

DE LA MER DÉTACHÉE  
 CES GALETS DE SONS BREFS  
 LA VOIX RESPIRE  
 OÙ CREUSE  
 LA RELATIVITÉ DE LA COURBE  
 BONDS MORNES ET PRÉCIEUX  
 D'UNE NAISSANCE DES LETTRES

Je commencerai par des remarques formelles. D'abord c'est un poème plutôt singulier au niveau syntaxique, si on le compare avec les autres poèmes. Dans les premiers, ce sont souvent de simples mots qui semblent jetés, comme par exemple le numéro 2 : « ADMINISTRÉ / BLANC / APOSTROPHE / IDÉAL DU MOT (...) » ; il n'y a plus aucune trace de syntaxe. Au contraire dans celui-ci, on pourrait presque reconstituer une phrase avec une syntaxe relativement complète. Le vers est plus long, le rythme plus marqué.

On peut essayer de reconstituer la syntaxe. Comme « détachée » est accordé au féminin, on peut penser qu'il s'accorde avec « la voix », tandis qu'entre les deux, au vers 2, on a un groupe nominal qui semble s'interposer seul, « ces galets de de sons brefs », sans être apparemment relié syntaxiquement au reste de l'énoncé. A partir du vers 4, on a un commencement de relative, et le terme « creuse » qui peut s'entendre comme un adjectif ou comme un verbe : nous l'entendrons plutôt comme un verbe, dont le sujet serait « la relativité de la courbe ». A partir du vers 6, on a de nouveau un groupe nominal pluriel détaché du reste, que l'on peut voir comme une apposition à « ces galets de sons brefs ».

Un certain rythme se détache : on a d'abord deux hexasyllabes, qui forment un rythme linéaire, continu. Puis on trouve un rythme beaucoup plus bref, le vers 3 comptant quatre syllabes, puis le vers 4 deux syllabes. Un changement de rythme assez violent se produit ensuite avec le vers 5, « la relativité de la courbe », qui comprend neuf syllabes, avec le terme « relativité », le mot le plus long du poème, qui marque à la fois une rupture rythmique et sémantique. En même temps qu'il crée un véritable choc sonore, il leste le poème du poids de ses neuf syllabes. On retrouve à la fin du poème le rythme continu du début, avec un hexasyllabe, suivi d'un heptasyllabe. Un encadrement rythmique est ainsi créé par les deux premiers et les deux derniers vers du poème, tandis qu'une distorsion rythmique a lieu au milieu du vers, avec ce passage de deux à neuf syllabes.

Ce même encadrement se retrouve du point de vue de la nature des mots. Les vers 1-2 puis 5-7, correspondant aux vers longs, ne comprennent que des groupes nominaux, tandis que les verbes « respire » et « creuse » sont concentrés dans les vers 3 et 4, c'est-à-dire les vers brefs. C'est donc dans ces vers centraux que se concentrent les « actions », qui restent très indéterminées.

Du point de vue sémantique, une progression vers l'abstraction se dessine : le poème commence par des termes concrets, la « mer », les « galets », puis emploie un vocabulaire

plus abstrait désignant des sensations auditives, les « sons », la « voix ». On pourrait aussi comprendre cela comme un passage de sensations visuelles (« mer », et surtout « ces galets », avec la présence du déictique) à des sensations auditives. Après les verbes, qui restent concrets, un véritable saut dans l'abstrait a lieu au vers 5, avec l'expression « la relativité de la courbe » : changement complet de vocabulaire, qui devient scientifique, physique (on songe à Einstein) ou géométrique. On change donc complètement de champ sémantique. Les deux derniers vers restent dans une forme d'abstraction, mais c'est véritablement le vers 5 qui crée une dissonance très forte en plein milieu du poème.

On peut donc noter différents effets d'encadrement : vers longs – brefs – longs, GN – verbes – GN, qui créent un effet de flux et de reflux, mimant le mouvement régulier d'une vague, et faisant écho au vocabulaire maritime des premiers vers. Remarquons qu'au creux de la vague se trouve justement le mot « creuse », qui creuse littéralement le poème : l'encadrement se retrouve au niveau graphique.

Ce qui me frappe le plus dans le poème est cette expression du dernier vers, « d'une naissance des lettres ». La présence de l'article indéfini est spécifique à ce vers, le reste du poème étant plutôt marqué par les articles définis. Le terme « naissance » s'en trouve ainsi particularisé, mais dans le même temps il semble synthétiser le poème entier, en donner l'idée générale, la clé de lecture. Les pâlappâts d'ailleurs se concluent souvent sur de telles formules qui en synthétisent la teneur, tout en invitant à les relire à leur lumière. Ainsi le terme « naissance » permet d'opérer des glissements sémantiques à partir de certaines homophonies : du côté de la naissance, il y a la « mer », que l'on peut entendre « mère » ; s'y oppose la « mort » que l'on entend dans « mornes », placé juste au-dessus précisément du mot « naissance ». A la naissance se rattache également tout un vocabulaire de l'arrachement : ainsi dans la séquence « de la mer/mère détachée (...) la voix respire », qui évoque une scène de naissance, un arrachement du néant pour venir à la vie, ou plutôt à la « voix ».

On assisterait donc dans ce poème à un moment de naissance, de rupture. C'est même plus largement d'après la préface la fonction même du pâlappât que de peindre un instant, un moment précis : « La poésie est une permanence du moment de découverte », « Ce n'est pas du soi qui s'agite mais du là même simplement cela. » Il n'y a pas de référent personnel, on ne sait pas qui parle, il n'y a que l'instant, le « là même ». Et ce moment, en quelque sorte mis en abîme, devient lui-même l'objet de notre poème, qui en décrit sa naissance sonore, sa venue à la lettre, par un procédé entièrement métapoétique : le poème ne parle que du poème en train de se faire. Ainsi le poème, comme instant impersonnel d'être pur, est relié dans la préface au terme « creuse », qui semble avoir une certaine importance dans le vocabulaire du pâlappât : « L'écrit creuse son trop-plein lourd s'abstrayant de l'émotif à l'intime ». C'est l'impersonnalité elle-même qui se gagne dans et par l'écriture. L'écrit arrache, « détache » du sentimental, du « trop-plein lourd » du moi. Le moi détaché, reste l'instant, la pure et simple présence, le *là*.

Encadrement, aller-retour, flux et reflux des vagues : le thème de la répétition est omniprésent dans le poème. Il faut y ajouter les « galets » du vers 2, qui évoquent le rebond des ricochets, redoublés sans doute par les « bonds » du vers 6, mais aussi la respiration du

vers 3, avec ses gonflements et dégonflements réguliers, ou encore le verbe « creuser » lui-même qui peut évoquer un mouvement répétitif. Ce thème n'est pas sans rapport avec l'expression « naissance des lettres ». La spécificité du pâlapât comme expérience de lecture tient d'abord dans le choix de l'écriture en majuscule : l'accent est ainsi porté sur la lettre en tant que lettre, le mot comme assemblage de lettres, plutôt que sur le mot comme porteur de signification, dont les trop familières minuscules pourraient nous endormir dans la banalité du sens. L'étrangeté de l'écrit en majuscule permet de rompre avec une lecture trop fluide, elle force le lecteur à se départir du sens, pour s'essayer à une expérience originelle de la lettre.

La majuscule invite à redécouvrir le moment de naissance des lettres pour soi-même, mais elle en appelle aussi à un moment historique de naissance des lettres. Bien que les pratiques d'édition des textes aient tendance à nous le faire oublier, l'écriture telle qu'elle se pratiquait dans l'Antiquité a d'abord été et est longtemps restée une écriture majuscule, la minuscule n'ayant été inventée que très tard, au Moyen Âge. Les pâlapâts invitent donc à réfléchir sur l'écrit en tant qu'écrit, sur cette médiation particulière de la parole : tous ont finalement pour objet le moment d'écriture du poème. Comme le dit la préface, « son intention n'était plus seulement de le dire mais de l'écrire ». Le pâlapât navigue entre oralité et écriture, la majuscule permettant de se situer dans l'intervalle, en rappelant le moment historique d'apparition de l'alphabet, où cette technique devait encore trouver sa place dans des sociétés orales, dont elle finit par bouleverser le rapport à la parole.

Dans nos sociétés structurellement marquées, du moins pour le moment encore, par l'écrit, il est difficile de se représenter un monde sans écriture. On se ne rend plus compte de ce que cette invention technique a de prodigieux, son extraordinaire synthèse de la langue orale dans un système d'une grande simplicité. C'est précisément ce qu'a pu représenter pour les sociétés anciennes l'invention de cette technique que Marcel Detienne, dans *L'écriture d'Orphée*, tente de nous faire sentir : « L'écriture inventée, ainsi que les Grecs la racontent, ne va pas sans une écriture inventive. D'autant que la découverte, l'objet nouveau que nous appelons le système alphabétique, est appréhendé, conçu et pensé à travers des intrigues, des morceaux de fiction, des forgeries fascinées par l'inventivité des lettres, de ces vingt-quatre signes graphiques capables de visualiser tous les sons, tous les souffles de la langue<sup>1</sup> ». Une expérience du même ordre semble à l'œuvre dans notre poème. L'expression « ces galets de sons brefs », par exemple, peut surprendre ; on attendrait plutôt « les sons brefs de ces galets ». Avec l'image du ricochet qu'elle évoque, l'expression fait penser aux lettres elles-mêmes, à l'entrechoquement des « sons », c'est-à-dire de bruits inarticulés, provoqué par la succession des lettres dans un mot. Cette évocation d'un entrechoquement répétitif est rendue présente par le terme « RELATIVITÉ », dont la longueur et l'abstraction, qui rendent difficile une compréhension immédiate, et la dureté pierreuse, due notamment à la répétition du *t*, font apparaître l'étrangeté et l'arbitraire de son assemblage alphabétique.

Or, et c'est là tout le problème d'où part la pensée structuraliste, le langage consiste dans un véritable saut qualitatif : de cet entrechoquement apparemment arbitraire de simples sons, un sens se détache. Le langage est ce système de sons, les phonèmes, en eux-mêmes

---

<sup>1</sup> Marcel Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Gallimard, L'infini, 1989, p. 101.

insignifiants, qui par leur assemblage, et la position qu'ils occupent les uns par rapports aux autres, en viennent à porter une signification. Or, si notre poème cherche à se situer dans cet intervalle insaisissable qui conduit du bruit au mot, du son au sens, ne faut-il pas le comprendre comme strictement consubstantiel à l'ontologie structuraliste ? Plus largement, la poésie moderne ne serait-elle pas structuraliste avant la lettre ? Jakobson ne serait-il pas un héritier de Mallarmé ? Dès lors, le terme de « relativité » doit être compris plutôt comme un révélateur de cette ontologie positionnelle qui prévaut dans le structuralisme<sup>2</sup>, c'est-à-dire le fait qu'une chose n'existe pas en soi, mais toujours par rapport à sa position dans une structure donnée. Le structuralisme n'est peut-être qu'une conceptualisation très précise de ce nouvel être-au-monde qui advient avec la poésie moderne.

Cette histoire intellectuelle, qui va de la poésie moderne au structuralisme, en passant par la physique quantique, notre poème la réfléchit. Il en repose les enjeux poétiques, linguistiques, ontologiques. Mais peut-être en esquisse-t-il aussi une voie de sortie, d'arrachement, où la voix pourrait de nouveau respirer comme à sa naissance. Du fracas des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, il promet de sortir victorieux, lavé, de la mer *détaché*, renversant par là même les mots de Lautréamont : « Toute l'eau de la *mer* ne suffirait pas à laver une *tache* de sang intellectuelle ».

---

<sup>2</sup> Cf. Jean-Claude Milner, *Le périple structural*, Verdier, 2008 (2002).