

Une esthétique de la trace ?

Le geste créateur comme image de soi dans la poésie contemporaine.

Des êtres d'excellence me sont rendus présents par la magie de leur écriture. De tels témoignages de leur existence sont pour moi sinon aussi précieux que leur portrait, du moins un substitut désirable.¹

J. W. Goethe

Il y a peut-être ce paradoxe vis-à-vis de la trace qu'elle sera d'autant plus efficiente qu'elle n'est pas visible.²

B. Noël

Comment un texte peut-il proposer un portrait de son auteur? Si l'on cherche *stricto sensu* une image, aussitôt cette évidence: une page ne donne rien à «voir» d'autre qu'une suite souvent banale de lignes. Toute considération sur l'image rhétorique mise à part, l'aspect visuel de l'écrit n'est donc que le corps du texte, forme qui relève plus de la composition typographique que de la création littéraire telle qu'on l'entend généralement. Depuis longtemps certains écrivains, en particulier en poésie, ont certes tiré parti des possibilités formelles de la mise en page pour faire écho au message verbal. Les contours du texte peuvent ainsi dessiner un objet familier. Ce sont les calligrammes. Mais, sans doute parce que cette représentation mimétique reste grossière au regard des arts picturaux, il existe peu de portraits en calligramme, encore moins d'autoportrait³. Ce n'est donc pas de ce côté qu'il faudrait chercher. Plus fondamentalement, tel un dessin, une peinture, le texte est d'abord une série de marques apposées sur une surface par son créateur. La page écrite ne demande-t-elle pas alors, en marge de son sens, à être saisie comme la trace de cette gestuelle? Ne se donnerait-elle pas

ainsi comme la représentation visuelle de l'activité même de l'écriture, une autoreprésentation: non une image de la personne, mais ce *substitut désirable* dont parlait peut-être déjà Goethe? A travers quelques exemples, nous voudrions suggérer la fécondité de cette posture dans la poésie du XXe siècle, avec l'aide de références ponctuelles aux arts plastiques, dont elle constitue du reste un concept critique devenu banal.

Rappels logiques et historiques.

Faire du texte une trace repose sur une double réduction. D'une part, cette proposition implique une saisie de l'oeuvre où ni le sens langagier, fondé sur l'arbitraire du signe, ni la figuration mimétique n'entrent en compte. On se place ici à un niveau élémentaire de signification et ce déplacement minimaliste rend possible de mettre sur un même plan aussi bien un texte qu'une toile. D'autre part, la réduction vaut également comme refondation: elle renvoie l'oeuvre à un paradigme originaire, celui de l'empreinte comme modèle de l'écriture et de tout signe graphique⁴.

C'est bien ce mouvement vers un socle à la fois logique et historique qu'énonce Claudel dès 1898 lorsqu'il affirme que «toute écriture commence par le trait ou ligne, qui, un, dans sa continuité, est le signe pur de l'individu.»⁵ Le texte, ramené à sa plus simple qualité de trace ou tracé, se conçoit alors comme un *index*, soit un signe ou une représentation qui renvoie à son objet «parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part»⁶. En d'autres termes, les *index* «établissent leur sens sur l'axe d'une relation physique à leur référent. Ce sont les marques ou les traces d'une cause particulière et cette cause est [...] l'objet qu'ils signifient»⁷. Ils supposent la reconnaissance, non d'une ressemblance, mais d'une continuité passée de la marque et de l'objet, et en vertu de la nécessité réelle de cet événement, l'objet ne peut être qu'un individu ou une collection singulière. Dans l'écrit, il s'agit de l'auteur.

La possibilité de se livrer à une «lecture» indiciaire du texte pour en tirer un «portrait» de son auteur n'est pas neuve.

L'idée que la personnalité détermine la singularité d'une écriture est en effet au fondement de la *graphologie*, qui opère, dans un renversement de l'effet à la cause, un passage du caractère écrit au caractère psychologique. Ce n'est pas à cette pratique que nous nous intéressons ici, mais il n'est pas indifférent qu'elle ne se soit vraiment constituée que dans les dernières années du XIXe siècle: elle a ainsi sans doute pu influencer les poètes contemporains de son essor.⁸ Un autre moteur de la prise de conscience du statut de l'écrit comme trace de soi aura été la confrontation de ces auteurs avec la tradition graphique extrême-orientale: reconnaître que peintres et poètes utilisent un même outil, le pinceau, n'était-ce pas repenser leurs deux arts comme *marque*? De là, chez Claudel de nouveau, la théorie célèbre des *Idéogrammes occidentaux*: on sait que dans cet essai, sous l'influence du chinois, Claudel propose de voir dans la forme graphique des mots les figures schématiques d'objets du monde, c'est-à-dire des images. Or il est amené à poser que, non iconique, «la lettre occidentale est surtout un acte, un geste, un mouvement».⁹ Il met en évidence dans l'écrit les composantes de l'index: causalité et gestuelle; et à ce titre, il marque un tournant: le texte fixe l'acte du scripteur.

Il devenait alors possible d'articuler, dans la pratique intentionnelle des poètes, une conception du texte comme trace et la possibilité d'une «image» de soi qui, ainsi, ne soit redevable *ni au portrait psychologique, ni à la figuration mimétique* - ce pourquoi (nous y reviendrons) il faudrait presque ici, pour conserver la formule «image de soi», raturer le terme d'image, *image*, car il s'applique mal à l'index.

**Ponge, Pollock, Michaux:
passer à l'œuvre.**

Dans «Première ébauche d'une main» (1949), Ponge va exiger du lecteur un retour sur sa lecture du poème, l'obligeant à reconsidérer celui-ci comme une trace:

Agitons donc ici LA MAIN, la main de l'homme! [...]

**C'est une feuille mais terrible, prégnante et charnue.
C'est la plus sensitive des palmes et le crabe des cocotiers.
Voyez la droite ici courir sur cette page. [...]**

**Blessée parfois, traînant sur le papier comme un membre raidi
quelque stylo bagué qui y laisse sa trace.
A bout de forces, elle s'arrête.**

**Fronçant alors le drap ou froissant le papier, comme un oiseau qui
meurt crispé dans la poussière,— et s'y relâche enfin.¹⁰**

Le poème, sans cesser de décrire, en général, la main humaine, exhibe également sa propre création: agitation préalable, course du stylo et arrêt final. Il se donne à la fois comme texte et comme index: la formule «Voyez la droite ici courir sur cette page» réalise ce coup de force. Soudain, le poème tout entier devient le signe de la main de Ponge lui-même: le stylo, «bagué», tend à se confondre avec un doigt; plus encore, la première formule — la main humaine, «c'est une feuille» — peut ainsi devenir tout à fait singulière — *ma main*, c'est *cette feuille*, puisque ce texte est *de ma main*. Mais («c'est une feuille mais»), il n'est pas question d'y *voir* vraiment la main, malgré l'impératif *voyez*: car *ici*, sur *cette page*, Ponge n'en montre que l'effet. Il faut reconstruire à partir de cette *ébauche* et l'objet de cette déduction n'est pas un portrait, mais un geste. La main (et qui tient la main tient l'homme) est ainsi donnée moins dans le texte qu'elle froisse — finalement inutile ou indigne — que dans le mouvement même qui fait qu'il y a texte, un texte qui ne lui sert que de preuve, de vestige. Une *image*, donc.

Il est significatif qu'à la même époque, Ponge, qui de plus en plus allait privilégier une présentation de l'écriture comme processus plutôt que résultat, se livre à un jeu indicial autour d'une *ébauche*, tandis que l'*action painting*, aux Etats-Unis, bouleverse l'art contemporain en introduisant un même principe, avec en particulier le *dripping* de Pollock, popularisé par les photographies de Hans Namuth le montrant à l'ouvrage dans son *atelier*



Fig. 1
Hans Namuth, Pollock peignant, (1950) © Estate of

(figure 1). Dans les deux cas, en effet, le recours à l'index aboutit à une mise en valeur de l'acte créateur en tant que tel : il entraîne le lecteur ou le spectateur dans les cuisines normalement cachées de la création et cela, sans être « figuré », devient l'œuvre. Cet aspect a frappé le critique Harold Rosenberg dans un célèbre article de 1952 : la toile était devenue « une arène où agir - plutôt qu'un espace où reproduire, reconstruire, analyser ou exprimer un objet, réel ou imaginaire. Ce qui devait venir sur la toile, ce n'était plus une image mais un événement »¹¹. Du coup, un changement du regard était exigé, les touches de peinture jouant comme traces et preuves de cet événement créateur : « puisque le peintre est devenu acteur, le spectateur doit penser avec un vocabulaire de l'action : ce qui la déclenche, sa durée, son orientation - état psychique, concentration et relaxation de la volonté, passivité, veille alerte. » On mesure l'importance de ce geste pictural. Dans l'art contemporain, il a ouvert la voie, non seulement aux pratiques de la performance, mais à une utilisation fertile du paradigme de la trace, tant pour créer des œuvres nouvelles que pour une réinterprétation de toute image suivant ce critère.¹²

Dans ce contexte, il est tout aussi important de constater qu'en France, Michaux a consommé une rupture identique, à la croisée du texte et des arts visuels, avec, en 1951, la publication de *Mouvements*, recueil mêlant dessins et poèmes. Commentant, en spectateur de lui-même, les tracés de l'encre (figure 2), le poète adopte justement le vocabulaire de l'action que Rosenberg allait appeler de ses vœux : « Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. Les faisant, je devenais tout autre. J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente) »¹³. Mais le texte et la langue n'en sortent pas indemnes :

**Signes, non pour être complet, non pour conjuguer
mais pour être fidèle à son « transitoire »
Signes pour retrouver le don des langues
la sienne au moins que, sinon moi, qui la parlera ?¹⁴**

On va vers un idiolecte. Contre la poésie, ses formes, ses images, contre la médiation forcée du langage - dont l'ordre est défait dans le dernier vers -, l'index, signe « libérateur », est valorisé pour sa capacité à une exactitude du momentané et plus encore de l'individuel. Les tracés ne ressemblent à rien, *sinon soi* ; ils marquent le singulier en réalisant ce paradoxe : « une écriture inespérée [où] enfin *s'exprimer loin des mots*, des mots, des mots des autres »¹⁵. Ce sera donc sur un mode tendu que, dans le texte, trace de soi et travail du poète se rencontreront, comme si l'index, cette main qui froisse, venait toujours infirmer le langage.

Les métaphores corporelles.

Lors d'un entretien de 1978, Ponge a eu l'occasion de revenir sur son poème sur la main, à propos, justement, de l'acte d'inscription lui-même : le dépôt de l'encre sur la page. Cette saisie de l'écriture au plus simple de sa valeur gestuelle l'amène à rappeler l'implication du corps scripteur au sein du texte :

L'importance primordiale des sensations tactiles dans l'origine des connaissances humaines (voyez Condillac, préfacé par Derrida), j'y crois aussi, et cela m'amène à l'organe qui inscrit, au marqueur (j'aime beaucoup ce mot). Le *marqueur*, eh bien, j'ai toujours eu l'impression que c'était un organe supplémentaire, quelque chose qui fait partie de mon corps. C'est-à-dire que c'est mon corps entier qui passe par lui. Tout ce que je pense, tout ce que je veux exprimer, enfin toutes mes émotions, je tends toujours à les faire passer par le bout des doigts et par ce qui le prolonge, c'est-à-dire la main (ça c'est dit dans un texte qui s'appelle *Première ébauche de la main...*) L'encre est un peu comme une humeur corporelle, on peut dire si l'on veut le sperme, ou le sang.¹⁶

Ponge ne parle pas spécialement en poète. Il ne fait que décrire la réalité la plus prosaïque de l'écriture : tenir un instrument d'écriture. On retrouve la transition



Fig. 2
Henri Michaux, dessins extraits de *Mouvements*, (1951). Ecl.

graphologique de la psyché au texte, miroir de la pensée, des émotions. Mais, plus intéressant, Ponge souligne l'implication complète du corps dans la trace : le stylo, justement nommé *marqueur*, ne devrait se concevoir que comme une extension, simple mise en outil, plus comode, du doigt chargé de pigments. Et, insiste-t-il, «c'est mon corps entier qui passe par lui». Ce constat est capital, car il pose une continuité entre texte et corps : l'encre est bien comparée à une matière organique, mais parce que le texte est *réellement* la trace et le jeu d'un corps. A cet égard, les métaphores de l'écrit comme fluide corporel jouent, avec des connotations variées, un rôle similaire à l'usage direct de ces matières dans l'art contemporain : ils signalent un fonctionnement indiciaire.

Dans un poème de 1985, Bernard Noël compare ainsi l'encre à une sueur noire, et le texte de se faire suaire, tel le voile de Turin (prototype, s'il en est, de la trace). Comme dans l'ébauche de Ponge, un impératif impose, dans le temps de la réception, un retour en arrière, à la fois sur le texte et sur ses conditions d'écriture :

il s'est vêtu de papier
l'homme noir
il a sué sa poussière
il a dit
maintenant
lisez¹⁷

Travail, effort : la métaphore de la sueur, renvoie comme le sang, quoique dans une moindre mesure, à un certain héroïsme créateur. Mais elle évoque aussi des taches sur un vêtement, des auréoles : aucune image corporelle, dans notre imaginaire, n'est «pure». En ce sens, quelles que soient les autres connotations de ces références, leur usage appuie l'effet d'insistance sur le travail créateur propre à la notion de trace, contre toute idéalisation ou universalisation de l'œuvre d'art. D'où un recours au sperme, à l'urine, à la défécation, au sang menstruel, etc. Contre l'*idéalisation* : tandis que Piero Manzoni met en vente, avec beaucoup d'ironie, sa *Merda d'artista* (figure 3), «vrai» morceau

du corps de l'artiste, chez Prigent, les écrivains (re)deviennent *Ceux qui merdent*.¹⁸ Contre l'*universalisation* : le fluide personnel vaut signature, il pose une identité (que l'on songe simplement à l'usage dans l'anthropologie judiciaire de l'empreinte génétique, relais de l'empreinte digitale introduite, également, au tournant du siècle). Aussi ces signatures servent-elles souvent, entre autres effets, l'expression d'une différence identitaire. Affirmation féministe dans *Blood Work Diary* (1971), installation de Carolee Schneeman composée d'une série d'empreintes journalières du sang menstruel de l'artiste. Jeu similaire et inverse dans *Robot Rule the Earth* (1997), sérigraphie de Tony Payne où cette phrase apparaît imprimée, le pigment utilisé étant du sperme. On pourrait ainsi multiplier les exemples. Mais l'œuvre de Payne, au plus proche des procédés de reproduction mécanique d'un texte, soulève un problème : si, dans cette sérigraphie, le médium reste vraiment corporel (infirmant le titre), il est clair que le texte imprimé d'un poème ne peut l'être. Il n'est même plus manuscrit. Peut-il encore être saisi comme trace ? En fait, oui, car cette perception est justement appelée par des signaux langagiers. Pour le comprendre, changeons une nouvelle fois de médium.

Un bain d'urine pour réfléchir.

Sous l'influence de Benjamin, la photographie a souvent servi de paradigme pour penser les conditions de la reproduction mécanique, tant en raison de la technologie que le photographe utilise - appareils, filtres, composés chimiques - que pour son rôle de diffusion à large échelle des autres images. Seuls les spécialistes reconnaissent la singularité d'un tirage, un faire personnel, une main, mais pour le profane, la photographie sera au plus cadrage, regard.

Or Andres Serrano, artiste américain né en 1950, nous paraît justement, dans l'une de ses œuvres, avoir eu recours à une métaphore corporelle similaire à celles que nous venons de citer. Il s'agit



Fig. 3
Piero Manzoni, *Merda d'artista*, (1961) Courtesy Galerie Karsten Greve, Cologne, Paris, Milan.



Fig. 4
Andrés Serrano, *Piss Christ*, (1987).
Courtesy Paula Cooper Gallery,
New York.

d'une grande photographie réalisée en 1987 (figure 4). Elle présente un crucifix nimbé d'une lumière orange parsemée de bulles claires. Malgré sa beauté, l'image a déclenché aux États-Unis une vive polémique. Pour obtenir cet effet de lumière particulier, Serrano a en effet plongé une statuette dans sa propre urine, d'où le titre provocateur: *Piss Christ* («Christ Pisse» ou «Pisse le Christ»).

Les implications politiques et religieuses de ce travail sortent de notre propos et elles ont été exposées par Linda Weintraub dans un essai qu'elle lui a consacré¹⁹. Nous voulons simplement ici nous pencher, pour une interprétation

partielle de l'œuvre, sur la fonction bien particulière que prend l'urine dans le cliché: c'est un bain. Chez un photographe en studio comme Serrano, chaque image est produite en trois étapes: mise en scène (disposition de l'objet, réglage des éclairages), prise de vue elle-même, puis tirage (exposition et développement). Or, dans la *mise en scène* préparatoire, Serrano a ici associé un objet, une lumière et un bain, c'est-à-dire les éléments du *tirage*. L'image devient une autoreprésentation dans laquelle le photographe réunit les deux moments où son corps est le plus actif, où il a le plus à faire, par opposition à l'instant du déclic. Toutefois, cette réunion, au sein même de l'image,

des éléments d'un processus opératoire impliquant le corps, ne suffirait pas à le rendre visible si Serrano n'explicitait pas son recours à l'urine dans le titre, qui joue un rôle de signal, car il est important que le spectateur puisse identifier la substance en cause comme organique. En effet, la révélation de ce bain d'urine en vient à montrer, à travers son *opacité*, le travail caché d'un corps à l'œuvre sur l'image (corps-auteur qui modifie la perception de la statuette). De façon différente, en raison de processus créateurs eux-mêmes différents, l'urine joue donc chez Serrano, dans une photographie à tirages multiples, un même rôle d'index que, par exemple, dans *Oxydation Painting* (1978) de Warhol, bien que dans ce dernier cas, la substance soit effectivement encore présente matériellement sur le tableau (produit par l'action de l'urine sur une toile recouverte de peinture à base de cuivre). Cependant la révélation de l'urine montre aussi, et simultanément, par sa *transparence*, l'invisibilité obligatoire de ce corps dans l'image (corps-auteur chassé du cliché final)²⁰. Au lieu de prétendre nous prêter le regard de Serrano, l'image pose donc entre le spectateur et l'objet photographié un corps, donné à voir en tant que donnant à voir, vu et non vu. Le quatrième mur diaphane des peintres d'autrefois n'est autre ici, nous montre l'artiste, que son propre corps, occulté, condition de visibilité présente-absente. D'une part, si le geste-corps de l'artiste généralement se cache, il n'en est donc pas moins, en tant que générateur de la représentation, toujours sous-jacent. Pourtant, souligne d'autre part le travail de Serrano, ce geste ne saurait être plus présent, et ce non pas *malgré* la présence d'une trace, mais bien parce que l'absence est constitutive de l'image de soi que la trace soutient.

De la présence à l'absence.

La trace fonctionne en effet comme les graffiti des voyageurs: «Kilroy was here», mais Kilroy n'y est plus. C'est en cela que la demande de présent formulée dans les impératifs de Ponge ou Noël est impossible. Comme l'énonce Prigent, la trace est présence passée:

Je
fus
là.
|
Car ça,
ce jus de gras
de mains en moins sur la paroi,
|
ce
fut
moi.
|
7- Signer d'une croix²¹

La trace naît de la jonction puis de la disjonction d'un événement physique singulier et d'un lieu. Ce processus rend toute trace négative : perte de corps, comme les mains pariétales de la préhistoire. Je, moi, n'est plus ici, mais ailleurs, ce qui fait de l'ici-maintenant du lecteur un espace à lui interdit. *La trace est ici, donc j'y fus* : « ce fut moi ». Preuve en forme de perte de forme, triomphe du ça, la logique de la trace n'offre qu'un « cogito d'incognito » dit le poète²². L'esthétique ainsi créée est à la fois la plus concrète, dans ses rapports à la réalité physique, et la plus abstraite : en articulant l'absence et la présence de l'objet dans le signe, elle met en scène, par excellence, le principe de *différence* cher à Derrida²³. Ce n'est d'ailleurs pas innocent si nous nous sommes trouvés forcés à une rature pour penser une *image* de soi où la ressemblance ne joue plus, répétant en cela la biffure que la trace marque sur tout : croix qui raye comme périmé ou croix d'analphabète autant que croix d'un improbable *ceci est mon corps*²⁴.

La référence au geste créateur se colore ainsi tragiquement, puisqu'elle devient indissociable d'une érosion temporelle. Si l'œuvre est linéaire et se présente comme trace, alors elle annonce aussi - « mains en moins sur la paroi » - la mort. C'est la diminution exhibée dans « Ecrire avec la

main » (1972) de Jochen Gerz, où l'artiste trace sur un mur la phrase *Les mots sont ma chair et mon sang* jusqu'à ce que, effectivement, la fin en soit rendue visible par le saignement de son doigt (figure 5). C'est ce constat de Noël à la clôture de son poème :

alors
la
vie
est
devenue
le
mot
manquant²⁵

Inscrire la vie, c'est en effet toujours la dire présence passée. Non moins que le mot comme signifiant langagier, le mot comme trace reste simulacre. Mais, de même qu'il a fallu dire la négativité de la trace, il ne faut pas l'y réduire maintenant. Bien plus, pour certains poètes, ce même paradigme permet de penser une sorte de résurrection par le langage.

Vers une nouvelle présence : de l'avantage de composer sa propre épitaphe.

Face à une empreinte sur le sol, nous pouvons deviner le passage d'un animal, prendre un moulage restituant la forme de sa patte, ou encore, simplement, *emprunter* son trajet : marcher, comme dit le chasseur, sur ses *brisées*. La rature redevient signe positif : elle reste ce vide, mais bien particulier, la forme d'un geste. Or, dit Claudel, les lettres ne sont-elles pas comme le moule de gestes vocaux ?

Est-il si absurde de croire que l'alphabet est l'abrégié et le vestige de tous les actes, de tous les gestes et par conséquent de tous les sentiments de l'humanité au sein de la création qui l'entoure ? [Que] la main dessine en même temps que la bouche intérieure rappelle ? Il y a des signes en ce dernier sens. Chaque voyelle, par exemple, n'est-elle pas le portrait de la bouche qui la prononce ? C'est évident pour le O, également pour le U qui n'est que deux lèvres avancées [etc.]²⁶



Fig. 5
Jochen Gerz, *Ecrire avec la main*, photographie de la performance réalisée en 1972 pour la télévision ZDF, Mayence. Avec l'aimable autorisation

Claudel, le premier, sait que cette théorie du « portrait » ne tient pas en linguistique. Pourtant, il y a bien une vérité dans cette rêverie sur la langue. Les signes écrits sont des phonogrammes : ils représentent des sons, ils notent donc *d'abord* et *aussi*, dans un code conventionnel, les mouvements des lèvres, de la langue, etc., qu'il faut faire pour les prononcer (« L'artiste n'a pas la langue pour matériau, mais le mot. [...] *La figuration des gestes sonores*, c'est-à-dire selon une articulation phonétique, fournit l'œuvre d'art littérature »²⁷). Or, si en suivant Rosenberg on pense en termes d'acteur et d'action, cette remarque implique une nouvelle approche de la réception du texte (et particulièrement en poésie), car alors le lecteur, tel un exécutant, répète une gestuelle et en accueille même la scansion, « le rythme, gardien du corps dans le langage »²⁸. Il prête chair - prête son *ici* et *maintenant* - à une répétition commémorative : dans l'esthétique littéraire de la trace, l'arrachement à la perte ne passerait plus par la production d'une œuvre simulacre, *imago* de soi, mais par la programmation, dans le texte qui en serait la partition ou le programme, d'un rituel profane où le récepteur incarnerait lui-même une présence physique, hors de l'œuvre²⁹. Qu'importe la déraison (ce n'est pas ici de *logos* qu'il s'agit) : pour Bernard Noël, le poème, seul

espace vital où la loi devient folle
mange l'irréversible et retourne la mort
il n'est tel qu'en lui même que hors de lui
devenu souffle en tête et buée verbale
phénix d'air toujours naissant sur quelques lèvres³⁰

La trace, dans cette pensée qui la transforme en matrice, reste indissociablement signe de jonction et disjonction. S'il y a représentation, ce n'est pas que l'absence soit niée, mais c'est qu'une présence nouvelle, car suppléée par un autre, est appelée. *Le destinataire devient un double de l'auteur*. Ce mécanisme est particulièrement exhibé dans la signature qui clôt (et rouvre) *Le pré* de Ponge³¹:

Messieurs les typographes,
Placez donc ici, je vous prie, le trait final.

Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez donc mon nom,
Pris dans le bas-de-casse, naturellement,

Sauf les initiales, bien sûr,
Puisque ce sont aussi celles
Du Fenouil et de la Prêle
Qui demain croîtront dessus.
Francis Ponge.

Écriture d'un tombeau et inscription d'un recommencement à l'initiale. Derrida a admirablement commenté ce texte: «au-dessus et en-dessous de la barre, passant la barre, la signature est à la fois dedans et dehors, elle déborde, elle se déborde, mais le dehors est encore dans le texte»³². Comme pour Serrano, nous nous contenterons d'une remarque. Si pour le poète américain Robert Creeley, «le poème est d'abord le texte de sa propre activité»³³, il donne aussi nettement ici son propre programme: on revient, dans les instructions données à ceux qui devront répéter la graphie, à une genèse du texte, et c'est leur geste inaugural et postérieur à l'achèvement de l'œuvre, qui rend possible un retour de soi pourtant impossible. Par ce geste de réinscription, en effet, la présence «ici, je» est maintenue, dans l'écart même du moment où l'auteur s'en détache, au moment où, plus encore, il annonce le départ absolu de sa disparition, cadavre sous le pré. Car celui qui retrace - celui qui obéit à la machine désirante littéraire - devient si bien un prête-

corps, par son propre mouvement de reproduction, que l'auteur peut lui demander cette autre transgression: qu'il signe pour lui («couchez donc mon nom»). Celui qui répète, tel un possédé, redonne place dans le monde à l'auteur. Tout va disparaître, même les initiales du nom *sous la barre*, «sauf les initiales» pourtant, et sans contradiction puisque la lettre, tracée ou dite, sauve. Et le report de cette présence sur l'autre par le texte (ou *sur* le texte *par* un autre, c'est tout un) est rendu encore plus manifeste par la disjonction entre l'emplacement du mot «ici» et l'apparition effective du *trait*. Trait premier, signe par excellence disait Claudel, en tous cas bien signe de la trace, une trace dont le rôle est indissociable de cette fin sans fin. Si le trait est repris comme un chemin balisé, il n'y a pas (plus) de rupture, pas (plus) d'*interligne*.

Qu'on nous comprenne bien: nous ne sommes pas en train de forcer l'interprétation du texte. Au contraire, cette analy-

se n'est presque que la glose de celle que Ponge fait de son travail. Dans *La Fabrique du pré*, le poète consacre une longue introduction à commenter à la fois *Le pré* et le titre de la collection où apparaît l'ouvrage, «Les sentiers de la création». Il note:

Ces sentiers, quels pourraient-ils être, sinon ceux que commence déjà à nous ouvrir, nous frayer notre plume: ceux de notre écriture. Et il va falloir que ce soient ceux que pourra suivre, emprunter - on disait mieux anciennement, ceux que pourra tenir votre lecture. Mais écrire, pourquoi? pour produire (laisser) une trace (matérielle), pour matérialiser mon cheminement, afin qu'il puisse être suivi une autre fois, une seconde fois³⁴.

Peut-être cette reproduction où le flambeau de soi (ce «je» qui n'est jamais que «celui qui parle») passe à un autre n'est-elle possible que dans et par le langage. Avec la reproductibilité mécanique, ressassé-t-on après Benjamin, l'œuvre d'art aurait perdu son *aura*, cette «unique apparition du lointain, si proche qu'elle puisse être»³⁵. Le texte, dans ce jeu où l'autographie n'a plus aucune pertinence et où le lecteur prête son individualité à la représentation d'un geste sans en réduire la distance, tel un acteur accueillant en lui un personnage, semble bien échapper à une telle fatalité de la copie. La multiplication de l'imprimé, dans une dynamique double, ajouterait au contraire à la victoire de la trace sur le temps - le singulier trouve un monument - une victoire sur l'espace - le singulier se reproduit dans une pluralité de localisations. Ubiquité, éternité, l'œuvre «phénix d'air» rejoindrait ainsi la référence obligée de toute pensée de la représentation du corps en Occident, la Cène où - «Ceci est mon corps, ceci est mon sang» - le don d'un objet-chair, commémoratif, réalise une impossible transsubstantiation:

La matérialité de l'écriture, du graphisme - et non d'un graphisme individuel (manuscrit autographe), mais d'un graphisme commun (calligraphie

ou typographie) : voilà ce qui nous la fait aimer, désirer, et - intellectuellement, ensuite - considérer comme importante (essentielle)³⁶.

Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de postuler une quelconque supériorité de l'écrit sur l'image. Leur confrontation permet plutôt une meilleure compréhension de leurs mécanismes communs et de leurs particularités. Simplement, nous avons voulu montrer que le paradigme de la trace comme figure de soi est au moins aussi fécond dans la littérature que dans l'art actuels. Nous n'avons en effet cité que quelques auteurs, dont certains ont accordé une importance capitale à la trace dans leur pratique comme dans leur réflexion, mais l'esthétique que nous avons tenté de décrire n'en est pas moins utilisée, appropriée, par de nombreux autres. Elle force à penser la notion d'autoportrait littéraire sous un angle nouveau et prend en compte, dans la totalité œuvre, aussi bien l'écrit que sa fabrication et sa réception. Pour emprunter les mots du philosophe Jean-Luc Nancy, «un corps (ou plus d'un corps, ou une masse, ou plus d'une masse) est donc aussi le tracé, le tracement et la trace (*ici*, voyez, lisez, prenez, *hoc est enim corpus meum*...) De toute écriture, un corps est la lettre, et pourtant, jamais la lettre, ou bien, plus reculée, plus déconstruite que toute littéralité, une «lettricité» qui n'est plus à lire. Ce qui, d'une écriture et proprement d'elle, n'est pas à lire, voilà ce qu'est un corps.»³⁷

Hugues MARCHAL

1. Goethe, évoquant sa collection de manuscrits dans une lettre à Jacobi du 10 mai 1812 (cité par Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, p. 83).
2. Bernard Noël, «La pensée est un plaisir charnel», entretien, *La Voix du regard*, n° 9, p. 58.
3. Sauf erreur, le seul exemple de portrait en calligramme chez Apollinaire est celui de Lou, qu'il lui envoie dans une lettre de 1915. Or ce texte commence par la phrase «Reconnais-toi / Cette adorable personne c'est toi». Pourtant, le tracé est le calque exact d'un portrait photographique que Lou avait remis au poète. Même dans ces conditions, Apollinaire semble donc mesurer une quasi incapacité du calligramme à montrer une ressemblance individuelle (*Lettres à Lou*, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1990, p. 187 et document 10).
4. Cf. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.
5. «Religion du signe» [1896], *Connaissance de l'Est*, éd. J. Petit, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1974, p. 52, nous soulignons.
6. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe* [1885-1953], éd. et trad. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 158.
7. Rosalind Krauss, «Notes sur l'index», *L'Originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993. Voir aussi Georges Didi-Huberman et Didier Semin, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
8. Malgré des ébauches disciplinaires parfois poussées à partir du XVII^e siècle (cf. Ginzburg, op. cit., et Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie : Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, P.U.F., 1993), la graphologie n'a été fondée que vers 1872, par un abbé français, Jean-Hippolyte Michon. A titre d'exemple, on rapprochera la remarque de Claudel de ces formules, à vingt ans de distance : «le premier diagnostic à faire dans une écriture est celui du *trait* : l'âme ici s'est peinte involontairement, fatalement» (Michon, *Système de la graphologie*, 1878) ou encore : «celui qui va au fond des choses verra l'être entier dans chaque trait, et celui-là seulement qui sait le reconnaître ici découvre dans l'écriture le germe de vie du scripteur» (Karl Ludwig Klages, *Expression du caractère dans l'écriture*, 1917). Nous soulignons.
9. «Idéogrammes occidentaux» [1926], *Œuvres en prose*, éd. Petit et Galpérine, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 89. A preuve de l'influence de la graphologie, Claudel évoque dans ses notes préparatoires «ce sillage permanent que la pointe métallique entre nos doigts de notre personnalité en voie d'explication laisse derrière elle» (*Œuvres complètes*, t. XVIII, Paris, Gallimard, 1961, p. 454).
10. Francis Ponge, *Pièces* [1962], Paris, Gallimard, coll. Poésie, p. 116-118.
11. Harold Rosenberg, «The American Action Painters», *Art News*, déc. 1952. Nous traduisons.
12. Il semble en effet impossible d'imaginer un signe qui ne soit pas à un degré quelconque une trace : «L'homme qui aurait peint l'homme se serait peint deux fois, dans le dessin d'un corps et de son propre corps» note Jean-Luc Parant à propos des peintures pariétales, dans *La Face et le profil*, Paris, Éd. Lettres vives, 1988, p. 14.
13. Henri Michaux, Postface de *Mouvements* [1951], repris dans *Face aux verrous* [1967], Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1992, p. 199.
14. *Mouvements*, *id.*, p. 18-19.
15. Postface, *id.*, p. 201, nous soulignons.
16. Francis Ponge, «L'Art de la figue», entretien avec Jean Ristat, *Digraphe*, n° 14, avril 1978, repris dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*, éd. J. M. Gleize, Paris, Flammarion, 1997, p. 281.
17. Noël, «Fable des mots nés», *Fables pour ne pas*, Le Muy, Editions Unes, 1985, p. 35.
18. *Ceux qui merdrent*, Paris, POL, 1991. Prigent, dans «L'écriture, ça crisse le mou» [1988] (TXT 1969-1993 : *Une anthropologie*, Paris, Bourgois, 1995, p. 141-143) a utilisé la plupart de ces métaphores, que l'on retrouve d'ailleurs dans le langage usuel («pisser la copie», etc.)
19. Linda Weintraub, *Art on the Edge and Over*, Litchfield, Art Insights, 1996, p. 159-164.
20. Nous disons bien *obligatoire* : le corps du processus opératoire n'est pas celui du photographe «photographiant» visible sur certains autoportraits dans un reflet, comme chez Friedlander. Un tel corps est apparu dans un temps toujours antérieur au développement photographique. En d'autres termes, «s'il veut se représenter comme Sujet, comme celui qui va faire une œuvre, [l'artiste] doit suspendre l'utilisation active de ses outils. [Il] se présente donc lui-même dans l'acte du «regard» et non dans celui de la manipulation physique» (R. Krauss, «Emblèmes ou lexies : le texte photographique», in Hans Namuth, *L'Atelier de Pollock*, Paris, Macula, 1978, non paginé).
21. «Curriculum», *Écrit au couteau*, Paris, POL, 1993, p. 24.
22. *Id.*, p. 23.
23. Faute de place et pour ne pas surcharger ces pages de références théoriques, nous renvoyons en général à l'œuvre du philosophe, évidemment capitale pour toute réflexion sur l'écrit et la trace.
24. En réponse à une rumeur selon laquelle les *drippings* de Pollock auraient masqué des «images cachées», sous-jacentes, Robert Motherwell a cette formule tout aussi significative pour éclaircir le passage du peintre de toiles encore partiellement figuratives aux coulures : «Alors, dans un sursaut de violence, Pollock éclaboussait ou *ratrait* une image humaine. Puis je pense qu'il est venu un temps où il a abandonné l'image humaine originale, car il s'est rendu compte que ce ratage négatif était une image suffisante» [1967], cité par E. A. Carmean, «L'art de Pollock en 1950», in Hans Namuth, op. cit. Nous soulignons.
25. Noël, «Fable des mots nés», op. cit., p. 39.
26. «Idéogrammes occidentaux», p. 90.
27. Herwarth Walden, in Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 500, nous soulignons.
28. Meschonnic, *id.*, p. 651.
29. Ces remarques ne doivent pas être restreintes à la seule lecture à voix haute : même le lecteur silencieux reproduit, en effet, les mouvements de phonation (cf. Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus*, New York, The Free Press-Macmillan, 1992, p. 242).
30. Bernard Noël, «Le Passant de l'Athos», *Le Reste du voyage*, Paris, POL, 1997, p. 35-36.
31. Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, coll. Les Sentiers de la création, 1971, p. 195. «Le pré» a d'abord paru en 1967 dans le *Nouveau Recueil*.
32. *Signéponge* [1975], Paris, Seuil, 1988, p. 91 ss.
33. Cité par John Vernon, *Poetry and the Body*, Urbana, U. of Illinois Press, 1979, p. 132, nous traduisons.
34. *La Fabrique du pré*, p. 20.
35. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» [1936], *Sur l'art et la photographie*, choix et trad. par Ch. Jouanlanne, Paris, Editions Carré, 1997, p. 27.
36. Ponge, *id.*, p. 27.
37. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, p. 76.