

LE LIVRE COMME OBJET

Le livre, cet objet que nous tenons entre nos mains, relié ou broché, de plus ou moins grand format, de plus ou moins de prix, n'est évidemment qu'un seul des moyens par lesquels nous pouvons conserver une parole. Non seulement il est possible de fixer l'écriture sur des solides d'un type différent, comme les « volumes » de l'antiquité, mais nous disposons aujourd'hui de toutes sortes de techniques pour « geler » ce que nous disons sans même le secours de l'écriture, pour l'enregistrer directement, avec son timbre et ses intonations, que ce soit le disque, la bande magnétique, ou la pellicule de cinéma.

Le fait que le livre, tel que nous le connaissons aujourd'hui, ait rendu les plus grands services à l'esprit pendant quelques siècles, n'implique nullement qu'il soit indispensable ou irremplaçable. A une civilisation du livre pourrait fort bien succéder une civilisation de l'enregistrement. Le simple attachement sentimental, comme celui que nos grands-parents ont gardé pendant quelques années pour l'éclairage au gaz, ne mérite évidemment qu'un sourire indulgent ; j'ai connu une vieille dame qui prétendait que le froid d'une glacière était de meilleure qualité que celui d'un réfrigérateur.

C'est pourquoi tout écrivain honnête se trouve aujourd'hui devant la question du livre. Cet objet par lequel tant d'événements ont eu lieu, convient-il de s'y tenir encore, et pourquoi ? Quelles sont ses véritables supériorités, s'il en a, sur les autres moyens de conserver nos discours ? Comment utiliser au mieux ses avantages ?

Or dès qu'on examine un tel problème avec un esprit suffisamment froid, la réponse apparaît évidente, mais elle implique, certes, des conséquences qui peuvent dérouter les moins déliés de nos censeurs : l'unique, mais considérable supériorité que possède non seulement le livre mais toute écriture sur les

moyens d'enregistrement direct, incomparablement plus fidèles, c'est le déploiement simultané à nos yeux de ce que nos oreilles ne pourraient saisir que successivement. L'évolution de la forme du livre, depuis la table jusqu'à la tablette, depuis le rouleau jusqu'à l'actuelle superposition de cahiers, a toujours été orientée vers une accentuation plus grande de cette particularité.

1. — UNE LIGNE QUI FORME UN VOLUME

Écoutons quelqu'un prononcer un discours. Chaque mot en suit un seul autre, précède un seul autre. Ils se disposent par conséquent le long d'une ligne animée d'un sens, le long d'un axe. Le meilleur moyen, dans la réalité, d'emmagasiner une telle ligne, un tel « fil », avec le minimum d'encombrement, c'est de l'enrouler ; et c'est bien ce que nous voyons dans le disque, la bande magnétique, ou la pellicule cinématographique. L'ennui, c'est que, lorsque nous voudrions chercher un mot, un détail de ce discours, vérifier quelque chose, nous serons obligés de dérouler entièrement cette ligne, et par conséquent serons tributaires de la durée primitive. Si le discours a duré une heure, et que l'indication dont nous avons besoin se trouve cinq minutes avant la fin, nous serons obligés d'écouter les cinquante-cinq premières minutes, esclaves de cette succession, à moins que...

A moins que, dans une autre dimension de l'espace, selon le diamètre de l'enroulement par exemple, nous n'ayons su disposer des repères que nous puissions alors envisager simultanément. La surface d'un disque peut être ainsi divisée en zones concentriques, ou plages, qui peuvent correspondre à un catalogue. Dès lors, notre regard, notre écoute, disposent d'une liberté, d'une mobilité par rapport au texte. Nous pouvons l'explorer sans plus le subir.

L'avantage premier de l'écriture est, on le sait bien, de faire durer la parole, *verba volant, scripta manent*, mais la merveille c'est qu'elle nous permet non seulement de reproduire le discours, de le « passer » une deuxième ou centième fois tout entier, comme un bloc, mais qu'elle fait subsister chacun des éléments de ce discours lors de l'avènement du suivant, laissant à la disposition de notre œil ce que notre oreille aurait déjà laissé échapper, nous faisant saisir d'un seul coup toute une suite.

Si l'on disposait un discours tout entier sur une seule droite, le début, très rapidement, deviendrait difficilement accessible à l'œil continuant son parcours. Comment contacter le texte de telle sorte qu'une aussi grande partie que possible en soit lisible en même temps ? Écriture « boustrophédon » (une ligne dans un sens, une ligne dans l'autre, comme si le scribe était un laboureur retournant son attelage de boeufs à chaque extrémité du champ ; mais cette formule a l'inconvénient de rendre quasi méconnaissables les ensembles de signes renversés d'une ligne à l'autre) ; enroulements sur des cylindres (mais une partie de la ligne cache forcément l'autre, et l'encombrement est en général considérable), etc., les hommes ont essayé bien des solutions ; le meilleure, jusqu'à présent, semble être de découper la ligne du texte en tronçons que l'on va disposer les uns au-dessous des autres, d'en faire une colonne.

L'idéal, bien sûr, c'est que ce découpage corresponde à quelque chose dans le texte, que celui-ci soit déjà articulé en mesures. Chaque ligne d'écriture, donc chaque mouvement continu de l'œil, correspondra à une unité de signification, d'audition ; le temps que met le regard à sauter d'une ligne à l'autre traduit le silence de la voix. La transcription est alors entièrement satisfaisante : nous nous trouvons devant le « vers, ou ligne parfaite », comme dit Mallarmé.

Dans la colonne de prose, la ligne est coupée n'importe où, selon un module de nombre de signes parfaitement indépendant du texte lui-même ; dans une autre édition on choisira une autre « justification », la coupure tombera ailleurs ; elle n'a pas d'importance. On fait comme si elle n'existait pas. Comme on n'a pas eu le temps d'étudier la mesure ou la disposition, on passe outre...

De même qu'il faut découper le ruban du discours en lignes qui, lorsque ce découpage est justifié autrement que par les hasards de l'édition s'appellent des vers, de même on est très vite obligé de découper la colonne en tronçons, qui, lorsque ce découpage est justifié, s'appellent des strophes ou paragraphes.

Strophe, page parfaite, comme « vers, ou ligne parfaite ». Dans le rouleau antique, les tronçons de colonne étaient disposés les uns à côté des autres selon un axe parallèle à celui que suivaient les mots, ce qui faisait retrouver assez rapidement les inconvénients de l'enroulement primitif. Le livre sous sa forme actuelle apporte un progrès considérable en utilisant délibérément un troisième axe en épaisseur, bien perpendiculaire

aux deux autres. On empile les tronçons les uns sur les autres, comme on emplit les lignes.

L'utilisation que la géométrie fait du mot « volume », bien éloignée de son étymologie *volumen*, montre bien avec quelle clarté les trois dimensions apparaissent dans le livre au moment où il a pris sa forme actuelle.

De même que l'œil peut saisir la ligne entière d'un seul coup, parcourir très rapidement la page pour y vérifier la présence de tel ou tel mot, de même, aidé par une main habile, il peut feuilleter le volume, pratiquant çà et là des sondages, prélevant des échantillons, pour identifier rapidement telle région.

Le livre, tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est donc la disposition du fil du discours dans l'espace à trois dimensions selon un double module : longueur de la ligne, hauteur de la page, disposition qui a l'avantage de donner au lecteur une grande liberté de déplacement par rapport au « déroulement » du texte, une grande mobilité, qui est ce qui se rapproche le plus d'une présentation simultanée de toutes les parties d'un ouvrage.

2. — LE LIVRE COMME OBJET COMMERCIAL

Comment se fait-il alors que ces propriétés si évidentes et si remarquables de l'objet livre soient généralement oubliées ou niées, que le feuilletoniste littéraire reproche si souvent à l'écrivain de l'obliger à revenir en arrière (alors que l'immense avantage du livre sous sa forme actuelle sur le *volumen* antique, ou surtout sur les moyens d'enregistrement direct, c'est de rendre un tel retour aussi facile que possible) ? C'est que l'histoire du livre imprimé s'est développée dans une économie de consommation, et que, pour pouvoir financer la production de ces objets, il a fallu les considérer comme s'adressant à une consommation du même genre que celle des denrées alimentaires, c'est-à-dire comme si leur utilisation les détruisait.

Lorsque le livre était un exemplaire unique, dont la fabrication exigeait un nombre d'heures de travail considérable, il apparaissait naturellement comme un « monument » (*exegi monumentum aere perennius*), quelque chose de plus durable encore qu'une architecture de bronze. Qu'importait qu'une première lecture en fût longue et difficile, il était bien entendu qu'on avait un livre pour la vie.

Mais à partir du moment où des quantités d'exemplaires semblables ont été lancés sur le marché, on a eu tendance à faire comme si la lecture d'un livre le « consommait », obligeant par conséquent à en acheter un autre pour le « repas » ou le loisir suivant, le prochain voyage en chemin de fer.

Je ne puis évidemment revenir à cette cuisse de poulet que j'ai déjà mangée. On aurait voulu qu'il en fût de même pour le livre, qu'on ne revienne pas sur un chapitre, que son parcours fût effectué une fois pour toutes ; d'où cette interdiction du retour en arrière. Finie la dernière page, le livre ne serait bon qu'à jeter ; ce papier, cette encre qui restent, des épluchures. Tout cela pour provoquer l'achat d'un autre livre qu'on espère aussi vite expédié.

Telle est la pente sur laquelle risque de glisser aujourd'hui le commercant du livre, danger si pressant qu'on a pu voir dans ces dernières années un éditeur fort connu édicter pour sa maison la règle suivante : tout ouvrage qui n'était point épuisé dans l'année serait inéluctablement pilonné, tel un marchand de colifichets ne voulant pas s'encombrer d'articles périmés. Les plus intelligents et les plus courageux de ses aides avaient beau lui remontrer qu'il y avait là, quant au livre, quelque sottise, qu'une telle sévérité à l'égard de sa propre production était sans doute justifiée pour la plupart des petits romans qu'il avait proposés aux prix de fin d'année, mais que les essais, par exemple, en particulier lorsqu'ils étaient traduits d'une langue étrangère, avaient besoin d'un certain temps pour atteindre lentement mais sûrement leur public, il ne voulait rien entendre, proclamant que telles étaient les règles actuelles de l'industrie. Qu'on est loin, on le voit, du *scripta manent*.

Il faut reconnaître en effet qu'une immense partie du commerce actuel de la librairie roule sur des objets de consommation ultra-rapide : les journaux quotidiens, périodiques dès la parution du numéro suivant. L'habitude d'écrire pour ces feuilles amène presque fatalement à encourager les livres que l'on n'a pas besoin de relire, que l'on absorbe d'un seul coup, qui se lisent vite, se jugent vite, s'oublient vite. Mais il est évident qu'alors le livre comme tel est condamné à disparaître au profit des magazines illustrés, et surtout des magazines radio-diffusés ou télévisés. L'éditeur incapable de considérer son métier comme autre chose qu'une branche du journalisme coupe la branche sur laquelle il est assis. Si cette histoire n'a vraiment pas besoin d'être relue, s'il est absolument inutile de revenir en

arrière, pourquoi ne pas l'écouter par l'intermédiaire d'un transistor, d'un magnétophone ou d'un pick-up, joliment dite par un acteur au goût du jour qui restituera à tous les mots leurs intonation ?

C'est évidemment le développement de cette concurrence au livre qui nous oblige à repenser celui-ci sous tous ses aspects. C'est elle en fait qui débarrassera de tous les malentendus qui l'encombrent encore, qui lui rendra sa dignité de monument, et remettra au premier plan tous les aspects que la poursuite forcée d'une rapidité de consommation de plus en plus grande avait fait passer sous silence.

Le journal, la radio, la télévision, le cinéma vont obliger le livre à devenir de plus en plus « beau », de plus en plus dense. De l'objet de consommation au sens le plus trivial du terme, on passe à l'objet d'étude et de contemplation, qui nourrit sans se consumer, qui transforme la façon dont nous connaissons et nous habitons l'univers.

Rien n'est plus remarquable à cet égard que l'actuelle évolution du livre à bon marché ou livre de poche : la proportion des classiques et des essais y est de plus en plus grande, en France comme dans tous les autres pays. Il se constitue ainsi peu à peu une sorte d'énorme bibliothèque publique, dont la consultation, l'usage est à la portée d'une clientèle incomparablement plus grande que celle des établissements anciens. On aurait traité de doux rêveur celui qui aurait dit avant la guerre qu'on trouverait vingt-cinq ans plus tard le *Discours de la Méthode* ou les *Confessions* de saint Augustin dans toutes les librairies des gares.

Nous retrouvons le livre comme objet complet. Il y a quelque temps, les modes de sa fabrication, de sa distribution obligeaient à ne parler que de son ombre. Les changements intervenus dans ces domaines dissipent les voiles. Le livre recommence à se présenter vraiment à nos yeux. Regardons.

3. — HORIZONTALES ET VERTICALES

Ce malentendu sur le livre objet de consommation de type alimentaire, dès que nos paupières se dessillent, nous voyons qu'il n'était en fait possible que pour une certaine catégorie d'ouvrages que les habitudes de la critique et de l'histoire littéraire nous font considérer comme étant la seule importante

et la plus nombreuse, ce qui est loin d'être le cas, à savoir ceux qui sont effectivement la transcription d'un discours suivi d'un bout à l'autre du volume, récit ou essai, et qu'il est donc normal de lire en les commençant à la première page pour les finir à la dernière, restituant ainsi le temps d'une hypothétique écoute. C'est évidemment seulement en ce cas que l'on peut faire comme si les premières lignes s'effaçaient, disparaissaient lorsqu'on en arrive aux dernières. Mais la plupart des livres dont nous servons ne sont pas construits de cette façon. Nous ne les lisons en général pas tout entiers. Ils sont des réserves de savoir dans lesquelles nous pouvons puiser, et qui sont arrangées de telle sorte que nous puissions trouver le plus facilement possible le renseignement dont nous avons besoin à un moment donné. Tels sont les dictionnaires, les catalogues, les guides, outils indispensables au fonctionnement d'une société moderne, les livres les plus lus, les plus étudiés ; et si, bien souvent, ils n'ont que peu de valeur littéraire, cela certes est tant pis pour nous. On vit aussi dans une ville dont les maisons sont laides, mais on y vit moins bien.

L'un des traits caractéristiques de ce genre d'ouvrages, c'est que, souvent, les mots n'y forment point de phrases : ce sont d'énormes listes organisées.

Le récit, l'essai, tout ce qui pourrait former un discours étendu d'un bout à l'autre, se transcrit en Occident selon un axe horizontal de gauche à droite. On sait que ce n'est là qu'une convention, d'autres civilisations en ont adopté d'autres.

Les deux autres dimensions et directions du volume : de haut en bas pour la colonne, de plus proche en plus loin pour les pages, nous les considérons en général comme très secondaires par rapport à l'axe premier. Toutes les liaisons habituellement étudiées par la grammaire s'inscrivent au long de cette horizontale dynamique, mais lorsque nous rencontrons un certain nombre de mots qui ont la même fonction dans la phrase, une suite de compléments d'objet direct par exemple, chacun s'accroche de la même façon ; ils ont au fond la même place dans le déroulement des liaisons, et je perçois comme un arrêt dans le mouvement de la ligne ; cette énumération se dispose en quelque sorte perpendiculairement au reste du texte.

Si j'exprime typographiquement cette perpendiculaire, tout sera plus clair, je mettrai pour ainsi dire « en facteur » la fonction grammaticale de tous ces termes. La structure de la phrase me sera immédiatement visible, et je pourrai même sauter une

partie de cette énumération pour voir la suite, quitte à y revenir plus tard.

Ainsi, dans le chapitre xxii du *Gargantua*, Rabelais nous apprend que ce bon géant jouait

Au flux,
à la prime,
à la vole,
à la pille,
à la triumphe,
à la Picardie,
au cent,
à l'espiay,
à la malheureuse,
au fourby,
...

(l'énumération comporte deux cent dix-huit jeux, mais la disposition verticale nous permet d'arriver directement à la fin :)

...
à cambos,
à la recheute,
au picandeau,
à croquetteste,
à la grolle,
à la grue,
à taille coup,
au nazardes,
aux alhouettes,
aux chinguenaudes.

Après avoir bien joué, sessé, passé et belué temps, convenoit boire quelque peu, —c'estoient unze peguadz pour homme, —et, soudain après banqueter, c'estoit sus un beau banc ou en beau plein licet s'estendre et dormir deux ou troys heures, sans mal penser ny mal dire...

Chacun des jeux énumérés prend le déroulement horizontal de la phrase au même moment. Certains cas sont plus compliqués : des membres qui doivent pourtant se suivre peuvent être mis en facteur de même façon, comme dans les généalogies, telle celle de Pantagruel :

Les autres croissoient en long du corps. Et de ceulx-là sont venus les Géans, et par eulx Pantagruel ;
Et le premier fut Chalbrot,
Qui engendra Sarabrot,
Qui engendra Faribrot,

Qui engendra Hurialy, qui fut beau mangeur de soupes et régna au temps du déluge,
 Qui engendra Nembroth,
 Qui engendra Athlas, qui avecques ses espalles garda le ciel de tumber,
 Qui engendra Goliath,
 Qui engendra Eryx, lequel fut inventeur du jeu des gobeleiz,
 Qui engendra Tite,
 Qui engendra Eryon,
 ...

(ici l'énumération comporte soixante-deux générations)

...
 Qui engendra Sorbibrant de Comimbres,
 Qui engendra Brushant de Mommière,
 Qui engendra Bruyer, lequel fut vaincu par Ogier le Dannoys, pair de France,
 Qui engendra Mabrun,
 Qui engendra Foutason,
 Qui engendra Hacquelebac,
 Qui engendra Videgrain,
 Qui engendra Grand Goster,
 Qui engendra Gargantua,
 Qui engendra le noble Pantagruel, mon maistre.

Une énumération, une structure verticale peut s'introduire à n'importe quel moment d'une phrase ; les mots qui la composent peuvent y avoir n'importe quelle fonction pourvu que ce soit la même. Ils peuvent même se situer en dehors d'une phrase, en attente d'une phrase. Des livres entiers peuvent être composés ainsi : la liste des noms dans l'annuaire du téléphone ne constitue pas une phrase, mais il est facile d'imaginer des phrases à l'intérieur desquelles je puisse faire entrer un, deux, n, ou tous les composants de cette liste.

De même que les structures verticales énumératives peuvent intervenir à l'intérieur des structures horizontales, phrases, de même des structures horizontales peuvent s'accrocher aux membres des énumérations ; c'est ce qui se passe dans tous les dictionnaires ou encyclopédies. Ces deux types d'ensembles verbaux peuvent se combiner à l'infini.

Inutile aujourd'hui de rappeler l'immense importance de l'énumération dans la littérature classique, que ce soit dans la Bible, chez Homère, les tragiques grecs, Rabelais, Hugo, ou les poètes contemporains.

Dans leurs structures, les listes peuvent être aussi variées que les phrases :

ouvertes ou fermées
 (si j'écris : « les douze apôtres », et que j'énumère douze noms, ma liste est pleine, c'est un ensemble saturé auquel je ne puis rien ajouter, mais ma liste peut rester ouverte tout en étant parfaitement caractérisée ; il s'agit alors d'une série d'exemples, et j'invite le lecteur à y ajouter d'autres du même genre — la locution « et cetera » est le signe le plus courant de cette ouverture),

amorphes ou ordonnées

(le seul fait de disposer des mots selon l'axe vertical de haut en bas semblerait les ranger dans un ordre hiérarchique, mais un dispositif d'une extrême importance pour toute notre civilisation permet de suspendre toute liaison entre l'ordre de la colonne et un quelconque ordre objectif, tout en permettant un repérage extrêmement rapide de l'un de ses éléments ; il s'agit de l'ordre alphabétique auquel on peut soumettre par définition n'importe quel ensemble de mots et qui est la convention par excellence — il est le seul moyen de réaliser une énumération véritablement amorphe, de suspendre toutes les conclusions qu'on pourrait tirer des relations de voisinage entre les divers éléments sur la page

— hâtons-nous de rappeler que si l'ordre alphabétique ne repose point sur des relations objectives entre les êtres désignés par les mots, il peut pourtant déterminer des relations entre ces êtres ; chacun de nous se souvient du rôle que jouait pour lui la situation qu'il avait dans la liste alphabétique des élèves de sa classe

— les relations de voisinage, si elles ne sont point suspendues par l'ordre alphabétique, peuvent se déployer soit de façon rectiligne (la liste des élèves dans les résultats d'une composition, du premier au dernier, celui-ci étant le plus éloigné de celui-là), ou de façon circulaire, le dernier rejoignant le premier (ainsi les douze mois de l'année, les quatre saisons, les sept couleurs de l'arc-en-ciel, etc.), peuvent revêtir toutes sortes de figures, se hiérarchiser de mille façons),

simples ou complexes

(une énumération d'éléments peut être coiffée par une énumération de catégories, de groupes, etc. ; on a ainsi une classification dont la disposition la plus claire implique plusieurs colonnes décalées les unes par rapport aux autres, ou bien plusieurs énumérations dont les éléments respectifs entretiennent des correspondances

— on obtient alors la forme tableau ; l'annuaire du téléphone est entièrement constitué par un énorme tableau de correspondances).

4. — OBLIQUES

Les énumérations complexes vont se disposer ainsi tout naturellement en plusieurs colonnes, chaque élément du tableau pouvant être lui-même le point de départ d'une structure horizontale, d'un ensemble de phrases. Il est clair qu'entre ces phrases ou discours pourront s'établir des liaisons, de même entre les membres de plusieurs énumérations différentes.

Rabelais, dans le premier chapitre du *Gargantua*, nous donne un bon exemple élémentaire d'une telle structure oblique :

... attendu l'admirable transport des règnes et empires :
des Assyriens ès Mèdes,
des Mèdes ès Macedones,
des Macedones ès Romains,
des Romains ès Grecz,
des Grecz ès François.

En isolant les deux colonnes :

des Assyriens	ès	Mèdes
		Macedones
		Romains
		Grecz
		François.

Plus loin, dans le trente-huitième chapitre du *Tiers Livre*, en voit un autre beaucoup plus riche :

Triboulet (dist Pantagruel) me semble compétemment fol.

Panurge répond :

Proprement et totalement fol.

Suit un dialogue entre Pantagruel et Panurge, disposé sur deux colonnes, énumération des épithètes du mot « fol » :

Pantagruel :	Panurge :
Fol fatal,	F. de haute game,
F. de nature,	F. de b quatre et de b mol,

F. céleste,	F. terrien,
F. jovial,	F. joyeux et folâstrant,
F. Mercutial,	F. jolly et foliant,
F. lunaticque,	F. à pompettes,
F. erratique,	F. à sonnettes,
F. acéré et junonien,	F. riant et vénétien,
F. arctique,	F. de soustraicte,
F. héroïque,	F. de mère goutte,

(l'énumération cette fois comporte cent trois doubles termes)

F. hieroglyphique,	F. de rebus,
F. authentique,	F. à patron,
F. de valleur,	F. à chaperon,
F. précieux,	F. à doublebras,
F. fanatique,	F. à la damasquine,
F. fantastique,	F. de tauchie,
F. lymphactique,	F. d'azemine,
F. panique,	F. barytonant,
F. alambiqué,	F. moucheté,
F. non facheux,	F. à épreuve de hacquebute.

Ces passages de Rabelais sont bien loin d'avoir reçu jusqu'à présent l'attention qu'ils méritent de la part des historiens et théoriciens de la littérature ; mais on voit très clairement dans certaines régions de celui-ci la double correspondance horizontale et verticale, à quoi s'ajoute l'influence oblique d'une réplique sur l'autre. Pour insister sur ces liaisons, il faut trouver un moyen de forcer l'œil à des mouvements obliques par rapport à cette trame horizontale-verticale. Le procédé le plus courant est le renvoi : par une phrase on peut engager le lecteur à regarder ailleurs, ou par un mot, par exemple le titre d'un même article de l'Encyclopédie, ou par un signe (astérisque, appel de note, etc.) repris à un autre endroit de la page ou du volume. Même si le signe employé n'avait point pour moi auparavant valeur conventionnelle, le seul fait qu'il soit répété en dehors de la suite normale, horizontale ou verticale, me fait effectuer la liaison. On sait bien par ailleurs que la répétition du même mot au début de chacun des membres d'une suite verticale est un des meilleurs moyens d'attirer l'attention sur celle-ci.

Plus les signes semblables sont nombreux et proches, plus ils vont forcer mon attention, former une constellation dynamique

sur le fond de la page. Aux deux flèches fondamentales : de gauche à droite, de haut en bas, vont s'ajouter toutes celles qui vont couvrir d'un pôle à l'autre de ces reprises.

5. — MARGES

Les notes sont en général mises en dehors du corps même de la page, en dessous, quelquefois reportées en fin de chapitre ou de volume. Le lecteur est manifestement invité à lire le texte deux fois, une en continuant directement la phrase, l'autre en faisant le détour de la note.

Ce clivage entre deux zones du texte, l'une facultative, l'autre obligatoire, exprime souvent un clivage entre deux zones du public auquel le texte est adressé. Lorsqu'on fait des citations en langue étrangère et qu'on les traduit en note, on estime que certains des lecteurs auront compris d'eux-mêmes, et que les autres, ignorant l'espagnol ou le finlandais, auront à faire le détour. De même, lorsque l'auteur veut être « accessible à tous », mais pourtant se défendre contre les spécialistes, il traite à leur intention les points délicats dans un petit champ réservé.

La note s'accroche à un seul mot du texte primaire, mais très souvent le commentaire s'adresse en fait à tout son contexte. Il n'y a dès lors plus de raison de mettre un signal à tel mot qu'à tel autre, et nous avons la glose marginale.

La situation habituelle des notes en bas de page fait que l'on a tendance à ne les consulter qu'après avoir lu le corps du texte dans son ensemble ; mais lorsque le commentaire est situé latéralement, le mouvement normal de la lecture nous amène à le rencontrer pendant notre prise de connaissance de ce texte primaire. Il va dès lors se diffuser, imprégner tout le discours.

On peut considérer la typographie des pièces de théâtre comme un cas particulier de structure marginale. Le nom des personnages était autrefois dans la marge ; il ne fait pas partie du texte entendu ; indispensable au texte que nous lisons, il est supprimé dans celui qu'on nous lit ; il nous indique comment lire. Plus tard on a situé le plus souvent ce nom symétriquement de part et d'autre par rapport au milieu de la page, autre façon de le retirer du corps du texte.

A ces indications sont liées celles qui concernent le décor, omises dans une représentation scénique où ce décor est réalisé, plus ou moins données dans une lecture à la radio, et les indi-

cations de ton, de rythme, de sentiment, que l'acteur doit obligatoirement faire passer à l'intérieur de son jeu. Ainsi, dans les traductions des tragiques grecs publiées sous le patronage de l'association Guillaume Budé, l'expressivité de la métrique de l'original est remplacée par des annotations marginales de ce genre : « vif, plus lent, mélodrame, etc. ».

La signification entière d'un texte peut être transformée par de telles directions de lecture ou d'interprétation. Ainsi la fameuse indication du *Tartuffe* : « C'est un scélérat qui parle. »

La phrase en marge, le membre de phrase, le mot, ne sont point attachés directement à quelque chose qui les précède ou qui les suit dans le déroulement de la ligne, du sillon, de la bande première, mais sont comme le foyer de diffusion d'un certain éclairage, d'autant plus sensible qu'on en est plus près ; c'est comme une tache d'encre qui buvarde, qui gagne, et qui sera contrecarée, contenue, par la diffusion de la tache suivante. Le mot agit alors comme une couleur. Les noms de couleur et tous ceux qui désignent la qualité d'une surface ou d'un espace auront un pouvoir de diffusion sur la page particulièrement remarquable.

En mentionnant certains mots du texte, on peut contrôler très précisément la direction, l'amplitude de la diffusion, réduire plus ou moins la glose à une note.

Coleridge a donné l'exemple classique de l'utilisation poétique de la glose marginale dans *The Rime of the ancient Mariner*.

Même s'il n'y a point de notes en bas, de gloses en marge, les éditeurs couronnent souvent le corps du texte dans la marge par quelques mots nommés « titre courant ». Dans la plupart des cas, il s'agit en effet du titre de l'ouvrage constamment rappelé comme l'armure d'une portée ; mais au dix-neuvième siècle surtout, le titre courant pouvait varier d'une page à l'autre, rappelant les titres des chapitres, ou bien caractérisant chaque page, la résument pour permettre au lecteur de s'y retrouver plus aisément.

On voit que le corps de la page peut être encadré d'une véritable enceinte de mots, le protégeant, l'illustrant et le défendant. Des dispositions de ce genre étant relativement coûteuses, on les rencontre le plus souvent aujourd'hui dans les ouvrages savants : manuels, traités, thèses, où du point de vue littéraire la routine fait malheureusement la loi.

6. — CARACTÈRES

La métrique des tragiques grecs était elle-même une indication de diction, et toute disposition de vers dans la page, tout découpage du texte en lignes inégales peut avoir la même valeur. Mallarmé reste le meilleur exemple d'une telle utilisation métrique de la page, mais il faut rappeler qu'il considérait lui-même *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* comme une élévation au niveau du poème de procédés déjà courant dans l'affiche, l'annonce, ou le journalisme.

La typographie expressive de Mallarmé repose sur quatre principes fondamentaux :

1) Les différences d'intensité dans l'émission des mots sont traduites par des différences de corps. Les mots prononcés fort, et qui appartiennent dans le cas de ce poème, à la proposition principale, sont imprimés en caractères plus gros. L'ordre des intensités est chez Mallarmé équivalent à celui des subordinations.

2) Les blancs indiquent les silences : blancs entre les paragraphes ou strophes, plus ou moins épais, blancs à l'intérieur des lignes, plus ou moins longs et surtout décalages plus ou moins grands d'une ligne à l'autre. Ici nous sommes obligés de considérer deux effets contraires : la lecture de la prose nous habitue à considérer comme nul le temps de passage d'une ligne à l'autre dans la colonne ; lorsque le départ de la ligne suivante sera décalé vers la droite, comme lorsqu'il y a un départ de paragraphe, le premier mot sera précédé d'un silence sans qu'il y ait perturbation dans le mouvement général du texte. Par contre, lorsque la ligne suivante est décalée vers la gauche, nous avons tendance à rechercher plus haut la colonne à l'aplomb de laquelle ce départ est placé, et nous avons un effet de retour en arrière. C'est un silence souligné, que le lecteur devra faire ressortir en accentuant ses deux « bords », le mot qui précède et celui qui suit, alors que, dans le décalage vers la droite, il devra au contraire le faire couler en atténuant ses bords, en diminuant l'intensité des mots de chaque côté.

3) Il est certain que Mallarmé a cherché de plus un équilibre de la hauteur des sons, de l'intonation. Il voulait que le haut de la page correspondît au plus aigu, le bas au plus grave, comme dans une portée. Mais ceci ne peut malheureu-

sement s'appliquer dans son poème qu'à l'épine dorsale, à la proposition titre : *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, imprimée dans les caractères les plus gros, parce qu'elle n'occupe jamais plus d'une ligne par page. La direction verticale de haut en bas est tellement déterminante qu'on serait obligé, si l'on voulait s'en tenir littéralement au principe mallarméen, dès qu'on a plusieurs lignes, d'avoir des pages commençant toujours dans l'aigu et se terminant toujours dans le grave. Dans *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, le principe s'applique de moins en moins à mesure qu'on s'éloigne de cette proposition principale, très vite plus du tout.

4) A cela s'ajoute la différenciation très courante entre deux « couleurs » typographiques : le romain et l'italique, qui correspond à la transcription d'un timbre ou d'une voix.

Cette dernière différenciation peut se diversifier à l'infini dès que l'on utilise des caractères de forme différente, comme le font tous les jours les journaux, les affiches, les prospectus, etc. Mallarmé ne s'est pas aventuré de ce côté-là.

Le catalogue d'une fonderie de caractères nous présente aujourd'hui une variété de timbres typographiques prodigieuse, pratiquement inépuisable. Le danger est justement dans cette richesse qui n'a malheureusement été exploitée jusqu'à présent que de la façon la plus grossière. Il faudra peu à peu que les écrivains apprennent à manier les différentes sortes de lettres comme les musiciens leurs cordes, leurs bois et leurs percussions.

Il va de soi qu'une étude plus poussée d'*Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* permettrait d'y mettre en évidence un certain nombre de fonctions que nous avons examinées sous les titres précédents : énumérations, notes ou gloses.

7. — FIGURATION

La page vue en bloc, avant même que nous en ayons déchiffré le premier mot, nous frappe par une certaine figure : rectangle massif ou découpé de paragraphes, clarifié ou non par des titres, coulée de vers, strophes régulières, ou bien les souples fantaisies de La Fontaine. Le texte se donne immédiatement comme compact ou aéré, amorphe, régulier ou irrégulier. Il est possible de donner un sens de plus en plus précis à ces figures. Elles peuvent former un dessin reconnaissable au premier

coup d'œil : c'est le cas de la « Syrix » de Théocrite, des « Aïes » ou de l'« Autel » de George Herbert, de la bouquette de Rabelais. On parle alors de calligrammes.

Ceux d'Apollinaire, beaux poèmes parfois, ont l'inconvénient majeur de n'être pour la plupart que des textes disposés selon les lignes d'un dessin qui se réalise typographiquement fort mal. Ceux de Théocrite, Rabelais, Herbert, Lewis Carroll ou Dylan Thomas sont plus intéressants parce que la figuration y informe tout le mouvement de la lecture, la figure plastique étant en même temps figure rythmique.

Mais il serait injuste de réduire la calligraphie d'Apollinaire à la seule disposition des lignes du texte selon les linéaments de son illustration sommaire. Il réussit à instaurer quelquefois entre les différentes parties de son père des relations comparables à celles qui existent entre les différentes parties d'une peinture. Écoutons-le sous son pseudonyme « Gabriel Arboin » dans les *Soirées de Paris* :

... dans la *Lettre-Océan*, ce qui s'impose et l'emporte, c'est l'aspect typographique, précisément l'image, soit le dessin. Que cette image soit composée de fragments de langage parlé, il n'importe *psychologiquement*, car le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive...

On débouche alors sur les inépuisables ressources des œuvres d'art à inscriptions : temples égyptiens, tapisseries françaises, tableaux de Van Eyck, qui ont certes aujourd'hui d'innombrables héritiers : *comic books*, manuels techniques, dépliants publicitaires, malheureusement pas tout à fait au même niveau. Il s'agit d'assumer tout cet art populaire industriel actuel et de l'élever de telle sorte qu'il puisse rivaliser avec les œuvres d'autrefois.

8. — LA PAGE DANS LA PAGE

De tous les objets extérieurs, celui qui est le plus facile à reproduire dans la page d'un livre, c'est la page d'un autre livre.

Tous les mots, toutes les phrases d'un texte suivi, ou même d'une page complexe avec notes, titre courant, sous-titres, etc., influent les uns sur les autres. On peut avoir intérêt à isoler

plus ou moins telle phrase dans ce champ, à nous la présenter comme si elle était seule. C'est ce qui arrivera par exemple dans un roman lorsqu'on voudra nous restituer l'effet d'une affiche, d'une inscription que le héros voit tout d'un coup. On protégera ce passage par un cadre qui donnera l'équivalent d'une feuille blanche, qu'elle soit de la taille d'une carte de visite ou d'une affiche gigantesque, ou d'une page.

Celle-ci peut être assez organisée pour n'avoir pas besoin de cadre. Ainsi Balzac, dans *La Muse du Département*, nous fait lire quelques pages d'un faux roman noir, *Olympia ou les Vengeances romaines*, dans un autre ordre que celui qu'elles devraient avoir dans leur volume, tout en nous donnant tout ce qu'il faut pour reconstituer cet ordre, apprécier les lacunes qui subsistent entre deux des suites. Une telle reproduction a sur le lecteur un effet tout différent de celui d'une citation, nous sommes mis en présence de l'objet même.

Le fait que la fin de la ligne dans la colonne de prose est considérée comme indifférente anène, une fois la page isolée, à des détachements de mots remarquables, à une poésie involontaire dont nous pouvons tirer parti. Ainsi le premier passage d'*Olympia* ou *les Vengeances romaines* commence au dernier mot d'une phrase, ce qui nous oblige à essayer d'imaginer ce qui le précède, donne à la ligne un pouvoir de prolongement considérable. Ce mot « caverne », qui n'a plus de valeur grammaticale précise, va jouer par rapport aux quelques phrases qui le suivent le rôle d'une véritable armure de dièzes ou bémoïs, c'est lui qui va donner le ton de toute la page ; sa valeur d'évocation va la teindre tout entière.

Introduite à l'intérieur de l'autre, la page s'en distingue par sa justification plus réduite. Souvent, dans les ouvrages savants, les citations sont ainsi imprimées en lignes plus courtes que le reste. L'œil suit tout naturellement les alignements des paragraphes ; il y a là possibilité de faire jouer plusieurs textes les uns avec les autres comme des voix, l'attraction entre les différents tronçons d'une même colonne devenant d'autant plus forte que la coupure qui les sépare est moins naturelle, par exemple si elle se produit au milieu d'une phrase comme chez Balzac, ou même d'un mot.

La reproduction d'une page, ou même d'une ligne à l'intérieur d'une autre page permet un découpage optique dont les propriétés sont toutes différentes de celles du découpage habituel des citations. Il sert à introduire dans le texte des ten-

sions nouvelles, celles mêmes que nous éprouvons si souvent aujourd'hui, dans nos cités couvertes de slogans, de titres et d'annonces, bruyantes de chansons et discours diffusés, ces secousses lorsqu'est brutalement occulté ce que nous lisions ou écoutions.

9. — DIPTYQUES

La Muse du Département, avec son découpage optique des pages d'*Olympia ou les Vengances romaines* et le bouleversement de leur ordre, nous amène aux problèmes du volume, de la liaison de ces pages entre elles.

La première caractéristique du livre occidental actuel à cet égard est la présentation en diptyque : nous voyons toujours deux pages à la fois, l'une en face de l'autre. Ceci est souligné dans *La Muse du Département* par le fait que le titre courant *Olympia ou les Vengances romaines*, s'étend sur les deux pages face à face *Olympia* à gauche, *ou les Vengances romaines* à droite.

La couture, au milieu du diptyque, forme une région de moins bonne visibilité ; c'est pourquoi il arrive souvent que les gloses soient disposées symétriquement, la marge droite étant la bonne marge pour la page droite, la gauche pour la gauche.

Le mouvement de gauche à droite qui entraîne notre œil a tendance à nous faire quitter constamment la page de gauche pour celle de droite, qui est nommée pour cela la « bonne page », celle sur laquelle on met toujours le titre du livre, le plus souvent les départs de chapitres.

La présentation simultanée de ces deux volets fait que les tableaux vont pouvoir s'y étaler, déborder de l'un sur l'autre, prendre le livre ouvert dans toute sa largeur, et que les lignes d'un côté pourront répondre à celles de l'autre.

Le meilleur exemple de cette utilisation du diptyque, c'est la traduction juxtalinéaire, le texte original se poursuivant sur les versos, la traduction sur les rectos. Sterne a déjà tiré de cet aspect du livre un contrepoint des plus savoureux. Il est d'ailleurs jusqu'à présent le plus grand artiste que je connaisse dans l'organisation du volume.

10. — INDEX ET TABLES

L'ordre dans lequel les pages se suivent n'a pas du tout la même importance pour un récit linéaire où les événements se succèdent les uns aux autres, et pour une encyclopédie où l'on passera d'article en article selon les besoins du moment. Mais dans l'ouvrage le plus successif, une table des matières peut aider à retrouver la simultanéité du volume. Au texte bien ordonné selon une simple ligne, l'éditeur savant ajoutera un index qui nous permettra justement d'aller rechercher tel mot ou tel sujet sans nous astreindre à le relire d'un bout à l'autre.

A l'ordre primaire de la pagination, qui devient déjà dans les traductions juxtalinéaires une double pagination parallèle, peuvent se superposer toutes sortes d'autres trajets auxquels nous sommes invités par le texte même (ainsi Sterne saute un chapitre et nous en propose la lecture beaucoup plus tard), ou par des notes, des signes, des appendices, des énumérations de toutes sortes. A la fin du *Quart Livre*, Rabelais ajoute une « Brieve Déclaration d'aucunes Dictions plus obscures », un lexique, Carlo-Emilio Gadda après ses nouvelles de longues notes humoristiques et savantes, Faulkner, pour la réédition de *The Sound and the Fury* une généalogie commentée de la famille Compson.

Ce n'est pas seulement le corps de la page qui peut être entouré d'une enceinte, c'est le corps de l'œuvre, et toutes les fonctions que nous avons rencontrées à son niveau peuvent se retrouver à celui du volume.

Tout ceci sans rien changer à son apparence extérieure, ni à son mode actuel de fabrication. Mais certes il est facile d'imaginer des variantes.