



N°3 A la lettre

- Frédéric Marteau

L'obsession grammatographique

- *Ponge, Perec, Jabès* -

On sait depuis les travaux de Jacques Derrida ou d'Anne-Marie Christin que notre écriture alphabétique ne relève pas seulement d'un système phonétique mais repose également sur une dimension graphique. Le verbe « écrire » vient d'ailleurs du grec *graphein* qui signifie tout autant écrire que dessiner. Écrire c'est d'abord, avant même toute prononciation, l'inscription de lettres graphiques sur un support, de lettres qui ont valeur d'image avant d'être articulées en mot, en son et en sens. Mais une idée *phonocentriste* résiste, qui voudrait que l'écrit ne soit que le véhicule d'une voix ou d'une parole pleine, assurée de son discours et de ses effets. Or, si la lettre n'est pas totalement assujettie au mot et au son qu'elle fait naître, si elle décide par elle-même de revendiquer un sens indépendant de ce qu'elle est censée articuler, c'est toute une maîtrise du discours qui se défait – à moins de voir dans cette double possibilité de la lettre une chance pour l'écriture. La lettre est en effet cette unité graphique qui participe d'une double identité ; elle

est, selon Roland Barthes, un « signifiant contradictoire », un « énantiosème »¹. Depuis son invention, la lettre (*gramma*) n'a en effet cessé d'osciller entre une simple instrumentalisation en vue de former un mot, et l'affirmation d'une autonomie, d'une existence et d'une signifiante – voire d'une figuration – singulières. L'alphabet, dont la principale mission fut de permettre le recueil graphique de tous les sons possibles, n'a jamais voulu (ou pu) se séparer de son existence matérielle, et de sa parenté (ou de son désir de parenté) avec les idéogrammes : la lettre n'apparaît donc plus seulement comme le simple vecteur d'une parole à construire, mais bien aussi comme un objet à contempler, à appréhender, une instance visible autant que lisible.

La lettre rappelle, à qui accepte de la voir – et de la montrer –, la dimension (essentiellement) littérale et graphique de l'écriture. C'est un *graphème*. L'écriture alphabétique, qui consiste à tracer des lettres, se présente ainsi comme une *grammatographie*. Qu'on la manuscrite (calligraphiquement) ou qu'on la typographie, la lettre révèle la part graphique de l'écriture alphabétique. La tradition des lettrines, comme celle des calligrammes, insiste sur cette dimension graphique de la lettre. Les copistes du Moyen Âge ont développé cet imaginaire de la lettre en lui prêtant un pouvoir de figuration débordant le cadre de la signification du texte lui-même. La lettrine, capitale qui initie un paragraphe ou un chapitre, constitue une sorte de seuil entre l'écrit et les *marginalia*, entre le texte et l'image ; elle apparaît et s'ouvre comme le lieu de leur rencontre, de leur contamination ou de leur métamorphose : la lettre se prête en effet à toutes les transformations possibles². Les alphabets ont à leur tour développé cette puissance figurative de la lettre qui, outre la révélation de mondes imaginaires aux possibilités inouïes, a cherché à faire oublier son caractère arbitraire. Elle s'est ainsi ouverte aux zoomorphismes et aux anthropomorphismes les plus inimaginables. La lettre a surtout pu être lue en tant que telle, ce qui lui suppose un sens, une motivation signifiante qui joue de sa capacité figurative et

¹ R. Barthes, « L'esprit de la lettre », préface au livre de Massin, *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1970, éd. modifiée en 1993, repris dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 95.

² Voir l'extraordinaire iconographie du livre de Massin.

mimétique. Du *Sacramentaire* dit de Gellone (entre 755 et 787) à *La Table* de Francis Ponge, la lettre T peut ainsi être ici la représentation de la croix christique, là celle de la table d'écriture. La lettre apparaît, dans son graphisme même, comme le reflet et la représentation d'une réalité – un dessin figuratif. Ce cratylysme de la lettre alphabétique, qui lui confère une qualité pictogrammatique, lui donne une vie, une existence à part entière.

La lettre entre ainsi dans un double mouvement de composition qui lui permet à la fois de s'effacer au profit du mot qui porte alors tout le sens, et de s'isoler, d'apparaître en retrait pour manifester sa présence singulière. Ce repli lui confère une dimension symbolique ou métaphorique : en elle s'étoile une possibilité signifiante qui prend pied dans son caractère figuratif, mais aussi sonore, c'est-à-dire dans sa matérialité. Se révèle également une dimension esthétique : la lettre arrête le regard sur l'élément graphique de sa formation. Enfin se dégage une dimension magique ou symbolique : la lettre peut être l'enjeu d'un hermétisme, chiffrant le message. Cette dernière dimension, que la tradition talmudique et kabbalistique a largement développée³, provient précisément de ce double caractère de la lettre qui ouvre et ferme à la fois, de son statut de seuil qui laisse passer ou qui retient. Seuil du visible et du lisible, et qui suspend sans cesse l'une à l'autre. La littérature, comme la psychanalyse, se souviendront de cet aspect *cryptogrammatique* ou de cet effet « lettre volée » où la lettre joue de sa position de retrait, se met en posture d'invisibilité et d'oubli, par sa trop grande visibilité, par son évidente présence. S'affirmant comme objet visible et comme arrachement à la conception occidentale d'une écriture linéaire, la lettre devient le symptôme d'une dimension autre, cachée : la visibilité de la lettre met au jour toute une face occulte de l'écrit, se déroband toujours au regard inattentif.

La lettre fonctionne-t-elle comme une menace ou comme une chance ? Sa capacité de retrait implique une liberté qui veut aller à l'encontre des carcans linguistiques imposés par la nécessité communicationnelle ; elle veut s'ériger contre sa seule instrumentalisation, contre une linéarisation de l'écriture

³ Et que l'on peut retrouver dans *L'Aleph* de Borges.

impliquant son effacement (comme celui de toutes les traces de l'écriture) au profit d'une évidence logocentrique et idéale. La poésie moderne et contemporaine multiplie les tentatives de libéralisation du littéral : calligrammes, poésie concrète, poésie visuelle, lettrisme⁴ et autres « délires typographiques »⁵. La deuxième partie du XXe siècle est en effet marquée par un « textualisme » reposant sur les capacités de la lettre et de sa combinatoire infinie. Pourtant, dans le mouvement même de cette révélation ou de cette libération grammatographique, demeurent des incertitudes. Car la qualité contradictoire de la lettre, sa qualité d'énantiosème, empêche au fond toute maîtrise de ses pouvoirs. La lettre résiste. Elle peut suspendre le sens, ou signifier autrement. Une lettre en plus ou en moins, et tout est bouleversé. C'est pourquoi la libération jubilatoire de la lettre s'accompagne d'une inquiétude. Loin de s'effacer dans le flux du discours et à la lecture, la lettre demeure un point d'achoppement qui creuse le texte et le rend visible dans ses moindres détails. Elle peut ainsi apparaître comme un phénomène de hantise, croisant deux réalités qui définissent une modernité littéraire. La première tient au caractère disséminé de l'écriture, à ce régime grammatologique qui fait passer les Belles Lettres dans la littérature⁶. Depuis ce moment où, pour le dire schématiquement, les Lettres perdent leur pouvoir – qui est le pouvoir d'effacement de la matière verbale au profit de la parole et de l'idée véhiculée –, la littérature ne cesse de connaître des crises qui feront de son exercice l'épreuve d'une possibilité de l'impossible. La seconde réalité est la révélation de l'instance graphique de la lettre, qui reste le lieu (et la trace) d'un dessin. Dans les deux cas, les manifestations de la hantise procèdent tout à la fois d'une fascination et d'une crainte.

⁴ Dans la poésie lettriste, la lettre est mise en avant selon un enjeu tout autant esthétique que politique ; le *lettrisme* d'Isidore Isou veut en effet rompre avec deux mille ans de « poésie-à-mots » en créant une poésie des lettres. Une poésie *ciselante* voit le jour à travers des « symphonies lettristes » et des notations *hypergraphiques*. Voir J.-P. Curtay, *La Poésie lettriste*, Paris, Seghers, 1974.

⁵ Voir, l'article de R. Queneau sur le typographe Cirier dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965. Il y a en effet une folie (typographique) de la lettre à se montrer sous toutes ses formes, à s'exacerber frénétiquement.

⁶ Il faudrait bien entendu invoquer plus longuement le travail de J. Derrida ou de J. Rancière.

On suivra ainsi différentes manifestations d'une telle hantise où s'affirment conjointement la fascination pour un pouvoir graphique qui crée, scripturalement, des possibilités *littéralement inédites*, et la crainte d'une fuite du discours dans une fixité graphique qui annihile toute maîtrise. Dans tous les cas, l'enjeu consiste à évaluer les *chances* de l'écriture : sa chute dans ce que l'on peut appeler le « grammatographique » et ses nouvelles possibilités d'expression et de sens. Inquiétude et jubilation. Dissémination, contamination glissement d'un mot sur (vers) un autre. L'aspect ludique du jeu avec les mots et leurs lettres semble avoir un pouvoir salvateur et innocent ; mais il est parfois également l'indice d'une angoisse, où plus rien ne semble parvenir à se fixer : pourtant c'est là, nécessairement, que semblent résider les enjeux véritables de l'écriture, pour qui accepte de les regarder en face.

Une nouvelle dimension apparaît alors. Si la lettre est rendue à sa visibilité, c'est peut-être aussi pour révéler qu'à son tour elle possède la qualité de voir. Nous nous sentons en effet comme observés par un langage rendu à sa qualité graphique. Car la lettre devient alors le symptôme d'un bouleversement de la lecture. En tant que *hantise* textuelle, elle défait les assurances de la lecture en déplaçant les attentes et en court-circuitant les habitudes. Les écrits qui mettent en évidence le jeu grammatographique de leurs lettres sont également toujours le lieu où la lecture est interrogée. Mais là encore, c'est peut-être aussi l'indice d'une *chance* à saisir. L'instance de la lettre, jubilatoire et inquiétante, est l'occasion pour la lecture de se réinventer.

Cette question, plurielle et complexe, traverse l'histoire littéraire, et plus évidemment sa modernité. Nous proposons de nous arrêter plus spécifiquement sur trois écrivains-poètes. Francis Ponge, tout d'abord, a fondé son parti pris des choses sur le parti pris des mots. Il se réclame d'une physique atomistique où les lettres jouent un rôle décisif. Dans *La Table*, par exemple, on verra que Ponge cherche à redéfinir l'écriture et la lecture à partir de sa rencontre abstraite-concrète avec un mot. Georges Perec, c'est bien connu, a beaucoup joué avec les mots, en les croisant ou en effaçant les lettres ; plus qu'aux romans lipogrammatiques, c'est à *W ou le souvenir d'enfance* que nous nous

intéresserons : quand la lettre se fait cicatrice et signe d'un passé toujours à même de resurgir ; le maniement ludique des mots et des lettres cache en fait une réalité plus grave qu'il n'y paraît. Enfin, Edmond Jabès viendra préciser en quoi la lettre est la chance de l'écriture, comme celle de la lecture – la chance étant à entendre encore une fois dans sa contradiction de chute et de possibilité révélée : le signe d'une hantise à jamais *opérationnelle*, et l'enjeu d'une obsession qui, à jamais, *fait œuvre*.

Francis Ponge : la lettre et le monde muet des choses

Le point de départ de l'œuvre de Francis Ponge est un sentiment critique : nous nous sommes détournés du monde muet qui nous entoure – « notre seule patrie » – alors que l'homme doit avoir pour tâche de dire (et d'écrire) le rapport aux choses du monde. Il s'agit donc de refonder la langue poétique, et d'abord de reconsidérer son écriture⁷. Ponge revendique une création – ou plutôt une « récréation » – littéraire qui prenne le langage au pied de la lettre. Se réclamant d'un matérialisme général, et notamment linguistique, il cherche à se démarquer de toute une tradition littéraire où les mots sont au service de l'idée et des significations préconçues⁸. Ni signe ni idée, chaque mot doit au contraire être considéré comme « un objet, une trace noire sur le papier, une suite de sons dans le vent, en pensant le moins possible à ce qu'ils "veulent dire" »⁹. Ponge cherche ainsi à faire l'éloge de la définition du signe, de ses imperfections et de ses faiblesses. « Que l'imparfait du signe demande lui-même humblement son pardon. Qu'il se dévisage, qu'il se confesse, qu'il s'humilie »¹⁰. Cette humiliation, qu'il faut entendre aussi comme une humilité, passe par le papier, le support

⁷ Ce que Ponge nomme aussi à de nombreuses reprises le « fonctionnement » de l'écrit. Un texte « fonctionne » (grâce à son lecteur, notamment) plus qu'il ne signifie.

⁸ Cette tradition est celle que Derrida a stigmatisé comme *logocentrisme* (voir, notamment, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, dès l'exergue, p. 11). On comprend pourquoi le philosophe s'intéressa si passionnément à l'œuvre du poète.

⁹ F. Ponge, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1005.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 1006-1007.

d'inscription, le sol sur lequel les lettres viennent se déposer¹¹. Il passe par toute une matérialité verbale retrouvée, une matérialité graphique qui fait du langage une chose, une matière vivante et mouvante. Cette prise en compte du littéral – du plus humble – autorise par conséquent à s'arrêter sur la lettre, le plus petit élément de langage dont l'écriture *et* le dessin doivent signer le rapport au monde. Si Ponge s'intéresse aux choses les plus humbles, les plus « humiliées » (le crottin, la boue, l'antracite...), il revendique ce choix jusque dans l'intérêt porté aux lettres qui soutiennent les mots dans leur relation aux choses. Ainsi, au sujet de l'œillet ou du mimétique mimosa :

O fendu en Œ
O ! Bouton d'un chaume énergétique
Fendu en ŒILLET !
L'herbe, aux rotules immobiles
ELLE Ô vigueur juvénile
L aux apostrophes symétriques
O l'olive souple et pointue
Dépliée en Œ, I, deux L, E, T
Languettes déchirées
Par la violence de leur propos
Satin humide satin cru
etc.¹²

Miraculeuse
MOMentanée
SATisfaction !

MIminute
MOusseuse
SAfranée¹³ !

De la même manière, le lézard révèle un Z « tortillard », le pin un I central et vertical, idem avec le verre d'eau, la cruche ou l'oiseau. On reconnaît ici le cratylysme de Ponge, ou son mimologisme qui affirme, selon Genette, la « dominance de l'étymologie et de la mimographie »¹⁴ et que l'on retrouve

¹¹ « Le papier », *Ibid.*, pp. 1378-1380.

¹² « L'Œillet », *La Rage de l'expression*, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 363.

¹³ « Le Mimosa », *La Rage de l'expression, Ibid.*, p. 369.

¹⁴ Voir G. Genette, « Le parti pris des mots », dans *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 435.

exemplairement dans le poème « 14 JUILLET », véritable lecture des lettres de son titre.

Tout un peuple accourut écrire cette journée sur l'album de l'histoire, sur le ciel de Paris.

D'abord c'est une pique, puis un drapeau tendu par le vent de l'assaut (d'aucuns y voient une baïonnette), puis – parmi d'autres piques, deux fléaux, un râteau – sur les rayures verticales du pantalon des sans-culottes un bonnet en signe de joie jeté en l'air.

Tout un peuple au matin le soleil dans le dos. Et quelque chose de neuf, d'un peu vain, de candide, c'est l'odeur du bois blanc du Faubourg Saint-Antoine, – et ce J a d'ailleurs la forme du rabot.

Le tout penche en avant dans l'écriture anglaise, mais à le prononcer ça commence comme Justice et finit comme ça y est, et ce ne sont pas au bout de leurs piques les têtes renfrognées de Launay et de Flesselles qui, à cette futaie de hautes lettres, à ce frémissant bois de peupliers à jamais remplaçant dans la mémoire des hommes les tours massives d'une prison, ôteront leur aspect joyeux¹⁵.

Genette relève les équivalences mimographiques du poème et de son titre (1 : pique, 4 : chapeau ou baïonnette...) et constate que deux lettres, E et U, n'ont pas d'équivalent. Il souligne ainsi l'arbitraire du geste pongien, comme de tout geste de ce type : « comme d'habitude, le commentaire mimologique est une formation de compromis qui accommode ce qui peut l'être et passe le reste sous silence »¹⁶. Mais cet arbitraire est aussi le signe d'une grande liberté et d'une véritable jubilation éprouvées dans le dessin des lettres elles-mêmes qu'il s'agit d'éclairer, de rendre signifiantes, ou de laisser dans l'ombre.

Ponge se présente ainsi comme un poète visuel, qui, déposant ses mots sur le papier, y observe le jeu de leurs lettres. Il faut être attentif à ce jeu pongien qui fait bouger les lettres d'un mot, en complique la relation au monde par tout un mouvement d'apparition et de disparition. Le poète maintient son objectif : faire en sorte que le poème gagne en autonomie, qu'il *fonctionne* de lui-même, comme s'il était gravé dans la pierre, indifférent à toute manipulation. C'est pourquoi Ponge revendique l'aspect visuel et graphique de l'écriture, et qu'il lègue son

¹⁵ F. Ponge, *Pièces*, dans *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 718.

¹⁶ G. Genette, *Mimologiques*, *Op. cit.*, p. 436.

écriture manuscrite aux pouvoirs de la typographie. Il s'en explique dans un texte recueilli dans *Méthodes* et intitulé « Proclamation et petit four » :

Point de doute que la littérature *entre en nous* de moins en moins par les oreilles, *sorte de nous* de moins en moins par la bouche (...).

Point de doute qu'elle passe (entre et sorte) de plus en plus *par les yeux*. Elle sort de nous par la plume (ou la machine à écrire) : devant nos yeux. Elle entre en nous également par les yeux (...).

Mais point de doute, non plus, il me semble que devant nos yeux elle passe de moins en moins sous la forme manuscrite.

Pratiquement, les notions de littérature et de typographie à présent se recouvrent (...).

S'il est vrai, comme je le pense, qu'il n'y ait œuvre valable que l'auteur ne soit doué d'une égale sensibilité à ce dont il parle et au moyen d'expression qu'il emploie (...), je crois aussi que dans notre sensibilité actuelle entrent de plus en plus en composition – avec les qualités sonores – celles qui tiennent à l'apparence ou à la figure des mots¹⁷.

Cette « imprégnation de la sensibilité par la figure *typographique* du mot »¹⁸ est une donnée du poème, un élément de sa matière. Ponge « prévoit » des mots imprimés, et le dessin de leur agencement. S'il préfère le jeu typographique à celui de la manuscriture, c'est que la lettre imprimée garde un caractère commun ; le poète s'efface devant la réalité *communautaire* du graphisme alphabétique : l'imprimerie typo- ou calligraphique du poème est ce qui lui donne chair, est surtout ce qui lui permet de se donner à lire – d'exister en tant que tel (de façon autonome) et pour un lecteur.

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)¹⁹.

Et il ne s'agit pas seulement de parler des lettres, ou de les faire parler, comme dans le poème « 14 JUILLET ». Il s'agit aussi de les montrer, de les dessiner *typographiquement* – de faire de la lettre un *graphème*. Cette tentation graphique, ou calligraphique, nous indique que le poème tend à devenir une chose

¹⁷ F. Ponge, *Méthodes*, dans *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 641.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ F. Ponge, *La Fabrique du Pré*, dans *Œuvres complètes II*, éd. cit., p. 433.

à contempler autant qu'à lire, un tableau. Son objet étant verbal, sa pratique est tournée vers l'idéogrammatique ou le logogrammatique. Il paraît souvent rechercher un geste scriptural qui le rapproche du geste pictural. On sait la proximité que Ponge a toujours entretenue avec les arts plastiques, comme en témoigne son *Atelier contemporain*²⁰.

Mais sous les annonces de principe et l'apparente maîtrise du poète se lit une inquiétude, ou une réticence – tout du moins une contradiction. D'un côté : la conception d'un poème fini, définitif, inscriptible sur la pierre, devenu lithographie lui-même ; de l'autre : un poème interminable, cherchant à dire l'impossible (la relation aux choses et au monde muet) et s'y reprenant sans cesse. En effet, alors même qu'il revendique un art de la formule convaincante et concrète, qu'il se veut l'ouvrier de « façons logiques » au mouvement autonome, en s'effaçant lui-même de son œuvre, Ponge publie toutes les étapes de la fabrique de certains poèmes, manuscrits, lettres, états typographiés, jugeant que ses « erreurs » ou errements sont justement ce qui permet au poème de « fonctionner »²¹. Mais cette contradiction ou ce va-et-vient d'une façon poétique à une autre sont peut-être, dans leur complémentarité et leur différence, ce qui constitue tout le jeu pongien et l'inquiétude de son *fonctionnement*. Si le poème reste figé dans la pierre, il risque d'être privé de vie, de mouvement ; si, à l'inverse, le poète ne sait pas se retirer du dispositif qu'il invente, de l'objet qu'il façonne, de la bombe qu'il fabrique²², il risque lui-même d'exploser avant même toute réalisation.

²⁰ Sur les relations qu'entretient la poésie de Ponge avec les arts plastiques, voir B. Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

²¹ Voir F. Ponge, *Pratiques d'écriture*, *Op. cit.*, p. 1017 : « Il y aurait seulement à constater que Les Erreurs se compensent ou s'harmonisent, de façon à fonctionner ».

²² Voir les *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard, Seuil, 1970, p. 66 : « Eh bien, au mur j'avais épinglé un alphabet en gros caractères ; et, sous la table, il y avait mon Littré. Je travaillais donc à préparer ma bombe, avec des lettres et avec des mots ». Voir également pp. 71-72 : « Je mettais en abîme, comme je l'ai dit plus tard, un objet, une notion, n'importe laquelle, et j'ouvrais la trappe, et j'écrivais des textes que je combinais, que j'agençais, comme je l'ai expliqué, par les mots et par les lettres, et par les choses, et par les boucles des consonnes, et par les points sur les *i*, et par les virgules, etc., comme des bombes ».

Il faut peut-être parvenir à assumer cette contradiction en alliant la maîtrise à l'erreur. Maîtriser le dessin de son poème, travailler au plus près l'agencement de ses lettres, tout en créant des failles et des lacunes, en se laissant déborder par des possibilités de lecture imprévues – imprévues par le poète, mais prévues, en un sens, par le poème lui-même. Ponge a ainsi pu révéler que la lettre, ce plus petit élément de langage, contient des possibilités en elle-même de faire sens autrement. La lettre, comme objet matériel, visuel (graphique) avant même d'être sonore, est l'autre du langage, la porte ouverte sur du sens et de l'altérité. En ce sens, elle est un élément essentiel de ce travail de signature que Ponge met en place face au monde muet devant lequel il se sent endetté²³. Il aura fallu en montrer le travail pour que la lettre, et plus généralement l'écrit (ce qui s'est échoué et inscrit sur un support), puissent faire exister le poème et venir à son « secours ».

Ô draperies de mots, assemblages de l'art littéraire, ô massifs, ô pluriels, parterres de voyelles colorées, décors des lignes, ombres de la muette, boucles superbes des consonnes, architectures, fioritures des points et des signes brefs, à mon secours²⁴ !

Mais cette confiance accordée au dessin grammatologique, cette attention constante apportée à la matérialité de l'écriture peut faire aussi l'objet d'une obsession perturbant le rapport au monde. Car à ne se fixer que sur le signe de la chose (sur le langage), on risque de perdre le rapport à la chose elle-même (au monde). On se souvient de la remarque de Roland Barthes : « J'ai une maladie : je vois le langage »²⁵. D'une façon semblable, et non sans humour, Ponge décrit cette « maladie » dans un petit texte de « Fables logiques » intitulé « Un vicieux », sorte de mise en abîme de son attitude pratique, et qui commence ainsi :

Un écrivain qui présentait une grave déformation professionnelle percevait les mots hors leur signification, tout simplement comme des matériaux. Matériaux fort difficiles à œuvrer, tous différents, plus vivants encore que les pierres de l'architecte ou les sons du musicien, des êtres

²³ Sur les questions de la signature et de l'endettement, voir J. Derrida, *Signéponge*, Paris, Seuil, 1988.

²⁴ F. Ponge, « La promenade dans nos serres », *Proèmes*, dans *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 176.

²⁵ R. Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 164.

d'une espèce monstrueuse, avec un corps susceptible de plusieurs expressions opposées.

Cet écrivain nourrissait beaucoup d'illusions quant à la personnalité des mots, et s'il s'intéressait à leur être physique et moral, se gardait soigneusement des significations.

Dans le mot SOUVENIR par exemple, il voyait bien plutôt un être particulier dont la forme était dessinée en noir sur le papier par la plume selon la courbe des lettres, le dessin grandeur nature d'un être de deux centimètres environ, pourvu d'un point sur l'i, etc. enfin tout plutôt que la signification du mot « souvenir ». Pour lui il y avait parmi les mots une race de cyclopes, les monosyllabes, etc.²⁶.

L'obsession grammatologique décrite ici est tout prêt de virer au cauchemar, à une de ces folies graphiques dont fut capable Michaux²⁷. Ponge expose des « moments critiques qui sont des descriptions de visions tout à fait folles »²⁸. Il s'agit bien sûr ici d'une parodie : ce récit d'une « maladie », qui nous fait penser à celle d'un Lord Chandos, est la description d'une perte des repères traditionnels censés fonder (et assurer) le rapport au langage. Ces symptômes semblent même décrire la maladie de tout poète, et non seulement de ce confrère :

Il prétendait que les poètes s'en trouvaient tous plus ou moins atteints, et les plus grands le plus gravement. Il se demandait avec une anxiété renouvelée chaque nuit si pour le poète l'élément était précisément le mot, ou la syllabe, les signes de ponctuation, enfin tout ce qui forme sur le papier une tache noire distincte ? ou bien plutôt les racines des mots, les cellules étymologiques qu'il s'agissait d'accorder au mieux dans la phrase et dans le poème.

Quelquefois par l'effet de la même maladie, il considérait ces matériaux eux-mêmes comme sujets d'inspiration au même titre qu'une nature morte peut (ou un paysage) l'être pour un peintre²⁹.

Ponge avait initialement accompagné ce texte de trois « expressions » de tels moments critiques, trois textes écrits « dans un état d'esprit tout à fait étrange » et qui, suite à des problèmes d'impression, disparurent (constat de 1928)

²⁶ F. Ponge, *Méthodes*, *Op. cit.*, p. 613.

²⁷ L'œuvre d'Henri Michaux est en effet traversée par des caractères graphiques non langagiers qui constituent une sorte d'alphabet en quête d'une langue universelle. Dans *Émergences-Résurgences* (Genève, Skira, 1972), Michaux décrit le parcours d'une telle aventure, des lignes et taches anthropomorphiques aux signes en mouvement, en passant par l'expérience graphique de la mescaline. Voir, par exemple, le recueil *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1967.

²⁸ F. Ponge, *Méthodes*, *Op. cit.*, p. 614.

²⁹ *Ibid.*, pp. 613-614.

avant de réapparaître (en 1949). Il s'agit de trois textes présentés sous le titre : « Du logoscope », évoquant tous la notion de *souvenir*, titre du premier texte :

Dans ce sac grossier, je soupçonne
une forme repliée, S V N R.
On a dû plusieurs fois modifier
l'attitude de ce mort.
Par-ci par-là on a mis des pierres,
O U E I.
Cela ne pouvait tomber mieux,
Au fond³⁰.

À travers cette fantaisie du souvenir et la description d'une anxiété poétique, de la poésie présentée comme une maladie ou une folie, Ponge veut montrer que le travail du poète est justement le travail d'une telle inquiétude, d'un tel moment critique, l'occupation d'un tel lieu *logoscopique* ; que l'exercice poétique est la folie (détournement, per- ou subversion) d'un rapport au langage où la matérialité de l'écriture est négligée au profit des évidences de la signification. Or, pour accéder au sens, le poète ne doit pas faire l'économie d'un travail sur la langue. On comprend pourquoi Ponge préférerait, au titre de poète, celui d'ouvrier ou d'artisan verbal.

Le poète pongien est un homme qui travaille à sa table, écrit *sur* la table, à son sujet (ou son objet), se confrontant (selon la loi, ou la maladie, du logoscope) au mot TABLE. Nous terminerons donc notre brève traversée du vaste complexe pongien par une lecture de *La Table*, c'est-à-dire de toutes ces « Notes pour la table », ces travaux préparatoires qui illustrent exemplairement l'obsession grammatographique du poète. Passons sur toute la dimension de mise en abîme lisible dans (sur) *La Table* mais arrêtons-nous sur le travail autour du mot. Après une suite de mots de la famille de « table » à chercher dans le dictionnaire, Ponge revient sur la notion de « souvenir » que nous venons d'évoquer. « Je me souviendrai de toi, ma table » – le verbe est alors accompagné d'une note qui précise que le souvenir est un don verbal à l'autre adressé : « Je vais faire que l'on se souviennne de toi (ou plus exactement que tu te souviennes au *je* du lecteur, que

³⁰ *Ibid.*, pp. 614-615.

tu surgisses dans sa mémoire) »³¹. Car le secours doit venir du lecteur, cet autre du texte. La chance du poème, et par conséquent son risque, réside dans sa lecture. Tout le projet de *La Table* s'inscrit d'ailleurs dans cette formulation qui insiste sur le rôle essentiel joué par le lecteur : « Lecteur je t'invite à lire l'écriture de la lecture de ce que j'écris / Je t'invite à *faire la lecture* de l'écriture de ma lecture de ce que j'écris »³². Lecture et écriture s'entremêlent au point de se confondre. Le lecteur, ou *écrilecteur*, est celui qu'ailleurs Ponge nomme (et appelle de ses vœux) « l'agent commutateur » capable de faire *fonctionner* un texte – d'appuyer sur les mots, sur leurs lettres, pour les faire bouger, les faire marcher³³.

Pour qu'un lecteur se souvienne de la table, il faut l'inviter à faire la lecture de l'écriture de la lecture du mot *table*, comme du mot *souvenir*. En effet, *souvenir*, c'est aussi *venir sous* : « La table vient se placer sous mon coude / La table souvient à mon coude / Tandis qu'il me souvient de la table (de la notion de la table), quelque table vient sous mon coude »³⁴. Entre l'objet qui souvient au coude de celui qui écrit, et sa notion présentée pour qu'un lecteur se souvienne de l'objet, il y a un mot. *Table* se compose d'un *T* et d'un suffixe, « la terminaison (ou désinence) *able* »³⁵ : « De la table « T » est la forme, *able* est la matière (le bois) »³⁶. La matière, c'est-à-dire ce qui *peut* être (*able* vient du latin *abilis*), la possibilité même pour un mot d'accéder à la complexité de son être. Le langage se met alors à révéler ses possibilités ; il se met à bouger, dès lors qu'il *réalise* sa matière. « *Table* est l'établissement de la désinence *able*, la mise sur pied »³⁷. Mais pour arriver à ce jeu lexical qui signe la relation à la chose, il faut détruire le

³¹ F. Ponge, *La Table*, Paris, Gallimard, 1991, 2002, p. 9. Nous nous référons à l'édition de la NRF et non à celle de la Pléiade car dans celle-ci ne sont pas reproduits les dessins grammatographiques que nous voulons voir figurer ici.

³² *Ibid.*, p. 20.

³³ Voir les *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *Op. cit.*, pp. 185-186 : « Il est évident que c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment, c'est-à-dire qu'il se subrogera à l'auteur, au fur et à mesure de sa lecture, qu'il fera, si vous voulez, acte de commutation, comme on parle d'un commutateur, qu'il ouvrira la lumière, enfin qu'il tournera le bouton et qu'il recevra la lumière. C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant ; et il lui est demandé un *acte* ».

³⁴ F. Ponge, *La Table*, *Op. cit.*, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*

mot comme concept et considérer la chose comme conceptacle, c'est-à-dire entrer dans la matérialité sémantique du mot après en avoir chassé l'idée.

Ce qui m'en vient donc naturellement (authentiquement), c'est à la fois l'objet (le référent) hors le mot et le mot, hors sa signification courante, et ce que j'ai à faire est de les rajointer. Un objet plus épais, plus actuel aussi et un mot plus épais (que sa valeur actuelle de signe)³⁸.

Cette définition par l'auteur de son propre travail est suivie par une remarque hors de propos (« un coq à l'âne » écrit Ponge) : nous quittons la table pour retourner au pré. Il lui vient à l'idée une mise en pages pour la fin du *Pré*, une composition typographique de sa signature qui apparaît alors à l'état de dessin (**fig. 1**)³⁹. Si Ponge a souvent mis l'accent sur la nécessité typographique du dessin scriptural, le travail manuscrit, que l'auteur publia souvent comme tel, révèle un détour par le dessin, et particulièrement le dessin de lettres (ici les initiales de son nom qui sont celles aussi du fenouil et de la prêle), c'est-à-dire une obsession grammatographique. Celle-ci apparaît dans le fil du travail sur *La Table*, parce que la définition précédente du rapport – du *rajointement* – entre l'objet et le mot passe par l'épreuve d'une grammatographie. Ce que vient confirmer la suite des notes sur *La Table*.

En effet, il s'agit pour le poète (pour son corps) de *s'appuyer* sur la table, sur le mot (et le corps du mot) *table* ou le groupe de mots *la table*. « Rase ou pas rase comme on voudra il reste la table / il reste LA TABLE »⁴⁰ :

Eh bien *la table* comporte sept lettres dont un couple anagrammatique la et a(b)l, 2 fois la voyelle *a* et la lettre la plus importante, le *T* qui me semble la figurer (ou représenter) « pictographiquement » ; puis l'explosive *b* atténuée par rapport au *t*, atténuée encore par la labiale *l* et la terminaison muette *e*⁴¹.

Ponge évoque ici la matière de la table ; l'objet (le référent) et le mot (sa grammatographie) se confondent. « Les *a* sont la matière (le bois) (ici encore le *e*

³⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁹ Sur la dimension de la signature et pour un commentaire particulier de ce passage, voir J. Derrida, *Signéponge*.

⁴⁰ F. Ponge, *La Table*, *Op. cit.*, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*

final adoucit ces *a*) »⁴² : la table est « *élémentaire* »⁴³. À la décrire ainsi, le dessin guette, et même si Ponge se défend d'être un dessinateur (se réclamant plutôt du moraliste⁴⁴), il a besoin d'en passer par un geste graphique élémentaire, s'appuyant sur la table *pictographiquement* (**fig. 2**). Et si le *T*, pictographiquement, la signifie (mais cela pourrait être également le tréteau d'un *X*), le suffixe *able* la rend possible, lui attribue la possibilité d'être. Il « permet de connoter une action virtuelle du lecteur »⁴⁵ et réalise la « lecture-écriture » du texte, lui assurant sa mise en marche ou sa survie.

On aura ainsi pu constater que tout au long de son œuvre, le travail verbal de Ponge – sa morale – ne s'est pas appuyé sur une métaphysique, mais sur une physique, celle d'un Epicure ou d'un Lucrèce : « La physique atomistique : celle des signes, des signes espacés, (discontinus), celle des Lettres »⁴⁶ (voir **fig. 3**). Avec *La Table*, Ponge voulait en finir : achever son œuvre, terminer sur le sol ou le support qui avait vu naître ses écrits, cette table de consolation, cette console. Mais à nouveau il rencontra un mot, et avec lui la possibilité infinie (à jamais recommencée : le manuscrit de *La Table* est un ensemble interminable) non seulement de l'écriture mais aussi de la lecture, entendue comme ce qui vient relancer sans cesse la rencontre avec une chose verbale : « Tout (de la table) est contenu dans ce nom, *la Table* : dans son apparence écrite (ou lue) sur la page, et (tout à la fois) dans sa sonorité »⁴⁷. Il aura ainsi été impossible d'achever ou d'effacer ce qui comporte en lui-même sa propre possibilité d'être – *à la lettre*.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁴ « Je ne suis pas un dessinateur, mais un moraliste (dois-je ajouter *hélas !?* – *Non*, mais je dois préciser ma pensée. Je suis un moraliste en ce sens que je veux que mon texte sur la table soit une loi morale, prenne cette valeur (et seule une formule *verbale*, c'est-à-dire *abstraite au maximum*, mais *concrète à la fois*, parce qu'utilisant l'alphabet et la syntaxe, le mode d'écriture et la langue communs à notre espèce et à notre époque les révolutionne pourtant) mais un moraliste révolutionnaire... » (*Ibid.*, p. 32).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

Georges Perec : du jeu à la hantise

Georges Perec aimait à se dire « homme de lettres », insistant sur la littéralité de l'expression : un homme qui travaille les lettres de l'alphabet :

Le mot qui semble le plus juste lorsque je m'efforce de me définir et de définir le travail que je fais n'est ni romancier ni même écrivain, mais homme de lettres : un homme dont le travail a pour objet les lettres, l'alphabet : mon travail ne se fait pas avec des idées, des sentiments, des images⁴⁸.

L'auteur des *Choses* s'est toujours défini comme un *scriptor* ou un *scrivant*, ayant fait de la lettre l'unité matérielle incontournable de tout bricolage littéraire. Acteur essentiel de l'Oulipo, il se distingua par des activités textuelles et des jeux de langage qui firent de lui un virtuose du littéral : mots croisés, palindromes, lipogrammes, hétérogrammes... Jouer avec les mots, avec les lettres qui déplacent sans cesse un mot vers un autre, avec des contraintes qui ouvrent des possibilités jusqu'alors inédites, c'est tout à la fois être en confiance avec sa propre langue et se méfier des pouvoirs que celle-ci semble s'autoriser naturellement. Contre un certain pathos de la posture littéraire, en cela l'égal d'un Ponge, Perec se veut écrivain *au pied de la lettre*, quitte à ce que ses exercices grammaticaux révèlent chez lui ce qui relève de l'obsession, ou de la folie :

Pour ma part, j'accumule depuis des années des expériences de « folie » littéraire (lipogrammes, palindromes, hétérogrammes, homophonies, etc.) sans avoir le sentiment de faire des choses plus folles que tout simplement écrire⁴⁹.

Mais peut-on « tout simplement écrire » ? Ce rêve de scribe – et le Bartleby de Melville, si important pour Perec, en est un modèle des plus inquiétants – cache une réalité plus angoissante. Les jeux grammatologiques, tous ces exercices de maîtrise du littéral, sont tout autant un cache que le révélateur d'une profonde fêlure personnelle, et c'est ce que les textes autobiographiques

⁴⁸ G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », première version citée dans *Portrait(s) de Georges Perec*, sous la dir. de P. Perec, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 113.

⁴⁹ G. Perec, « Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner », dans *L'Arc*, n° 76, 1979, rééd. Paris, éditions incultes, 2005, p. 33.

n'auront cessé de montrer. « Perec a repensé et réinventé l'acte d'écrire lui-même », écrit Harry Mathews, en faisant jouer à la lettre un rôle fondamental – la lettre, en effet, « devient pour Perec, par son maniement exceptionnel, le moyen d'exprimer (outil formel plus que symbole) le vide, l'absence, la mort qui sont au centre de son entreprise littéraire »⁵⁰.

On pourrait être amené à distinguer dans l'œuvre de Perec une partie ludique et joyeuse, où la lettre apparaît comme un élément jubilatoire dans l'ordre de la création littéraire, et une partie plus douloureuse liée à l'enfance, à la mort du père et à la déportation de la mère, à ce vide primordial sur lequel le geste d'écriture tente de s'établir. On aurait d'un côté tout ce qui relève de la série, de la contrainte, des alphabets, des jeux de mots – une tentative d'effacer le hasard par un excès de maîtrise –, et de l'autre tout ce qui relève d'une inquiétude face au monde, la lettre étant prise dans une prose plus conventionnelle (et communicante) où, quand elle parvient à s'isoler, à se faire remarquer, elle apparaît chargée d'Histoire (avec sa grande hache), soumise au hasard des événements – l'ombre d'une réalité devant laquelle on a du mal à tenir parole. Mais à y regarder de plus près, cette distinction s'avère rapidement peu pertinente, de même que celle qu'avait proposée l'auteur lui-même, se comparant à un paysan cultivant différents champs et développant ainsi littérairement quatre modes d'interrogation : « sociologique », « autobiographique », grammatique ou « ludique », et enfin « romanesque »⁵¹. L'œuvre de Perec doit se lire *à la lettre* : là résident tout à la fois le plaisir de son écriture et l'expression d'une inquiétude fondamentale.

Perec s'est attaché aussi singulièrement à la lettre, semble-t-il, parce qu'il a toujours fait l'épreuve, dès le départ, du souffle coupé, de la parole difficile. « De ce lieu souterrain, je n'ai rien à dire. Je sais qu'il eut lieu et que, désormais, la trace en est inscrite en moi et dans les textes que j'écris »⁵². La tache aveugle de

⁵⁰ H. Mathews, « Le Catalogue d'une vie », *Magazine littéraire*, n° 193, 1983, p. 14.

⁵¹ Voir G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985, pp. 9-12. Mais Perec n'était pas dupe des limites d'une telle classification, qu'il critiquait d'ailleurs lui-même dans ce texte, après l'avoir établie.

⁵² G. Perec, « Les lieux d'une ruse », dans *Penser / classer, Op. cit.*, p. 72.

son enfance l'aurait peut-être complètement paralysé et empêché d'écrire s'il n'avait su trouver dans la lettre et son dessin insignifiant un secours inestimable. Plaisirs du « simplement écrire », du graphisme le plus élémentaire : « écrire, c'est simplement écrire, tracer des lettres sur une feuille blanche »⁵³. On pourra constater, en découvrant ses manuscrits, ses projets et notes de travail, que toute sa vie Perec se raccrocha au simplement écrire-dessiner, multipliant les graphes, les schémas, les lettres, les symboles, les traits, les ratures, les classements, les tableaux, etc. En 1970, il préparait même un « livre de dessins, griffonnages, taches, jeux d'eau, hasard »⁵⁴.

Mais ce geste graphique apparemment simple recouvre, ou garde souterrainement en lui, cette inquiétude profonde dont nous parlons et qui risque à tout moment de ruiner toute entreprise littéraire. Syndrome du *Terrier* kafkaïen : la bête construit son habitat dans le risque permanent que celui-ci puisse être détruit à tout instant. La menace est profonde : on peut se raccrocher à un exercice oulipien qui fait de son auteur « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir »⁵⁵, mais cette maîtrise peut se révéler trompeuse et illusoire, laissant réapparaître des forces souterraines plus incontrôlables⁵⁶. Écrire, c'est constater que « quelque chose s'est déplacé, quelque chose se déplace et se trace, la ligne sinueuse de l'encre sur le papier, quelque chose de plein et de délié »⁵⁷. Cela suppose ainsi toujours, par son geste même, l'épreuve d'un déplacement, c'est-à-dire tout à la fois une chance et un risque. Il s'agit donc d'en jouer, mais d'en jouer sérieusement : d'éviter les pièges tendus, d'apprendre à ruser⁵⁸, quitte à échouer.

Derrière le jeu avec les lettres et une conception jubilatoire de l'écriture se cache une réticence, pour ne pas dire une angoisse. Si Perec a accepté d'écrire des

⁵³ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁴ Voir *Portrait(s) de Georges Perec*, *Op. cit.*, p. 82.

⁵⁵ Définition prêtée à R. Queneau, dans Oulipo, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Mille et une Nuits et Oulipo, 2002, p. 6.

⁵⁶ C'est tout le propos d'un récit comme *Un homme qui dort*.

⁵⁷ G. Perec, « Les lieux d'une ruse », *Op. cit.*, p. 62.

⁵⁸ C'est l'enjeu du texte de Perec sur sa psychanalyse, précisément intitulé « Les lieux d'une ruse ».

poèmes, s'il a osé jouer au poète, ce n'est qu'à la condition extrême de se raccrocher aux lettres et au jeu de leur association. Il s'agit de faire ses gammes – ou, pourrait-on dire, ses *grammes*. Ainsi se sont formés les poèmes recueillis dans *La Clôture et autres poèmes*, de même que ceux d'*Ulcérations*, où Perec invente le genre du poème hétérogrammatique, variation anagrammatique à forte contrainte, un genre qu'il systématisait avec *Alphabets* et ses cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques.

Chacun des cent soixante-seize textes de ce recueil est un onzain, un poème de onze vers, dont chaque vers a onze lettres. Chaque vers utilise une même série de lettres différentes, quelque chose comme une gamme, dont les permutations produiront le poème selon un principe analogue à celui de la musique sérielle : on ne peut répéter une lettre avant d'avoir épuisé la série. Tous les poèmes ont en commun les dix lettres les plus fréquentes de l'alphabet français : E, S, A, R, T, I, N, U, L, O. La onzième lettre est l'une des seize lettres restantes : B, C, D, F, G, H, J, K, M, P, Q, V, W, X, Y, Z. Il y a onze poèmes en B, onze poèmes en C, etc..., soit au total onze alphabets complets, c'est-à-dire $16 \times 11 =$ cent soixante-seize poèmes⁵⁹.

Sous le double patronage de Jacques Roubaud et de Maurice Scève, Perec invente une poésie à contrainte qui se donne littéralement à voir ; car il ne se contente pas de réaliser la complexe arithmétique de son projet grammatical : il en expose le résultat, à la limite du lisible et du visible.

La présentation typographique des textes visualise cette contrainte en donnant de chaque poème deux dispositions différentes : l'une est ordonnée en un carré de onze lettres sur onze, l'autre est libre et propose une sorte de traduction en prose du poème⁶⁰ (**fig. 4**).

Perec veut présenter ici un nouvel art poétique à l'encontre des « vestiges rhétoriques » que l'on trouve encore dans la poésie contemporaine. Contre la pose poétique traditionnelle, il s'agit donc de se raccrocher aux lettres de l'alphabet, de leur faire confiance. Mais derrière cette confiance se dissimulent une méfiance et une hantise : la lettre peut se mettre à la place d'une réalité plus douloureuse – si

⁵⁹ G. Perec, *Alphabets*, Paris, Galilée, 1985, quatrième de couverture.

⁶⁰ *Ibid.* Précisions que l'aspect visuel de ces *Alphabets* est renforcé dans cette édition par des illustrations de Dado.

tel carré de lettres révèle en sa diagonale telle lettre assignifiante, un W, un X ou un E vont s'imposer d'une manière différente pour l'écrivain.

L'écriture noue et dénoue les ambiguïtés du vécu ; elle mêle à son encrage le plus ténu les traces d'une existence et ses failles les plus inavouables. Pour dire et signer ce double mouvement de rapport au réel et de rapport à l'écriture, Bernard Magné a forgé le terme d'*æncrage*, enjeu de l'encryptage des biographèmes. Pour en saisir l'importance, il faut en revenir à un passage décisif de *W ou le souvenir d'enfance*, où Perec expose le principe même de son geste d'écriture :

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs qui laissent apparaître l'intervalle entre ces lignes : j'aurai beau traquer mes lapsus (...), je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie⁶¹.

Perec témoigne ici d'un double anéantissement : celui de ses parents et celui du souvenir de leur disparition. Les lieux de l'enfance ont eux-mêmes disparu⁶² : l'existence de l'écrivain n'a pas d'ancrage originel. La seule ancre à laquelle il peut s'accrocher est l'écriture, en son sens le plus matériel, le plus graphique. Dessiner des mots, des lettres, tracer des lignes d'écriture constituent

⁶¹ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, rééd. Gallimard, « L'Imaginaire », pp. 63-64.

⁶² « J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts... De tels lieux n'existent pas » (G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 122).

ainsi l'*ancrage* du poète : son sol graphique, son attache scripturale. Par l'écriture, Perec se réinvente des lieux, des appartenances, une mémoire. Et d'abord par les lettres : c'est dans leur dessin que tout se joue.

W ou le souvenir d'enfance en fait la démonstration. Ce récit s'ouvre par une dédicace : « Pour E ». Le « E » n'est pas suivi de point ; s'il peut renvoyer à l'initiale d'un prénom cher, il peut aussi se lire autrement. « Pour E », si on adopte une lecture homophonique, peut être compris : pour *eux*, ses parents, les disparus. On sait également que la lettre E occupe dans l'œuvre de Perec une place essentielle : elle disparaît lipogrammatiquement dans *La Disparition*, puis réapparaît sous la forme d'un monovocalisme excessif dans *Les Revenentes*. Le E est aussi la voyelle du nom de l'auteur, ce nom qui fait souvent l'objet d'une interrogation littéraire (**fig. 5**). Le nom propre est un mot qui tient à ses lettres. Il n'est parfois retenu que par sa première lettre, son initiale, qu'il s'agisse d'un nom de personne ou d'un nom de ville. *W ou le souvenir d'enfance* déploie ainsi toute une expérience de la lettre, suivant le jeu parallèle de sa construction, fictive d'un côté, autobiographique de l'autre. Alors que la fiction s'organise autour de noms de lieux, A., R., T., V., H., W., K., ou D., et qu'elle démarre par une lettre dont le papier à en-tête est signé Otto Apfelsthal, MD – « Et que signifiait ce MD [...] ? »⁶³ –, « surmontant un blason compliqué » de cinq symboles (deux identifiables et trois abstraits), le récit autobiographique se raccroche à des souvenirs encore vivaces dont le fait qu'à l'âge de 13 ans, « j'inventai, racontai et dessinaï une histoire »⁶⁴ qui s'appelait « W ». Puis Perec raconte son souvenir le plus lointain, l'identification d'une lettre hébraïque, gammeth ou gammel, dont il reproduit le dessin ou la graphie (cf. **fig. 6** et **7**) puis la complète d'une note déceptive :

C'est ce surcroît de précision qui suffit à ruiner le souvenir ou en tout cas le charge d'une lettre qu'il n'avait pas. Il existe en effet une lettre nommée « Gimmel » dont je me plais à croire qu'elle pourrait être l'initiale de mon

⁶³ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *Op. cit.*, p. 19.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

prénom ; elle ne ressemble absolument pas au signe que j'ai tracé et qui pourrait, à la rigueur, passer pour un « mem » ou « M »⁶⁵.

Autre souvenir, en compagnie de sa tante Fanny : « un de mes jeux consistait à déchiffrer (...) des lettres dans des journaux, non pas yiddish, mais français »⁶⁶. Tout le texte est ainsi *travaillé* par la présence de lettres, mais celle qui domine est bien évidemment le W. C'est le nom d'un récit, d'une île, d'un village, où se déroulent les compétitions sportives qui résument la politique d'un état totalitaire ; c'est un qualificatif, on parle de vie W, de loi W, d'enfant W, de société W : tout s'y réduit, tout y est contaminé, jusqu'au nom même des individus, qui n'est jamais *propre*. En effet, le novice n'a pas de nom, on l'appelle « novice » ; les vainqueurs, quant à eux, ont le nom de leur(s) prestigieux prédécesseur(s). Entre les deux, s'agissant des athlètes en exercice, on donne des sobriquets, bien que l'Administration ne l'ait jamais accepté officiellement : « pour elle, un Athlète, en dehors des noms que peuvent lui valoir ses victoires, n'est désigné que par l'initiale de son village assortie d'un numéro d'ordre »⁶⁷. On se rend compte que si la lettre est l'élément scriptural auquel se raccroche l'écrivain, elle est aussi le signe d'une grande inquiétude, la marque d'une rature et d'une perte du propre, comme cet « immense W blanc » du survêtement gris des hommes de l'île, « frappé dans le dos ». La pluralité et la complexité d'une existence peuvent être réduites à un signe qui l'annule, comme dans ce tableau de Paul Klee peint en 1933 et intitulé *Rayé des listes (Von der Liste gestrichen)* (**fig. 8**), auquel pense peut-être Perec, grand amateur de l'artiste, quand il développe tout un paragraphe sur la lettre X.

Dans ce passage, le point de départ est un souvenir, celui d'un objet réel, un chevalet en forme de X servant à scier du bois, et plus précisément d'un mot, ou d'une lettre-mot, le X :

Mon souvenir n'est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 134-135.

forme de ce qu'il désigne (le « Té » du dessinateur se prononce comme la lettre qu'il figure, mais ne s'écrit pas « T »), mais signe aussi du mot rayé nul – la ligne des X sur le mot que l'on n'a pas voulu écrire –, signe contradictoire de l'ablation (...) et de la multiplication, de la mise en ordre (axe des X) et de l'inconnu mathématique, point de départ enfin d'une géométrie fantasmatique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance : deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ; en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée [etc.]⁶⁸.

Nous interrompons la phrase sciemment car nous rencontrons un problème typographique : Perec trace ou dessine les signes qu'il fait naître des lettres X et V (voir **fig. 9**). Le dessin gagne sur l'écrit typographique, ce qui rappelle le projet initial de *W* : une histoire autant racontée que dessinée, autour d'une lettre. On est d'ailleurs frappé de suivre ce long développement sans tomber sur la lettre *W*, ce double V, qui hante ainsi cette longue phrase. Car ce passage, auquel Perec ajoute une référence au *Dictateur* de Chaplin et au double X entrecroisé du parti d'Hynkel, ne constitue en effet qu'une seule phrase, qu'un long développement sur une contamination grammaticale, sur la prolifération possible de la lettre qui, loin d'être une unité minimale et indécomposable, est un signe mutant ou mutable, changeant de forme et de fonction. Il n'y a pas d'arbitraire du signe. Les lettres, résultats d'un tracé, se renvoient les unes aux autres de même qu'à tout autre symbole dès lors que le tracé ou le graphe est reconduit. Et cette possibilité graphique, en l'absence du *W*, décrit tout autant la chance que la menace de toute inscription grammaticale qui emporte avec elle tout le réel.

Nos vies sont tenues au pouvoir des lettres. Dans les *Récits d'Ellis Island*, Perec évoque le mythe du Golem et le pouvoir de la lettre :

[...] dans la légende du Golem, il est raconté qu'il suffit d'écrire un mot, Emeth, sur le front de la statue d'argile pour qu'elle s'anime et vous obéisse, et d'en effacer une lettre, la première, pour qu'elle retombe en poussière.

sur Ellis Island aussi, le destin avait la figure d'un alphabet. Des officiers de santé examinaient rapidement les arrivants et traçaient à la craie

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 109-110.

sur les épaules de ceux qu'ils estimaient suspects une lettre qui désignait la maladie ou l'infirmité qu'ils pensaient avoir décelée :

C, la tuberculose
E, les yeux
F, le visage
H, le coeur
K, la hernie
L, la claudication
SC, le cuir chevelu
TC, le trachome
X, la débilité mentale

les individus marqués étaient soumis à des examens beaucoup plus minutieux. Ils étaient retenus sur l'île plusieurs heures, plusieurs jours, ou plusieurs semaines de plus, et parfois refoulés⁶⁹.

Ce passage est particulièrement intéressant car il souligne sa parenté avec *W ou le souvenir d'enfance* : l'île est un lieu d'oppression dominé par le marquage grammatical, où l'on retrouve un X qui signe la rature de toute santé mentale ; on pense à l'étoile jaune, ou aux symboles des concentrationnaires des camps nazis. De plus, cet extrait des *Récits* réaffirme l'étrange pouvoir de la lettre, qui vient assujettir l'homme en réduisant sa singularité et en suspendant son destin à la lettre – mais c'est aussi ce qui lui permet d'avancer et de multiplier les possibles. C'est tout le paradoxe du Golem : la lettre est à la fois signe de vie et arrêt de mort.

On comprend que la lettre soit pour Perec source de vie, la vie d'un homme de lettres, en même temps qu'elle fut le lieu où se rejoue sans cesse l'événement de la disparition. La lettre est bien l'enjeu d'une hantise, entre disparition et revenance, entre oubli et mémoire. Car si elle constitue toujours la possibilité d'une rature terrifiante, la lettre reste pour Perec le lieu d'un afflux mémoriel, la possibilité même d'une mémoire. On a ainsi retrouvé dans les notes manuscrites de *W* un dessin significatif : en renversant la lettre W, qui devient un M, l'auteur y inscrit le mot « mémoire », lisible à l'aide d'un miroir (**fig. 10**). La

⁶⁹ G. Perec en collaboration avec R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel / Editions du Sorbier, 1980, p. 49.

lettre est la chance et le risque de l'écriture, elle en constitue l'enjeu le plus décisif et l'infini travail.

On constate ainsi avec *53 jours*, le roman sur lequel travaillait l'écrivain quand il décéda, que le travail de la lettre était aussi inépuisable que celui de l'écriture, puisqu'elles étaient liées l'une à l'autre : « Un R est un M qui se P le L de la R ». Sorte de mise en abyme de l'œuvre de Perec, l'ultime opus de l'homme de lettres se déploie à travers tout un jeu de cryptogrammes, d'anagrammes et de palindromes. Cet acharnement pour une écriture grammaticale ou grammatographique peut surprendre ou rebuter, à moins d'y voir une leçon essentielle quant à l'acte d'écrire : à savoir qu'il faut peut-être apprendre à manier les lettres, à en jouer indéfiniment, avant que celles-ci nous assujettissent et nous réduisent à néant. Révéler le pouvoir des lettres, le dénoncer ou en jouer, est peut-être pour l'écrivain un acte de résistance qu'il lui faut sans cesse réitérer et qu'il nous invite à méditer.

Edmond Jabès : la lettre en question

On peut être surpris de croiser maintenant le chemin d'Edmond Jabès et de son *Livre infini*, tant cette gigantesque entreprise est traversée de vide, de silence, de désert, de ce souffle spirituel qui anime l'écriture et fait du vocable une entité plus abstraite que matérielle, plus vocale (sonore) que graphique (visuelle) : « Tu devines que j'attache un grand prix à ce qui est dit plus, peut-être, qu'à ce qui est écrit ; car, dans ce qui est écrit, manque ma voix et je crois en elle »⁷⁰. Mais pour se faire entendre, pour être proférée, la voix a besoin de s'attacher à un mot, c'est-à-dire à des lettres. Toute l'œuvre de Jabès est ainsi traversée par cette tension entre la matérialité de l'écrit et l'immatérialité qui la traverse, ou, pour le dire autrement, par l'épreuve infinie d'une finitude graphique – et grammatographique. D'ailleurs, suite à l'éloge de la voix précédemment cité,

⁷⁰ E. Jabès, *Le Livre des Questions*, dans *Le Livre des Questions, I*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1963, 1988, p. 72.

Jabès aborde précisément cette question du dessin des lettres et de l'infini qui les traverse :

(Les mots bousculent tout, veulent, à tour de rôle, convaincre. Le vrai dialogue humain, celui des mains, des prunelles, est un dialogue silencieux. Il n'y a jamais, parlés ou écrits, de dialogues de personnes. Aussi je me demande, dans la discussion ou la narration, quelle est la part de chacun de nous. (...) Nous semblons exprimer la vérité ; mais c'est (...) à l'instant où nous devenons le silence de nos cinq sens, plaque de cuivre polie sur laquelle ceux qui gravent leurs lettres et ceux qui les peignent, ceux dont l'écriture est porches et allées et ceux dont elle est piste tributaire du vent, ceux qui ne lui ont rien confié et ceux qui lui ont tout révélé se jugent – se voient jugés – dans leur graphie impitoyable, c'est à l'instant enfin où nous n'avons plus de visage que nous pouvons en exhiber un.

« La calligraphie est un art de vivre, le plus aristocratique », notait Reb Debbora.

Ceux qui s'appliquent à bien former leurs lettres, dont les mots sont scrupuleusement dessinés, sont des êtres comblés. Ils dorment et s'éveillent dans des palais. Les autres sont des êtres tourmentés. Leur univers est informe, sujet à mille interprétations, prétexte à toutes les métamorphoses. Les voyelles, sous leur plume, ressemblent à des museaux de poissons hors de l'eau que l'hameçon a percés ; les consonnes à des écailles dépossédées. Ils vivent à l'étroit dans leurs actes, dans leur taudis d'encre. L'infini les hante et seul peut les sauver, comme se sauve le grain de sable qui réussit à devenir une étoile.)⁷¹.

Cette longue parenthèse insiste sur ce qui va devenir le nerf du *Livre des Questions*, à savoir l'assujettissement de l'écrivain à la loi du vocable, c'est-à-dire à celle de ses lettres ; mais cet abandon, cette menace constante d'une absence ou d'une mort, est ce qui peu à peu se révèle être la chance même de l'écriture, et la voie d'une possible rédemption. Le Livre est écrit à partir du néant, du nul, de l'obscurité, de l'ombre (de la mort, de l'extermination), de l'absence – de ce Rien qui est la possibilité du Tout. Et le mouvement inverse opère également : alors même qu'il se déploie, le Livre comme totalité s'efface ou se détruit ; il s'élabore comme sa propre ruine. « *Le livre est détruit par le livre. Nous n'aurons jamais eu de biens* »⁷².

Ce mouvement contradictoire de l'œuvre jabésienne est déclinée sur tous les modes (narratif, lyrique, aphoristique, analytique...), tout au long des *Livres*

⁷¹ *Ibid.*, pp. 72-73.

⁷² E. Jabès, *Aely*, dans *Le Livre des Questions, II*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1972, 1988, p. 462.

des Questions (et au-delà). Comme dans la tradition talmudique juive, le Livre est interrogé à tous les niveaux, c'est-à-dire non seulement au niveau du mot (du vocable), qui distribue phrases et paragraphes, mais aussi à celui des lettres, et à l'espace qui les sépare ou les assemble. La lettre apparaît tout à la fois comme une menace, ou une hantise, et un recours, ou un secours, la possibilité d'un sauvetage par l'écrit. C'est pourquoi l'écrivain joue avec les mots : parce que c'est en révélant la hantise grammatographique qu'il peut faire de la lettre l'enjeu d'une création poétique, le commencement d'une œuvre. L'écriture de Jabès fait en effet glisser les mots sur les mots, s'appuyant sur des homophonies (Dieu/D'yeux, Verbe/V'herbe...) et pratiquant des jeux plus graphiques, comme le palindrome ou l'anagramme (récit/écrit, trace/écart, rien/nier...). L'écriture est ainsi un risque encouru dans le maniement des lettres, des lettres qui disséminent l'écrit, que l'on joue avec volontairement, ou qu'on se laisse par elles involontairement déborder. Dans le mot résidera pourtant toujours la chance de l'écrit comme chance de la pensée :

Chaque syllabe, chaque lettre de ce mot joue sa part de connu et d'inconnu dans la méditation ou l'audace. La pensée assiste à ces rencontres secrètes de vocables qu'elle a provoquées, elle en favorise les alliances et le dessein subtil, car c'est par eux ou à travers eux qu'elle se précise, se prolonge, se dépasse, s'invente, abdique⁷³.

La chance de la pensée, c'est-à-dire la chance de la lecture tient à la vie des lettres, à leur animalité, comme le suggère Derrida : « Il y a (...) une animalité de la lettre qui prend les formes de son désir, de son inquiétude et de sa solitude »⁷⁴.

On sait que la spiritualité jabèsienne traverse celle du judaïsme, c'est-à-dire celle du Livre. Contrairement à la distinction paulinienne de la lettre et de l'esprit, la culture juive a comblé la lettre de toute une spiritualité. Toute la tradition talmudique du commentaire biblique mêle le souffle et la voix au mystère et à la réalité de l'inscription, instaure une hésitation infinie et inquiète entre le pneumatique et le grammatique :

⁷³ E. Jabès, *Le Livre de Yukel*, dans *Le Livre des Questions*, I, *Op. cit.*, p. 258.

⁷⁴ J. Derrida, « Edmond Jabès et la question du livre », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 108.

L'univers juif repose sur la loi écrite, sur une logique des mots que l'on ne peut démentir.

Ainsi le pays des Juifs est à la taille de leur univers, car il est un livre.

Chaque Juif habite dans un mot personnalisé qui lui permet d'entrer dans tous les mots écrits.

Chaque Juif habite un mot-clé, un mot de douleur, un mot de passe [...] ⁷⁵.

Ce passage est intéressant parce qu'il rappelle d'une part que la loi est écrite, que la vérité est celle du livre. Les personnages-rabbins du *Livre des Questions* ne cesseront de le rappeler et d'en commenter les implications. Jabès lui-même en fera l'expérience et il interrogera tout au long de son œuvre cette double identité de juif et d'écrivain, ainsi qu'il l'exprime dans cette phrase emblématique souvent citée : « Je vous ai parlé de la difficulté d'être Juif, qui se confond avec la difficulté d'écrire ; car le judaïsme et l'écriture ne sont qu'une même attente, un même espoir, une même usure » ⁷⁶. Mais, d'autre part, Jabès évoque le « mot personnalisé » qui permet au Juif d'habiter le monde, c'est-à-dire le livre. Ce mot est bien entendu le nom. Par son nom, chacun peut faire l'expérience de l'écriture, car un nom est fait de lettres. Le nom, en tant que signe écrit, est l'indice d'une absence : il est incapable de me représenter en propre, car ses lettres signifient toujours ailleurs et autrement, se dotant d'une vie et d'une autonomie dès qu'elles viennent s'échouer sur du papier. Mais le nom est également, et précisément parce qu'il s'écrit et que ses lettres sont les traces d'un exil, le signe d'une existence. Jacques Derrida fut attentif à ce double mouvement de l'écriture, à propos de Jabès et du *Livre des questions*. D'un côté : « Écrire c'est se retirer. (...) Être poète, c'est savoir laisser la parole, la laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit » ⁷⁷. Mais d'un autre côté,

seul l'écrit me fait exister en me nommant. Il est donc vrai à la fois que les choses viennent à existence et perdent l'existence à être nommées. Sacrifice de l'existence au mot (...), mais aussi consécration de l'existence par le mot. Il ne suffit pas d'être écrit, il faut écrire pour avoir un nom ⁷⁸.

⁷⁵ E. Jabès, *Le Livre des Questions*, *Op. cit.*, pp. 112-113.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁷ J. Derrida, « Edmond Jabès et la question du livre », *Op. cit.*, p. 106.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 107.

Les livres de Jabès sont parsemés de noms (propres) : les noms de rabbins, les noms de personnages, souvent éponymes (voir la trilogie tétragrammatique et anagrammatique : *Yaël*, *Elya* et *Aely*), et le Nom de Dieu, ce « nom imprononçable » qui ne tient qu'à son tétragramme YHWH, image de lettres en attente (en absence) de souffle⁷⁹. « Et si la lettre n'était que le secret du nom ? » se demande Jabès dans *Le Parcours*⁸⁰. Jean-Luc Nancy en commente la proposition :

C'est-à-dire : la lettre littéralement prise comme lettre, tracé phonique ou graphique, ne faisant pas signe et signant seulement quelque découvert d'espace, cette lettre n'est rien d'autre que ce qui détient toute la puissance indicielle de l'être. Et réciproquement : tout l'être de l'être, toute son estance ou sa prestance, est confié à la lettre, au corps frêle d'un trait, à son frêle bruit⁸¹.

Cette fragilité apparaît souvent dans l'initiale même du nom, son entame⁸². Dès l'initiale, la majuscule qui se montre et s'hypostasie, le nom est nomade⁸³, voire exilé. **Je, Juif, Jabès**. La lettre autorise et annule toute propriété, toujours prête à se disséminer, à se redéployer ailleurs. Il n'est ainsi pas étonnant de voir le complexe jabèsien comme une réflexion (et une exploration) sur le nom, le nom en tant que mot de lettres, qui signe et absence et présence.

La lettre est anonyme. Elle est un son et un signe. En participant à la formation du nom, elle crée, à travers lui, notre image. Elle cesse, alors, d'être anonyme pour faire corps avec nous. Elle épouse notre condition ou notre incondition, vit et meurt de notre vie et de notre mort...

Mais est-ce de la lettre ou de son reflet qu'il s'agit ?

⁷⁹ Voir l'article de R. Major, « Jabès et l'écriture du nom propre », dans *Écrire le Livre autour d'Edmond Jabès*, Colloque de Cerisy sous la dir. de R. Stamelman et M. A. Caws, Seyssel, Champ Vallon, 1989, pp. 15-21.

⁸⁰ E. Jabès, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985, p. 25.

⁸¹ J.-L. Nancy, « JA, BES », dans *Saluer Jabès. Les suites du livre*, collectif dirigé par D. Cahen, Opales, 2000, pp. 52-53. Tout le texte de Nancy est une variation sur le nom de Jabès.

⁸² Voir la « Seconde approche d'Aely (La rue) », dans l'ouvrage du même nom (*Aely, Op. cit.*, pp. 448-450), où des noms propres se succèdent en ordre alphabétique inversé : Zacharie, Yves, Xavier, Wilfrede, Victor, etc., avec une seule lettre absente, le J, celle de l'auteur qui commente en fin de série : « Syllabaire dont l'âge est celui de ses lettres usées et de ses différentes encres, j'y vois se défaire et se reformer, à chaque instant, mon nom » (*Ibid.*, p. 450). Voir le texte de J.-L. Bayard, « L'ordre du livre », dans *Saluer Jabès, Op. cit.*, pp. 19-28.

⁸³ Cf. E. Jabès, • (*El, ou le dernier livre*), dans *Le Livre des Questions, II, Op. cit.*, p. 472 : « Nomadisme ! Le Nom justifie le nomade. Le juif, héritant du Nom perdait, en même temps, son lieu. Le nomade assume le Nom informulé ».

De son reflet sans doute. En ce cas notre nom ne serait que le reflet d'une absence de nom que cette absence même aurait composé. D'où notre absence au monde dont notre nom répond ; d'où notre présence à l'être absent dont nous avons hérité du nom⁸⁴.

Mais là réside la hantise et la plus grande menace. Comme chez Perec, la lettre nominale initiale porte en effet en elle le risque d'une disparition, d'une extermination ; l'initiale est le signe d'une usure, d'une ruine nominale et d'une confusion. Dès le premier livre du *Livre des questions*, on peut lire ce développement saisissant sur le nom de Sarah Schwall, personnage emblématique de la première trilogie du *Livre* :

Un matin, où nous étions étendus sur la plage, avec son index, elle dessina ses initiales dans le sable.

S.S.
Sarah Schwall.
S.S.
S.S.

(Comment s'appelait, Sarah, ce jeune S.S. qui portait tes initiales gravées dans son âme, qui circulait partout, grâce à tes initiales, qui portait un uniforme que l'on désignait par tes initiales ?

Comment s'appelait ce jeune arrogant sans scrupules qui détenait sa puissance des deux Majuscules de ton nom ?

Il n'était pas le seul à s'enorgueillir du prestige de cette double lettre.

Comment aurais-tu pu empêcher les autres lettres qui formaient ton nom, de sombrer, l'une après l'une dans l'océan des lettres mortes d'où émergeait, plus brillante que l'aurore, la double Majuscule appelée à gouverner le monde et qui narguait le soleil ?

Les hommes ne voyaient plus que par elle tandis que toi et moi et ceux qui nous ressemblaient par le visage et par le cœur, croyaient au soleil rond, au soleil du vieux temps qui était le leur et celui de la terre.

Sarah Schwall
arah chwall
ah wall
S. S.

Ainsi, brûle une feuille de papier dans le foyer familial ; ainsi brûle un être humain à proximité de la fosse commune ; ainsi survit le souvenir de l'être aimé au milieu des cendres amoncelées à vos portes.

Mais le vent souffle pour votre bonheur, assassins.)⁸⁵

⁸⁴ E. Jabès, *Le Livre du Partage*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 18-19.

⁸⁵ E. Jabès, *Le Livre des Questions*, *Op. cit.*, pp. 163-164.

La double lettre S résonne dans le dernier mot de ce passage, mais elle résonnera aussi plus loin dans d'autres noms : **Salomon Schwall**, **Serge Segal**, ou dans l'expression « le **Seigneur et Son** peuple rassemblé »⁸⁶. Elle survit par-delà ces figures élémentaires de l'effacement ou de la disparition, si fréquentes chez Jabès, que sont le sable, l'océan, la cendre ou le vent. Il faut souligner ici la visibilité de la lettre, résultat (reste) de l'érosion du nom, de sa brûlure ou de sa crémation. Cet aspect visuel de l'écrit est ce qui vient déjouer nos habitudes de lecture et impose un arrêt sur la lettre : « C'est l'œil qui déclenche le vrai questionnement, l'interrogation des mille interrogations qui sommeillent dans la lettre, et non pas l'ouïe »⁸⁷.

Le dernier livre du Livre des questions sera le point limite de toute cette réflexion sur la lettre et le nom, que les volumes précédents auront amorcés – et notamment autour des noms de Yaël, d'Elya et d'Aely qui tous reproduisent le nom *El* (**fig. 11**). La lettre, commencement et fin de l'écriture, comme l'affirmait déjà le premier livre de Jabès : « La lettre rêve le mot qui rêve la phrase qui exauce le mot qui exauce la lettre »⁸⁸. Le livre ultime, qui clôt le cycle du *Livre des questions*, suivra à la trace un tel mouvement de va-et-vient autour des lettres qui fondent et ruinent l'écrit.

• (*El, ou le dernier livre*) tente de saisir le lieu sans lieu de la production du livre, de la manifestation de Dieu. Selon la Kabbale, « Dieu, *El*, pour se révéler, Se manifesta par un point », ainsi débute le dernier livre. Il s'agit d'approcher au plus près cette trace à la fois finie et infinie, cet accident ou cette blessure qui est l'origine et la fin de l'œuvre. Un point, un grain de sable en deçà de la lettre ? Oui, le moindre tracé qui rend la lettre possible. Mais est-il possible de faire un livre de sable, n'est-ce pas l'utopie même de l'entreprise scripturale ? Car il n'est pas possible de se passer de la lettre, de s'en abstraire complètement. « Tu croyais en avoir fini avec la lettre, avec le signe. Est-ce possible ? ». Il s'avère tout au long de ce dernier livre que la lettre sera précisément ce qui permet

⁸⁶ Voir *Ibid.*, p. 183.

⁸⁷ E. Jabès, *Le Livre des marges*, Fata Morgana, 1975 et 1984, p. 16.

⁸⁸ E. Jabès, *Je bâtis ma demeure*, dans *Le Seuil Le Sable. Poésies complètes 1943-1988*, Paris, Gallimard, 1990, p. 301.

d'appréhender le point, ce « point d'un espace qu'aucune lettre ne désigne »⁸⁹ mais qui peut apparaître quand celle-ci se casse ou se rature, ou quand elle se sépare d'avec une autre lettre, créant « une faille inattendue ».

Un espace un peu plus large – la séparation de deux syllabes, par exemple – dans le mot, une faille inattendue, la cassure d'une lettre ou sa chute dans le vide, provoquent un tel jeu dans ce mot que celui-ci se voit entraîner dans une série de métamorphoses qui l'annule à mesure qu'elle progresse⁹⁰ ;

• (*El, ou le dernier livre*) multiplie ainsi les jeux de mots, les explorations des possibilités langagières, quand les mots se défont par leurs lettres, pour se refaire ailleurs : homonymes (fin/faim⁹¹), anagrammes (écrit/récit⁹²), palindromes (Nul/L'un **fig. 12**), mise en évidence d'un mot dans un mot (« *Dans Liberté, il y a le mot liber qui le récrit* »⁹³ ; « *Dans le mot naufrage (...), nuage est le vocable de la chance* »⁹⁴), rébus grammatographique (« Privé d'R, la mort meurt d'asphyxie dans le mot »⁹⁵)...

Le plus frappant reste les tableaux de lettres qui parsèment le livre : jeu visuel d'une combinatoire grammaticale où les lettres apparaissent pour être biffées et pour laisser surgir d'autres vocables. Le nom de Dieu apparaît alors comme l'enjeu du livre. « Fragmenter le nom de Dieu qui est formé de tous les mots de la langue afin de le réduire à un mot, à une syllabe, à une lettre » : cette opération aboutit à un premier travail des « morceaux épars » qui font apparaître tous les noms des personnages jabèsiens en une étrange combinatoire grammaticale (**fig. 13**). Plus loin, Jabès s'attarde plus longuement sur les mots *El* et *Dieu*, les décomposant et les recomposant – voici un exemple de cet étrange mais fécond travail :

⁸⁹ E. Jabès, • (*El, ou le dernier livre*), *Op. cit.*, p. 478.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 479.

⁹¹ Voir *Ibid.*, p. 465.

⁹² Voir *Ibid.*, p. 469.

⁹³ *Ibid.*, p. 523.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 568.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 497.

Dieu = Vide = Vie d'yeux.

Il disait : « Dieu est vide du vide. Dieu est vie du vide. Il est vide d'une vie d'yeux. La mort est l'œil du deuil.

Cieux, mot pluriel composé d'yeux et de ciel.

Dieu est également dans le mot *Cieux*, comme un unique silence – *D*, dans le miroir de la page, se transformant en *C* au premier frottement de la gomme.

Cieux, pluriel silencieux de Dieu.

Dieu. Di eu. Dis (à) eux. Vide entre deux syllabes. Dieu nous donne à dire le deuil⁹⁶ ;

L'ensemble de ce travail aboutit à un tableau où les lettres biffées de *Dieu* et de *Deuil* laissent apparaître la seule lettre *L*, entendue aussi comme *El* (**fig. 14**). Point ultime, seuil de la ruine du livre comme de son perpétuel recommencement (de son nouvel envol), une lettre est à même de redéployer le livre au lieu même de sa destruction. Reste d'écriture, débris du mot détruit, une lettre peut toujours dessiner la chance de l'écriture, comme rappeler le risque permanent de la ruine et de la dissémination. Mais son dessin, sa réduction à un simple trait, à un simple point, est peut-être l'annonce de nouveaux tracés. « (*Une vingt-septième lettre reste peut-être à inventer.*) »⁹⁷

Que ce soit Ponge, Perec ou Jabès, ces trois écrivains ont en commun la conscience et la pratique d'une matérialité de l'écriture, liée à l'existence d'un support, au déploiement d'un geste graphique. Mais ce que dont ils témoignent surtout, c'est qu'en ce *jeu* scriptural réside les enjeux les plus élevés de la littérature : l'expression d'un objet et d'un sujet, celle d'une relation à l'Histoire, etc. Quelle est la réalité qui se cache derrière une lettre ? Ou encore : la lettre est-elle le signe d'une rature ou celui d'une apparition ? Il reste ainsi remarquable et symptomatique que les trois auteurs interrogent à *la lettre* la question du réel comme la question du souvenir, celle de la présence comme celle de l'absence.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 542.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 485.

Quelque chose toujours précède ou excède l'écrit ; la lettre est la trace minimale, suffisante ou précaire, d'un vécu sans cesse menacé de disparition (d'oubli). Il s'agit de la faire *jouer*, dans tous les sens du terme et notamment dans son sens mécanique : loin d'être figée, la lettre bouge, agit, se déplace, cache ou révèle. Elle est la trace d'un *fonctionnement* de l'écrit : l'instance graphique où le *dessein* de l'écriture est tenu (ou tendu) à son *dessin*.

La lettre apparaît comme le signe et l'instance d'un tel « objet » en qui réside le mystère de l'écriture. Écrire, à un moment ou à un autre, c'est toujours être attentif aux lettres qui permettent la formation des mots. On peut en oublier l'existence (la singularité, l'autonomie), mais elles finissent toujours par revenir hanter le texte où elles se sont inscrites. De l'écrivain au lecteur se transmet, dans les failles critiques de tout geste scriptural, une telle obsession grammatographique. Inscire une lettre – la typographier, la calligraphier ou la dessiner – instaure un pouvoir, positif ou négatif, qui signe un rapport au monde ; c'est initier un moment critique qui peut tout à la fois se révéler être une chance et une menace, une joie et une douleur. Mais nos trois auteurs n'ont cessé de nous rappeler que la finitude de l'écrit, ce qui le fait tenir au corps de sa lettre, reste le gage de possibilités inépuisables – le symptôme d'un travail infini.