

carré 293912322223590708769

Cela ne débordera pas. Cela ne peut pas déborder, cela ne débordera pas de ses bords. Ça ne déborde pas. Cela se dirige vers le bord. Reste au bord. Ça ne débordera pas. Il ne va pas au-delà du bord. Cela ne déborde pas. Cela reste juste au bord.

I CARRÉS, Al Dante

Des impacts à la pâte des mots.

Impact visuel : effet affiche

L'inscription du poème dans un carré en plein centre d'une page blanche ne manque pas de surprendre. Tout entouré de blanc, un texte en noir, semble ancré dedans, s'en détache nettement, et, d'emblée, toute l'attention du lecteur se concentre sur ce carré, ce qu'il contient (abrite, enferme) et tout de suite on a envie de se centrer sur ce qui va se produire à sa lecture. Tout comme sur une scène noire, mais à l'inverse, un espace est délimité pour l'acteur par les projecteurs. « *Le carré est l'un des quatre symboles fondamentaux... Le carré est une figure antidynamique ancrée sur quatre côtés. Il symbolise l'arrêt ou l'instant prélevé. Le carré implique une idée de stagnation, de solidification, voire de stabilisation dans la perfection.* »¹ Ici, c'est un instant de lecture isolé de la rumeur du monde qui est proposé. Le titre, en haut à gauche et pas au milieu, est particulièrement surprenant lui aussi : attribuer un numéro à un poème, n'est pas banal, et de plus, c'est un nombre astronomique, impossible à lire, qu'on ne manipule jamais tellement il évoque une grandeur, une quantité immense. Quelle signification lui donner ?

Impact sonore : effet musical

Après avoir perçu l'effet visuel du poème, les enfants vont le découvrir oralement et recevoir son effet sonore. L'univers sonore est créé par...

■ **le rythme** : la succession de phrases courtes négatives (effet d'insistance, de slogan, de manifeste, d'envoûtement) /

¹ Dictionnaire des symboles, J. Chevalier, A. Gheerbrant R. Laffont, p.165

les répétitions de structures / les ruptures créées par l'insertion de phrases affirmatives, de *il* à la place des *cela*, d'une phrase sans sujet

■ **des répétitions de mots** en rafales, en flot continu et tumultueux, des répétitions qu'on pourrait nommer variations ou fugues, en musique

■ **des allitérations** avec les consonnes sonores (b, d, p) ou sifflantes (s)

■ **les assonances en a**

Le rythme est la composante la plus primitive (sens étymologique) de la musique. Il est immédiatement perçu, reçu par le corps qu'il met en vibration, en mouvement. Cet aspect rythmique prégnant n'est pas sans faire penser aux musiques actuelles : rap, hip hop, techno... auxquelles les enfants sont très sensibles.

À entendre ainsi leur langue (celle qu'ils sont en train de découvrir, d'apprendre), de jeunes enfants peuvent être sensibles à la musique créée, percevoir l'aspect ludique de cet emploi particulier et soupçonner tout le plaisir qu'on peut prendre à jouer avec les mots. Ils vont découvrir aussi quelques-unes des multiples possibilités de la langue : étirements (*bord, ses bords, au bord, du bord, déborder, débordera*), rapprochements et répétitions générateurs d'effets...

Le poète définit lui-même sa langue « *Ma langue est poétique et musicale, ma langue est imagée et musicale, ma langue est souple, étincelante et merveilleuse, ma langue aime jouer de la musique, elle vibre et fait vibrer chacun de ses mots qui rayonnent de leurs contours et qui viennent s'enchevêtrer si précisément qu'il ne reste aucune tache à son brillant poli. Elle fait le bruit de tous les sons des instruments de musique, elle fait le bruit de tous les sons des animaux et des phénomènes naturels. [...] Elle est poétique dans son déroulement et dans ses morceaux et dans le sillage de ses morceaux, elle n'est pas composée de mots attachés à des mots par hasard...* »²

On n'est pas sans penser aux *Récitations* d'Aperghis, recueil de 14 pièces pour voix seule, un double jeu sur l'organe vocal et le langage. Aperghis se plaît à explorer le langage en le prenant soit avec sa valeur sémantique en la détournant, soit au niveau phonologique et syntaxique pour produire des effets de sens.

Impact lecture : que disent ces agencements ?

Effet de surprise : pas de sentiments personnels, de lyrisme, de description, de questionnement existentiel...

■ **Syntaxe :**

- des phrases simples particulièrement courtes : 6 phrases négatives, 3 affirmatives

- 3 phrases au futur, 6 au présent. La première au futur, la dernière au présent

- des répétitions : déborder, bord, cela, ne... pas... 49 mots en tout, 23 mots différents

■ **Lexique :**

- beaucoup de verbes : 2 verbes d'action (6 fois *déborder*, 1 fois *se diriger*), un verbe d'état (*rester* 2 fois). Cela donne du mouvement, de la dynamique et paradoxalement le verbe *rester* n'interrompt pas ce mouvement.

- la négation : 7 fois *ne... pas*

- des tournures impersonnelles : 6 fois *cela*, 2 fois *ça*, 1 fois *il*

- un seul nom : 5 fois *bord*, donc 4 déterminants (*ses bords, le bord, au bord, du bord, au bord*). Difficile avec un seul nom qui, de plus, peut renvoyer à de multiples images, de définir de quoi parle le poème : le bord de quoi ? rien de concret, de palpable, le propos du poème n'est pas de décrire, ni d'évoquer des sentiments, des sensations...

Le vocabulaire est simple, pas d'hermétisme, pas d'adjectifs porteurs de point de vue. Les mots, eux-mêmes, sont peu significatifs.

Une écriture 'à plat' sans aucun des éléments habituels de l'écriture poétique : métrique, image, métaphore, personification, lyrisme, présence de l'auteur...

Un sens est à construire par le lecteur, et pour cela, on lui propose un effet visuel, des effets sonores. Nécessité donc de lire autrement, de ne pas chercher des images, des émotions mais de se laisser aller à la musique et de chercher « *l'énergie... la vitalité* » qu'ils « *inventent* »³.

Avec les répétitions de *déborder* (exploration du champ lexical de *déborder*) l'idée de débordement s'impose, omniprésente.

Entre la première phrase au futur, « *Cela ne débordera pas.* », simple constat et la dernière au présent avec un verbe d'état qui confirme et clôt, « *Cela reste juste au bord* »,

on peut entendre (comprendre, interpréter) : ce qui est contenu, retenu, ne se libérera pas, ne sera pas libéré.

Avec l'emploi des tournures impersonnelles - pas de sujet, pas d'acteur concret identifiable- le lecteur est renvoyé à une construction de sens personnelle. Chacun peut mettre ce qu'il veut sous les mots *cela* ou *il* (des objets : le fleuve, le verre... ; des sentiments : le chagrin, le fou rire, la colère, l'amour, la joie, le bonheur...), et imaginer des circonstances, des situations. Faut-il y voir un flot de réactions contenues derrière des barrières et qui ne demandent qu'à s'échapper de leur prison ? On reviendrait alors à la forme carrée adoptée dans laquelle les mots semblent enfermés, emprisonnés et on pourrait s'interroger sur la nature des barrières ?

La pâte des mots

La démarche de Christophe Tarkos est fondée sur la théorie de la « pâte-mot » qui « ...réduit le langage à une matière que l'on peut malaxer en tous sens, broyer, étirer, broyer, mâcher, triturer afin d'en éprouver l'élasticité, comme les résistances... Se laissant infiniment modeler la « pâte-mot » autorise de multiples possibilités formelles d'agencement : des boulettes de mots font des boules de mots qui font des paquets de son... »⁴.

Des enfants prennent du plaisir à malaxer de la pâte à modeler, de la pâte à sel, de l'argile pour construire, créer des formes diverses, personnelles, les regarder, les montrer. Ils peuvent éprouver la même jubilation à malaxer des mots pour créer des formes de langage, les regarder, les montrer.

Cette démarche prend tout son sens lorsqu'on lit le recueil *Carrés* en entier : adoption de la forme carrée, choix des thèmes dans le quotidien le plus banal, même travail sur la langue.

On peut alors se risquer à une tentative de réponse à la question sur les titres numérotés : avec ce choix de thèmes, et toutes les possibilités de la langue à exploiter, une infinité de poèmes « *nés de rien et allant on ne sait où* »⁵ sont possibles.

Même si le poète ne donne pas son monde à voir, le poème donne des éléments au lecteur pour qu'il s'en crée un ou plusieurs.

Jo MOUREY ■■■

Compte-rendu sportif de poésie

Un mot vient de prendre la tête. Un verbe le suit de près et oblige à la pose du point final. Mais non ! Mais non ! Une simple lettre accourt vaincre la majuscule. Le point se sauve. Dans une échappée magnifique une virgule remonte. Le vide ne bouge pas au centre. Aussitôt le mot de tête l'a vu. Il ne se trouvait pas où il devait être. Il pousse les syllabes à une manœuvre tournante qui se change en offensive, offensive à laquelle personne ne pouvait s'attendre et qui oblige le rejet à perdre l'équilibre. Il tombe, entraînant toute la strophe dans sa chute. Véritable bagarre d'où le mot supprimé s'élançait et détermine les autres à se relever et à se précipiter avant que le mot de tête ne s'en aperçoive. Le mot supprimé passe à gauche et l'arbitre annonce un coup franc au bénéfice d'une rime qui semblait faiblir. Elle retrouve sa forme. Malheureusement elle passe trop haut et la reprise entraîne les adjectifs qui attendaient une occasion de jouer un rôle dans la partie.

Jean Cocteau, *Appogiatures et paraprosodies*

² *Ma langue*, 1 Carrés Al Dante/Niok, p.8

³ Renaud EGO, *Quatorze poètes, anthologie critique et poétique*, Prétexte éditeur p.158

⁴ Opus cité p.157

⁵ Opus cité p.158