

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE
PRESENTÉ A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR MARIE BELISLE

MEMOIRE: LIRE MATIERE

AOUT 1987

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Rimouski
dans le cadre du programme
de maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Rimouski

TABLE DES MATIERES

1. Mémoire: lire matière.....	3
1.1 Le projet.....	6
1.2 L'objet.....	7
2. Théoriquement.....	8
2.1 Les assises théoriques.....	9
2.2 Les générateurs.....	12
2.3 La contrainte.....	14
2.4 La saturation.....	17
2.5 Le fragment.....	19
2.6 L'irruption du pictural.....	21
2.7 La lecture.....	22
3. Initiales initiales.....	24
3.0 Les textes.....	25
3.1 Initiales initiales: mécanismes.....	30
4. Le silence abîmé.....	36
4.0 Les textes.....	37
4.1 Le silence abîmé: mécanismes.....	43
5. Matière première.....	48
5.0 Les textes.....	49
5.1 Matière première: mécanismes.....	50
5.2 Matière seconde.....	54
5.3 Matière seconde: mécanismes.....	56
6. Versants.....	69
6.0 Les textes.....	70
6.1 Versants: mécanismes.....	76
7. Comme un roman d'amour donc.....	84
7.0 Les textes.....	85
7.1 Comme un roman d'amour donc: mécanismes.....	91
8. Dsemnas.....	95
8.0 Les textes.....	96
8.1 Dsemnas: mécanismes.....	105
9. Suspensions.....	108
9.1 Points de suspension.....	109
9.2 Textes de suspension: réductions.....	110
Bibliographie.....	118

1. MEMOIRE : LIRE MATIERE

L'écriture n'a-t-elle pas été pendant des siècles la reconnaissance d'une dette, la garantie d'un échange, le seing d'une représentation? Mais aujourd'hui, l'écriture s'en va doucement vers l'abandon des dettes (...), vers la perversion, l'extrémité du sens, le texte...

Roland Barthes

MEMOIRE : LIRE MATIERE

ETANT DONNES:

a) le facteur mémoire:

- la mémoire (faits, lieux, affects, textes; certains livres, certaines relations personnelles, certains cours, etc.) comme banque de langages,
- la matière comme fractionnement de la mémoire (extraction de quelques éléments d'une banque, déconnectés du lieu de référence),
- la fiction comme friction entre le langage et la mémoire;

b) le facteur lire:

en cherchant non pas des modèles et des grilles, mais des attitudes de lecture et d'écriture

- BARTHES, Roland, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", 1975,
- CALVINO, Italo, La machine littérature, Paris, Seuil, coll. "Pierres vives", 1984,
- LYOTARD, Jean-François et CHAPUT, Thierry (sous la direction de), "Epreuves d'écriture", Les immatériaux, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1985,
- MAGNE, Bernard, "Métatextuel et lisibilité", Protée, vol. 14, no 1/2, Chicoutimi, U.Q.A.C., Département des Arts et Lettres, 1986, pp. 77-88,
- MALLARME, Stéphane, "Crise de vers", Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1945, pp. 360-368,
- OULIPO, Atlas de littérature potentielle, Paris, Gallimard, coll. "Idées", no. 439, 1981,
- PONGE, Francis, Le grand recueil, Méthodes, Paris, Gallimard, 1961,
- RICARDOU, Jean, "La révolution textuelle", Esprit, no 12, Paris, décembre 1974, pp. 927-945,

c) le facteur matière:

- le langage comme matière première (phonique, graphique, sémantique, rhétorique, etc.),
- le texte comme résultante de procédés de transformation des éléments puisés dans la banque de la mémoire,
- le texte comme produit de l'interférence des matières fragmentées,

la mécanique intrinsèque du texte comme marque du caractère opérationnel de la machine à transformer les matières;

il s'agira d'**ECRIRE** en tenant compte de ces facteurs, c'est-à-dire transformer en textes les matières de la mémoire, et de chercher à **LIRE** les opérations (contraintes, occurrences, saturation, etc.) ayant amené les transformations;

bref, il s'agira d'**ECRIRE** le produit et, concurremment, de **DECRIRE** la production.

1.1 LE PROJET

MEMOIRE: LIRE MATIERE

En soi, déjà, un titre inscrivant un processus: mémoire devenant matière par opérations de lecture.

En soi, déjà, un titre inscrivant un mode d'écriture-lecture. Un certain éclatement des structures linéaires, par disparition des outils de liaison morpho-syntaxique: réduire au minimum les éléments déterminatifs (articles, prépositions, ponctuation, conjugaison, etc.) afin d'ouvrir au maximum les avenues d'écriture-lecture: aussi bien "la mémoire" que "le mémoire", aussi bien "de la matière" que "une matière", aussi bien "nous devons lire" que "nous pouvons lire", aussi bien "lire (la) matière" que "lire comme s'il s'agissait d'une matière", aussi bien "mémoire constituée du lire et de la matière" que "lire matière en tant qu'explication et expansion de mémoire", etc.

En soi, déjà, un titre inscrivant un projet: lire la mémoire comme une matière brute et lire le mémoire comme une matière transformée.

Puis, le texte comme énoncé unique et linéaire par sa structure syntaxique (en fait, une seule longue phrase: "Etant donnés a), b) et c), il s'agira de...") et comme un montage d'éléments dispersés (chacun des paragraphes constituant un énoncé virtuellement autonome). En quelque sorte, le texte comme résultat d'une organisation des éclats de mémoire, de lecture-écriture et de matière.

Ici, donc, le texte du projet définit des hypothèses et des pistes de travail et, simultanément, il projette sur l'ensemble du travail à venir ses structures de signification.

1.2 L'OBJET

Ainsi, ce mémoire sera constitué de plusieurs textes brefs. Les textes de "réflexion théorique", les textes dits "de création" et les textes de "description des mécanismes" se juxtaposent les uns aux autres en suivant l'ordre de l'analogie plutôt que celui de la déduction, l'important n'étant pas de savoir laquelle de la théorie, de la création et de l'analyse détermine et produit les autres, mais bien de démontrer que les trois types de textes sont interdépendants et procèdent du même travail: celui de l'écriture. Avant d'être théorie, analyse ou création, ces textes tenteront d'être des textes.

Structure mouvante ou, plutôt, mouvementée. Bref, le texte se produisant, se regardant, se déplaçant. Quelques questions théoriques seront posées dans la partie 2, comme autant de pistes de travail (écriture/lecture). Certaines s'avéreront particulièrement fonctionnelles par rapport aux textes qui en exposent plus ostensiblement les mécanismes. Ainsi la question de la saturation (2.4) sera pertinente en regard de Matière première (5), ainsi la question du fragment (2.5) en regard de Initiales initiales (3), ainsi la question de la contrainte (2.6) en regard de Versants (6) et de Comme un roman d'amour donc (7). D'autres questions devront courir, discourir sur l'ensemble des textes, dans l'a priori de l'écriture, dans les bordures, dans l'abord de l'acte, du travail même. Ainsi la question des générateurs (2.2), la question de la lecture (2.7). Dans les parties 3, 4, 5, 6 et 7 (textes "de création" et "d'analyse"), l'organisation linéaire du mémoire (la succession numérique des pages) correspondra à la chronologie linéaire de la mémoire (donc aux dates d'irruption dans la biographie de l'auteure des événements et personnages "source"), la partie 8 faisant exception.

2. THEORIQUEMENT

D'abord, poser ici quelques questions fondamentales: exposer certains choix théoriques et situer brièvement les principaux éléments de la problématique.

2.1 LES ASSISES THEORIQUES

La recherche d'assises théoriques, dans le cadre d'un travail d'écriture et d'analyse de texte, peut avoir pour motivation deux types d'objectif: il peut s'agir de chercher un modèle à appliquer, une règle de procédure, ou de chercher des textes contribuant à définir une attitude de lecture et d'écriture, une vision du monde textuel. Dans un cas comme dans l'autre (recherche d'un modèle ou recherche d'une attitude), deux dangers guettent le chercheur: se placer sous l'égide d'un seul dieu et maître ès théories, ou diversifier à l'infini les sources, allonger sans discernement la bibliographie et s'abolir dans le fouillis et la dislocation.

Marie Bélisle, pour sa part, a tenté de trouver des "appuis" auprès de certains auteurs. Elle a reconnu chez Barthes, Butor, Calvino, Mallarmé, Ponge et Ricardou (principalement) des positions de scripteur, des attitudes de lecteur susceptibles de contribuer à préciser sa conception du texte. Par exemple:

(ÉCRITURE:) L'architecte a conçu le premier bâtiment en forme de rectangle ouvert sur un des côtés les plus long, avec une demi-aile supplémentaire entre les deux autres pour les services; le second est un demi-cercle; le troisième a une cour presque ronde et deux ailes qui s'écartent; le quatrième est une barre toute droite; le cinquième ajoute à celle-ci une barre perpendiculaire; le sixième est un demi-cercle prolongé par deux courtes barres; le septième est semblable au troisième, et le huitième au premier.¹

L'écriture ment de naissance: sous les dehors anodins d'une simple mise en signes graphiques du filet de parole, elle passe scurnoisement son temps à éluder la contrainte syntagmatique qui plie celui-ci au sens unique de la consécution temporelle. (...) La première page connaît la dernière; toute ligne est écrite après chacune des autres. La rouerie de la ré-écriture permet de parler par les deux bouts.²

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés;³

l'auteur de l'œuvre. Qu'une personne se mette toute entière dans l'œuvre qu'elle écrit, voilà quelque chose qu'on entend fréquemment mais qui ne correspond à aucune vérité.⁴

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (...), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur: le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production.⁵

Produire, c'est transformer un matériau en transformant les transformateurs. Pour un écrivain, c'est transformer le langage en texte, en transformant les précédentes règles de transformation.⁶

Le langage est un objet concret.

On peut donc opérer sur lui comme sur les autres objets de science. Le langage littéraire ne manipule pas, comme on le croit encore, des notions, il manie des objets verbaux et peut-être même, pour la poésie (mais peut-on faire une différence entre poésie et littérature?) des objets sonores. ⁷

Comment est-ce que "ça marche" quand j'écris? - Sans doute par des mouvements de langage suffisamment formels et répétés pour que je puisse les appeler des "figures": je devine qu'il y a des "figures de production", des opérateurs de texte.⁸

Et pour l'ironie:

INSPIRATION: Jeune femme ailée à la longue chevelure que l'on trouve aux alentours de l'écrivain les jours où ça va bien. Elle tient un luth dans ses bras et porte une robe longue, transparente si possible. Elle flotte dans l'air autour de l'écrivain et l'embrasse sur le front tout le temps qu'il écrit à sa table de travail. Elle vient du ciel.⁹

Ces partis pris, ces positions théoriques ont orienté l'écriture de tous les textes de ce mémoire (qu'ils soient "de création", "de théorie" ou "d'analyse"); ils ont sous-tendu l'exploration de quelques zones théoriques et la réflexion de Marie Bélisle sur les processus scripturaux et lectoraux.

1. Michel Butor, "Ecriture", dans Epreuves d'écriture, Les immatériaux, p.56.

2. Paul Caro, "Ecriture", dans Epreuves d'écriture, op.cit., p. 55.

3. Stéphane Mallarmé, "Crise de vers", O. C., p. 366.

4. Italo Calvino, La machine littérature, p. 92.
5. Roland Barthes, "Texte (théorie du)", Encyclopédia Universalis, p.1015.
6. Jean Ricardou, "Eléments d'une théorie des générateurs", pp. 105-106.
7. Oulipo, La littérature potentielle, p. 34.
8. Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p. 95.
9. Annie Mignard, "Dictionnaire des Idées reçues", Ecrire aujourd'hui, p.109.

2.2 LES GENERATEURS

2.2.1 LES SOURCES

La question des "sources", posée dans le cadre d'une lecture de ses propres textes, est à la fois de l'ordre du fondamental (comme fondement, comme original) et de l'ordre du superflu (comme lecture supplémentaire). Le risque est grand de voir l'auteure s'installer en position de "supra-lecteur":

Selon l'idéologie régnante, l'écrivain est le sujet propriétaire d'un sens que son texte a pour charge d'exprimer. (On lui demande de) donner l'opinion droite, de fixer le sens de son œuvre.¹

Par ailleurs, la question des "sources" nous place devant deux avenues, deux attitudes de lecture: celle du biographique, de l'anecdotique préexistant au texte et le déterminant en partie sans que les traces en soient nécessairement évidentes, et celle de la "matière première" lisible, brute ou transformée, dans l'objet produit (le texte et ses bordures). Dans ce deuxième cas, plus que de "sources", nous pourrions parler de "générateurs".

2.2.2 LES GENERATEURS

A la limite, les véritables sources biographiques ne peuvent être identifiées que par l'auteur-e. Seule Marie Bélisle en effet sait que les nombreuses mètes de Chicoutimi l'ont impressionnée au point de l'amener à écrire une série de textes (6. Versants). Par contre, un lecteur attentif et perspicace saura voir, dans cette série, l'importance des pentes et penchants de toutes sortes. La pente a été, dans ce cas, mise en texte. Elle a servi de générateur à la série.

D'évidence, dans le cadre de ce mémoire et à cause de la nature même du projet (1.1), les générateurs choisis ont des liens avec les sources biographiques. Ils en sont, en quelque sorte, les versions textualisées/ textualisables. Mais l'intérêt que l'on peut porter aux sources, ici, ne vise qu'à faire voir le travail préliminaire d'écriture qui s'effectue lors du passage de l'étape "choix d'un fait bio-anecdotique" à l'étape "sélection d'un générateur". Car le choix ou la fabrication d'un générateur à partir d'un fait bio-anecdotique est, en soi, une opération de transformation. Par exemple, dans Initiales initiales (3), le fait "Aldège Bélisle est mort" a été transformé en "Aldège Bélisle est décédé", à cause de la valeur génératrice du vocable "décédé" en regard du texte à produire (DCD, décoder, etc., voir 3.1). En effet, "qu'est-ce qu'un générateur, sinon ce qui, dans l'infini des possibilités, permet le choix d'une occurrence contrôlée?" 2

Les textes de Mémoire: lire matière sont donc le résultat d'un travail de transformation d'éléments biographiques, par la mise en marche de mécanismes opérateurs: "Le mot m'emporte selon cette idée que je vais faire quelque chose avec lui: c'est le frémissement d'un faire futur, quelque chose comme un appétit."3 C'est par le jeu combinatoire, par les mouvements de langage, par la transformation des matières premières choisies comme générateurs que le texte se constitue, à partir d'"objets" issus de la mémoire.

1. J. Ricardou, Le nouveau roman, p.15.

2. J. Ricardou, "Eléments d'une théorie des générateurs", p.110.

3. R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p.133.

2.3 LA CONTRAINTE

2.3.1 LA CONTRAINTE COMME STRUCTURE

Le langage étant posé comme lieu d'extraction d'une quantité indéterminée de signifiants, le générateur sélectionnant une quantité déterminée de signifiants, défini comme le résultat de la première étape d'écriture, il importe d'exposer ici le processus de transformation pouvant désormais s'amorcer, les principes qui motiveront le choix de telle ou telle opération, de telle ou telle structure.

De la même façon que la sélection des générateurs n'est pas le fruit du seul hasard (voir 2.2), le choix du mode d'organisation des éléments sélectionnés doit être opéré en concordance avec ces éléments, afin de mettre à jour les relations susceptibles de s'établir entre eux. "Il n'y a de littérature que volontaire."¹ Définir une ou des contrainte(s) devant guider l'écriture d'un texte, c'est tenter de mettre en œuvre un réseau de signification susceptible de fonctionner sur divers plans, susceptible de faire émerger certains mécanismes implicites et "intuitifs" autrement incontrôlables. L'utilisation de la contrainte part d'un effort de maximisation et de renforcement des structures induites par les générateurs.

Question: comment déduire une (des) contrainte(s) d'un ensemble même restreint de générateurs?

Réponse:

La méthode la plus efficace à l'heure actuelle semble être celle du "transport de structure": un ensemble, muni d'une structure donnée, est interprété en texte; les éléments de l'ensemble deviennent des données du texte, les structures existantes sur l'ensemble sont

converties en procédures de composition du texte, avec contraintes.²

Ainsi, la contrainte n'est pas une construction plaquée artificiellement à la surface du texte; elle en est l'armature, imbriquée dans la signifiance et produite par elle. Contrairement à certains exercices d'écriture à contrainte proposés par l'OuLiPo (homosyntaxisme, quenine, S+7, tautogramme) et qui préexistent au texte, s'approchant en cela des formes fixes de la poésie traditionnelle (ballade, sonnet), la contrainte, ici, est déduite des choix premiers; n'existant que par et pour certain(s) texte(s) qui l'actualise(nt): "La contrainte idéale ne suscite qu'un texte."³

Chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes: (il faut que) la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet. (...) Tout cela doit rester caché, être très dans le squelette. 4

2.3.2 LE CLINAMEN

Toute loi portant, virtuellement, la marque de sa transgression, la contrainte d'écriture est, du fait de l'autonomie du texte par rapport à son auteur, susceptible d'être caviardée; elle peut, au moyen de son système même, provoquer des "trous" par lesquels elle deviendra lisible. Le grain de sable permettra de faire voir le fonctionnement de l'engrenage. Dès lors que le phénomène apparaît d'une part comme quasi inévitable, d'autre part comme souhaitable en regard de la lisibilité, il peut être pertinent de le définir par rapport à la contrainte et de l'y inscrire:

Quand on établit un système de contraintes, il faut aussi qu'il y ait l'anti-contrainte dedans. Il faut (...) détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu (...) que ça grince un peu; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent; il faut un clinamen - c'est dans la théorie des atomes d'Epicure - "Le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre".⁵

Ainsi, au sein du texte s'instaurent le déséquilibre et le manque. Ce principe du clinamen, en tant que contrainte de la contrainte, peut par ailleurs être motivé par la contrainte elle-même. Par exemple, une irrégularité dans le rythme attirera l'attention sur la structure rythmique jusqu'alors dissimulée précisément par l'exactitude de son fonctionnement.

Le clinamen apparaît donc comme une contrainte supplémentaire et complémentaire. Toutefois, il importe de lui conserver un caractère facultatif. Par son principe, le clinamen vise à permettre le "grincement" et le "jeu"; l'instituer comme corollaire nécessaire de la contrainte irait, précisément, à l'encontre de son rôle même...

-
1. OULIPO, La littérature potentielle, p.32.
 2. OULIPO, Atlas de littérature potentielle, p.67.
 3. Id., p.63.
 4. F. Ponge, Méthodes, p.37.
 5. "Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska", Littératures, no.7, p.70.

2.4 LA SATURATION

Comment saurai-je que le livre est fini? En somme, comme toujours, il s'agit d'élaborer une langue. Or, dans toute langue les signes reviennent et, à force de revenir, ils finissent par saturer le lexique - l'œuvre.¹

Il semble donc que ce soit le phénomène de la saturation qui détermine que le texte est fini, qu'il arrive à un point où il se suffit à lui-même. Dire ici qu'un texte est fini signifie d'une part que le dernier mot en a été écrit, que le point final (réel ou imaginaire) a été posé, d'autre part que tous les éléments de sa mécanique sont en place, qu'il peut désormais fonctionner de façon optimale. Mais comment s'opère, dans les faits textuels, cette saturation? Comment peut-on la lire?

La saturation est atteinte quand "tout a été dit", pourrait-on supposer. Une telle hypothèse laisse croire à un "quelque chose à dire" préexistant à l'acte d'écriture. Or l'écriture, à tout le moins celle mise en cause ici, est tributaire d'abord d'un "quelque chose à faire"².

Donc la saturation est atteinte quand "tout a été fait"? Déjà l'hypothèse semble plus solide. Ne serait-ce qu'à cause des multiples lectures qu'elle rend possibles:

- tout le texte a été fabriqué,
- toute l'opération prévue a été effectuée, toutes les opérations,
- toute la mécanique du texte a été construite.

Nous y voilà, la mécanique, les mécanismes de la forme et du sens.

Pour percevoir le phénomène de la saturation d'un texte, il nous faut donc mettre à jour ses modes de fonctionnement, ses structures fondamentales

(générateurs, contraintes), ainsi que l'assise, sur celles-ci, de la chair du texte. La perception de la saturation serait-elle, conséquemment, le résultat d'une opération de seconde lecture?

Mais en cours d'écriture, comment la saturation s'instaure-t-elle? Grâce à une sorte d'instinct de l'auteur? Ou, de façon plus réfléchie, par le travail qui s'opère sur le texte, par les raffinements que le texte s'impose, lors des étapes de son écriture, par la précision à laquelle l'obligent les relations entre ses composantes (graphiques, phoniques, sémantiques) au moment de la finition?

La saturation serait donc une opération d'écriture qu'on pourrait nommer "travail de finition", perceptible en effet lors d'une opération de seconde lecture. L'écriture finie, dans les deux sens du terme, la lecture commence: le texte, saturé, s'offre.

1. R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p.166.

2. J. Ricardou, "La révolution textuelle", pp.928-929.

2.5 LE FRAGMENT

Parler d'une certaine habitude de l'écriture en vrac, apparemment tout à fait désorganisée.

Parler des lignes brisées, comme d'une seule, bridée, tendue, et par cela même traversant les blancs.

Parler de la fragmentation, du fractionnement en tant que principe et élément moteur du système de signification.

Parler de la nécessité de l'hybridation dans le cours de la production.

Parler du fragment comme matière et/ou produit du texte.

Quoi, lorsqu'on met des fragments à la suite, nulle organisation possible? Si: le fragment est comme l'idée musicale d'un cycle: chaque pièce se suffit et cependant elle n'est jamais que l'interstice de ses voisines.¹

Au départ donc, chez Marie Bélisle, une certaine difficulté (manque d'intérêt?) à écrire de "longs" textes. En vers, s'en tenir le plus souvent à cinq ou six lignes; en prose, produire des textes dépassant rarement deux pages. Bref, systématiquement faire court!

Puis constater à l'usage que l'écriture par fragment n'était pas aussi désorganisée et hétéroclite que les apparences pouvaient le laisser croire. D'un texte-fragment à l'autre, des liens de divers ordres (graphique, phonique, sémantique) s'élaborent, deviennent lisibles. Le fragment oppose au discours de la logique linéaire auquel nous sommes habitués une logique des discours parallèles dont les lignes, grâce à l'opération fractionnante des fragments, semblent se croiser, se rejoindre à l'infini. Par le succession de ceux-ci et par les déplacements du discours et du langage qui en découlent, le texte, en tant

qu'ensemble de fragments, devient le produit de l'interaction des matières imbriquées.

1. R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p.98.

2.6 L'IRRUPTION DU PICTURAL

Dans la mesure où un texte peut être défini comme un produit constitué à partir d'un langage (ensemble de signifiants porteurs de signification), tout objet offert à la lecture via un langage (littéraire, pictural, musical, etc.) peut être considéré comme un texte. Dès lors, se discerne une indéniable parenté entre le texte littéraire et le texte pictural. Si les matières premières diffèrent, le processus d'écriture peut être semblable: dans un cas comme dans l'autre, il s'agira de choisir dans une banque de signifiants des éléments graphiques, phoniques, sémantiques, et de les mettre en relations les uns avec les autres, afin qu'ils produisent du sens.

Dans le cadre de ce mémoire, les éléments picturaux occupent une place discrète, mais ils interviennent à des degrés divers dans chaque série de textes dits de création: nettement visibles dans certaines séries, plutôt cachés dans d'autres, presque indiscernables ailleurs. Car le travail graphique se manifeste de plusieurs façons. Dans certains cas, il s'agit de "dessins" détachés du texte imprimé (complètement en dehors de la page) et fonctionnant en contrepoint avec celui-ci (Initiales initiales). Dans d'autres, les dessins sont accolés au texte et ils en reprennent la forme même, travaillant alors sur le mode de la variation (Versants). Ailleurs, c'est par la typographie et la mise en page que le pictural intervient: l'élément graphique constitue alors une espèce d'armature formelle du texte surdéterminant la structure textuelle (Le silence animé).

Ces diverses modalités d'irruption de la matière picturale dans la matière textuelle partent toutefois toutes du même postulat: le texte peut aussi être lu comme un assemblage de signes graphiques sur la surface de la page.

2.7 LA LECTURE

Ecrire "je lis" comme on dit "j'écris". Au présent de l'indicatif, je lis indiquant dès lors une présence au(du) texte, je lis impliquant une personne (un personnage) en action, en train de lire-lier les matières textuelles qui s'offrent à elle (lui). "Nous le savons, lire, c'est explorer les relations spécifiques par lesquelles sont liés les éléments d'un texte."¹

L'opération de la lecture, comme celle de l'écriture, associe le jeu et le travail: plaisir de prendre contact avec un texte qui nous séduit, plaisir de la recherche des mécanismes et des zones de signification inscrit-e-s, implicites ou explicites, dans le texte. Ce jeu, ce travail peut s'inaugurer selon deux axes: le lecteur peut appréhender le texte en tant que construction ou tenter d'en saisir le sens immanent; les positions de l'auteur n'interviennent en aucune façon dans le choix posé, pas plus que n'interviennent ses intentions (ce que l'auteur a voulu dire) lorsque l'opération de lecture s'effectue:

Le propre du texte hautement valable est, justement, de valoir en dehors même de la façon dont l'a conçu son auteur, de valoir détaché de lui, d'exister par lui-même, et qu'est-ce que cela veut dire: exister par soi-même? sinon exister à plusieurs reprises - et certainement de façon différente - successivement pour plusieurs contemplateurs, lecteurs, auditeurs ou récitateurs.²

Il importe donc, ici, de préciser l'attitude de Marie Bélisle lectrice. Sa position sera la même que celle qu'elle adopte face au texte à écrire: voir le texte comme un objet construit (à construire) produisant, par des mécanismes qui lui sont propres, des réseaux de signification. Il ne s'agira pas de chercher à expliquer, à traduire, à reformuler, mais de décrire certaines opérations, de

mettre à jour certain jeu, certain travail. Bref, d'arpenter, mètre par mètre, le terrain textuel. Quelque chose comme une idée de la maîtrise...

Je suis et je serai obligée de me citer. Ca ne me plaît pas à moi non plus. Mais c'est du travail de terrain, il faut les références, et mon processus est le seul que je suive dans son intimité, je n'ai pas le choix. L'expérience, il n'y a que ça de vrai, on ne peut pas parler de l'écriture avec des généralités, il faut que les autres reconnaissent, s'il y a lieu.³

1. J. Ricardou, Le nouveau roman, p.70.

2. F. Ponge, Méthodes, p.228.

3. C. Rochefort, "Entre le droit et le gauche...", Ecrire aujourd'hui, p.84.

3. INITIALES INITIALES

Aldège Bélisle, né le 26-06-1924, mort le 13-12-1984, a appris à sa fille le plaisir de la réflexion, de la logique, de la rigueur et du travail de la langue: racines grecques, latines, carrées, règle de trois et force de gravité.

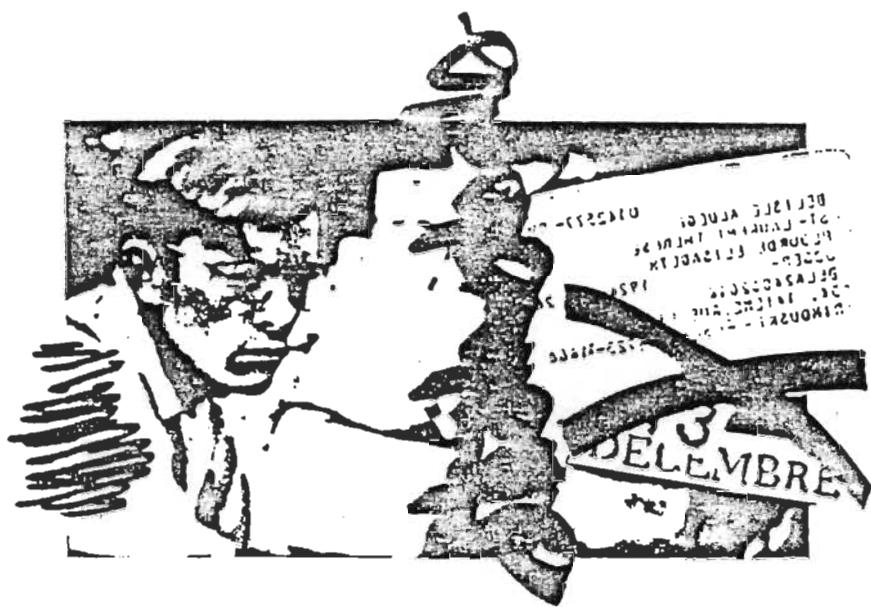
INITIALE comme dernière, facteur mémoire: le désordre du désir.

lire: zone limitrophe entre clos, ici, claf. encore la présence par le vide: ce corps dans sa boîte tendant vers le phosphore, manifeste, généalogique, définitivement l'aluminium, comme un quelque 26-06 (cancer) menant à un 13-12 (terminal) est-ce assez clair

(indice: la rareté des voyelles permutantes: la piste des respirations, comme lieu du texte préliminaire: fil(s) par fil(le), ici, quelques fragments du réel découpés dans les matières de l'absence)

INITIALE confrontée à l'accélération (texte/année carrée) de la molécule: la formule physique du mot: l'ordre du désir, comme préfigurant la mort, posant l'impossibilité de conclure, écrire: le procédé indéfini itératif séquentiel: initial

(preuve: l'invraisemblance des lignes droites: la rencontre des parallèles infiniment, dès lors rétrécissement des espaces de naissances, restant les blancs comme plein silence démultiplié: initial)



décoder
(lire l'amort)

a cela tient à peu de chose
bien peu de chair cela
comme même un souffle
blanc noir rien

(quelqu'un tentant de ne plus
quelqu'une tout près lui disant)

b cela pourtant s'étale
s'inscrit nommé dans les dates
signé cela demeure d'amour
obstiné jusqu'à

(avoir mal
doucement)

c cela court déjà cela bat
puis(s)ant au loin violent sourd
cela fond dans les décades six
ouvert à la perte

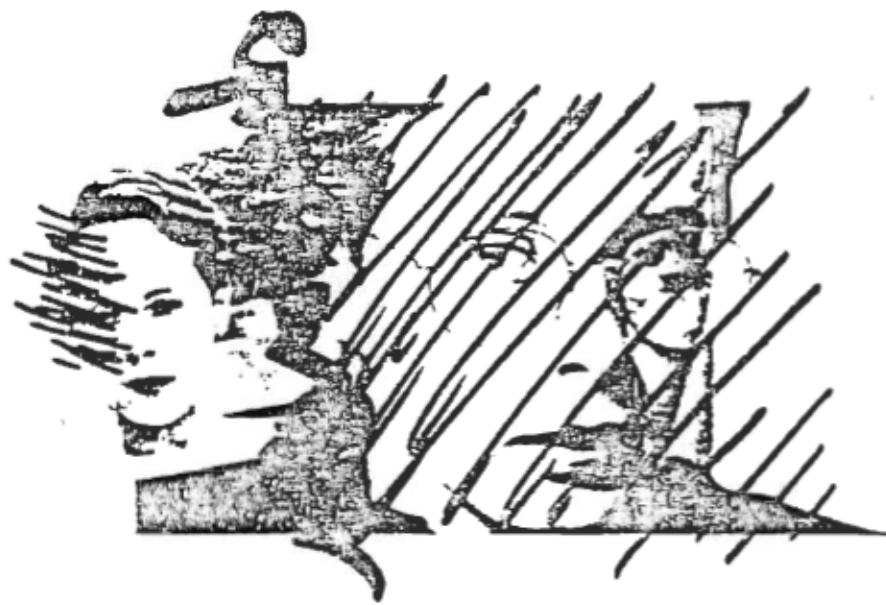
(oui
oui)

d cela s'interromp

(
)

e signé cela demeure d'amour:
AB(D)CD
vi(e)sible

f in



décider
(lire des ors)

f cela installé infinitif
portant sa même mort
traduite d'ores et déjà dite
cela creusant courant criant

(dirait-il
jusqu'à neuf heures)

e cela se laisse prendre
au dehors comme au jeu
par effet de corps cela
quelque part sous les pores

(cette nuit libre
répondrait-elle précises)

d cela nous habit(u)e cela bréouille
ici exact et profond l'écart
tellement près du métal cela
passant la vitre l'érosion

(oui
oui)

c cela persiste

(

b samé cela s'inverse ductile
cAdUc
par quelque effet d'a(i)mers

a lors

3.1 INITIALES INITIALES: mécanismes

3.1.1 LES GENERATEURS

Au plan strictement biographique, la mort d'Aldège Bélisle a constitué l'élément "de mémoire" à textualiser. Au plan strictement scriptural, c'est le décès d'Aldège Bélisle qui a constitué l'élément "de matière" lisible désormais comme générateur du texte: le DC d'AB, le DCDAB, c'est-à-dire, donc, ABOD>CD.

Au plan biographique s'inscrivait cette filiation: Aldège Bélisle - Marie Bélisle. Au plan pictural se sont inscrites les initiales (diagonales des photogrammes): AB - MB, laissant prévoir, par permutation: MD (Maxime Dubé, fils de MB, présent par photo (4ème photogramme), mais non textualisé).

Au plan scriptural et pictural est apparue la nécessité d'encoder, de tramer les textes en y inscrivant, cachées, ces initiales initiales. La lecture consisterait, dès lors, à décider de décoder, en suivant les pistes laissées, codées, dans les textes et les photogrammes.

3.1.2 L'INVERSION, LA REVERSIBILITE

Dès les premiers mots du texte, le principe moteur de l'inversion est posé: "Initiale comme dernière"; ce mode d'écriture et de lecture sera omniprésent, il générera la majorité des transformations de la matière, dans Initiales initiales:

- Les dates présentent, mathématiquement, ce principe: "26-06, 13-12" (26/2=13, 06x2=12).

- Inversion au niveau du sens, dans les dernières lignes du premier texte: "les blancs comme plein silence (...) initial", initial ici au sens de marque, de nom, donc de première parole.
- Dans le deuxième texte (Décoder), on lit "f...in", (fin de la partie intitulée "décoder, mais aussi "in" comme dans inversion) cela nous permettant de lire à rebours "in... vi(e)sible".
- "AB(D)CD" porte la marque d'une double inversion: abDCd, comme inversion de l'ordre normal de l'alphabet, puis abdCD, comme retour à l'ordre alphabétique, la parenthèse permettant les deux lectures renversées.
- Dans le troisième texte (Décider), les initiales posées en marge se retrouvent dans l'ordre inverse de celui instauré dans Décoder.
- Dans Décider, on lit: "semé cela s'inverse" (strophe b).
- A la première ligne de Décider: "f...cela installé infinitif", donc "f(...)in", en début de texte.
- Dans l'avant-dernière strophe, "cAdUc" propose une inversion semblable à celle de "AB(D)CD", mais...inversée (c-d-c).
- Le point charnière des inversions majeures est constitué des strophes f des deux textes "DCD", dans lesquelles on retrouve "f...in". Par ailleurs, les listes d'initiales des marges, lorsqu'on les superpose, rendent visible un des lieux d'inversion les plus importants:

abCDef
feDCba

Les lettres génératrices (CD-DC) y sont marquées comme pivot; leur inversion d'une ligne à l'autre, ainsi que le jeu de superposition, nous permettent de déduire DCD (décédé) en tant qu'élément de langage opérant dans le texte.

3.1.3 LES PERMUTATIONS

Dans le premier texte, l'indice d'un autre mécanisme nous est donné: "la rareté des voyelles permutantes". Par une inversion d'un autre passage du premier texte ("clos, ici, clef" devenant "clef: ici, clos"), nous pouvons apprendre que ces voyelles rares sont E,I et O (seules voyelles inscrites dans le passage "clef"). A partir de ce principe de permutation des voyelles, les titres des deux autres textes ont été construits, "décéder" se modifiant en "décoder" et "décider" ou, inversement, "décoder" et "décider" impli-citant "décéder".

En appliquant ce mode de lecture à certains autres passages des textes, nous voyons apparaître, superposés, différents niveaux de réalité textuelle: "pores" devient "pire" et "père", "lors" devient "lire" (nous invitant à une lecture à rebours), "des ors" devient "des ires", "désir" et "désert", "semé" devient "(as)sommé", "l'amort" devient "l'amer", etc.

3.1.4 LES PHOTOGRAMMES

Des éléments picturaux, ici, se glissent entre les textes et posent la question de leur statut à l'intérieur de la série: illustrations, accompagnements, ou textes parmi d'autres textes? D'une part ils sont intégrés explicitement à l'ensemble, insérés entre les pages de texte, d'autre part ils n'ont pas de titre autonome susceptible de les distinguer-distancier de la série. Une lecture est alors induite: on cherche les initiales; on trouve la reproduction des cartes d'identité (dont une est inversée) on y lit les noms, puis les initiales reprises dans les diagonales calligraphiées (abababab..., mbmbmbmb...). L'identification de ces initiales sur les photogrammes peut permettre, en retournant dans les textes, de repérer les lettres AB(D)CD et de décoder, par retour aux cartes d'identité,

"Aldège Bélisle: décédé"; grâce à la date inscrite sur la carte d'A.B. et sur le premier photogramme, on peut lire: Aldège Bélisle, né le 26-06, décédé le 13-12, et ainsi relier les éléments du premier texte ("26-06 (cancer) menant à un 13-12 (terminal)"). Les photogrammes permettent aussi d'identifier l'auteure (M.B.) et amènent à déduire un deuxième sens d'"initiales"; par le lien de filiation explicite dans les noms (Bélisle), ils prouvent et surdéterminent le générateur généalogique par ailleurs inscrit dans le texte en prose: "manifeste généalogique".

Apparemment distincts des textes "littéraires", les photogrammes en contiennent, en reprennent toutefois certains éléments ...et inversement! Les photogrammes sont donc bien des textes parmi des textes, fragments d'un ensemble initialement construit.

3.1.5 LE FRAGMENT

Paradoxalement, Initiales initiales apparaît comme la série textuelle la plus linéaire. Alors que Matière première(S), Le silence abîmé(4), etc., sont constitués d'un nombre déterminé de courts textes, Initiales initiales se présente comme un long texte: aucune numérotation ne vient distinguer le texte de la première page des suivants (alors que les autres séries sont constituées de textes numérotés) et les pages sont presque pleines (alors que, dans les autres séries, les textes n'occupent que le quart des pages). Initiales initiales n'est donc pas, à première vue, un texte fragmenté.

Dans les faits, cependant, certains indices démentent les apparences. Dans le texte en prose (1ère page), la mise en page opère une fragmentation du texte en quatre blocs dont les "formes" riment deux à deux. Cette "rime" se

retrouve aussi dans les textes des blocs: "initiale" (1er mot du 1er bloc) est repris en anaphore (1er mot du 3ème bloc); l'"indice" (1er mot du 2ème bloc) appelle la "preuve" (1er mot du 4ème bloc). Dès lors, ce premier texte de la série se lit comme la mise en parallèle de deux discours fragmentés que la mise en texte lie et délie. Cette procédure (fragmentation du discours et mise en parallèle) est aussi utilisée dans les photogrammes: quatre photogrammes couplés deux à deux par des éléments rimant (l'homme à gauche (1er et 2ème), la femme à droite (3ème et 4ème), l'enfant de l'homme à droite (2ème), l'enfant de la femme à gauche (4ème), etc.). De Décoder à Décider: titres en accord phonique/graphique, isomorphie (mise en page, nombre et "forme" des strophes), reprises de signification d'une strophe-lettre à l'autre (voir 3.4.6). A l'intérieur de chacun des textes: anaphore ("cela"), discours en parallèle des parenthèses (lire la 1ère ligne de la 1ère parenthèse, suivie de la 1ère ligne de la 2ème,; lire la 2ème ligne de la 1ère parenthèse, suivie de la 2ème ligne de la 2ème,: "quelqu'un tentant de ne plus avoir mal oui; quelqu'une tout près lui disant doucement oui").

On voit donc que ce travail du long texte (par rapport aux autres textes présentés ici) est en fait un travail de la fragmentation du discours. Il met à jour le fragment comme brisure, hybridation, comme imbrication et interaction des matières.

3.1.6. LES INITIALES

Le titre d'un texte n'est jamais innocent. Il convient donc de chercher de quel ordre peuvent être ici ses répercussions. Dans Initiales initiales, le titre nous oblige à porter une attention particulière aux débuts et, à cause du

mécanisme d'inversion identifié, aux fins des textes. Ainsi, plusieurs indices orientant la lecture se trouvent dans les incipits et les clausules; cela est démontré dans les lignes qui précèdent. En outre, le rôle structurant des initiales posées en marge a été indiqué, de même que le rôle générateur des initiales AB (Aldège Bélisle). Le E et le F de la série des initiales de marge peuvent être associés, respectivement, à la vie ("e...vile)sible", et "e...(...)jeu(...)corps(...)pores") et à la mort ("f...in"). Le titre indique donc le sens initial, la direction du texte, en suggérant au lecteur de suivre la piste des initiales.

Par la piste des initiales, encore, on peut identifier, à la lecture, le générateur de la série. Le premier texte, en mettant en place certains procédés métatextuels¹, donne les principaux codes de lecture: inversion, permutation, initiales. Or c'est précisément par la combinaison du procédé d'inversion et du procédé de permutation, appliqués aux initiales des marges, que la contrainte s'installe et devient lisible. En effet, les listes ABCDEF et FEDCBA se croisent au niveau des lettres C et D, déterminant ainsi un des points fondamentaux du texte (DCD). Ce croisement d'initiales n'a pu être possible que par la production de six strophes initialées de A à F et de F à A. Le générateur "décédé" devait être mis en texte non seulement par une contrainte d'ordre lexical (menant à "décoder", "décider"), mais également par une contrainte d'ordre structural, déterminant le nombre de strophes au delà ou en deça duquel toute efficacité et toute lisibilité du texte n'auraient pu être instaurées.

i. "appartient au métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur la scriptio du texte et/ou sur son écriture et/ou sur sa lecture."
(Bernard Magné, "Métatextuel et lisibilité", Protée, vol.14, no 1-2)

4. LE SILENCE ABIME

La première relation un tant soit peu sérieuse que Marie Bélisle ait entretenu avec l'écriture a été disons "soutenue" par Michel Beaulieu, lors et dans les marges d'un atelier "de création littéraire" tenu à l'UQAR en 1975. C'est par lui qu'en 1976 quelques textes de Marie Bélisle ont fait irruption dans les pages de La Barre du jour.

.1.

 six six huit ou six
 huit huit quelque chose comme
 un numéro de casier postal persistant
 neuf années plus tard cette saison au dos
 des enveloppes où s'étalent les signes
 noirs feutrés à l'intérieur
 quelque chose comme un poème
 une lettre ronde et cassée
 par moments

.2.

que se passait-il
quelle forme de la négation grav(e)e
sur les parois du jeu filtre magnétique
détournant de leur cours la chair l'os
les dates de naissances que se passait-il
le texte fiché dans ce petit matin dépouillé reste
(d')aneodotes et (d')artifice

.3..

déjà depuis longtemps perdue
de vue la couleur orangée de l'auto
le bruit de la main sur la portière prête
à s'empêcher de toucher de trop près l'octobre
la texture du désir perdue
la trace des chats dans l'habitacle
de la renault quinze

.4.

définitivement inachevé
l'épisode des fictions craintives
entre nous déposées jamais
reconnues en dérives définitivement
entre ces pages peuplées un peu trop tôt
traduites par toutes les lectures
tout conte fait

.5.

d'une autre vie parce que

.....

quelqu'un change comme tu dis
ce jour là juste avant de sortir
ce livre de ton sac avant les neiges
personne ne se doute de la conjonction
des mai(s) sur papier Byronic
même quand on y perd
jusqu'aux visages

.6.

à quel titre s'attacher
qui ne marque pas trop
les distances établies dès l'amorce
couleurs broyées dans la fumée
brouillé(e)s par les chiffres
des années comme un Kaleïdoscope
s'arrête à la fin
de l'enfance
refroidie

4.1 LE SILENCE ABIME: mécanismes

4.1.1 LES SOURCES "BIOGRAPHIQUES"

Le type de travail effectué lors de l'écriture de la série imposait à Marie Bélisle de parler ici des "sources", plutôt que des générateurs des textes. En effet, ici, la transformation de la matière relevait plus du collage que de la fusion. Les éléments anecdotiques et/ou textuels ont été choisis, prélevés et assemblés sans subir de transformations (anagrammatisation, traduction, inversions,...). Bref, la renault quinze, les numéros de casier postal, le papier Byronic, tout est rigoureusement vrai, transcrit directement du biographique au texte. Le phénomène, en lui-même, est sans aucun intérêt, dans la mesure où cette véracité ne pourraient être confirmée que par Marie Bélisle ou Michel Beaulieu. Ceci étant posé, il reste à nous attacher au travail du collage et à ses effets "de texte".

4.1.2 LES STOCKS

Les divers éléments à partir desquels Le silence abimé a été construit ont donc tous été prélevés dans les zones de la relation Bélisle/Beaulieu. Certains sont de l'ordre du privé, d'autres de l'ordre du public; certains sont de l'ordre du texte, d'autres sont de l'ordre du biographique. A titre indicatif, signalons, outre les faits relevant du biographique et du privé:

- les citations cachées:

"que se passait-il dans les matins
dépouillés
(...)
un peu trop tôt portée sur le compte" 1;

- les lettres et dédicaces: "à l'intérieur / quelque chose comme un poème / une lettre ronde et cassée / par moments" (texte 1);

- "d'une autre vie parce que"2;
- les titres de certains recueils de Beaulieu: Anecdotes, Kaléidoscope, Dérives, Visages, etc.

C'est essentiellement par et autour de ces éléments textuels que les éléments anecdotiques vont s'organiser, se disséminer dans la série.

4.1.3 LE(S) TITRE(S)

Quelle création? Le texte.

Et d'abord, comment en ai-je idée, comment en ai-je pu avoir idée, comment la conçois-je?

Par les œuvres artistiques (littéraires).3

Le texte par le texte, donc. Précisément régi, microscopiquement, par son(ses) titre(s); le titre, comme solution idoine au problème de la mise en abyme d'un texte dans un autre; Le silence abîmé, en tant que titre des textes, comme reflet de la série de textes "à titres".

Soyons clairs !

Chacun des six textes de la série porte (est porté par) le titre d'un recueil de Michel Beaulieu. Respectivement:

- texte 1: FM Lettres des saisons III (Le Noroit, 1975)
- texte 2: Anecdotes (Le Noroit, 1977);
- texte 3: L'octobre (L'Hexagone, 1977);
- texte 4: Dérives (L'Hexagone, 1977);
- texte 5: Visages (Le Noroit, 1981);
- texte 6: Kaléidoscope (Le Noroit, 1984)

Quant à lui, le titre Le silence abîmé est en fait extrait de la dédicace inscrite dans un exemplaire de Visages2. Le texte 5, qui s'ouvre sur un autre

extrait de la même dédicace (voir 4.1.2) et se ferme sur le titre du recueil qui la porte précède immédiatement le questionnement du dernier texte (t.6): "à quel titre s'attacher".

Ainsi voit-on la trame des titres déterminant les textes et déterminée par eux: le titre de la série, extrait d'un texte (privé), et les textes de la série portant chacun un titre (caché).

En outre, notons que le triptyque "abimé/abîme/abyme", qui constitue le cœur du fonctionnement texte(s)/titre(s) est marqué par deux consonnes (B et M), lesquelles sont les initiales communes de Michel Beaulieu et de Marie Bélisle 4.

4.1.4 LE KALEIDOSCOPE DES TITRES

Les éléments bio-anecdotiques qui viennent se déposer autour des titres impliqués ne semblent soumis à aucune structure déterminée; alors que la relation texte/titre est de 1/1, force nous est de constater certaines irrégularités, certaines différences dans la disposition et la concentration des autres éléments. Comme si, d'un texte à l'autre, le stock était en mouvement.

Dans le dernier texte, nous l'avons dit, la question du titre est explicitement posée. Or, le titre impliqué dans ce texte, mais "brouillé par les chiffres", est celui du dernier recueil de Beaulieu: Kaléidoscope. Rien d'étonnant à ce que le dernier titre de Beaulieu se retrouve dans le dernier texte de Bélisle. Toutefois, à cause, entre autres, de la question posée à la première ligne de ce texte, le Kaléidoscope acquiert ici une valeur structurante particulière.

KALEIDOSCOPE:

Appareil formé d'un tube opaque, contenant plusieurs miroirs disposés de façon que de petits objets colorés, placés dans le tube, y produisent des dessins variés. (Lexis, 1975)

Cylindre creux contenant de petits miroirs disposés à 60° les uns des autres et entre lesquels des fragments de verre brillants et colorés peuvent être déplacés, donnant des images multiples, symétriques et changeantes à effets ornementaux.
(Quillet-Flammarion, 1963)

Par son fonctionnement même, le Kaleïdoscope provoque les déplacements des éléments qu'il contient et les modifications successives de leur configuration. Le retour à la configuration de départ est (théoriquement) possible après six rotations de 60°, alors que l'objet se trouve dans la même position qu'au départ: l'angle de 60° impliqué dans la disposition des miroirs inscrit, bien sûr, un triangle équilatéral, mais puisqu'une rotation complète sur un axe s'opère sur 360°, on peut induire ici l'importance du chiffre six ($6 \times 60^\circ$).

Jusqu'ici, rien ne semblait expliquer de façon adéquate le fait que la série comporte six textes. En effet, "six" est bien le premier mot du premier texte, mais il est répété à trois reprises (surdéterminant la relation entre le chiffre six et le chiffre trois impliqué dans la disposition en triangle des miroirs du Kaleidoscope), et il est suivi de "huit", "neuf" (t.1) et de "quinze" (t.2); en effet, six titres de recueil sont inscrits dans la série, mais l'œuvre de Michel Beaulieu en compte bien plus⁵. Pourquoi, dès lors, six textes?

Outre la présence du chiffre six dans la géométrie de l'objet auquel le titre de Beaulieu renvoie, sa présence phonique (six-lence) dans le titre de Bélisle joue, comme si le texte se réfractait dans le Kaleidoscope, comme si les mots s'y lanzaient et s'abîmaient dans le mouvement. De plus, la forme de l'hexagone est reproduite (de façon plus ou moins régulière) par la configuration des textes

(longueur des vers et disposition), constituant une troisième occurrence du chiffre six et l'impliquant picturalement.

C'est donc l'interaction des titres, (Kaleidoscope et Le silence abîmé), qui explique et détermine à la fois la quantité de textes de la série et les mouvements des configurations textuelles, les formes géométriques respectives de l'objet et des textes venant par ailleurs surdéterminer les fonctions des titres.

On voit ici que, même si les sources biographiques ont produit des collages plus ou moins organisés à première vue, les éléments textuels et picturaux (géométriques) ont joué un rôle structurant. Mais le Kaléidoscope est peut-être (sans doute) toujours en mouvement!

-
1. Michel Beaulieu, L'octobre suivi de Dérides, p. 51.
 2. "à Marie B. ces visages d'une autre vie / parce que le silence abîme"
(M. Beaulieu, 28 nov. 81)
 3. Francis Ponge, Méthodes, p. 13.
 4. Signalons en passant quelques liens qui se tracent entre Le silence abîmé et d'autres séries présentées ici: les six textes impliquant l'abîme/abîme préfigurent le sixième texte de Matière première où se retrouve, précisément, l'"abîme"; les initiales émergeant du titre de la présente série ne sont pas sans rappeler certains fonctionnements mis à jour par Initiales initiales.
 5. En poésie seulement, quatorze titres, publiés entre 1964 et 1984.

5. MATIERE PREMIERE

Une large proportion du stock de syntagmes utilisés comme matière première lors de l'écriture de ces textes provient des cours dispensés par André Gervais, à l'UQAR, en septembre 1984.

1.

tout est bien marqué
la prolifération immobile stigmatisée
dé coulant de l'aire originelle
du texte

2.

on tourne autour obligatoire
encore au tout début saisie
par le bleu virtual échappée
tirée du nombre

3.

on demande le scriptible le fragment vu
engendré par le lieu le lien
liquide apparemment défini au bord
du cercle Kaki m'observant

4.

on choisit sept lignes fondamentales voyez
objets initiatifs incontrôlables
regardées blanches maintenant
filigranes plausibles

5.

on délimite la répétition l'oeil
quatrième référence saturée
semaine du mot lu
comme une courbe longue

8.

on suppose le système
réal un abyme où précisément
claire complexe la piste alors porte
le sens des diagonales cicatrices

7.

on dirige l'analyse la théorie deux points
soulignés partitifs ainsi l'ongle soudain
l'angle réduit au suicide ainsi l'arc
faisceau variable fascinée

3.

on cherche l'hypothèse trente immédiate
sérieuse répercutee sujet sept
première phrase inscrivant critique
la matière même ouverte présente

9.

on étude la huit poétique élaborative
si peu légitimement stratégique
parce que clos contraire des transitions
notées aux corps privés

10.

on décrit panoramique nécessaire
la fraction impliquée dans le détail
d'abscisse comme connue
voir la mécanique simultanée

ii.

on sépare l'inverse ou l'inverse féroce
pas seulement loin petit et malheureusement
appartenir apparent après traitement
disons sexuel

5.1 MATIERE PREMIERE: mécanismes

5.1.1 LES LIEUX IMPORTANTS

Constituée de onze textes de quatre lignes, Matière première peut apparaître comme une série dont l'ordonnance est le fruit du hasard de l'écriture. Les textes seraient, alors, déplaçables à volonté. Toutefois, lorsqu'on porte un regard un tant soit peu attentif, on constate que certains textes, placés en des lieux stratégiques, comportent des éléments qui sont fortement déterminants au niveau de la structure de l'ensemble.

Le texte 1, ouverture de la série, se distingue des dix autres par le pronom "tout" placé au début; dès le texte 2, et jusqu'à la fin, les textes commenceront par le pronom "on"; cette différence, d'entrée de jeu, fait porter l'attention du lecteur sur ces pronoms, tous deux indéfinis. Un peu de calcul: un "tout" = dix "on"...

Le texte 6 est le texte central de Matière première. Il est marqué par le mot "abyme" annonçant la fonction métatextuelle de ce texte par rapport à la série. En outre, "sens" nous indique trois pistes de lecture: le sens "des diagonales" (structure et géométrie), le sens en tant que signification et signification, et le sens comme élément sensuel-sexuel.

Le texte 11, dernier texte de la série, appelle l'inversion, la lecture à rebours; il nous renvoie au premier texte. Le dernier mot en est "sexuel"; par un jeu d'inversion et de superposition avec le premier texte, on peut lire l'équation *texte=sexuel*.

Certains de ces indices, qui sont livrés dans les lieux stratégiques de la série (premier et dernier texte ainsi que texte central), trouvent, bien sûr, des

échos dans les autres textes. Dans le texte 8, "première phrase" nous reporte au texte i; "la matière même ouverte, présente" nous permet de lire par superposition "la matière même ouverte, présente, du texte..." et par transitivité "la matière (...) du texte disons sexuel". La jonction du textuel et du sexuel s'effectue dans la matière même du langage, offrant ainsi une réponse au texte 3: "le lieu, le lien liquide", bref la matière de la langue, l'encre et la salive.

5.1.2 SUPERPOSITIONS, DIAGONALES

Le texte 6 nous indiquait, par le mot "sens", trois pistes de lecture. L'application du principe structurant géométrique permettra, ici, de surdéterminer l'équation sexuel=textuel énoncée dans les textes i et ii et contenue au sein même du "sens".

En conjuguant le principe de la diagonale avec celui de la superposition, dans les textes i et ii, certains mots clefs de la série sont mis à jour:

t.i, vers i: tout (...) marqué t.ii, vers i: on (...) féroce

t.i, vers 4: du texte t.ii, vers 4: disons sexuel

Des équations se tracent:

par superposition: tout = on, marqué = féroce, texte = sexuel,

par diagonale: tout = texte, on = sexuel, marqué = disons, tout = sexuel.

L'équation "marqué=féroce" devient plausible lorsqu'on la relie au texte 6

("diagonales cicatrices"): la cicatrice, en tant que marque d'une blessure amenant par connotation la violence, la féroce, le "lien liquide" du texte 3 nous permettant par ailleurs de faire l'équation encre = sang.

5.1.3 LA SATURATION

Ainsi, Matière première porte de façon assez forte la marque d'une structure dont le texte central nous donne l'indice. En effectuant les déductions que cette structure propose, le mode de saturation de la série sera mis en évidence.

On, tout, texte, disons, sexuel: tels sont les mots mis à jour par la structure. Par ailleurs, il est possible d'extraire des textes une série de lexèmes à connotation "théorie du texte" (texte, scriptible, fragment, lignes, abyme, critique, etc.), une autre série de lexèmes à connotation "sensuel" (corps, sexuel, initiatifs, stigmatisée, ongle, cicatrice, appartenir, etc.), et enfin une série de lexèmes à connotation "mathématique" (aire, virtuel, nombre, cercle, diagonales, angle, variable, abscisse, etc.). Les mots clefs nous permettent facilement de lire le "théorique" et le "sensuel" (texte, sexuel). Le "mathématique" semble alors absent. Il devient visible lorsqu'on traduit, phoniquement, "disons" par "dix on". Par ailleurs, cette lecture permet de confirmer la présence du mode sexuel dans la série: on a "dix on sexuels". Le mot "sens" comme lexème à connotations géométrique et sensuelle expose son fonctionnement ici. Enfin, "disons", par "dis: on", c'est l'acte de dire, d'écrire aussi, c'est le texte; le mot "sens" comme lexème à connotation de signification expose son fonctionnement ici.

Dès lors, puisque tout semble inscrit dans ce "disons", pourquoi la série est-elle constituée de 11 textes? Sur le plan phonique, "disons" est bien traduit par "dix on"; de la même façon, "onze" peut être traduit par "on je". Le pronom personnel de la première personne apparaît, surdéterminant ainsi le "disons" (ce verbe à la première personne) du dernier texte. Ce "je" vient expliquer l'écriture

de "disons" à la place du "dit-on" auquel on aurait pu s'attendre (il aurait alors fallu compter 11 "on" dans la série). La lecture de "on je" (disons=je) permet l'écriture de "disons"; l'écriture de onze textes permet de lire "dix on". Le taux de saturation de Matière première est atteint.

5.1.4 LA TRANSFORMATION DE LA MATIERE

Le titre de la série indiquait la présence d'une matière première susceptible d'être soumise à des actions de transformation. Le premier texte annonçait par "prolifération" la multiplicité des sens, par "immobile", la stabilité et l'équilibre des mécaniques et structures, par "stigmatisée" (stigmate: organe femelle des fleurs), la sensualité et le désir du/dans le texte, par "aire originelle", le lieu de naissance et de production du texte. Le texte 1 n'est donc pas une excroissance de la série des "dix on"; il en constitue l'annonce, et doit, en quelque sorte, les contenir tous. En effet, tout (tout = dix on) est bien marqué. Au dernier texte, on lit la fin du programme; par "l'inverse", on peut revenir au texte 1 et la boucle est refermée.

La matière première, langage emprunté aux zones du lexique littéraire, est devenue texte par l'opération de mécanismes mathématiques permettant de faire intervenir le sensuel. La transformation du langage en texte s'est opérée, par traitement "dix on" sexuel.

5.2 MATIERE SECONDE

Le stock de syntagmes produit lors de l'écriture de matière première a servi, après relecture et classification sémantique, à la fabrication d'une deuxième génération de textes.

1.

Bien marquer la prolifération originelle découlant du texte obligatoire, au début engendrée dans le fragment scriptible, ce lieu, ce lien: sept lignes fondamentales. Voir ces objets incontrôlables, plausibles par la répétition des références naturelles. Lire le système comme un abyme de sens, l'analyse et la théorie comme deux points soulignés variables, l'hypothèse comme répercutant le sujet. Incrire la phrase critique poétique élaborative légitimement notée, décrite, impliquée dans la mécanique simultanée appartenant, apparemment, au traitement disons sexuel.

2.

Tout découle de l'aire originelle virtuelle du nombre engendré et défini au bord du cercle. Sept lignes fondamentales délimitent le quatrième milieu de la courbe longue du système, réel sens des diagonales. Par deux points partitifs, l'angle réduit l'arc variable de l'hypothèse trente-sept. La première, ouverte au huit élaboratif, clot les transitions des fractions impliquées dans l'abscisse et, simultanément, sépare l'inverse lui appartenant de loin.

3.

Proliférant, le stigmate original du texte tourne autour, saisi, échappé, engendré par le lieu. Le lien liquide m'observe initiatif, incontrôlable. L'oeil courbe la longue piste: le sens des cicatrices portant l'ongle. Fascinée, sérieuse, la matière même ouverte, présente et si peu légitime stratégiquement, clôt le corps privé, cette mécanique simultanée féroce appartenant, disons, au sexuel.

5.3 MATIERE SECONDE: mécanismes

5.3.1 LES STOCKS

Les lexèmes appartenant à chacun des trois champs sémantiques identifiés lors de la lecture de Matière première (5.1.3) ont servi de stock pour l'écriture de Matière seconde. Ainsi, trois textes en prose ont été produits, l'un utilisant les lexèmes à connotation "théorie du texte", l'autre ceux à connotation "mathématique" et le troisième ceux à connotation "sensualité".

La première opération a été de classer les lexèmes, de constituer trois listes. A cause de l'inévitable polysémie de plusieurs syntagmes, certains se sont retrouvés dans deux listes, parfois dans trois. Restait à faire la mise en texte.

5.3.2 L'ECRITURE

Le travail d'écriture a été entrepris (et poursuivi) essentiellement sur le mode ludique. La question posée était: comment faire un texte qui se tienne un tant soit peu, à partir d'un stock fermé aux connotations sémantiques limitées (effet de liste), tout en respectant l'ordre d'apparition des lexèmes déterminé par leur place dans les textes d'origine?

La solution: trafiquer.

En effet, pour arriver à produire des textes syntaxiquement corrects et sémantiquement convenables, il a été nécessaire de substantiver certains adjectifs, certains verbes, certains adverbes; il a été nécessaire de construire une ponctuation tout à fait étrangère au rythme des textes de Matière première;

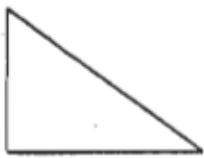
il a été nécessaire d'ajouter au stock de base des mots outils (articles, conjonctions, adverbes). Bref, pour devenir Matière seconde, la matière première a dû être traitée textuellement.

5.3.3 LA PROSE

Alors que dans Matière première les lexèmes appartenant à un champ sémantique donné étaient disséminés (à l'intérieur de chacun des textes et/ou dans l'ensemble de la série), le projet de Matière seconde visait à les regrouper en blocs. Paradoxalement, il s'agissait de rendre aux lexèmes utilisés leur apparence de matière brute et homogène.

En fait, l'opération en était une de récupération; les objets textuels en résultant devenant semblables à des blocs de ferraille compactée. Visuellement, il importait que le texte fasse bloc; sémantiquement, il importait que la signification d'un lexème soit confortée, contaminée par le voisinage; syntaxiquement, il fallait une cohésion suffisante pour amoindrir l'effet de liste.

D'où les textes en prose, comme un faux retour à l'aspect originel monolithique, comme une véritable remise en forme de la (même) matière première.



6. VERSANTS

Septembre 1986, UQAC, Atelier de création textuelle. Marie Bélisle entre alors en contact avec Bernard Magné d'une part, d'autre part avec la topographie particulière de Chicoutimi. La contrainte physique et géographique pouvait, dès lors, se superposer à la contrainte textuelle, métamathématiquement.

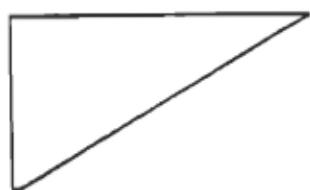
1.

somme toute
fixer les magnitudes
comme droit d'hauteur



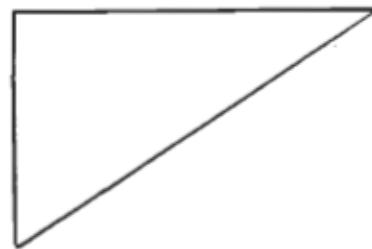
2.

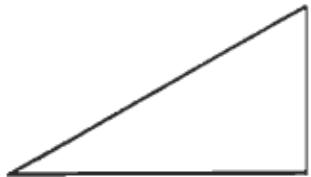
trouver la couleur
grise dans l'ambre
là où dans la matière
se cache l'appétit des limites
fiché près de la tempe où souvent
le chiffre multiplie dans l'angle l'incident



3.

relis le dessein ainsi
déterminé par les déclivités tu
portais ce pantalon de velours côtelé
dans ces moments-là au début je
tentais de ne pas prendre assises même ici
dans le rejet exact des zones segmentées où je
rendais le carré presque lisible déporté dans la marge
figée comme ténue marquée par les risques de l'écrit tu
voici dans le tissu l'arrêt de la lettre exempte de tension





le temps s'inverse et déconte à rebours les côtés des figures
que déplace la lecture travail d'écrit sur l'écran quand
j'observe quelque geste des mains quelque avancée du corps
évitant la table où les papiers s'agitent quand
je cherche ainsi à décrire les regards mobiles
parfois dirigés vers moi par hasard nécessaire
nécessairement temporaire comme ces élans
des lettres le signifiant final
le plaisir d'amour

5.



amantée comme quelqu'une étonnée ne sachant que penser
de la ligne qui s'incline comme
attirée alors par le corps magnétique
grave et patient me voilà
écartée alors du métal
prête au désir

6.



contrainte aux tendresses virtuelles
de la principale
racine carrée

6.1 VERSANTS: mécanismes

6.1.1 LES GENERATEURS

A. Pente

L'observation d'une particularité géomorphologique d'un lieu (les nombreuses côtes de Chicoutimi) a déterminé l'idée de départ de la série de textes. "Côtes", dès lors, aurait pu être utilisé comme générateur. Cependant, il est rapidement apparu à Marie Bélisle que "pente" était porteur de plus de variables signifiantes, donc meilleur producteur de texte.

Au plan des signifiés, "pente" peut être ancré dans la géométrique, le géographique, le psycho-sociologique ("être sur la mauvaise pente"), l'électronique ("grandeur mesurant l'action d'une variation de tension"). Dans l'aire sémantique de "pente" s'inscrivent des signifiés tels que /angle/, /côte/, /déclivité/, /degré/, /déséquilibre/, /inclinaison/, /penchant/, /versant/. Au plan des signifiants, "pente" peut convoquer arpenter, repenter, pente-côte, pantelant, pantalon, tempe, tempérament, exemple, pendre. A ce rôle de générateur de premier niveau (instituant un stock lexical), s'adjoint un rôle de générateur de second niveau (instituant une contrainte): la représentation géométrique des pentes pouvant être reproduite par la forme des textes (voir au point 2A).

Par ailleurs, le préfixe grec "penta" (dont la parenté avec "pente" est évidente, au plan du signifiant) est susceptible d'inaugurer un travail mathématique basé sur le chiffre cinq. Ce nombre interviendra lors du choix des lexèmes (slecteur) et déterminera, in absentia, le nombre de lignes des textes et leur longueur (voir au point 2C).

B. Noms et prénoms: nombres

C'est lors du séminaire de Bernard Magné (U.Q.A.C., septembre 1986) que Marie Bélisle a été confrontée à la réalité géographique des côtes de Chicoutimi et à la fiction textuelle des pentes. A tout le moins, ici, une conjonction des incidents biographiques. L'incident "côtes" ayant fourni le générateur "pente", l'incident "séminaire Magné" a pu provoquer certains événements textuels.

Constater le jeu des initiales inversées B.M./M.B.; constater l'inversion des nombres de lettres des noms et prénoms: 7-5/5-7; constater que le recouplement des initiales fonctionne au niveau des premières syllabes: BErnard MAGné/MArie BÉlisle, et qu'un R se place en troisième position dans les deux prénoms; constater la présence des cinq lettres communes: ABEMR, soit, plus lisiblement: AMBRE. D'évidence, une autre occurrence du chiffre cinq venant surdéterminer le travail de "pente" quant à la constitution du stock lexical. Partant du même principe, le nombre cinq étant associé, en renversement dans les noms, au nombre sept, une partie des lexèmes choisis lors de l'écriture comportera sept lettres. Deux générateurs distincts ("pente"/"séminaire Magné") provoquent donc l'élaboration d'une contrainte de même nature (voir au point 2D).

6.1.2 LES CONTRAINTES

A partir des générateurs "pente" et "5-7/7-5", principalement, quatre contraintes vont s'élaborer.

A. Triangle rectangle

La représentation graphique la plus courante du premier générateur ("pente") est sans doute le triangle rectangle dont l'hypothénuse constitue, bien sûr, l'élément déterminant. Les textes générés par le lexème "pente" tenteront donc de reproduire, dans leur mise en page, l'image de cette image de la pente: il s'agira de textes constitués de lignes de longueur croissante justifiées à droite, ou de longueur décroissante justifiées à gauche:

1er versant:	...	2ème versant:

B. Montées, descentes

Le propre d'une pente étant de pouvoir être montée et/ou descendue, les textes devront pouvoir être lus de haut en bas (selon la lecture normale) et/ou de bas en haut. Le mouvement dans (sur) le texte reproduira le mouvement proposé par la pente et (s')imposera ainsi une mise en forme syntaxique particulière (anacyclique?). La lecture "en remontée" instaurera vraisemblablement, préférablement, des significances autres que celles induites par la lecture "en descente".

Pour qu'une telle lecture à rebours de la lecture dite normale puisse être implicitement proposée, il importe que l'angle de gauche de la base du triangle soit plus "visible/lisible" que l'angle de droite. L'angle droit sera donc... à droite, la dernière et plus longue ligne du texte se donnant à lire par son débordement vers la gauche. Dans le deuxième versant de la série, le parcours lectoral se trouvera inversé mais fonctionnera selon le même principe de visibilité/ lisibilité. A la lecture de haut en bas s'ajoutera la lecture de gauche à droite.

C. Le carré de l'hypothénuse...

...est égal à la somme des carrés des deux autres cotés du triangle rectangle. L'illustration parfaite, mathématiquement "juste", est: $4^2+3^2=5^2$, soit: $16+9=25$. Notons que le calcul de l'hypothénuse donne des résultats entiers (sans décimales) avec tous les multiples de 4, 3 et 5.

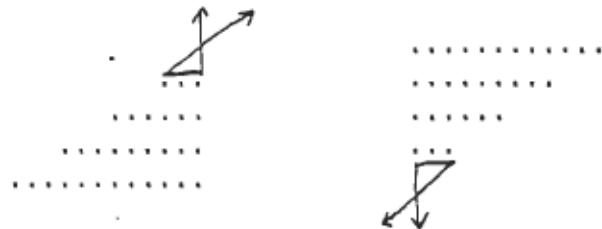
Le triangle rectangle idéal (produisant la contrainte la plus opérationnelle) semble donc être inscrit à la fois dans ce calcul "juste" et dans ce 5 qui décidément s'obstine à parcourir les générateurs et les contraintes. Les textes devront donc comporter, à la ligne de base, $4n$ éléments, et en hauteur $3n$ éléments. L'hypothénuse, inévitablement, sera marquée du chiffre 5 in abstentia. Les lignes de base des textes (les plus longues) seront constituées de 4, 8, 12,... mots ($4n$ éléments) et, en hauteur, chaque texte comportera 3, 6, 9,... lignes ($3n$ éléments). On comprendra donc que le "5" résultant du calcul du carré de l'hypothénuse est purement abstrait et s'inscrit "en manque" dans la contrainte (voir au point 3).

D. Sept et cinq

On l'a vu, les chiffres "5" et "7" interviennent de diverses façons au plan de la génération des textes: ils jouent un rôle premier dans l'opération d'écriture en agissant comme sélecteurs du stock de lexèmes notionnels. En fait, le "5" abstrait de l'hypothénuse devient ici précisément lisible; de plus, le "4" et le "3" des cotés du triangle surdéterminent, par leur somme, les mots de sept lettres devant être sélectionnés. Cette contrainte de nature lexicale déjà proposée par les deux générateurs identifiés l'est donc également par une autre contrainte de nature différente ("morpho-métrique"?).

6.1.3 LE CLINAMEN

Le clinamen, en tant que "manque" et "déséquilibre" de la contrainte, tel une ouverture au jeu de la signifiance, est ici induit par les contraintes elles-mêmes. Au niveau des signifiés, "pente" inscrit le /penchant/, la /déséquilibre/; la contrainte du "carré de l'hypothénuse" inscrit dans son application le manque du résultat du calcul (le "5"). Par ailleurs, la contrainte du "triangle rectangle" est textuellement impossible à respecter: un mot, même réduit à une seule lettre, est toujours porteur de deux dimensions géométriques, contrairement au point de rencontre des deux côtés d'un triangle; le "manque", ici, s'inscrit en surplus géométrique. Pour se rejoindre, les côtés du triangle déterminés par les lignes de texte doivent être prolongés en dehors de celui-ci, et produire ainsi un deuxième triangle, semblable à celui du texte, mais sans substance; bref, un surplus plein de vide:



Les lignes des textes instaurent elles aussi des manques et des surplus par leur incapacité à former une ligne d'hypothénuse qui soit droite; le choix de l'élément "lexème", comme déterminant la longueur des lignes (voir au point 2C), impliquait, en soi, l'avènement d'un déséquilibre géométrique irrépressible. Finalement, le titre choisi pour la série des textes "à pente" est aussi marqué du signe du clinamen: il occulte le générateur ("pente") qui occultait lui-même la source biographique ("côtes") et, en outre, indique par homophonie un dysfonctionnement du texte apparemment en vers: "versant"/"sans vers" (voir au point 4).

6.1.4 LE TITRE

De même que le générateur "pente" a remplacé "môtes", le titre "VERSANTS" se substitue au possible "PENTES", à cause de son potentiel de signification, en regard de la fonction spécifique qu'il remplit. En effet, si un titre désigne un texte, il se trouve aussi qu'il le surplombe. Le titre nomme et dé-nomme, il marque et masque, ouvre et couvre le texte. Et comme il faut bien qu'un peu de signification dépasse autour de la couverture, il faut que titre, générateur et source du texte ne soient pas exactement superposables; des résidus textuels doivent s'offrir, d'une étape à l'autre. D'où, entre autres raisons, VERSANTS.

Parmi ces résidus textuels donnés à lire par l'opération de titrage, apparaît la forme "poétique" des textes. En effet, la disposition typographique construit des vers (avec blancs en début ou en fin de ligne): de ce point de vue, ces textes sont des poèmes en vers. Par ailleurs, c'est la contrainte du "triangle rectangle" qui a déterminé ladite disposition, l'idée même du texte versifié n'entrant alors pas en ligne de compte: de ce point de vue, ces présumés poèmes sont des textes en prose mis en page d'une façon spécifique. Versants permet donc de lire à la fois "en vers" (ants-vers) et "sans vers" (sants-ver), l'un étant sémantiquement l'"envers" de l'autre. Ce mouvement de renversement, convoqué par le signifiant même du titre et par le rapport sémantique s'établissant entre les signifiés connotés, illustre et propose le mouvement général d'écriture et de lecture de la série (voir au point 2B): non seulement le mouvement interne de chacun des textes, mais aussi celui mis en évidence par la division de la série en deux parties hétéromorphes par ailleurs nommées "versants" (voir au point 2A). Chacun des textes porte donc deux "versions". On voit ainsi que le titre choisi et

les résidus textuels saisissables grâce à lui permettent de substituer le "et" au "ou": en vers et en prose, monter et descendre, triangle forme 1 et triangle forme 2, manque et surplus, contrainte et clinamen, côtes et pentes... et Versants.

6.1.5 LA MAUVAISE PENTE

Le penchant du texte étant ce qu'il est, la lectrice/ scriptrice se laisse emporter par le mouvement. Il lui apparaît nécessaire, compte tenu des occurrences du chiffre "5", de produire ici cinq parties. Emportée, donc, Marie Bélisle constate.

La série Versants comporte six textes. Non pas cinq, ou sept, comme aurait pu le laisser croire la contrainte, mais six. La montagne textuelle se trouve donc aplatie. Il n'y a pas de texte culminant, il n'y a que deux versants. Surplus de texte (6>5), manque de texte (6<7), le clinamen encore s'inscrit et permet que la lecture s'attache non pas à un quelconque centre ou sommet, mais aux descentes/montées elles-mêmes.

L'observation un tant soit peu attentive des noms et prénoms impliqués dans l'événement bio-anecdotique (Bernard Magné/Marie Bélisle) révélait l'AMBRE comme lexème charnière (voir au point 1B). Or, par un jeu de manipulations phoniques et graphiques, une parenté apparaît entre VERSANTS et AMBRE: "V" et "B", toutes deux consonnes labiales, "Versants" peut convoquer "berçant(s)" et, par inversion, "ants/bers", donc, phoniquement, "amber" où on reconnaît sans peine les cinq lettres communes identifiées plus tôt et, par anagramme, le lexème "ambre" qui en est la version textualisée (voir le texte 2). De ce point de vue, le titre choisi est surdéterminé par le travail du générateur "noms et prénoms: nombres".

Et pour l'anecdote: d'une part, l'écriture de la série a été provoquée, dans une certaine mesure, par les côtes de Chicoutimi dont la rue principale est dénommée Racine; d'autre part, la représentation de la pente choisie par l'écriture est le triangle rectangle dont l'hypothénuse se calcule par extraction de la racine carrée. Pourquoi s'étonnerait-on, dès lors, que le carré de l'hypothénuse ait servi de formule mathématique de base à l'élaboration de VERSANTS?

7. COMME UN ROMAN D'AMOUR DONC

Le désir (faussement nommé amour ici) comme élément biographique de premier plan. L'évocation du désir comme matière à texte de première importance. L'écriture comme opération de distorsion de l'un et de l'autre. Bref, ici passent, dissimulées, les figures de quelques hommes à qui je dois bien cela!

1.

ici instantané trame induit
littéralement: in-sensé

like a novel of love so

2.

ici installé discret discontinu
stricto sensu: dis-stancié

éloigné comme tout un petit roman
nommé d'abord amour déconstruit donc

3.

ici instauré éclaté disséminé
initialement: il-lettré

ces obliques, marges maintenues et ultérieurement nommées reconnues
observées mimant alors nos désirs aux mouvements obstinés uniformément
réfractés donc obliques, nous convoquent

4.

ici instillé répété obstiné
entendons: vocalis(m)e

notes: ut sol la fa sol ut sol;
l'homme nu, corps blanc, alors fut mon
bonheur mon amant; doux sort.
notre rut, nos chants, ah! jouons.

5.

ici insoupçonné chiffré constant
au premier degré: dé-conté

quand se trace l'ombre émue
quand au matin l'amant part
après la seuile l'ample nuit
calme le désir s'encre noir
enfin le poème s'écrit lent

6.

ici institué vertical subverti
au pied de la lettre: in-versé

lui et moi comme
s'attardant au détour d'un
chapitre de roman
confondus par le drame d'
avance inscrit dans l'amour
noir sur blanc lui et moi donc

7.1 : COMME UN ROMAN D'AMOUR DONC: mécanismes

7.1.1 LE TITRE

Comme un roman d'amour donc: une espèce de comparaison in abstentia, laissant caché l'élément comparé... et/ou permettant à la lecture de le déduire... et/ou permettant d'en imaginer plusieurs...

En fait, lorsque la lecture des textes a été faite, il s'avère que chacun d'eux est "comme un roman d'amour donc... ici instantané, tramé, induit" (texte 1), "comme un roman d'amour donc... ici installé, discret, discontinu" (t.2), etc. Par corollaire, le titre indique que le texte n'est pas (tout à fait) "un roman d'amour donc... ici instauré, éclaté, disséminé" (t.3), qu'il n'est pas (tout à fait) "un roman d'amour donc... ici instillé, répété, obstiné" (t.4). Il intervient en outre sur deux tableaux: celui du "roman" et celui de "l'amour": il pourrait s'agir, en effet, d'un (vrai) roman qui ne soit pas (tout à fait) d'amour, ou d'un texte d'amour qui ne soit pas (tout à fait) un roman... ou, à la limite, d'un texte qui ne soit ni (tout à fait) un roman ni (tout à fait) d'amour.

Le titre de la série, ainsi, définit a contrario le "genre" des textes. Il met à jour, minimalement, le fonctionnement métatextuel qui opère sur l'ensemble!. Il donne donc un indice du type de travail qui sera effectué dans chacun des textes, du genre de perversion qu'on aura fait subir à la matière (romanesque et/ou amoureuse).

7.1.2 EXERCICES DE STYLE

En fait, Comme un roman d'amour donc est constitué de six textes (comme il y a six mots dans le titre de la série) de longueur variable, dont chacun actualise

une contrainte d'écriture précise. Dans chaque cas, les deux premières lignes du texte exposent le(s) procédé(s) utilisé(s) dans la deuxième strophe. La longueur de ces strophes est, quant à elle, déterminée par la position du texte dans la série (texte 1: une ligne, texte 2: deux lignes, texte 3: trois lignes, ...). Il s'agit, en quelque sorte, d'exercices de style où le travail de la contrainte s'expose métatextuellement. Texte après texte, le syntagme-titre est utilisé comme matière première et "travaillé" par diverses manipulations et opérations textuelles.

A. Traduction

"ici instantané tramé induit": le syntagme-titre, ici, est traduit, instantanément, rapidement, mot à mot...

"littéralement: in-sensé": par une traduction littérale où le sens se concentre à l'intérieur de chacun des vocables ("in-sensé"), brisant ainsi (pas tout à fait) le sens commun (insensé).

B. Ecartèlement

"ici installé discret discontinu": les éléments du syntagme/ titre, ici, sont éloignés les uns des autres: l'unité syntagmatique du texte est pervertie par l'intégration, entre chacun des vocables, d'un mot "étranger": on y lira ainsi, la discontinuité, le discret (dans tous les sens du mot "discret")...

"stricto sensu: dis-stancié": par l'intégration des vocables étrangers à la matière (à la langue: le latin), une distance s'opère, la stancie2 est rompue...

"éloigné (...) déconstruit donc": on le voit, dans le texte produit par l'opération, celle-ci est exposée, le travail, presque, est "nommé" de l'intérieur.

C. Initialisation

"ici instauré éclaté disséminé": le syntagme-titre, ici, est posé sur ses bases³, les caractères typographiques qui le composent; il est éclaté par la dissémination de ceux-ci.

"initialement: il-lettré": chacune des lettres du texte de base ("lettré") constituera donc la lettre initiale (l.i.: "il") des vocables du texte à construire; C(es) Q(oliques) M(arges) M(aintenues) E(t) U(ltérieurement) N(ommées), ... Par ailleurs, ici intervient de façon un peu plus explicite "l'autre" impliqué dans un roman d'amour: ce "il" désormais impliqué dans la lettre.

D. Homovocalisme

"ici instillé répété obstiné": le syntagme-titre, ici, est introduit, goutte à goutte, dans le texte produit; le processus discret est répété, obstinément, comme un thème musical soumis à quelques variations;

"entendons: vocalis(m)e": comme une suite de voyelles ("vocalisme") qu'il s'agit d'entendre comme un chant répétitif, comme un exercice de la voix ("vocalise"), dont les "notes" sont posées dans la première ligne de la deuxième strophe: sept notes, comme une gamme déconstruite.

E. Compte tenu

"ici insoupçonné chiffré constant": les vocables du syntagme-titre, ici, sont soumis à une opération arithmét(r)ique: le nombre de lettres de chacun des mots est reproduit dans chacune des lignes constituant le texte produit; dans l'ordre: 5, 2, 5, 1, 5 et 4. La deuxième strophe est donc "chiffrée", et l'ordre et la longueur des mots sont interprétés en "constantes".

"au premier degré", le syntagme-titre est "dé-conté". Le chiffre 5 étant le plus présent, la strophe est bien constituée de cinq lignes dans lesquelles le processus d'écriture de l'ensemble de la série se trouve mis en narration ("conté"), en vers ("dé-conté").

F. Acrostiche/inversion

"ici institué vertical subverti": le syntagme-titre, ici, est posé à la verticale, un mot sur chaque ligne instituant la syntaxe du texte, mais

"au pied de la lettre: in-versé": à la fin de chaque vers plutôt qu'au début, au pied du lit (lis) plutôt qu'à la tête, la mise en vers se faisant en deçà du "roman d'amour" ("in-versé"), en quelque sorte par l'intérieur.

Ici, à la fin (des vers mais aussi du texte) s'écrivent vraiment le roman ("au détour d'un / chapitre") et l'amour ("lui et moi"), noir sur blanc donc.

-
1. Au sujet du "métatextuel", voir les articles de Bernard Magné: "Le métatextuel", Texte en main, no.5, Grenoble, 1986, pp.83-90, ainsi que "Métatextuel et lisibilité", Protée, U.Q.A.C., Chicoutimi, 1986, pp.77-88.
 2. Stance: "groupe de vers offrant un sens complet" (Lexis, 1975). Par extension (ex-stancion?), ici: groupe de mots...
 3. Instaurer: "Instaurer quelque chose, en établir les bases" (Lexis, 1975)
 4. Instiller: "verser, faire pénétrer goutte à goutte, lentement" (Lexis, 1975)

8. DSEMNAS/lexique

Au début des années 60 Marie Béliele, assise sur les genoux de son grand-père, feuilletait les pages du "gros livre". Louis-Edmond Saint-Laurent, croisant les mots trouvés dans son Petit Larousse illustré, suscitait ainsi chez sa petite-fille l'intérêt pour les dictionnaires, ces listes mystérieuses de caractères d'imprimerie disposés en colonnes.

l' observant
la observe
le ombre
légitimement ongle
lent orangée
lettre ordre
libre os
lien où
lignes oui
like ouvert
limitrophe
livre
loin
longtemps
longue
love
lui

un

C

b

q

ici	sa	dirait-il
immédiate	sachent	ill-lettré
impliquée	scriptible	in-sensé
in	segmentées	in-versé
inachevée	semaine	passait-il
incline	semé	
indice	sens	
initiale	sépare	
initiatifs	séquentiel	
inscrit	sérieuse	
inscrivant	sexuel	
insoupçonné	signé	
installé	silence	
instantané	somme	
institué	sort	
invraisemblance	sortir	
itératif	souffle	
	soulignés	
d	sourd	
	souvent	
	stratégique	
	stricto sensu	
	subverti	
	suicide	
	suppose	
	sur	

f

e

écartée	d'	magnétique
écran	début	magnitudes
écrit	décades	mai(s)
élans	décider	main
éloigné	déclivités	maintenant
élude	décoder	maintenues
émue	déconte	mal
enfance	découpés	malheureusement
enfin	décrit	manifeste
engendré	défini	marge
entendons	définitivement	marque
entre	délimite	marquée
enveloppes	demeure	matière
épisode	déporté	matin
érosion	déposées	mécanique
espaces	dépouillé	même
et	dérives	mémoire
exact	dernières	menant
	dès	métal
	désir	mimant
	dessein	mobiles
	dirige	moi
	diriges	molécule
	disant	moments
	discret	mort
	distances	mot
	donc	multiplie
	dos	
	doucement	
	doux	
	drame	

8

1

4

objets
obligatoire
obliques
obstiné
obstinés
octobre
œil
of
on
ors
ou
oui

î

nécessaire
neuf
noir
nombre
nu
numéro

K

dans
dates
déconstruit
décrire
définitivement
degré
déjà
demande
démultiplié
déplace
depuis
des
détail
déterminé
détour
détournant
deux
diagonales
discontinu
disons
disséminé
dite
doute
droit
droites
du
ductile

l

m

s'	a(i)mers
sac	abimé
saisie	abscisse
saison	abyme
sept	ah
seule	alerte
seulement	aluminium
si	amant
signifiant	ambre
silence	amorce
simultanée	amour
six	analyse
so	anecdotes
sol	angle
soudain	apparemment
sous	apparent
strict	arc
sujet	assez
système	assises

n

attardant
auto
autre
aux
avancée
avoir

o

impossibilité
incident
incontrôlables
indéfini
induit
infiniment
infinitif
initial
instauré
instillé
intérieur
interromp
inverse

naissances
nécessaire
négation
neige
nommé
notre

Q

temporaire
temps
tendant
tentais
texte
texture
tient
tirée
tôt
toucher
tout
toute
toutes
traduite
tramé
trente

P

R

dé-conté laisse à
dis-stancié lecture abord
est-ce leur absence
moments-là lieu accélération
répondrait-elle limites agitent
 liquide ainsi
 lire alors
 lisible amantée
 littéralement amort
 lors ample
 lu année
 appartenir
 appétit
 après
 arrête
 artifice
 attacher
 attirée
 avance
 avant

S

+

u

ultérieurement
un
uniformément
ut

V

racine
rareté
naturée
rebours
reconnues
réduit
réel
référence
réfractés
refroidie
regardées
regards
rejet
relis
renault
rencontre
rendais
répercutée
répété
répétition
respiration
reste
rétrécissement
rien
risques
roman
ronde
rut

écart
échappée
éclaté
écrire
effet
élaborative
empêcher
encore
encre
établies
étale
étaient
étonnée
évitant
exempte

X

W

ne	table
nécessairement	tard
notées	tellement
notes	tempes
nous	tendresses
novel	tension
nuit	tentant
y	ténue
	théorie
	tissu
	titre
	ton
	tourne
	trace
	traduite
	traitement
	transitions
	travail
	trop
	trouver
	tu

γ

3.1 DSEMNAS : mécanismes

Au départ, donc, l'idée de "faire quelque chose" avec ce morceau de mémoire: mon grand-père, Louis-Edmond Saint-Laurent, et les dictionnaires.

D'une part les mots offerts, ordonnés et repérables. Le dictionnaire, comme lieu d'inscription des mots d'une langue donnée, dans l'ordre alphabétique donc arbitraire. D'autre part, le nom de mon grand-père, constitué de vingt-six signes-espaces.

D'une part, dans le dictionnaire, les mots détachés les uns des autres ne sont pas "mis en texte". D'autre part, dans les noms propres, les vocables sont très peu textualisés; leur organisation ne dépend pas d'un quelconque sens et ne provoque, du moins lors d'une lecture au premier degré, aucune signification autonome.

Le travail de mise en texte du nom de Louis-Edmond Saint-Laurent et des "dictionnaires" s'est donc effectué sur la base de ces analogies.

3.1.1 LE CRYPTOGRAMME

Sur la base du nombre de signes-espaces du nom impliqué, chacune des lettres de l'alphabet pouvait être traduite par une lettre, un trait d'union ou un espace, la correspondance étant celle-ci:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
L	O	U	I	S	-	E	D	M	O	N	D		S	A	I	N	T	-	L	A	U	R	E	N	T

Ainsi se trouvait instauré un ordre alphabétique perverti; ainsi se trouvait créé un alphabet généalogique: la clef d'un cryptogramme à écrire.

Mais le cryptogramme seul n'offrait aucune avenue d'intégration du générateur "dictionnaire", la seule analogie étant celle de l'ordre des lettres et/ou signes-espaces. Par ailleurs, le cryptogramme ayant pour but de cacher, de dissimuler le plus parfaitement possible le texte, son degré de lisibilité devenait par trop restreint.

3.2 LE LEXIQUE PERVERTI

Il fallait donc viser à une utilisation plus souple du cryptogramme; il fallait à la fois exhiber son caractère de surcodage (codification du code premier) et le mettre en relation avec le "dictionnaire".

Le dictionnaire pouvant être défini comme une liste alphabétique des vocables d'une langue, comme une banque de matière signifiante, son équivalent dans le cadre de ce mémoire pouvait (devait) être la liste des vocables utilisés dans les textes de création.

La codification "généalogique" (le cryptogramme) ayant perverti l'alphabet, le lexique à mettre en liste le serait aussi. La recension des vocables serait donc sélective: seuls les mots portant une initiale correspondant à une des lettres du nom générateur, ou comportant un trait d'union seraient présents. Par ailleurs, certaines initiales étant répétées dans le nom, les mots ont été répartis au hasard dans l'une ou l'autre des listes concernées, de façon à constituer

vingt-six listes identifiées chacune par la lettre de l'alphabet correspondant au signe-espace impliqué.

Résultat, vingt-six listes donc, d'où sont exclus les mots commençant par B, C, F, G, H, J, K, P, Q, V, W, X, Y, Z. Ce lexique n'est donc qu'apparemment représentatif de l'ensemble des vocables utilisés dans Mémoire: lire matière.

Quant à l'utilisation du principe du cryptogramme pour la rédaction d'un texte, c'est dans le titre qu'elle s'est réfugiée, les lettres D, S, E, M, N, A, S correspondant respectivement à L, E, X, I, Q, U, E.

Petite perversion supplémentaire, dictée par la nature du "texte" produit: l'ordre des parties du mémoire étant déterminé par l'ordre bio-chronologique (cf. 1.2), le lexique devrait "normalement" être situé immédiatement après la mise en place des éléments théoriques. Mais le propre d'un lexique étant de faire la recension de tous les mots utilisés, il ne pouvait, en toute logique, précéder les textes...

9. SUSPENSIONS

Dans la mesure où le texte s'introduit lui-même, peut-être tirera-t-il lui-même ses propres conclusions... Quoiqu'il en soit, le lecteur, par qui le texte advient, pourra conclure, alors que Marie Béliele, ailleurs, tentera d'organiser d'autres matières. •

9.1 POINTS DE SUSPENSION

S'il fallait conclure, ce serait pour laisser la porte du texte bien ouverte; ce serait pour signifier que tout n'a pas été fait; ce serait pour rappeler que j'espère que ce travail contribuera, en ce qui me concerne, à ce que "l'auteur - cet enfant gâté de l'ignorance - disparaîsse (...) pour laisser sa place à un homme plus conscient qui saura que l'auteur est une machine et connaîtra son fonctionnement"¹ (ou, à tout le moins, le fonctionnement de ses textes!).

Bref, j'ai tenté d'une part d'explorer quelques avenues d'écriture, en "payant mes dettes littéraires", d'autre part d'exposer certains des mécanismes mis en œuvre dans et par les textes. Nul doute que les réflexions théoriques et les analyses présentées ne couvrent pas entièrement le champ des textes. Il aurait été illusoire de s'y attendre, et prétentieux de poser un tel objectif.

S'il fallait conclure, ce pourrait être en citant Barthes:

Me commenter? Quel ennui! Je n'avais d'autre solution que de me ré-écrire - de loin, de très loin - (...) ajouter (...) aux souvenirs, aux textes, une autre énonciation (...). Loin d'approfondir, je reste à la surface, parce qu'il s'agit cette fois de "moi" (...) et que la profondeur appartient aux autres."²

1. I. Calvino, La machine littérature, p.20

2. R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p. 145

9.2 TEXTES DE SUSPENSION: réductions

Faire en sorte que les textes se poursuivent, par une transformation de la matière qu'ils constituent désormais; que le produit de la lecture soit à son tour donné à lire, non seulement sur le mode analytique et descriptif, mais en tant que "création" de second degré.

Opérer en quelque sorte une traduction-synthèse: une réduction où seraient mises en oeuvre la lecture (read-action) et l'écriture (rédaction).

Techniquement: réduire chacun des textes d'une série à une ligne (un vers), et, ainsi, réduire chaque série à un texte. Par exemple, les onze textes de Matière première constitueront, après réduction, un texte de onze lignes.

En somme, il s' agira de se ré-écrire, d'ajouter aux textes une autre énonciation:

1. initiales initiales

désordre dernier des respirations: initial

ahahahah
bahahahah
ahahahahah

cela signé demeurant comme d'amort

uhuhuhuhuhuh
buuhuhuhuhuh
uhuhuhuhuhuh

déjà cela semé désir caduc d'a(i)mers

AB (D) CD

2. le silence abîmé

quelque lettre des saisons cassée
gravé(e) anecdote fichée
depuis longtemps dans l'octobre de trop près touché(e)
la fiction en dérives trop tôt traduite
parce qu'aux visages s'abîme
le Kaléidoscope

3. matière première

tout marque l'originelle
saisie du on virtuel
scriptible: on définit le
filigrane initiatif, on regarde
la courbe saturée, on
suppose un abîme précisément
souligné; soudain l'ongle
inscrit la phrase; on
note huit transitions légitimement
impliquées, connues comme mécanique
féroce et, disons, textuelle

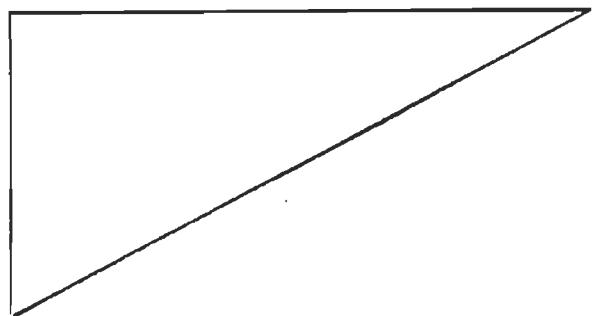
4. matière seconde

le traitement marque le texte original
inversé tourne autour du sens le nombre
simultanément en découle mécanique et sexuel

5. versants



somme toute les magnitudes
dans l'ambre et la matière où trouver
le dessein déporté par les déclivités dans la marge des zones exactes
agite(nt) ainsi l'avancée des lettres mobiles par temps d'amour comme
la ligne attirée amantée incline le corps grave
contrainte aux tendresses virtuelles



6. comme un roman d'amour donc

insensé: a love
distancié, d'abord déconstruit,
illettré et, ultérieurement, réfracté; oblique
vocalis(m)e: bonheur (corps blanc ah! jouons)
déconté, quand le désir s'écrit noir,
inversé, blanc comme un roman d'amour, donc!

7. dsemnas

- A. L'
- B. ordre:
- C. un
- D. instantané
- E. subverti,
- F. dirait-il,
- G. écrit
- H. donc
- I. manifeste
- J. obligatoire
- K. nécessaire
- L. déjà.
- M.
- N. Signifiant,
- O. apparent,
- P. instauré,
- Q. notre
- R. texte,
- S. répondrait-elle,
- T. laisse
- U. ainsi
- V. un
- W. rien
- X. entre
- Y. nous,
- Z. tu.

BIBLIOGRAPHIE

A. LIVRES

- BARTHES, Roland, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", 1975.
- CALVINO, Italo, La machine littérature, Paris, Seuil, coll. "Pierres vives", 1984.
- COLLETTE, Jean-Yves, DE BELLEFEUILLE, Normand, Du texte/ textualisation, Montréal, NBJ, 1985.
- OULIPO, Atlas de littérature potentielle, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1981.
- OULIPO, La littérature potentielle, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1973.
- PONGE, Francis, Le grand recueil, Méthodes, Pairs, Gallimard, coll. "Idées", 1961.
- QUENEAU, Raymond, Entons, chiffres et lettres, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1965.
- RICARDOU, Jean, Le nouveau roman, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", 1978.

B. ARTICLES

- BARTHES, Roland, "Texte (théorie du)", Encyclopédia Universalis, vol. 15, Paris, 1980, pp.1013-1017
- MAGNE, Bernard, "Le métatextuel", Texte en main, no 5, Grenoble, 1986, pp.83-90
- MAGNE, Bernard, "Métatextuel et lisibilité", Protée, Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi, 1986, pp.77-88
- MALLARME, Stéphane, "Crise de vers", Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. "La pléiade", 1945, pp.360-368
- PEREC, Georges, PAWLIKOWSKA, Eva, "Entretien", Littératures, no 7, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse Le Mirail, 1983, pp.69-76
- RICARDOU, Jean, "L'essence et les sens", Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil, coll. "Tel quel", 1971, pp.200-210
- RICARDOU, Jean, "Eléments d'une théorie des générateurs", Art et science: de la créativité, Paris, U.G.E., coll. "10/18", 1972, pp.103-135
- RICARDOU, Jean, "La révolution textuelle", Esprit, no 12, Paris, 1974, pp.827-945

RIFFATERRE, Michael, "L'illusion référentielle", Littérature et réalité, Paris,
Seuil, coll. "Points", 1982, pp.91-118

C. OUVRAGES COLLECTIFS

"Ecrire aujourd'hui, autoportraits d'écrivains sur fond de siècle", Autrement,
Paris, no 69, 1985

"Epreuves d'écriture", Les immatériaux, Paris, Editions du Centre Georges
Pompidou, 1985