verticaux	lettres	syllabes	

pour comprendre que le parallélisme vertical, censé y définir une plage de régularité, doit, en toute logique, s'exercer sur des enchaînements de mots. Or cette hypothèse, qui conduit à chercher en laquelle des plages de ce mur un tel parallélisme lexical peut prendre place, permet de repérer qu'une fois passée sa formule introductive (Au point qu'ainsi), l'ultime plage de texte fait se succéder plusieurs fois le même module syntaxique composé d'un premier élément réduit à un seul mot (alternativement adjectif ou verbe), d'un deuxième combinant principalement un substantif avec un adjectif épithète, et d'un troisième formé à partir d'un substantif :

(Au point qu'ainsi)	(1) figée (2) en deçà de
S O N	PROPRE
dévoilement, (3) l'image (1) s'adjoint	(2) une rumeur discontinue (3) dont
le rythme (1) égal (2) à un lent	mouvement (3) de vagues
(1) ajuste (2) mon champ	visuel (3) à la montée
(1) progressive (2) d'une marée	redoublée (3) dès le début

Mais comme en raison d'un nombre excessif de décalages, ces modules syntaxiques ne se disposent que progressivement les uns au-dessous des autres (la ligne qui raccorde leurs débuts forme même une diagonale exacte), le parallélisme attendu, s'il s'applique bien à des enchaînements de mots, ne se verticalise toutefois complètement qu'avec ses deux dernières occurrences, seules à vraiment correspondre aux découpes des lignes du texte.

Le fait, en outre, que l'ordre adjectif-substantif, auquel défère l'élément central de chaque module, apparaisse, à une exception près, s'inverser à chaque ligne, conduit à remarquer que l'accroissement perceptif des parallélismes horizontaux s'accompagne du mouve-

5. Des alternances d'octosyllabes et de décasyllabes (4-6) se lisent dans *Le Chat* de Baudelaire :

Lorsque mes doigts caressent à loisir
 Ta tête et ton dos élastique,
 Et que ma main s'enivre du plaisir
 De palper ton corps électrique,

ou dans cet écho métriquement audacieux de Verlaine (*Un pouacre* in *Jadis et naguère*) :

Avec les doigts d'un pendu déjà vert
 Le drôle agace une guitare
 Et danse sur l'avenir grand ouvert
 D'un air d'élasticité rare.

Sur ces questions, l'on se reportera à l'approche psychométrique développée par Benoît de Cornulier dans deux de ses ouvrages : *Théorie du vers* (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), Paris, Le Seuil, collection « Travaux linguistiques », 1982, et *Art poétique (notions et problèmes de métrique)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, collection IUFM, 1995.

ment inverse avec les parallélismes verticaux dont l'image, d'abord clairement dessinée, finit par se figer en deçà de son propre dévoilement.

Un plan tramé est donc soumis à un ensemble de parallélismes horizontaux et verticaux. Les parallélismes horizontaux, regroupant par paires les différents blocs de texte, sont successivement établis sur des enchaînements de mots (mur 1), de syllabes (mur 2) et de lettres (mur 3). A l'inverse, les parallélismes verticaux, qui déterminent sur chaque mur une plage de régularité textuelle, portent successivement sur des enchaînements de lettres (mur 1), de syllabes (mur 2) puis de mots (mur 3). Il s'ensuit que, du mur 1 au mur 3, les parallélismes établis sur les enchaînements de lettres passent de la verticale à l'horizontale, tandis que ceux qui portent sur les enchaînements de mots effectuent le mouvement contraire. Bref, les horizontales et les verticales de cet espace s'échangent doublement les unes avec les autres. Aussi la chute du personnage, qui advient au cours de cette histoire, tient moins finalement à son saut présumé par-dessus le parapet vitré de la place qu'à ce basculement de l'espace textuel. De même, si le renversement de l'ordre établi, auquel appelaient les manifestants, échoue avec l'intervention des forces de l'ordre, il s'accomplit, en revanche, dans le lieu de son écriture, puisque sa fin renverse son début.

Mais ce basculement affecte aussi le dessin de cet espace, puisque le troisième mur se termine en renversant l'image du premier, suivant une rotation de 90 degrés, évidemment amorcée par l'obliquité du deuxième, et conjuguée avec une homothétie faisant que la plage obtenue est agrandie par ce début de renversement, prolongeable au-delà des limites de son propre cadrage...

Quant aux traits qui rayent ces trois murs, s'ils se prolongent eux aussi au-delà de leur cadrage, leur prolongement s'opère toujours à partir d'une des marques graphiques qui affectent le support où le texte est inscrit. Ces marques, constituées de pliages, de bandes et de coupes, formant respectivement des ondulations de largeur variable, de minces bandes modifiant la couleur des fonds qu'elles occultent, et des découpes effectives permettant de raccorder des supports de couleur distincte, ces marques, donc, interceptent certains mots du texte lui-même.

Le premier mur comporte trois mots ainsi interceptés :

form | ul | e
pl | i | age
dév | ié

les deux premiers par pliage, le troisième par découpe du support. Comme en raison de ses parallélismes horizontaux, tout mot de ce mur est lié à un autre, il suffit de comparer les segments, qui contiennent les deux premiers de ces mots, avec les enchaînements qui leur sont équivalents par la couleur et l'ordonnée :

ici perçu *forme* avec le titre
parce qu'elles *form | ul | ent* selon des pliages

Ainsi s'explique, outre les parallélismes que cette *plage*
ainsi s'explique le décrochement de ce *pl | i | age*

pour trouver que les mots « formule » et « pliage » correspondent aux mots « forme » et

« plage » que permet de former leur pliage. Quant au parallélisme du segment qui contient le mot « dévié » avec le segment équivalent :

discontinu ou *dév* | *ié* par
peu à peu élargi et *développé* par

il montre que ce mot « dévié » est la transformation du mot « développé ». Outre que cela permet de comprendre que tout mot intercepté par une coupe du support en laisse deviner un second commençant par les mêmes lettres et puis déviant, cette équivalence attire l'attention sur l'espace laissé à gauche du mot « dévié ». Car ce participe passé, s'il qualifie d'abord le décrochement du pliage qu'il décrit (et dont le dessin en forme de baïonnette est repris plus loin par les forces de l'ordre), s'il caractérise ensuite l'interception graphique qui le fait lui-même dévier, apparaît aussi désigner sa propre place, indéniablement déportée vers la droite. Mais un rien d'attention supplémentaire conduit à remarquer que c'est en fait le mot « discontinu » qui a été dévié vers la gauche, en raison de l'absence d'un groupe adverbial correspondant à « peu à peu »...

Le deuxième mur, dont tous les pliages sont fermés, comporte également trois mots :

me | nés
bas | e
dév | eloppement

respectivement interceptés par une bande, un pliage et une coupe. En raison des parallélismes horizontaux, maintenant scandés syllabe par syllabe, ils ne peuvent plus être mis en correspondance avec quelque mot que ce soit. Mais comme en vertu de la coupe qui l'intercepte, le mot « développement » peut seulement produire un mot commençant par les mêmes trois lettres, il n'est pas difficile de découvrir à proximité :

Fort du *dév* | *eloppement* narratif que ce mur ILLUSTRÉ et du coup résolu à *dévoiler* mes traits...

le mot « dévoiler » qui donne la solution. Aussi reste-t-il à appliquer aux deux autres interceptions la même hypothèse d'un rapprochement des termes ainsi corrélés, pour découvrir, dans les parages immédiats des mots qu'ils transforment, « bascule » pour « base » et « mentionnés » pour « menés ». Outre les allitérations, chères aux slogans des manifestations, que ces proximités produisent :

dont la *bas* | *e bascule*
ici *mentionnés* avant d'être *me* | *nés*

il est possible de déduire que la largeur, variable, de tout pliage dépend du nombre de lettres qu'il libère ou capture (*form* | *ul* | *e* forme : 2 lettres ; *pl* | *i* | *age* plage : 1 lettre ; *bas* | *e* bascule : 3 lettres), tandis que celle, immuable, d'une bande est indépendante du nombre de lettres qui s'y glissent (*me* | *nés* mentionnés : 5 lettres), et que ce nombre peut donc varier de zéro à l'infini...

Le troisième mur comporte, lui aussi, trois mots interceptés :

pas | sage
sup | er | pose
dév | oillement

par une bande, un pliage rouvert et une coupe. Et comme aucune des deux méthodes utilisées précédemment ne peut servir, puisque le paysage se reflète ici sur la base de la lettre, seul le pliage, qui fait apparaître la solution à l'endroit même de l'énigme, offre une piste de lecture. Comme, en outre, la phrase admet pour une fois les deux lectures :

Trop flou pour que je puisse lui *sup* | *er* | *poser* le moindre trait connu, l'endroit...
 Trop flou pour que je puisse lui *supposer* le moindre trait connu, l'endroit...

il est même possible de supposer que les mots recherchés doivent être superposés aux mots interceptés. Quant au mot :

dév | oilement

puisqu'il commence par les mêmes trois lettres, associées depuis le début à toute découpe du support, il incite à tracer le tableau des occurrences précédentes :

	mur 1	mur 2	mur 3
mot intercepté	dév ié	dév eloppement	dév oilement
mot formé	développé	dévoiler	

afin de pouvoir inscrire, en toute logique, le mot « déviation » dans la case laissée vide. Et si par sa superposition, le mot ainsi trouvé semble justifier les décalages excessifs infligés à la similitude des parallélismes lexicaux, il permet aussi de comprendre, en raison de la bande qui l'intercepte, qu'il suffit au mot :

pas | sage

d'admettre, entre ses deux s, n'importe quelle suite dénombrable de lettres s'y raccordant, voire tout volume de la bibliothèque susceptible de s'y glisser, pour que l'ultime énigme soit levée...

3. Implications

Quoi qu'il en soit de cette dernière découverte, cette enquête n'est pas sans enseignement sur les aspects formels de cette trame réglée et de leur éventuelle réception par un lecteur. D'un point de vue formel, le texte d'*Un plan tramé* peut être envisagé comme une tentative d'élargissement des régularités métriques à d'autres unités que la syllabe, à savoir la lettre et le mot. Bien que ces régularités soient fort différentes dans leurs applications (les enchaînements « métriques » de lettres relèvent de la justification typographique, les enchaînements « métriques » de mots sont des homosyntaxismes), la métrique traditionnelle est ainsi intégrée dans un ensemble d'équivalences qui relativise son réemploi. En d'autres termes, il ne s'agit nullement de prôner un retour aux formes anciennes de la versification, mais plutôt de réexploiter certaines de ses opérations au sein de formes nouvelles. À l'opposé des formes stables de la versification classique, les passages de métrique syllabique proposés ont été conçus par rapport à une forme générale changeante, caractérisée par la façon dont un état textuel donné semble émerger d'un autre ou vient l'interrompre. Ainsi, le fait que les régularités syllabiques du deuxième mur sont d'abord mêlées à des fragments non métriques avant de s'imposer à

part entière, peut procurer l'impression d'une sensation métrique émergeant de la prose. Et comme la sensation d'un tel « seuil métrique » dépend des capacités perceptives du lecteur, il est susceptible de se produire en des moments différents de la ligne d'écriture⁶.

Du point de vue de leur éventuelle réception par un lecteur, les règles du texte d'*Un plan tramé* mettent en jeu trois modalités d'appréhension fort distinctes : la perception visuelle⁷, la représentation métrique et l'analyse grammaticale, correspondant respectivement aux réglages effectués sur des enchaînements de lettres, de syllabes ou de mots. Sans vouloir tirer des lois générales de ces trois modalités d'appréhension, je préciserai toutefois que les symétries visuelles entre blocs de texte sont d'autant mieux remarquées que leurs mises en page en « drapeau » composent des figures fortement prégnantes, qu'une régularité métrique est saisie sitôt que le lecteur en possède une représentation mentale convenable, que les homosyntaxismes, enfin, sont mieux repérables lorsqu'ils tendent vers l'égalité, notamment en ce qui concerne leurs articulateurs (conjonctions et prépositions). Ces distinctions montrent en tout cas que le texte d'*Un plan tramé* intègre des niveaux de lecture qui diffèrent dans le principe même de leur appréhension. Si l'inscription contextuelle du récit et l'ensemble des réglages visuels de l'écrit doivent pouvoir être repérés à première lecture, certaines subtilités métriques risquent de passer d'abord inaperçues et rien n'assure que le lecteur discerne les régularités syntaxiques les plus enfouies. Rien n'assure qu'il doive d'ailleurs le faire, même si le texte contient *a priori* suffisamment d'indices pour qu'il puisse y parvenir. Mais s'il se lançait dans une telle enquête, il remarquerait, comme on a vu, que le repérage de toute règle nouvelle informe toujours le sens du récit qu'elle apparaît avoir en fait généré. Ainsi le repérage des passages métriques du deuxième mur donne un sens nouveau tant aux slogans des manifestants qu'au parapet vitré de la place, la répétition finale d'un même module syntaxique explique le déferlement des vagues avec lequel s'achève le récit, le renversement formel, que le troisième mur opère par rapport au premier, permet de comprendre aussi bien le basculement de la façade centrale que la chute du personnage intervenant immédiatement après... Bref, les épisodes et rebondissements de ce récit linéaire sont déterminés, non seulement par leur inscription contextuelle, mais encore par cette forme évolutive, établie de façon autonome par rapport au sens. Et si le principe de l'écriture contextuelle a pour effet de transgresser les limites ordinairement imparties à l'exercice de la littérature, les écritures réglées ont, elles, pour intérêt de redistribuer selon leurs formes explicites les éléments du « réel » auxquels elles se réfèrent et, partant, d'en offrir des représentations ne correspondant pas à celles ordinairement admises.

Nul doute que l'aptitude de ces formes à exercer un effet sur le sens, se tienne à l'opposé de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler, à tort ou à raison, le « formalisme ».

6. Même si l'exemple est un peu court pour n'être pas un peu « théorique ».

7. J'utilise le terme de perception dans un sens volontairement restreint, signifiant qu'une organisation quelconque est automatiquement et forcément remarquée.