



Varia 2

- Marianna Marino

Les mots et leur visage Sur *L'invisible parole* de Pierre Chappuis

Les arts plastiques sont souvent les sources des œuvres de Pierre Chappuis¹ comme le montre *L'Invisible parole*, où chaque poème se confronte avec une image connue. Ce recueil constitue un exemple emblématique du travail de l'écrivain car il se présente comme une suite de descriptions d'œuvres d'art (de tableaux, en particulier). Il a paru dans un premier temps aux éditions de La Galerne² et fut ensuite republié en 2000 chez José Corti (avec le recueil *Distance aveugle*³). L'œuvre s'inscrit dans l'intention critique caractéristique chez l'auteur de sa production des années soixante-dix, qui, comme le remarque Arnaud Buchs, propose une « écriture de l'absence », complètement déliée de tout souci de représentation ou de référence : « Le poème vient en effet "après", il ne cherche pas à rendre compte de ce qui est "non-perçu", "non-présent" ou "non-conscient", mais il surgit au contraire à partir de ce qui n'est plus perçu, plus présent, plus

¹ Né à Tavannes (Suisse) en 1930.

² Premier (Suisse), 1977.

³ P. Chappuis, *Distance aveugle*, précédé de *L'Invisible parole*, Paris, José Corti, 2000. Le recueil qui nous intéresse occupe les pages 5-49 du volume. Nous l'indiquerons dorénavant par le sigle *IP*.

conscient »⁴. La seule présence relevable serait celle de la langue, à la parole invisible.

L'invisibilité serait le corollaire de l'absence, qui nous oblige à méditer sur son application verbale : ne serait-il pas possible de transposer cet invisible dans le silence qui scelle les lèvres des visages peints ou sculptés dans les œuvres d'art évoqués dans les poèmes ? L'insonorité ne configure pas, effectivement, une annulation de l'expression, mais, bien au contraire, elle en constitue une modalité. Comme le souligne Maurice Merleau-Ponty dans « Le langage indirect et les voix du silence », la parole qui veut être « vraiment expressive »⁵, n'opte jamais pour une correspondance biunivoque entre signe et sens, mais « tâtonne autour d'une intention de signifier »⁶, dans une recherche rythmée par le silence (c'est-à-dire par l'invisibilité du sens).

Ainsi, dans *L'Invisible parole*, on pourrait dire que l'image « rémunère le défaut des langues » – un défaut représenté essentiellement, dans ce cas, par le silence qu'elle impose au verbe :

Chaque ekphrasis est un flash, elle semble poursuivre quelque chose qui se dérobe au fur et à mesure, elle avance vers l'effacement, alors pourtant que Chappuis multiplie les adjectifs, les adverbes, cherchant inlassablement le mot juste pour dire ce qui échappe aux mots⁷...

Et pourtant, c'est seulement par l'expression langagière que le tableau semble se manifester et faire apparaître ce nœud expressif niché dans la bouche muette des personnages des tableaux.

Dans ce recueil, les images jouent donc un rôle absolu : elles accompagnent la parole dans la tentative de se dire, de s'exprimer en essayant de trouver une forme d'homologie par rapport à leur sujet. Pourtant, l'avant-propos de l'auteur précise immédiatement au lecteur que les *ekphrasis* formant le recueil ne se mettent pas en place à travers une description minutieuse, mais plutôt grâce

⁴ A. Buchs, « Pierre Chappuis entre ombre et lumière », dans *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*, sous la direction d'Éric Lysøe et Peter Schnyder, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 387.

⁵ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 74.

⁶ *Ibid.*

⁷ A. Buchs, « Pierre Chappuis entre ombre et lumière », *Op. Cit.*, p. 391.

à l'effort verbal qui suit les courbes et le brouillard des souvenirs et de leur réinvention :

Des images, rien d'autre, vues, revues, parmi d'autres, un peu par hasard aimées plutôt que d'autres, inventées autant que souvenues retrouvent lieu, tels de rêves effacés, trahis, à nouveau suscités, changés et changeants. Paix et tourment au fort de la conscience mouvementée, remodelée, cauchemars, paradis nés de quels désirs (l'invisible parole), de quels manques (l'indicible) qui se trouveront comblés en nous ? Illusoire présence plus réelle, plus vraie. L'inavouable même devient beauté, et nos questions se muent en d'informulables réponses⁸.

Ces images ne s'affirment pas au moyen de l'évidence éblouissante d'une apparition : la richesse d'éléments pour ainsi dire *négatifs* (« invisible », « indicible », « inavouable », « informulables ») suggère, à l'opposé, le détour auquel elles sont obligées de se soumettre afin d'imposer au moins une faible phosphorescence. Elles agissent à travers le rêve, à travers la mémoire nuancée que suscite la vision plus ou moins lointaine d'une œuvre d'art, dont les couleurs s'estompent dans la tentative de leur diction.

La parole *invisible*, qui se confie aux images, n'arrive pas à se dire exclusivement à travers la modalité verbale et doit s'appuyer sur l'indicible afin d'achever son expression. Le cortège iconique n'exalte donc pas un soi-disant pouvoir des images, mais sert à l'écriture de pierre de touche. Le premier poème du recueil est significativement intitulé *L'Acte d'écrire* (sur le *Portrait d'Érasme* de Quentin Metsys), que nous reproduisons dans sa presque totalité :

D'un coup s'effacent les médiocres reproductions des manuels scolaires, des livres d'art, images multipliées, prolifiques, spoliatrices du présent tableau (retrait, renouveau) ici rencontré par surprise ; du même coup cessent de peser le flot des visiteurs partout répandus, jusque dans les musées les plus déshérités, les plus humbles (leurs pas étouffés, leur discrétion, leur murmure, leur souffle) et la masse de tant d'œuvres jetées l'une sur l'autre, accumulées dans les galeries, les couloirs, les recoins d'une mémoire de demi-jour, embarras, fadeurs, mièvreries comme autant de sas à traverser (même ici, ce matin, quittées les rues bruissantes de clarté, les places, la ville parcourue d'un pas souple) jusqu'à l'irruption de la beauté improbable, hors de mesure, d'une entière fraîcheur, d'une entière nouveauté. En bonnet, vêtu d'une sorte de pardessus, Érasme (l'humaniste, l'écrivain) se tient à sa table dans une pièce étroite que font paraître encore plus étroite les dimensions de la peinture elle-même. Rien de confortable ni d'inutile. En dehors d'une paire de

⁸ *IP*, p. 7.

ciseaux (retranchera, ôtera, reprendra), cinq à six ouvrages (garder l'esprit libre) sont posés négligemment sur un rayonnage, à portée de la main. Retraite, dépouillement : le livre à écrire est en avant de tous les livres écrits. La plume tenue au-dessus d'une page où n'a été couché aucun mot, le geste s'interrompt, préhistoire de l'œuvre encore possible et impossible, projetée, insaisissable, rupture, non simple temps d'arrêt, moment de doute et de lucidité au delà de la joie que procure la première étincelle, en deçà de l'exaltation, de l'exultation à venir⁹.

Le texte exhibe une séparation interne assez nette : dans la première partie, il offre une critique de la reproduction, de la représentation qui serait responsable d'une banalisation mensongère et d'une annulation des qualités de l'image. Ce sentiment est provoqué par l'accumulation hétérogène caractérisant les espaces des musées et des galeries (qui s'accompagne aussi de l'opposition avec le paysage urbain évoqué en raccourci, précédant et annonçant l'espace renfermé de l'exposition). Dans ce cas, en effet, Chappuis peint non seulement l'image, mais le contexte extérieur où elle est située (les visiteurs, l'aménagement de l'espace muséal).

Le tableau arrive néanmoins à faire irruption grâce à la « beauté improbable » qu'il acquiert dans ce contexte difficile et défavorable. Son surgissement permet au poème de s'immerger totalement (dans la deuxième partie) dans l'espace étroit du tableau et de ce qu'il dépeint : Érasme absorbé dans la méditation qui précède l'écriture, face à la blancheur éblouissante de la page. L'évolution spatiale du poème marque ainsi l'émergence d'un contraste entre l'espace humain et culturel (chaotique, bruissant) et l'espace de l'art (silencieux, imprévu). Il est pourtant curieux que cet acte d'écrire ne soit pas *en acte*, car la main levant la plume sur la page doit encore verser son encre. Le livre, c'est un livre futur, « à venir », mallarméen : l'écriture d'Érasme est aussi invisible que la parole marquant le titre du recueil.

Les textes de Chappuis s'inspirent non seulement de tableaux, mais aussi de l'image plus étendue des fresques, comme dans le deuxième poème, *L'Éloge du monde*, sur *Saint François parlant aux oiseaux* de Giotto à la Basilique d'Assisi¹⁰. Cette fois, donc, aucune opposition entre le musée et l'œuvre. Le

⁹ *Ibid.*, pp. 9-11.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

recueillement protecteur de l'église entoure complètement le sujet voyant et parlant (« le bleu dit la ferveur première, l'admirable insouciance »¹¹) et la parole animale de François se constitue en parole poétique :

[...] le très ancien récit, vrai au-delà d'une moindre méprise, de saint François prêchant aux oiseaux parce qu'inécouté, ignoré, rebuté. Récit non de l'impouvoir de la parole, mais au contraire : récit du pur amour et, dans le silence, dans l'obscur de l'être, récit, presque chant d'allégresse (l'intensité, la vibration, au mur, du bleu), participation à la fête du monde¹².

La parole se fait non seulement invisible, mais inhumaine. Par le moyen du chant (qui paraît dans le texte sous la forme du gazouillement des oiseaux et des mots animalisés du saint), elle récupère l'expression que le monde semble lui avoir niée. Cet aspect métapoétique est accompagné par quelques allusions aux fondements historiques de l'événement raconté : puisque la voix de François n'a pas été entendue de ses confrères humains, elle s'adresse au monde zoologique. Ce qui ne dérive pas d'un supposé « impouvoir de la parole » : le sermon aux oiseaux témoigne, bien au contraire, de sa vigueur, de sa résonance au-delà de la communauté linguistique des êtres humains.

Parfois le *regard* des poèmes s'arrête aussi sur des objets, comme c'est le cas du vase à vin chinois orné d'une tigresse qui paraît dans *Sa confiance, sa peur* :

En ce lieu (non celui où j'écris) clair, aéré, voué à la ferveur intime et retenue des rares visiteurs, ce lieu (le jour même) où nulle ombre ne trouverait refuge, brutalement, malgré l'écran de verre, les millénaires, le temps enfoui, brutalement surgit, cri, hurlement de bronze imprononcé, rugueux, l'innommable. (Objet pourtant parmi d'autres objets catalogués.) Sur lui, impossible écriture, impossible abstraction (non cela que j'écris), amphigouri d'écailles, de scarifications, de stries partout lovées, enroulées sur elles-mêmes, sur les deux corps de même enveloppés, les spirales, les signes de l'obscur chiffrent, rigueur et délire, l'impensable origine, stigmates, non-écriture divine, animale, antérieure (cela, en deçà de nous), ambiguë¹³.

À l'instar du premier texte du recueil, la représentation se déploie sous le signe d'une complexité spatiale s'associant à une réflexion sur le langage verbal

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, pp. 24-25.

(que dépasse la puissance expressive du visuel) : la « non-écriture » de l'œuvre (ses signes – ou mieux, ses « stigmates » – non codifiés) s'opposent à l'écriture « impossible » essayée tout de même par le texte. Il faut alors souligner la façon dont toutes ces images rapportées constituent « le champ du poème » (titre du texte s'inspirant d'un paysage de Wou Tchan-tao¹⁴), c'est-à-dire le lieu où le mot se débat pour arriver à dire l'image.

Au-delà de l'ekphrasis : *Vie et visage*

Après ce bref aperçu, il nous semble maintenant intéressant de passer à *Vie et visage* (sur l'*Autoportrait au panicaut* de Dürer), que nous citons de suite :

La foule peu à peu reflue (bruits étouffés, harcèlement, déambulation vaine et, dans le hall, la braderie de l'art). Sur le seuil, dévisagé (sans visage d'un coup, si ce n'est le sien), saisi, plongeant dans un miroir (l'Autre, et qui m'est propre), anéanti, nié, soudain je retrouve vie et visage. La nuit de son regard parle : quel défi (impétuosité et démesure – “ma rudesse” –; le vêtement ouvert, les cheveux en broussaille), quel égarement ? quelle domination rêvée (Némésis), nécessaire, impossible ? C'est un fuyard qu'il guette, ne quitte pas des yeux (froideusement, passionnément), proie qui lui échappe et ne lui échappe pas. Le feu de son regard parle (dans l'ombre, quelle approximation, quelle mesure prise ?) : c'est l'insondable qu'il scrute, en lui (étranger), hors de lui (étranger à lui-même), qu'il aborde de biais (la suprême beauté), qu'il affronte comme s'il venait de se retourner ou comme un lutteur qui chercherait sa prise, méfiant, résolu (jusqu'au bout; jusqu'où ?), orgueilleux (le chardon), meurtri (les souffrances de celui qui le gouverne présentes en lui, exemplairement), endurci (et la tendresse est mieux enracinée), humble (le chardon), confiant, mené, mais non vraiment (“My sach die gat”), dépassé, mais non vraiment (“als es oben shtat” : les choses me viennent comme il est ordonné là-haut)¹⁵.

Un autre poète – Jacques Garelli – a dédié un poème au même tableau, dans *Fragments d'un corps en archipel*, recueil paru en 2008 :

Chargé de rumeurs que la contemplation ne peut nommer, d'une sommation de lenteurs, du déchiffrement que l'œil sut concentrer sur une coiffure, qui tombe en flammes et dont les mèches encadrent un regard antérieur, il fixe le vivant qu'il prend dans sa toile d'une mortelle alliance, où il y va d'un chardon sans bouquet, d'une caresse sans bouclier, d'une avance sans retrait, d'un adieu sans suture¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹⁶ J. Garelli, *Fragments d'un corps en archipel*, Paris, José Corti, 2008, p. 48.

Le traitement de l'autoportrait est radicalement divergent : si le texte de Garelli se concentre exclusivement sur l'espace interne du tableau, celui de Chappuis s'octroie parfois quelques incursions polémiques dans l'espace du musée. Les bruits constituent un élément commun aux deux poèmes, quoique de nature différente : chez Chappuis, ils renvoient à la déambulation des visiteurs ; dans le texte de Garelli, ils seraient une sorte de rayonnement fossile, les signes de la création déjà présents dans le regard *antérieur* de l'artiste. Dans les deux cas, la notion d'*ekphrasis* est soumise à un processus de reconfiguration :

[...] une *ekphrasis* est une description d'une œuvre d'art. C'est donc une figure macrostructurale de second niveau, c'est-à-dire un lieu. L'*ekphrasis* renvoie ainsi à une des questions les plus fondamentales et les plus troublantes du discours : celle de la représentation et de la *mimèsis*, qui sont justement à la base de certaines conceptions aristotéliennes. [...] cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage. On a donc comme une indexation de la valeur de culture, ce qui est typiquement rhétorique¹⁷.

Les deux poèmes cités dédiés à Dürer ne suivent aucun principe descriptif. Dans le cas de Garelli notamment, chaque élément de l'autoportrait apparaît d'une façon irrégulière et presque énigmatique – ou même épiphanique. Le regard erre sur la planche et impose son rythme à la parole. Chez Chappuis, en revanche, la marge de description procède du croisement de regards qui a lieu entre les yeux de l'observateur et les yeux du peintre – une rencontre parallèle à la rencontre de deux œuvres (le tableau et le poème qui le dit). Les mots du texte ne visent donc pas à redessiner l'image, mais à la convertir en expérience.

Dans l'œuvre de Chappuis, les tableaux figurés ne sont pas un simple ressort instrumental comme dans le cas de l'*ekphrasis* détentrice, elle, d'une valeur didactique selon l'étymologie (*phrazô* = faire comprendre, expliquer + *ek* = jusqu'au bout¹⁸). Dans le prologue à ses *Eikones*, Philostrate déclare que ses descriptions ont pour but de satisfaire la demande d'un enfant de dix ans et,

¹⁷ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1992, p. 121.

¹⁸ Voir *Écrire sur la peinture*, anthologie, dossier et notes réalisés par Charlotte Maurisson, lecture d'image par Agnès Verlet, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2006, p. 180.

surtout, d'apprendre aux jeunes l'interprétation et la compréhension des peintures :

Mon intention n'est pas de nommer des peintres ou de raconter leur vie, mais d'expliquer des tableaux variés : c'est une conversation composée pour des jeunes gens, en vue de leur apprendre à interpréter, et de former leur goût¹⁹.

C'est pour cette raison que l'auteur grec loue, dans les images décrites, aussi bien leur qualité de vraisemblance que leur capacité d'illusion. Pour autant, la peinture joue également le rôle de faire-valoir de l'instrument verbal ; les deux actes sont intimement liés comme le prouve l'ambivalence du verbe grec *graphein*, signifiant à la fois peindre et écrire²⁰) : « le tableau sonore du discours de Philostrate reflète à la fois Narcisse et le tableau de Narcisse lui-même qui se présente aux yeux de celui-ci sur la surface de l'eau »²¹. Malgré sa fonction didactique, le dispositif rhétorique de l'*ekphrasis* semble pourtant avoir le mérite de dynamiser la relation entre le texte et l'image :

[...] dynamique d'une relation de convergence, une illusion de réciprocité plutôt, par laquelle le texte s'ordonne *comme* une image et systématise ainsi, avec les coordonnées du visible, le champ recomposé du visuel. Le référent-image, offert comme un support extérieur au texte, soit réellement soit fictivement, apparaît dès lors comme une matrice structurelle de l'écriture génératrice à la fois d'une figuration et d'une lisibilité²².

En réalité, à partir de là, il semble que le but de Chappuis ne soit pas de montrer, mais de transfigurer une expérience visuelle en langage (afin de le mettre à l'épreuve). Un autre exemple plus tardif confirmerait cette affirmation ; il est

¹⁹ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, traduit par Auguste Bougot, révisé et annoté par François Lissarrague, préface de Pierre Hadot, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 10.

²⁰ Voir Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), Tome I, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995, p. x.

²¹ Philostrate, *La Galerie de tableaux, Op. Cit.*, p. VII. La représentation de Narcisse débute par ces mots : « Cette source reproduit les traits de Narcisse, comme la peinture reproduit la source, Narcisse lui-même et son image » (*Ibid.*, p. 45). Dans cette relation apparemment triple, la source contient en elle-même les reflets des éléments composant la scène et donne lieu à un jeu de miroirs qui transforme vite la représentation en illusion : « fidèle à la vérité, la peinture nous montre la goutte de rosée suspendue aux pétales : une abeille se pose sur la fleur ; je ne saurais dire si elle est trompée par la peinture, ou si ce n'est pas nous qui nous trompons en croyant qu'elle existe réellement » (*Ibid.*, p. 47).

²² L. Louvel et H. Scepti, « Avant-propos », *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, sous la direction de L. Louvel et H. Scepti, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 10.

fourni par un poème tiré de *Moins que glaise* (1990), qui explore le fameux *Triomphe de la mort* du Campo Santo de Pise. A l'instar de *Vie et visage*, ce texte reconfigure les relations entre l'intérieur et l'extérieur (ce dernier est souvent marqué par l'usage des parenthèses – fréquentes aussi dans *L'Invisible parole*), comme il est possible de le déduire dès son incipit :

Ailleurs, le seuil franchi

A part du monde
(l'animation des rues, les quais d'Arno sans vie)²³

L'écriture s'ouvre par un déplacement par rapport à la voix poétique : la mort semble concerner également le fleuve, « sans vie », contrairement aux rues (que l'on peut considérer, d'une certaine façon, comme les fleuves de la ville). Cela est mis également en évidence par la structure en chiasme « animation » / « sans vie », « rues » / « quais ». Le poème s'arrête ensuite sur certains éléments de la fresque :

A pareille heure
dames, seigneurs, religieux d'un autre âge
entrent dans notre intimité²⁴

La faux pourtant déjà levée sur eux
(Mais l'impudence ! le privilège de vivre !)²⁵

L'avènement de l'art a toujours lieu par une forme d'irruption (comparable à celle de la mort pour les personnages de la fresque). À la fin, en revanche, le poème revient sur le cadre urbain :

Plus tard, *piazza Manin*²⁶

L'atmosphère de la fresque s'élargit de cette manière à son cadre externe (on a assisté au même phénomène dans les poèmes consacrés aux portraits d'Érasme et de Dürer) : tout devient *ekphrasis* – ou mieux, allégorie de la

²³ P. Chappuis, *Moins que glaise*, Paris, José Corti, 1990, p. 11.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

représentation – grâce à cette structure en emboîtement qui compose les textes. Tout le poème est en outre traversé par un contraste lumineux reliant les morts et les vivants : la fresque n'établit son image que par des touches dispersées dans cette alternance d'ombres et de lumières.

Portraits de portraits

L'écriture de Chappuis affiche néanmoins une préférence pour le portrait, qui constitue effectivement l'inspiration majeure des poèmes contenus dans *L'Invisible parole*, inauguré, comme nous l'avons déjà souligné, par Érasme. Un autre visage paraît plus tard dans *L'Étal du rêve*, que nous reportons en entier :

Visage arraché comme un masque, visage comme viscères, boursoufflé, tuméfié, endolori. En chair vive : rongé par la nuit. Et la conscience en loques s'éparpille sous tant de coups encaissés dans l'incurable débauche de peindre. Rien qu'un magma, en soi, hors de soi. Quel ennemi invisible ? Hasard. Quelle lutte ? Hasard et chance rageusement provoqués, rageusement emprisonnent dans leur tourbillon. Massivement ou par crachées, une pâte éruptive éclabousse – moi, qui ? –, visage elle-même – qui ? –, matière elle-même devenue visage. Sans répit devant le miroir glauque, la même question, repoussée, revient. À toute volée. Qui ? Qui ? Une beigne sur la joue. Qui, défiguré, défait, décomposé, le visage en bouillie, en sang, qui, hors de soi, lutte, au fond de soi, traqué, loup-garou immobile, vertigineusement, debout, le portrait honteusement abîmé ? Profondeur, puanteur. Qui ? Notre-Seigneur l'écorché, dévisagé, dépiauté. Hagard, hasard. La couleur, les mots creusent autant de balafres, marques d'une lutte, la seule, basse, ignoble, où tous les coups sont permis, toutes les humiliations, subies. Visage béant ; excrémental, démentiel. La matière elle-même, hallucinée, s'insurge. Nul regard ne saisit dans les orbites broyées la fureur inassouvie, nulle oreille, le mutisme hurlé pour venger un échec sans cesse réitéré, vibrant. Bouchoyé sur l'étal du rêve, qui, titubant, tâtonne au fond de soi, en nous – qui, nous ? –, la bouche pleine de paroles écrabouillées ? Qui, non plus homme de l'évasion manquée et du dépit, tassé, affaissé, nourrit pareille force de refus, vautre, non, traîné dans la couleur, dans la douleur, la matière elle-même humiliée, battue, avilie ? Bourbeuse, maltraitée ; souveraine. Qui, hasard et chance, lucidement, sans espoir, s'enfonce dans la glorieuse ignominie de peindre ? Déchirement, cri, visage bafoué, déformé, trituré, ravalé jusqu'à la lie, jusqu'à l'inavouable. D'en bas, du fond obscur, du borbier de l'être, les choses me viennent – qui, moi ? –, vivantes, dans leur désordre. Vient une lumière future. Masque ? Grimace ? Visage d'une vérité autre. Méconnaissable. Sans traits. Ressemblant²⁷.

Il s'agit du visage défait de Bacon, indiquant une anatomie inversée où les viscères, la consistance magmatique de la chair remplacent la surface

²⁷ *Ibid.*, pp. 30-32.

épidermique habituelle. L'intériorité du sujet peint subit le même processus, car la conscience « en loques s'éparpille sous tant de coups encaissés dans l'incurable débauche de peindre ». Cette explosion de matière s'accompagne d'une interrogation identitaire à travers le martèlement des « qui » dans le texte (ils hésitent entre plusieurs personnes : un *moi* et un *nous*) ; elle recueille également un empâtement des mots broyés dans la viscosité des pigments. Cette matière picturale possède une grande valeur tactile : elle semble surgir de la toile et construire un relief gluant, bourbeux, ou même « excrémental ». Le masque confus de Bacon semble enfin se définir en tant que le creuset originaire (à cause de sa nature magmatique, christique) contenant « une lumière future » qui annonce non point le sceau de l'identité, mais le miracle de l'altérité.

Le poème éponyme du recueil s'inspire également d'un portrait (Hans Memling, *La sibylle Sambetha*) :

[...] Visage présent (mais, à fleur de peau, l'absence), duquel le voile transparent tient et ne tient pas séparé ; telle, à peine posée, une première neige. (...) Visage, mon beau visage réel, irréel, de nulle parole, aux lèvres pâles, elles aussi effacées, closes sur l'amorce, peut-être, d'un sourire²⁸.

La contenance mystérieuse de la dame (qui a motivé le titre du tableau) donne un regard qui ne rencontrera jamais le nôtre et qui se charge également d'un mutisme contradictoire, où le geste facial (le sourire potentiel s'annonçant sans se déployer complètement) lutte avec la disparition du verbe et de sa possibilité vocale (puisque les lèvres de la dame sont presque invisibles, en train de disparaître).

Un autre visage féminin paraît dans *Le bleu plus léger* : le *Portrait de femme* de Carpaccio exposé à la Galleria Borghese de Rome. C'est l'occasion pour instituer un dialogue presque sentimental entre deux regards :

Porteuse, les épaules nues, de colliers et de perles d'une juste discrétion, non oublieuse de son corps, jeune (merveilleuse insolence), insouciuse, l'impermanence, l'infortune, les ravages du temps, d'avance reconnus, sont sans

²⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

pouvoir sur elle, rêveuse, nourrie de ma rêverie et l'entretenant. Enjôleuse, illusoire (une image), mon modèle, ma vie²⁹.

Si le recueil s'ouvre par un geste d'écriture inaccompli, sa clôture marque, par contre, l'émergence d'une lecture apparemment distraite (Rogier Van der Weyden, *Portrait d'un homme tenant un livre ouvert*). Écriture et lecture se croisent grâce à des regards qui, tous les deux, se dirigent vers l'extérieur du cadre. Ils pourraient même se rencontrer :

Homme tenant un livre ouvert, étranger à ce qu'il fut ou ne fut pas, ne lisant pas, interrompu, il n'a pas lieu ou presque dans l'embrasement où il se tient, le dos tourné, non au décor d'une chambre, mais à l'indéchiffrable, l'indéfini, l'obscur que n'emprisonne aucune limite. (...) Visage nu (dans le retrait de la lecture), non assombri, absorbé et distrait, miroir de la conscience désentravée (la sienne, la mienne, grâce à lui), sans objet, tirée hors de soi (lecture infinitive), qui n'attend rien, ne saisit rien (abîme pour un temps sans profondeur), ignore joie et tristesse³⁰.

La lecture s'opère dans ce cas à travers une série d'actions négatives : l'attitude *interrompue* du lecteur, la tension vers « l'indéchiffrable, l'indéfini » peignant un visage « qui n'attend rien, ne saisit rien », mais s'abandonne à l'*infini* de la lecture – les négations avancent ainsi la possibilité d'une ouverture. Il faut d'ailleurs relever que le geste du personnage représenté est un geste *intransitif*, où la lecture (dans la déclinaison purement « infinitive » du verbe) est constituée par un *lire* qui ne lit rien – comme le regard vide de la sibylle et la main encore muette d'Érasme. La parole invisible du titre pourrait ainsi se réinterpréter comme synonyme du silence contenu par ces visages hiératiques :

Le silence comme un dénouement ; le calme du visage ; la douceur résolue du regard³¹.

Le silence, c'est le portrait véritable de ces figures, car leur voix invisible est fermée à jamais dans la toile.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰ *Ibid.*, pp. 48-49.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

La matière verbale

Il faut maintenant préciser les moyens stylistiques grâce auxquels les qualités correspondantes du silence et de l'invisible se répercutent dans l'écriture de l'auteur. Les passages cités en soulignent la substance irrégulière et parcellaire :

[...] une écriture fragmentaire, qui se méfie de toute emphase et de tout développement, et se tient volontiers en deçà de la phrase, pour éviter le piège de la syntaxe qui impose à la parole une cohérence artificielle et préétablie. Les énoncés sont souvent elliptiques, parfois purement nominaux : *Lumière, eau du jour*, lit-on par exemple à la fin d'un poème de *Pleines marges*. En faisant l'ellipse du verbe et des articles, Chappuis fait l'économie de la définition et de la distinction logique entre le sujet et le prédicat, c'est-à-dire du jugement qui viendrait prononcer que « la lumière est l'eau du jour ». Il exprime une impression antérieure à toute analyse : celle d'une transparence liquide dans laquelle baignent tous les êtres, y compris le poète lui-même, et dont on ne sait plus si elle est eau, lumière ou parole parce qu'elle est tout cela à la fois indistinctement³².

L'état de fragmentation que l'on relève dans les poèmes de Chappuis dérive d'un souci asyntactique, où la discontinuité devient principe de création, comme le dit l'auteur lui-même :

Discontinuité, mais prise dans un mouvement ; rupture et effacement de la rupture ; fragmentation – chaque partie a sa vie propre, d'où sourd l'appétit d'un tout ; discours qui ne va pas en ligne droite, mais, d'une manière ou d'une autre, enfoui, refait surface³³.

Chaque fragment exprime alors la nostalgie d'une totalité (désormais absente – et, par conséquent, invisible), et c'est par ce malaise des paroles que le poème peut se réaliser : non point d'une façon linéaire, mais suivant les virages auquel son tissu verbal donne lieu.

Plusieurs éléments contribuent à créer cet effet de morcellement, dont le plus évident dans le recueil analysé est sans aucun doute la présence des parenthèses. L'auteur les définit de la façon suivante, en soulignant leur

³² M. Collot, « Paysages de Pierre Chappuis », dans *Le Nouveau Recueil. Revue trimestrielle de littérature et de critique*, juin-août 1997, n°43, p. 127.

³³ P. Chappuis, *La Preuve par le vide*, Paris, José Corti, 1992, p. 47.

collaboration avec les autres dispositifs de désagrégation (c'est-à-dire l'italique et les tirets) :

Écrans qui creusent un écart sans séparer, obstacles mineurs, viviers, poches intérieures de la phrase qui, malgré les entraves, progresse, coule comme une eau, ici s'accumulant, là se précipitant dans un goulet. (...)

A l'endroit de ces minces cloisons, toujours doubles, tantôt à peine perceptibles, tantôt quasi infranchissables, la sensibilité est à exercer comme une manière de passer, de glisser qui fait éprouver d'être retenu, mais provisoirement et, tout autant, mené.

L'italique (pour mon compte) dérange l'équilibre du texte, son unité. Non moins les tirets, qui tranchent trop nettement, isolent, mettent de côté, font admettre qu'on passe brusquement d'une chose à une autre. Un seul peut suffire ; le sentiment de désarticulation s'accroît d'autant.

La parenthèse promet le contraire, aplanit, arase, devient affleurement, même s'il y a bond, ne dit quelque chose de radicalement autre qu'en l'insérant dans un discours. Elle est une incision dans la chair de la phrase, une échancrure, une faille par où monte une voix intérieure (là, au besoin, l'italique), voix étrangère mais qui n'use d'aucune autorité, presque clandestine, en tout cas étouffée, allusive, murmurant. (...)

La parole ainsi est mise en cause de l'intérieur par une autre parole *subconsciente* dont la discrétion rappelle celle des moindres signes, la plupart inaperçus, venus de notre nuit, de nos rêves, venus on ne sait d'où, aussi fugaces qu'inopinés³⁴.

Selon Buchs, les parenthèses sont le symptôme, au début de la production de Chappuis, d'une recherche poétique se faisant sur la page elle-même et se réalisant à travers la co-présence d'une multiplicité de voix : « Les parenthèses permettent souvent de visualiser ces voix, qui ne dialoguent pas, mais se chevauchent »³⁵. Ces parenthèses marquent par ailleurs la respiration des mots, simulée par « un mouvement symbolique d'ouverture puis de fermeture »³⁶.

L'utilisation sélective de la ponctuation est une autre stratégie significative d'une approche déterminée du langage. Prononcer une parole invisible, c'est un vœu d'humilité par rapport au langage car il s'agit d'une parole qui reconnaît sa subordination à des images jamais dicibles dans leur pleine vigueur, couleur, et qui se limite à dessiner leur pourtour, leur cadre verbal et

³⁴ *Ibid.*, pp. 53-55.

³⁵ A. Buchs, « Pierre Chappuis : un poète dans les marges », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, n°35, 1999, pp. 79-80 (note 3).

³⁶ *Ibid.*, p. 83.

virtuel. Pour cette raison, elle devient parole hésitante, rompue, fragmentée par l'épreuve de l'expression.

Dans le cas particulier de *L'Invisible parole*, on pourrait dire que les parenthèses miment aussi les cadres des tableaux, mais dans une fonction tout à fait inverse : elles referment en effet la représentation, ou mieux, la représentation, c'est-à-dire le contexte, le cadre constitué par la réalité extérieure aux peintures, tandis que les images des tableaux jaillissent et s'étendent sans limites.

D'un point de vue typographique, les poèmes de ce recueil se présentent encore comme des proses, des blocs compacts. Le texte de Chappuis subit pourtant un processus de désintégration à cause duquel il s'effiloche jusqu'à ne composer que des lignes perdues sur la page. L'auteur emploie toutes les consistances possibles offertes par la matérialité de la langue : toute composition linguistique est doublée d'une composition picturale, au sens où les mots se disposent sur la page comme sur une toile. C'est le cas, par exemple, de *Pleines marges* (recueil publié chez Corti en 1997). Tous les poèmes faisant partie de cette œuvre se terminent par une brève note en force de corps réduite située à l'extrémité inférieure droite de la page – note mise en évidence d'ailleurs par l'utilisation des parenthèses et de l'italique. Le poème maintient ainsi une forte qualité picturale, obtenue par le travail sur la matière graphique du texte lui-même.

Un autre auteur où le contact avec les arts plastiques côtoie une expérience typographique originale de la poésie est André du Bouchet, auquel Chappuis a consacré un écrit³⁷. Ses œuvres offrent au regard du lecteur une matière complexe, où l'écriture semble se poser tout d'abord en tant que *matière* :

En supprimant le foliotage, en introduisant la respiration et l'impulsion des blancs, en réinvestissant les marges, en travaillant sur la typographie, l'interlignage et l'interlettrage, André du Bouchet réinvente la page : la mesure n'est plus celle de la

³⁷ P. Chappuis, *Deux essais. Leiris/du Bouchet*, Paris, José Corti, 2003.

page, mais celle de la double page, qui, dans l'oubli de l'écrit que le blanc immerge, devient l'équivalent plastique d'une toile³⁸.

Chez du Bouchet aussi, la confrontation avec la peinture se charge d'une syntaxe très fragmentée, interrompue fréquemment par des parenthèses, des tirets, des points de suspension :

... sur la poussé du visage, de nouveau (traits affleurant, comme le vent se plaque) ... incessamment ce coup d'arrêt des parois de la paupière, arrêté à une face, puis, *sur* la poussée de cette face (ou, *sous* cette poussée) pareille à un coup de froid, ou à un coup de sang, un coup de chaleur, traits distinctifs élargis – sans que le centre se dissipe – comme perdus... réintégrant cette épaisseur stabilisée dans sa crue³⁹.

La peinture de Pierre Tal Coat qui inspire ce passage empêche de considérer l'œuvre d'art en tant qu'objet fixe destiné au regard et à la contemplation. Dans ce passage, la matière picturale est en mouvement, incessante et inachevée. Parfois, la présence d'un observateur est plus évidente, mais elle ne réduit nullement le rôle des formes et des couleurs :

En face de peintures de Bram van Velde réunies en grand nombre, l'épanchement du trop-plein de la couleur allant son chemin, moi-même cheminant du mien, passé, je me souviens, comme à côté, puis au loin. Je me souviens de la disparition de toute figure dans la chaleur de ce passage précipité, laissant à chaque pas sur le regret de n'avoir pas fait, et même à nouveau, demi-tour (le tour entier ne pouvant être effectué que beaucoup plus loin) . Mais de face, cependant, aller – comme la couleur – son chemin, est aussi se soustraire à l'immobilité du rapport de face qui arrête les figures... Moi-même soustrait pour une part – comme, en avant de moi, ma tête latérale quand je la dépasse – l'œil alentour déjà. Comme au travers déjà⁴⁰.

La peinture est une matière vivante : pour cette raison, elle ne peut pas être véritablement décrite. Mais grâce à la rencontre constante avec la parole, les images imposent un détour qui permet une possibilité de regard.

³⁸ V. Martinez, *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception, dans l'œuvre d'André Bouchet*, thèse de doctorat : langue, littérature et civilisation françaises, Paris III, 2008, p. 280.

³⁹ A. du Bouchet, *Un jour de plus*, dans le catalogue de l'exposition « Tal Coat », Grand Palais, 4 février-5 avril 1976, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, p. 38.

⁴⁰ A. du Bouchet, *La Couleur*, Paris, Le Collet de Buffle, 1975 (n. p.).

Le recueil de Chappuis suggère une relation intéressante entre le texte et l'image, où les deux semblent se chercher sans cesse dans ce que Ponge appelait *Le Drame de l'expression* :

Mes pensées les plus chères sont étrangères au monde, si peu que je les exprime lui paraissent étranges. Mais si je les exprimais tout à fait, elles pourraient lui devenir communes.

Hélas ! Le puis-je ? Elles me paraissent étranges à moi-même. J'ai bien dit : les plus chères...

Une suite (bizarre) de références aux idées, puis aux paroles, puis aux paroles, puis aux idées⁴¹.

Cette parole lacérée est obligée de faire face au silence qui l'entoure et qui parfois risque de l'engloutir. Si Ponge relève une forme de lutte entre les paroles et les idées, chez Chappuis le même phénomène concerne le rapport entre la parole et l'image qu'elle contemple. Le résultat, c'est un bizarre (et synesthésique) renversement de qualités : le mutisme affecte les personnages des portraits évoqués, tandis que la parole devient invisible. La parole que Chappuis cache dans ces tableaux n'arrive enfin à dire ces visages qu'à travers une œuvre au noir où le silence et l'invisibilité rétablissent leur fonction expressive.

⁴¹ F. Ponge, *Œuvres complètes*, I, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, avec, pour ce volume, la collaboration de M. Collot, G. Farasse, J.-M. Gleize, J. Martel, R. Melançon et B. Veck, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, pp.175-176.