

Ce mémoire a été réalisé  
à l'Université du Québec à Rimouski  
dans le cadre du programme  
de maîtrise en études littéraires  
de l'Université du Québec à Trois-Rivières  
extensionné à l'Université du Québec à Rimouski

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE  
PRESENTE A  
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR MARIE BELISLE

MEMOIRE: LIRE MATIERE

AOUT 1987

## TABLE DES MATIERES

1. Mémoire: lire matière.....	3
1.1 Le projet.....	6
1.2 L'objet.....	7
2. Théoriquement.....	8
2.1 Les assises théoriques.....	9
2.2 Les générateurs.....	12
2.3 La contrainte.....	14
2.4 La saturation.....	17
2.5 Le fragment.....	19
2.6 L'irruption du pictural.....	21
2.7 La lecture.....	22
3. Initiales initiales.....	24
3.0 Les textes.....	25
3.1 Initiales initiales: mécanismes.....	30
4. Le silence abimé.....	36
4.0 Les textes.....	37
4.1 Le silence abimé: mécanismes.....	43
5. Matière première.....	48
5.0 Les textes.....	49
5.1 Matière première: mécanismes.....	60
5.2 Matière seconde.....	64
5.3 Matière seconde: mécanismes.....	66
6. Versants.....	69
6.0 Les textes.....	70
6.1 Versants: mécanismes.....	76
7. Comme un roman d'amour donc.....	84
7.0 Les textes.....	85
7.1 Comme un roman d'amour donc: mécanismes.....	91
8. Dsemnas.....	95
8.0 Les textes.....	96
8.1 Dsemnas: mécanismes.....	105
9. Suspensions.....	108
9.1 Points de suspension.....	109
9.2 Textes de suspension: réductions.....	110
Bibliographie.....	118

## 1. MEMOIRE : LIRE MATIERE

L'écriture n'a-t-elle pas été pendant des siècles la reconnaissance d'une dette, la garantie d'un échange, le seing d'une représentation? Mais aujourd'hui, l'écriture s'en va doucement vers l'abandon des dettes (...), vers la perversion, l'extrémité du sens, le texte...

Roland Barthes

## MEMOIRE : LIRE MATIERE

### ETANT DONNES:

#### a) le facteur mémoire:

- . la mémoire (faits, lieux, affects, textes; certains livres, certaines relations personnelles, certains pours, etc.) comme banque de langages,
- . la matière comme fractionnement de la mémoire (extraction de quelques éléments d'une banque, déconnectés du lieu de référence),
- . la fiction comme friction entre le langage et la mémoire;

#### b) le facteur lire:

en cherchant non pas des modèles et des grilles, mais des attitudes de lecture et d'écriture

- . BARTHES, Roland, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", 1975,
- . CALVINO, Italo, La machine littérature, Paris, Seuil, coll. "Pierres vives", 1984,
- . LYOTARD, Jean-François et CHAPUT, Thierry (sous la direction de), "Epreuves d'écriture", Les immatériaux, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1985,
- . MAGNE, Bernard, "Métatextuel et lisibilité", Protée, vol. 14, no 1/2, Chicoutimi, U.Q.A.C., Département des Arts et Lettres, 1986, pp. 77-88,
- . MALLARME, Stéphane, "Crise de vers", Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1945, pp. 360-362,
- . OULIPO, Atlas de littérature potentielle, Paris, Gallimard, coll. "Idées", no. 439, 1981,
- . PONGE, François, Le grand recueil. Méthodes, Paris, Gallimard, 1961,
- . RICARDOU, Jean, "La révolution textuelle", Esprit, no 12, Paris, décembre 1974, pp. 927-945,

#### c) le facteur matière:

- . le langage comme matière première (phonique, graphique, sémantique, rhétorique, etc.),
- . le texte comme résultante de procédés de transformation des éléments puisés dans la banque de la mémoire,
- . le texte comme produit de l'interférence des matières fragmentées.

- . la mécanique intrinsèque du texte comme marque du caractère opérationnel de la machine à transformer les matières;

il s'agira d'ECRIRE en tenant compte de ces facteurs, c'est-à-dire transformer en textes les matières de la mémoire, et de chercher à LIRE les opérations (contraintes, occurrences, saturation, etc.) ayant amené les transformations;

bref, il s'agira d'ECRIRE le produit et, concurremment, de DECRIRE la production.

## 1.1 LE PROJET

### MEMOIRE: LIRE MATIERE

En soi, déjà, un titre inscrivant un processus: mémoire devenant matière par opérations de lecture.

En soi, déjà, un titre inscrivant un mode d'écriture-lecture. Un certain éclatement des structures linéaires, par disparition des outils de liaison morpho-syntaxique: réduire au minimum les éléments déterminatifs (articles, prépositions, ponctuation, conjugaison, etc.) afin d'ouvrir au maximum les avenues d'écriture-lecture: aussi bien "la mémoire" que "le mémoire", aussi bien "de la matière" que "une matière", aussi bien "nous devons lire" que "nous pouvons lire", aussi bien "lire (la) matière" que "lire comme s'il s'agissait d'une matière", aussi bien "mémoire constituée du lire et de la matière" que "lire matière en tant qu'explication et expansion de mémoire", etc.

En soi, déjà, un titre inscrivant un projet: lire la mémoire comme une matière brute et lire le mémoire comme une matière transformée.

Puis, le texte comme énoncé unique et linéaire par sa structure syntaxique (en fait, une seule longue phrase: "Etant donnés a), b) et c), il s'agira de...") et comme un montage d'éléments dispersés (chacun des paragraphes constituant un énoncé virtuellement autonome). En quelque sorte, le texte comme résultat d'une organisation des éclats de mémoire, de lecture-écriture et de matière.

Ici, donc, le texte du projet définit des hypothèses et des pistes de travail et, simultanément, il projette sur l'ensemble du travail à venir ses structures de signifiante.



## 1.2 L'OBJET

Ainsi, ce mémoire sera constitué de plusieurs textes brefs. Les textes de "réflexion théorique", les textes dits "de création" et les textes de "description des mécanismes" se juxtaposeront les uns aux autres en suivant l'ordre de l'analogie plutôt que celui de la déduction, l'important n'étant pas de savoir laquelle de la théorie, de la création et de l'analyse détermine et produit les autres, mais bien de démontrer que les trois types de textes sont interdépendants et procèdent du même travail: celui de l'écriture. Avant d'être théorie, analyse ou création, ces textes tenteront d'être des textes.

Structure mouvante ou, plutôt, mouvementée. Bref, le texte se produisant, se regardant, se déplaçant. Quelques questions théoriques seront posées dans la partie 2, comme autant de pistes de travail (écriture/lecture). Certaines s'avèreront particulièrement fonctionnelles par rapport aux textes qui en exposent plus ostensiblement les mécanismes. Ainsi la question de la saturation (2.4) sera pertinente en regard de Matière première (5), ainsi la question du fragment (2.5) en regard de Initiales initiales (3), ainsi la question de la contrainte (2.3) en regard de Versants (6) et de Comme un roman d'amour donc (7). D'autres questions devront courir, discourir sur l'ensemble des textes, dans l'a priori de l'écriture, dans les bordures, dans l'abord de l'acte, du travail même. Ainsi la question des générateurs (2.2), la question de la lecture (2.7). Dans les parties 3, 4, 5, 6 et 7 (textes "de création" et "d'analyse"), l'organisation linéaire du mémoire (la succession numérique des pages) correspondra à la chronologie linéaire de la mémoire (donc aux dates d'irruption dans la biographie de l'auteure des événements et personnages "source"), la partie 8 faisant exception.

## 2. THEORIQUEMENT

D'abord, poser ici quelques questions fondamentales: exposer certains choix théoriques et situer brièvement les principaux éléments de la problématique.

## 2.1 LES ASSISES THEORIQUES

La recherche d'assises théoriques, dans le cadre d'un travail d'écriture et d'analyse de texte, peut avoir pour motivation deux types d'objectif: il peut s'agir de chercher un modèle à appliquer, une règle de procédure, ou de chercher des textes contribuant à définir une attitude de lecture et d'écriture, une vision du monde textuel. Dans un cas comme dans l'autre (recherche d'un modèle ou recherche d'une attitude), deux dangers guettent le chercheur: se placer sous l'égide d'un seul dieu et maître ès théories, ou diversifier à l'infini les sources, allonger sans discernement la bibliographie et s'abolir dans le fouillis et la dislocation.

Marie Bélisle, pour sa part, a tenté de trouver des "appuis" auprès de certains auteurs. Elle a reconnu chez Barthes, Butor, Calvino, Mallarmé, Ponge et Ricardou (principalement) des positions de scripteur, des attitudes de lecteur susceptibles de contribuer à préciser sa conception du texte. Par exemple:

(ECRITURE:) L'architecte a conçu le premier bâtiment en forme de rectangle ouvert sur un des côtés les plus long, avec une demi-aile supplémentaire entre les deux autres pour les services; le second est un demi-cercle; le troisième a une cour presque ronde et deux ailes qui s'écartent; le quatrième est une barre toute droite; le cinquième ajoute à celle-ci une barre perpendiculaire; le sixième est un demi-cercle prolongé par deux courtes barres; le septième est semblable au troisième, et le huitième au premier.<sup>1</sup>

L'écriture ment de naissance: sous les dehors anodins d'une simple mise en signes graphiques du filet de parole, elle passe sournoisement son temps à éluder la contrainte syntagmatique qui plie celui-ci au sens unique de la consécution temporelle. (...) La première page connaît la dernière; toute ligne est écrite après chacune des autres. La rouerie de la ré-écriture permet de parler par les deux bouts.<sup>2</sup>

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés;<sup>3</sup>

l'auteur de l'oeuvre. Qu'une personne se mette toute entière dans l'oeuvre qu'elle écrit, voilà quelque chose qu'on entend fréquemment mais qui ne correspond à aucune vérité.<sup>4</sup>

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (...), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur: le texte "travaille", à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production.<sup>5</sup>

Produire, c'est transformer un matériau en transformant les transformateurs. Pour un écrivain, c'est transformer le langage en texte, en transformant les précédentes règles de transformation.<sup>6</sup>

Le langage est un objet concret.

On peut donc opérer sur lui comme sur les autres objets de science. Le langage littéraire ne manipule pas, comme on le croit encore, des notions, il manie des objets verbaux et peut-être même, pour la poésie (mais peut-on faire une différence entre poésie et littérature?) des objets sonores.<sup>7</sup>

Comment est-ce que "ça marche" quand j'écris? - Sans doute par des mouvements de langage suffisamment formels et répétés pour que je puisse les appeler des "figures": je devine qu'il y a des "figures de production", des opérateurs de texte.<sup>8</sup>

Et pour l'ironie:

INSPIRATION: Jeune femme ailée à la longue chevelure que l'on trouve aux alentours de l'écrivain les jours où ça va bien. Elle tient un luth dans ses bras et porte une robe longue, transparente si possible. Elle flotte dans l'air autour de l'écrivain et l'embrasse sur le front tout le temps qu'il écrit à sa table de travail. Elle vient du ciel.<sup>9</sup>

Ces partis pris, ces positions théoriques ont orienté l'écriture de tous les textes de ce mémoire (qu'ils soient "de création", "de théorie" ou "d'analyse"); ils ont sous-tendu l'exploration de quelques zones théoriques et la réflexion de Marie Béglise sur les processus scripturaux et lectoraux.

---

1. Michel Butor, "Ecriture", dans Epreuves d'écriture, Les immatériaux, p.56.

2. Paul Caro, "Ecriture", dans Epreuves d'écriture, op.cit., p. 55.

3. Stéphane Mallarmé, "Crise de vers", D. C., p. 366.

4. Italo Calvino, La machine littérature, p. 92.
5. Roland Barthes, "Texte (théorie du)", Encyclopedia Universalis, p.1015.
6. Jean Ricardou, "Eléments d'une théorie des générateurs", pp. 105-106.
7. Oulipo, La littérature potentielle, p. 34.
8. Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p. 95.
9. Annie Mignard, "Dictionnaire des Idées reçues", Ecrire aujourd'hui, p.109.

## 2.2 LES GENERATEURS

### 2.2.1 LES SOURCES

La question des "sources", posée dans le cadre d'une lecture de ses propres textes, est à la fois de l'ordre du fondamental (comme fondement, comme originel) et de l'ordre du superflu (comme lecture supplémentaire). Le risque est grand de voir l'auteur s'installer en position de "supra-lecteur":

Selon l'idéologie régnante, l'écrivain est le sujet propriétaire d'un sens que son texte a pour charge d'exprimer. (On lui demande de) donner l'opinion droite, de fixer le sens de son oeuvre.<sup>1</sup>

Par ailleurs, la question des "sources" nous place devant deux avenues, deux attitudes de lecture: celle du biographique, de l'anecdotique préexistant au texte et le déterminant en partie sans que les traces en soient nécessairement évidentes, et celle de la "matière première" lisible, brute ou transformée, dans l'objet produit (le texte et ses bordures). Dans ce deuxième cas, plus que de "sources", nous pourrions parler de "générateurs".

### 2.2.2 LES GENERATEURS

A la limite, les véritables sources biographiques ne peuvent être identifiées que par l'auteur-e. Seule Marie Bélie en effet sait que les nombreuses côtes de Chicoutimi l'ont impressionnée au point de l'amener à écrire une série de textes (6. Versants). Par contre, un lecteur attentif et perspicace saura voir, dans cette série, l'importance des pentes et penchants de toutes sortes. La pente a été, dans ce cas, mise en texte. Elle a servi de générateur à la série.

D'évidence, dans le cadre de ce mémoire et à cause de la nature même du projet (1.1), les générateurs choisis ont des liens avec les sources biographiques. Ils en sont, en quelque sorte, les versions textualisées/ textualisables. Mais l'intérêt que l'on peut porter aux sources, ici, ne vise qu'à faire voir le travail préliminaire d'écriture qui s'effectue lors du passage de l'étape "choix d'un fait bio-anecdotique" à l'étape "sélection d'un générateur". Car le choix ou la fabrication d'un générateur à partir d'un fait bio-anecdotique est, en soi, une opération de transformation. Par exemple, dans Initiales initiales (3), le fait "Aldège Bélisle est mort" a été transformé en "Aldège Bélisle est décédé", à cause de la valeur génératrice du vocable "décédé" en regard du texte à produire (DCD, décoder, etc., voir 3.1). En effet, "qu'est-ce qu'un générateur, sinon ce qui, dans l'infini des possibilités, permet le choix d'une occurrence contrôlée?" 2

Les textes de Mémoire: lire matière sont donc le résultat d'un travail de transformation d'éléments biographiques, par la mise en marche de mécanismes opérateurs: "Le mot m'emporte selon cette idée que je vais faire quelque chose avec lui: c'est le frémissement d'un faire futur, quelque chose comme un appétit."3 C'est par le jeu combinatoire, par les mouvements de langage, par la transformation des matières premières choisies comme générateurs que le texte se constitue, à partir d'"objets" issus de la mémoire.

---

1. J. Ricardou, Le nouveau roman, p.15.

2. J. Ricardou, "Eléments d'une théorie des générateurs", p.110.

3. R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p.133.

## 2.3 LA CONTRAINTE

### 2.3.1 LA CONTRAINTE COMME STRUCTURE

Le langage étant posé comme lieu d'extraction d'une quantité indéterminée de signifiants, le générateur sélectionnant une quantité déterminée de signifiants, défini comme le résultat de la première étape d'écriture, il importe d'exposer ici le processus de transformation pouvant désormais s'amorcer, les principes qui motiveront le choix de telle ou telle opération, de telle ou telle structure.

De la même façon que la sélection des générateurs n'est pas le fruit du seul hasard (voir 2.2), le choix du mode d'organisation des éléments sélectionnés doit être opéré en concordance avec ces éléments, afin de mettre à jour les relations susceptibles de s'établir entre eux. "Il n'y a de littérature que volontaire."<sup>1</sup> Définir une ou des contrainte(s) devant guider l'écriture d'un texte, c'est tenter de mettre en oeuvre un réseau de signifiants susceptible de fonctionner sur divers plans, susceptible de faire émerger certains mécanismes implicites et "intuitifs" autrement incontrôlables. L'utilisation de la contrainte part d'un effort de maximisation et de renforcement des structures induites par les générateurs.

Question: comment déduire une (des) contrainte(s) d'un ensemble même restreint de générateurs?

Réponse:

La méthode la plus efficace à l'heure actuelle semble être celle du "transport de structure": un ensemble, muni d'une structure donnée, est interprété en texte; les éléments de l'ensemble deviennent des données du texte, les structures existantes sur l'ensemble sont



converties en procédures de composition du texte, avec contraintes.<sup>2</sup>

Ainsi, la contrainte n'est pas une construction plaquée artificiellement à la surface du texte; elle en est l'armature, imbriquée dans la signifiante et produite par elle. Contrairement à certains exercices d'écriture à contrainte proposés par l'OuLiPo (homosyntaxisme, quenine, S+7, tautogramme) et qui préexistent au texte, s'approchant en cela des formes fixes de la poésie traditionnelle (ballade, sonnet), la contrainte, ici, est déduite des choix premiers; n'existant que par et pour certain(s) texte(s) qui l'actualise(nt): "La contrainte idéale ne suscite qu'un texte."<sup>3</sup>

Chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes: (il faut que) la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet. (...) Tout cela doit rester caché, être très dans la squelette. <sup>4</sup>

### 2.3.2 LE CLINAMEN

Toute loi portant, virtuellement, la marque de sa transgression, la contrainte d'écriture est, du fait de l'autonomie du texte par rapport à son auteur, susceptible d'être caviardée; elle peut, au moyen de son système même, provoquer des "trous" par lesquels elle deviendra lisible. Le grain de sable permettra de faire voir le fonctionnement de l'engrenage. Dès lors que le phénomène apparaît d'une part comme quasi inévitable, d'autre part comme souhaitable en regard de la lisibilité, il peut être pertinent de le définir par rapport à la contrainte et de l'y inscrire:

Quand on établit un système de contraintes, il faut aussi qu'il y ait l'anti-contrainte dedans. Il faut (...) détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu (...) que ça grince un peu; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent; il faut un clinamen - c'est dans la théorie des atomes d'Epicure - "Le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre".<sup>5</sup>

Ainsi, au sein du texte s'instaurent le déséquilibre et le manque. Ce principe du clinamen, en tant que contrainte de la contrainte, peut par ailleurs être motivé par la contrainte elle-même. Par exemple, une irrégularité dans le rythme attirera l'attention sur la structure rythmique jusqu'alors dissimulée précisément par l'exactitude de son fonctionnement.

Le clinamen apparaît donc comme une contrainte supplémentaire et complémentaire. Toutefois, il importe de lui conserver un caractère facultatif. Par son principe, le clinamen vise à permettre le "grincement" et le "jeu"; l'instituer comme corollaire nécessaire de la contrainte irait, précisément, à l'encontre de son rôle même...

---

1. OULIPO, La littérature potentielle, p.32.

2. OULIPO, Atlas de littérature potentielle, p.67.

3. id., p.63.

4. F. Ponge, Méthodes, p.37.

5. "Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska", Littératures, no.7, p.70.

## 2.4 LA SATURATION

Comment saurai-je que le livre est fini? En somme, comme toujours, il s'agit d'élaborer une langue. Or, dans toute langue les signes reviennent et, à force de revenir, ils finissent par saturer le lexique - l'oeuvre.<sup>1</sup>

Il semble donc que ce soit le phénomène de la saturation qui détermine que le texte est fini, qu'il arrive à un point où il se suffit à lui-même. Dire ici qu'un texte est fini signifie d'une part que le dernier mot en a été écrit, que le point final (réel ou imaginaire) a été posé, d'autre part que tous les éléments de sa mécanique sont en place, qu'il peut désormais fonctionner de façon optimale. Mais comment s'opère, dans les faits textuels, cette saturation? Comment peut-on la lire?

La saturation est atteinte quand "tout a été dit", pourrait-on supposer. Une telle hypothèse laisse croire à un "quelque chose à dire" préexistant à l'acte d'écriture. Or l'écriture, à tout le moins celle mise en cause ici, est tributaire d'abord d'un "quelque chose à faire"<sup>2</sup>.

Donc la saturation est atteinte quand "tout a été fait"? Déjà l'hypothèse semble plus solide. Ne serait-ce qu'à cause des multiples lectures qu'elle rend possibles:

- . tout le texte a été fabriqué,
- . toute l'opération prévue a été effectuée, toutes les opérations,
- . toute la mécanique du texte a été construite.

Nous y voilà, la mécanique, les mécanismes de la forme et du sens.

Pour percevoir le phénomène de la saturation d'un texte, il nous faut donc mettre à jour ses modes de fonctionnement, ses structures fondamentales

(générateurs, contraintes), ainsi que l'assise, sur celles-ci, de la chair du texte. La perception de la saturation serait-elle, conséquemment, le résultat d'une opération de seconde lecture?

Mais en cours d'écriture, comment la saturation s'instaure-t-elle? Grâce à une sorte d'instinct de l'auteur? Ou, de façon plus réfléchie, par le travail qui s'opère sur le texte, par les raffinements que le texte s'impose, lors des étapes de son écriture, par la précision à laquelle l'obligent les relations entre ses composantes (graphiques, phoniques, sémantiques) au moment de la finition?

La saturation serait donc une opération d'écriture qu'on pourrait nommer "travail de finition", perceptible en effet lors d'une opération de seconde lecture. L'écriture finie, dans les deux sens du terme, la lecture commence: le texte, saturé, s'offre.

---

1. R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p.166.

2. J. Ricardou, "La révolution textuelle", pp.928-929.

## 2.5 LE FRAGMENT

Parler d'une certaine habitude de l'écriture en vrac, apparemment tout à fait désorganisée.

Parler des lignes brisées, comme d'une seule, bridée, tendue, et par cela même traversant les blancs.

Parler de la fragmentation, du fractionnement en tant que principe et élément moteur du système de signification.

Parler de la nécessité de l'hybridation dans le cours de la production.

Parler du fragment comme matière et/ou produit du texte.

Quoi, lorsqu'on met des fragments à la suite, nulle organisation possible? Si: le fragment est comme l'idée musicale d'un cycle: chaque pièce se suffit et cependant elle n'est jamais que l'interstice de ses voisines.

Au départ donc, chez Marie Béglise, une certaine difficulté (manque d'intérêt?) à écrire de "longs" textes. En vers, s'en tenir le plus souvent à cinq ou six lignes; en prose, produire des textes dépassant rarement deux pages. Bref, systématiquement faire court!

Puis constater à l'usage que l'écriture par fragment n'était pas aussi désorganisée et hétéroclite que les apparences pouvaient le laisser croire. D'un texte-fragment à l'autre, des liens de divers ordres (graphique, phonique, sémantique) s'élaborent, deviennent lisibles. Le fragment oppose au discours de la logique linéaire auquel nous sommes habitués une logique des discours parallèles dont les lignes, grâce à l'opération fractionnante des fragments, semblent se croiser, se rejoindre à l'infini. Par la succession de ceux-ci et par les déplacements du discours et du langage qui en découlent, le texte, en tant

qu'ensemble de fragments, devient le produit de l'interaction des matières  
imbriquées.

---

1. R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p.98.

## 2.6 L'IRRUPTION DU PICTURAL

Dans la mesure où un texte peut être défini comme un produit constitué à partir d'un langage (ensemble de signifiants porteurs de signifiante), tout objet offert à la lecture via un langage (littéraire, pictural, musical, etc.) peut être considéré comme un texte. Dès lors, se discerne une indéniable parenté entre le texte littéraire et le texte pictural. Si les matières premières diffèrent, le processus d'écriture peut être semblable: dans un cas comme dans l'autre, il s'agira de choisir dans une banque de signifiants des éléments graphiques, phoniques, sémantiques, et de les mettre en relations les uns avec les autres, afin qu'ils produisent du sens.

Dans le cadre de ce mémoire, les éléments picturaux occupent une place discrète, mais ils interviennent à des degrés divers dans chaque série de textes dits de création: nettement visibles dans certaines séries, plutôt cachés dans d'autres, presque indiscernables ailleurs. Car le travail graphique se manifeste de plusieurs façons. Dans certains cas, il s'agit de "dessins" détachés du texte imprimé (complètement en dehors de la page) et fonctionnant en contrepoint avec celui-ci (Initiales initiales). Dans d'autres, les dessins sont accolés au texte et ils en reprennent la forme même, travaillant alors sur le mode de la variation (Versants). Ailleurs, c'est par la typographie et la mise en page que le pictural intervient: l'élément graphique constitue alors une espèce d'armature formelle du texte surdéterminant la structure textuelle (Le silence adimé).

Ces diverses modalités d'irruption de la matière picturale dans la matière textuelle partent toutefois toutes du même postulat: le texte peut aussi être lu comme un assemblage de signes graphiques sur la surface de la page.

## 2.7 LA LECTURE

Ecrire "je lis" comme on dit "j'écris". Au présent de l'indicatif, je lis indiquant dès lors une présence au(du) texte, je lis impliquant une personne (un personnage) en action, en train de lire-lire les matières textuelles qui s'offrent à elle (lui). "Nous le savons, lire, c'est explorer les relations spécifiques par lesquelles sont liés les éléments d'un texte."<sup>1</sup>

L'opération de la lecture, comme celle de l'écriture, associe le jeu et le travail: plaisir de prendre contact avec un texte qui nous séduit, plaisir de la recherche des mécanismes et des zones de signification inscrit-e-s, implicites ou explicites, dans le texte. Ce jeu, ce travail peut s'inaugurer selon deux axes: le lecteur peut appréhender le texte en tant que construction ou tenter d'en saisir le sens immanent; les positions de l'auteur n'interviennent en aucune façon dans le choix posé, pas plus que n'interviennent ses intentions (ce que l'auteur a voulu dire) lorsque l'opération de lecture s'effectue:

Le propre du texte hautement valable est, justement, de valoir en dehors même de la façon dont l'a conçu son auteur, de valoir détaché de lui, d'exister par lui-même, et qu'est-ce que cela veut dire: exister par soi-même? sinon exister à plusieurs reprises - et certainement de façon différente - successivement pour plusieurs contemplateurs, lecteurs, auditeurs ou récitateurs.<sup>2</sup>

Il importe donc, ici, de préciser l'attitude de Marie Bélisle lectrice. Sa position sera la même que celle qu'elle adopte face au texte à écrire: voir le texte comme un objet construit (à construire) produisant, par des mécanismes qui lui sont propres, des réseaux de signifiante. Il ne s'agira pas de chercher à expliquer, à traduire, à reformuler, mais de décrire certaines opérations, de



mettre à jour certain jeu, certain travail. Bref, d'arpenter, mètre par mètre, le terrain textuel. Quelque chose comme une idée de la maîtrise...

Je suis et je serai obligée de me citer. Ça ne me plaît pas à moi non plus. Mais c'est du travail de terrain, il faut les références, et mon processus est le seul que je suive dans son intimité, je n'ai pas le choix. L'expérience, il n'y a que ça de vrai, on ne peut pas parler de l'écriture avec des généralités, il faut que les autres reconnaissent, s'il y a lieu.<sup>3</sup>

---

1. J. Ricardou, Le nouveau roman, p.70.

2. F. Ponge, Méthodes, p.226.

3. C. Rochefort, "Entre le droit et le gauche...", Ecrire aujourd'hui, p.84.

### 3. INITIALES INITIALES

Aldège Bélisle, né le 26-06-1924, mort le 13-12-1984, a appris à sa fille le plaisir de la réflexion, de la logique, de la rigueur et du travail de la langue: racines grecques, latines, carrées, règle de trois et force de gravité.

INITIALE comme dernière. facteur mémoire: le désordre du désir.

lire: zone limitrophe entre clos, ici, clef. encore la  
présence par le vide: ce corps dans sa boîte tendant vers  
le phosphore. manifeste. généalogique. définitivement  
l'aluminium. comme un quelque 26-06 (cancer) menant à un  
13-12 (terminal) est-ce assez clair

(indice: la rareté des voyelles permutantes: la piste des respirations.  
comme lieu du texte préliminaire: fil(s) par fil(le). ici, quelques fragments  
du réel découpés dans les matières de l'absence)

INITIALE confrontée à l'accélération (texte/année carrée) de la  
molécule: la formule physique du mot: l'ordre du désir.  
comme préfigurant la mort. posant l'impossibilité de  
conclure. écrire: le procédé indéfini itératif séquentiel:  
initial

(preuve: l'in vraisemblance des lignes droites: la rencontre des parallèles  
infiniment. dès lors rétrécissement des espaces de naissances. restent  
les blancs comme plein silence démultiplié: initial)



décoder  
(lire l'amort)

a cela tient à peu de chose  
bien peu de chair cela  
comme même un souffle  
blanc noir rien

(quelqu'un tentant de ne plus  
quelqu'une tout près lui disant)

b cela pourtant s'étale  
s'inscrit nommé dans les dates  
signé cela demeure d'amour  
obstiné jusqu'à

(avoir mal  
doucement)

c cela court déjà cela bat  
puis(s)ant au loin violent sourd  
cela fond dans les décades six  
ouvert à la perte

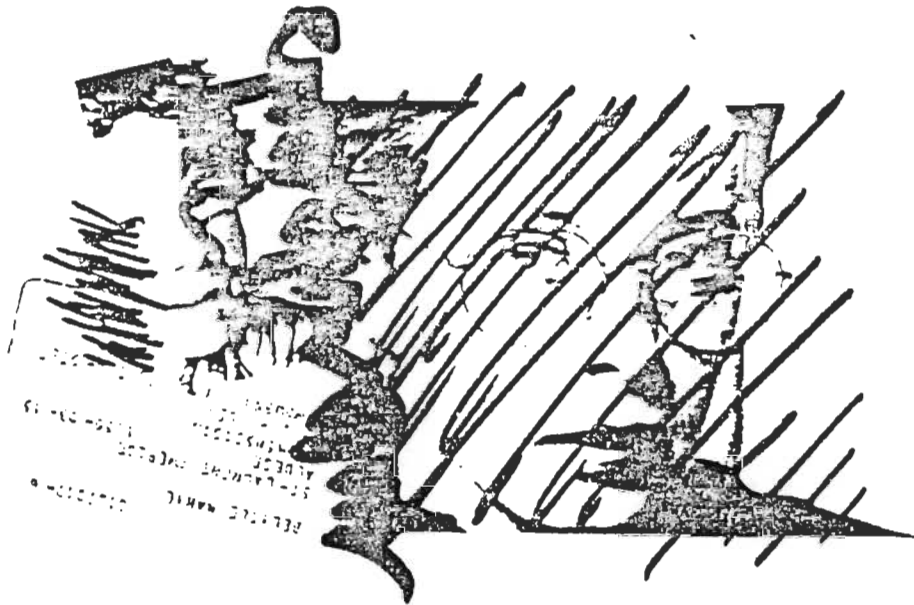
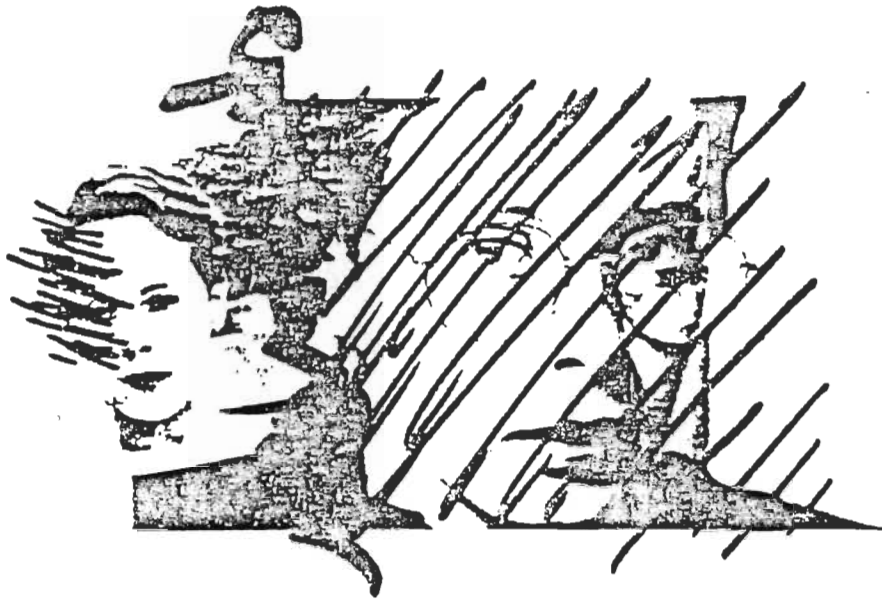
(oui  
oui)

d cela s'interrompt

(  
)

e signé cela demeure d'amour:  
AB(D)CD  
vi(e)sible

f in



décider  
(lire des ors)

f cela installé infinitif  
portant sa même mort  
traduite d'ores et déjà dite  
cela creusant courant criant

(dirait-il  
jusqu'à neuf heures)

e cela se laisse prendre  
au dehors comme au jeu  
par effet de corps cela  
quelque part sous les pores

(cette nuit libre  
répondrait-elle précises)

d cela nous habit(u)e cela br(ou)ille  
ici exact et profond l'écart  
tellement près du métal cela  
passant la vitre l'érosion

(oui  
oui)

c cela persiste

(

b samé cela s'inverse ductile  
cAdUc  
par quelque effet d'a(i)mers

a lors

### 3.1 INITIALES INITIALES: mécanismes

#### 3.1.1 LES GENERATEURS

Au plan strictement biographique, la mort d'Aldège Bélisle a constitué l'élément "de mémoire" à textualiser. Au plan strictement scriptural, c'est le décès d'Aldège Bélisle qui a constitué l'élément "de matière" lisible désormais comme générateur du texte: le DC d'AB, le DCDAB, c'est-à-dire, donc, ABCD.

Au plan biographique s'inscrivait cette filiation: Aldège Bélisle Marie Bélisle. Au plan pictural se sont inscrites les initiales (diagonales des photogrammes): AB MB, laissant prévoir, par permutation: MD (Maxime Dubé, fils de MB, présent par photo (4ème photogramme), mais non textualisé).

Au plan scriptural et pictural est apparue la nécessité d'encoder, de tramer les textes en y inscrivant, cachées, ces initiales initiales. La lecture consisterait, dès lors, à décider de décoder, en suivant les pistes laissées, codées, dans les textes et les photogrammes.

#### 3.1.2 L'INVERSION, LA REVERSIBILITE

Dès les premiers mots du texte, le principe moteur de l'inversion est posé: "Initiale comme dernière"; ce mode d'écriture et de lecture sera omniprésent, il générera la majorité des transformations de la matière, dans Initiales initiales:

- . Les dates présentant, mathématiquement, ce principe: "26-06, 13-12"  
( $26/2=13$ ,  $06 \times 2=12$ ).



- . Inversion au niveau du sens, dans les dernières lignes du premier texte: "les blancs comme plein silence (...) initial", initial ici au sens de marque, de nom, donc de première parole.
- . Dans le deuxième texte (Décoder), on lit "f...in", ( fin de la partie intitulée "décoder, mais aussi "in" comme dans inversion) cela nous permettant de lire à rebours "in... vi(e)sible".
- . "AB(D)CD" porte la marque d'une double inversion: abDCd, comme inversion de l'ordre normal de l'alphabet, puis abdCD, comme retour à l'ordre alphabétique, la parenthèse permettant les deux lectures renversées.
- . Dans le troisième texte (Décider), les initiales posées en marge se retrouvent dans l'ordre inverse de celui instauré dans Décoder.
- . Dans Décider, on lit: "semé cela s'inverse" (strophe b).
- . A la première ligne de Décider: "f...cela installé infinitif", donc "f(...in)", en début de texte.
- . Dans l'avant-dernière strophe, "cAdUc" propose une inversion semblable à celle de "AB(D)CD", mais...inversée (c-d-c).
- . Le point charnière des inversions majeures est constitué des strophes f des deux textes "DCD", dans lesquelles on retrouve "f...in". Par ailleurs, les listes d'initiales des marges, lorsqu'on les superpose, rendent visible un des lieux d'inversion les plus importants:

abCDef  
feDCba

Les lettres génératrices (CD-DC) y sont marquées comme pivot; leur inversion d'une ligne à l'autre, ainsi que le jeu de superposition, nous permettent de déduire DCD (déoédé) en tant qu'élément de langage opérant dans le texte.

### 3.1.3 LES PERMUTATIONS

Dans le premier texte, l'indice d'un autre mécanisme nous est donné: "la rareté des voyelles permutantes". Par une inversion d'un autre passage du premier texte ("clos, ici, clef" devenant "clef: ici, clos"), nous pouvons apprendre que ces voyelles rares sont E,I et O (seules voyelles inscrites dans le passage "clef"). A partir de ce principe de permutation des voyelles, les titres des deux autres textes ont été construits, "décéder" se modifiant en "décoder" et "décider" ou, inversement, "décoder" et "décider" impli-citant "décéder".

En appliquant ce mode de lecture à certains autres passages des textes, nous voyons apparaître, superposés, différents niveaux de réalité textuelle: "pores" devient "pire" et "père", "lors" devient "lire" (nous invitant à une lecture à rebours), "des ors" devient "des ires", "désir" et "désert", "semé" devient "(as)sommé", "l'amort" devient "l'amer", etc.

### 3.1.4 LES PHOTOGRAMMES

Des éléments picturaux, ici, se glissent entre les textes et posent la question de leur statut à l'intérieur de la série: illustrations, accompagnements, ou textes parmi d'autres textes? D'une part ils sont intégrés explicitement à l'ensemble, insérés entre les pages de texte, d'autre part ils n'ont pas de titre autonome susceptible de les distinguer-distancier de la série. Une lecture est alors induite: on cherche les initiales; on trouve la reproduction des cartes d'identité (dont une est inversée) on y lit les noms, puis les initiales reprises dans les diagonales calligraphiées (abababab..., mbmbmbmb...). L'identification de ces initiales sur les photogrammes peut permettre, en retournant dans les textes, de repérer les lettres AB(D)CD et de décoder, par retour aux cartes d'identité,

"Aldège Bélisle: décédé"; grâce à la date inscrite sur la carte d'A.B. et sur le premier photogramme, on peut lire: Aldège Bélisle, né le 26-06, décédé le 13-12, et ainsi relier les éléments du premier texte ("26-06 (cancer) menant à un 13-12 (terminal)"). Les photogrammes permettent aussi d'identifier l'auteur (M.B.) et amènent à déduire un deuxième sens d'"initiales"; par le lien de filiation explicite dans les noms (Bélisle), ils prouvent et surdéterminent le générateur généalogique par ailleurs inscrit dans le texte en prose: "manifeste généalogique".

Apparemment distincts des textes "littéraires", les photogrammes en contiennent, en reprennent toutefois certains éléments ...et inversement! Les photogrammes sont donc bien des textes parmi des textes, fragments d'un ensemble initialement construit.

### 3.1.5 LE FRAGMENT

Paradoxalement, Initiales initiales apparaît comme la série textuelle la plus linéaire. Alors que Matière première(5), Le silence abimé(4), etc., sont constitués d'un nombre déterminé de courts textes, Initiales initiales se présente comme un long texte: aucune numérotation ne vient distinguer le texte de la première page des suivants (alors que les autres séries sont constituées de textes numérotés) et les pages sont presque pleines (alors que, dans les autres séries, les textes n'occupent que le quart des pages). Initiales initiales n'est donc pas, à première vue, un texte fragmenté.

Dans les faits, cependant, certains indices démentent les apparences. Dans le texte en prose (1ère page), la mise en page opère une fragmentation du texte en quatre blocs dont les "formes" riment deux à deux. Cette "rime" se

retrouve aussi dans les textes des blocs: "initiale" (1er mot du 1er bloc) est repris en anaphore (1er mot du 3ème bloc); l'"indice" (1er mot du 2ème bloc) appelle la "preuve" (1er mot du 4ème bloc). Dès lors, ce premier texte de la série se lit comme la mise en parallèle de deux discours fragmentés que la mise en texte lie et délie. Cette procédure (fragmentation du discours et mise en parallèle) est aussi utilisée dans les photogrammes: quatre photogrammes couplés deux à deux par des éléments rimant (l'homme à gauche (1er et 2ème), la femme à droite (3ème et 4ème), l'enfant de l'homme à droite (2ème), l'enfant de la femme à gauche (4ème), etc.). De Décoder à Décider: titres en accord phonique/graphique, isomorphie (mise en page, nombre et "forme" des strophes), reprises de signifiante d'une strophe-lettre à l'autre (voir 3.4.6). A l'intérieur de chacun des textes: anaphore ("cela"), discours en parallèle des parenthèses (lire la 1ère ligne de la 1ère parenthèse, suivie de la 1ère ligne de la 2ème, ....; lire la 2ème ligne de la 1ère parenthèse, suivie de la 2ème ligne de la 2ème, ...: "quelqu'un tentant de ne plus avoir mal oui; quelqu'une tout près lui disant doucement oui").

On voit donc que ce travail du long texte (par rapport aux autres textes présentés ici) est en fait un travail de la fragmentation du discours. Il met à jour le fragment comme brisure, hybridation, comme imbrication et interaction des matières.

### 3.1.6. LES INITIALES

Le titre d'un texte n'est jamais innocent. Il convient donc de chercher de quel ordre peuvent être ici ses répercussions. Dans Initiales initiales, le titre nous oblige à porter une attention particulière aux débuts et, à cause du

mécanisme d'inversion identifié, aux fins des textes. Ainsi, plusieurs indices orientant la lecture se trouvent dans les incipits et les clausules; cela est démontré dans les lignes qui précèdent. En outre, le rôle structurant des initiales posées en marge a été indiqué, de même que le rôle générateur des initiales AB (Aldège Bélisie). Le E et le F de la série des initiales de marge peuvent être associés, respectivement, à la vie ("e...vi(e)sible", et "e...(...)jeu(...)corps(...)pores") et à la mort ("f...in"). Le titre indique donc le sens initial, la direction du texte, en suggérant au lecteur de suivre la piste des initiales.

Par la piste des initiales, encore, on peut identifier, à la lecture, le générateur de la série. Le premier texte, en mettant en place certains procédés métatextuels<sup>1</sup>, donne les principaux codes de lecture: inversion, permutation, initiales. Or c'est précisément par la combinaison du procédé d'inversion et du procédé de permutation, appliqués aux initiales des marges, que la contrainte s'installe et devient lisible. En effet, les listes ABCDEF et FEDCBA se croisent au niveau des lettres C et D, déterminant ainsi un des points fondamentaux du texte (DCD). Ce croisement d'initiales n'a pu être possible que par la production de six strophes initialées de A à F et de F à A. Le générateur "décédé" devait être mis en texte non seulement par une contrainte d'ordre lexical (menant à "décoder", "décider"), mais également par une contrainte d'ordre structural, déterminant le nombre de strophes au delà ou en deça duquel toute efficacité et toute lisibilité du texte n'auraient pu être instaurées.

---

1. "appartient au métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur la scription du texte et/ou sur son écriture et/ou sur sa lecture."

(Bernard Magné, "Métatextuel et lisibilité", *Protée*, vol.14, no 1-2)

#### 4. LE SILENCE ABIME

La première relation un tant soit peu sérieuse que Marie Bélisle ait entretenue avec l'écriture a été disons "soutenue" par Michel Beaulieu, lors et dans les marges d'un atelier "de création littéraire" tenu à l'UGAR en 1975. C'est par lui qu'en 1976 quelques textes de Marie Bélisle ont fait irruption dans les pages de La Barre du jour.

.1.

six six huit ou six  
huit huit quelque chose comme  
un numéro de casier postal persistant  
neuf années plus tard cette saison au dos  
des enveloppes où s'étalent les signes  
noirs feutrés à l'intérieur  
quelque chose comme un poème  
une lettre ronde et cassée  
par moments

.2.

que se passait-il  
quelle forme de la négation grav(é)e  
sur les parois du jeu filtre magnétique  
détournant de leur cours la chair l'os  
les dates de naissances que se passait-il  
le texte fiché dans ce petit matin dépouillé reste  
(d')anecdotes et (d')artifice



.3.

déjà depuis longtemps perdue  
de vue la couleur orangée de l'auto  
le bruit de la main sur la portière prête  
à s'empêcher de toucher de trop près l'octobre  
la texture du désir perdue  
la trace des chats dans l'habitacle  
de la renault quinze

.4.

définitivement inachevé  
l'épisode des fictions craintives  
entre nous déposées jamais  
reconnues en dérives définitivement  
entre ces pages peuplées un peu trop tôt  
traduites par toutes les lectures  
tout conte fait

.5.

d'une autre vie parce que

.....

quelqu'un change comme tu dis

ce jour là juste avant de sortir

ce livre de ton sac avant les neiges

personne ne se doute de la conjonction

des mai(s) sur papier Byronic

même quand on y perd

jusqu'aux visages

.5.

à quel titre s'attacher  
qui ne marque pas trop  
les distances établies dès l'amorce  
couleurs broyées dans la fumée  
brouillé(e)s par les chiffres  
des années comme un Kaléidoscope  
s'arrête à la fin  
de l'enfance  
refroidie

## 4.1 LE SILENCE ABIME : mécanismes

### 4.1.1 LES SOURCES "BIOGRAPHIQUES"

Le type de travail effectué lors de l'écriture de la série imposait à Marie Bélisle de parler ici des "sources", plutôt que des générateurs des textes. En effet, ici, la transformation de la matière relevait plus du collage que de la fusion. Les éléments anecdotiques et/ou textuels ont été choisis, prélevés et assemblés sans subir de transformations (anagrammatisation, traduction, inversions,...). Bref, la renault quinze, les numéros de casier postal, le papier Byronic, tout est rigoureusement vrai, transcrit directement du biographique au texte. Le phénomène, en lui-même, est sans aucun intérêt, dans la mesure où cette véracité ne pourrait être confirmée que par Marie Bélisle ou Michel Beaulieu. Ceci étant posé, il reste à nous attacher au travail du collage et à ses effets "de texte".

### 4.1.2 LES STOCKS

Les divers éléments à partir desquels Le silence abimé a été construit ont donc tous été prélevés dans les zones de la relation Bélisle/Beaulieu. Certains sont de l'ordre du privé, d'autres de l'ordre du public; certains sont de l'ordre du texte, d'autres sont de l'ordre du biographique. A titre indicatif, signalons, outre les faits relevant du biographique et du privé:

- . les citations cachées:

"que se passait-il dans les matins  
dépouillés  
(...)  
un peu trop tôt portée sur le compte" 1;

- . les lettres et dédicaces: "à l'intérieur / quelque chose comme un poème / une lettre ronde et cassée / par moments" (texte 1);

"d'une autre vie parce que"<sup>2</sup>;

- . les titres de certains recueils de Beaulieu: Anecdotes, Kaléidoscope, Dérives, Visages, etc.

C'est essentiellement par et autour de ces éléments textuels que les éléments anecdotiques vont s'organiser, se disséminer dans la série.

#### 4.1.3 LE(S) TITRE(S)

Quelle création? Le texte.

Et d'abord, comment en ai-je idée, comment en ai-je pu avoir idée, comment la conçois-je?

Par les oeuvres artistiques (littéraires).<sup>3</sup>

Le texte par le texte, donc. Précisément régi, microscopiquement, par son(ses) titre(s); le titre, comme solution idoine au problème de la mise en abyme d'un texte dans un autre; Le silence abimé, en tant que titre des textes, comme reflet de la série de textes "à titres".

Soyons clairs !

Chacun des six textes de la série porte (est porté par) le titre d'un recueil de Michel Beaulieu. Respectivement:

- . texte 1: FM Lettres des saisons III (Le Nordit, 1975)
- . texte 2: Anecdotes (Le Nordit, 1977);
- . texte 3: L'octobre (L'Hexagone, 1977);
- . texte 4: Dérives (L'Hexagone, 1977);
- . texte 5: Visages (Le Nordit, 1981);
- . texte 6: Kaléidoscope (Le Nordit, 1984)

Quant à lui, le titre Le silence abimé est en fait extrait de la dédicace inscrite dans un exemplaire de Visages<sup>2</sup>. Le texte 5, qui s'ouvre sur un autre

extrait de la même dédicace (voir 4.1.2) et se ferme sur le titre du recueil qui la porte précède immédiatement le questionnement du dernier texte (t.8): "à quel titre s'attacher".

Ainsi voit-on la trame des titres déterminant les textes et déterminée par eux: le titre de la série, extrait d'un texte (privé), et les textes de la série portant chacun un titre (caché).

En outre, notons que le triptyque "abimé/abime/abyme", qui constitue le coeur du fonctionnement texte(s)/titre(s) est marqué par deux consonnes (B et M), lesquelles sont les initiales communes de Michel Beaulieu et de Marie Bélisle 4.

#### 4.1.4 LE KALEIDOSCOPE DES TITRES

Les éléments bio-anecdotiques qui viennent se déposer autour des titres impliqués ne semblent soumis à aucune structure déterminée; alors que la relation texte/titre est de 1/1, force nous est de constater certaines irrégularités, certaines différences dans la disposition et la concentration des autres éléments. Comme si, d'un texte à l'autre, le stock était en mouvement.

Dans le dernier texte, nous l'avons dit, la question du titre est explicitement posée. Or, le titre impliqué dans ce texte, mais "brouillé par les chiffres", est celui du dernier recueil de Beaulieu: Kaléidoscope. Rien d'étonnant à ce que le dernier titre de Beaulieu se retrouve dans le dernier texte de Bélisle. Toutefois, à cause, entre autres, de la question posée à la première ligne de ce texte, le Kaléidoscope acquiert ici une valeur structurante particulière.

**KALEIDOSCOPE:**

Appareil formé d'un tube opaque, contenant plusieurs miroirs disposés de façon que de petits objets colorés, placés dans le tube, y produisent des dessins variés. (Lexis, 1975)

Cylindre creux contenant de petits miroirs disposés à  $60^\circ$  les uns des autres et entre lesquels des fragments de verre brillants et colorés peuvent être déplacés, donnant des images multiples, symétriques et changeantes à effets ornementaux. (Quillet-Flammarion, 1963)

Par son fonctionnement même, le kaléidoscope provoque les déplacements des éléments qu'il contient et les modifications successives de leur configuration. Le retour à la configuration de départ est (théoriquement) possible après six rotations de  $60^\circ$ , alors que l'objet se trouve dans la même position qu'au départ: l'angle de  $60^\circ$  impliqué dans la disposition des miroirs inscrit, bien sûr, un triangle équilatéral, mais puisqu'une rotation complète sur un axe s'opère sur  $360^\circ$ , on peut induire ici l'importance du chiffre six ( $6 \times 60^\circ$ ).

Jusqu'ici, rien ne semblait expliquer de façon adéquate le fait que la série comporte six textes. En effet, "six" est bien le premier mot du premier texte, mais il est répété à trois reprises (surdéterminant la relation entre le chiffre six et le chiffre trois impliqué dans la disposition en triangle des miroirs du Kaleidoscope), et il est suivi de "huit", "neuf" (t.1) et de "quinze" (t.2); en effet, six titres de recueil sont inscrits dans la série, mais l'oeuvre de Michel Beaulieu en compte bien plus<sup>5</sup>. Pourquoi, dès lors, six textes?

Outre la présence du chiffre six dans la géométrie de l'objet auquel le titre de Beaulieu renvoie, sa présence phonique (six-lence) dans le titre de Bélisle joue, comme si le texte se réfractait dans le Kaleidoscope, comme si les mots s'y lançaient et s'abîmaient dans le mouvement. De plus, la forme de l'hexagone est reproduite (de façon plus ou moins régulière) par la configuration des textes



(longueur des vers et disposition), constituant une troisième occurrence du chiffre six et l'impliquant picturalement.

C'est donc l'interaction des titres, (Kaleidoscope et Le silence abimé), qui explique et détermine à la fois la quantité de textes de la série et les mouvements des configurations textuelles, les formes géométriques respectives de l'objet et des textes venant par ailleurs surdéterminer les fonctions des titres.

On voit ici que, même si les sources biographiques ont produit des collages plus ou moins organisés à première vue, les éléments textuels et picturaux (géométriques) ont joué un rôle structurant. Mais le Kaléidoscope est peut-être (sans doute) toujours en mouvement!

- 
1. Michel Beaulieu, L'octobre suivi de Dérives, p. 51.
  2. "à Marie B. ces visages d'une autre vie / parce que le silence abime"  
(M. Beaulieu, 28 nov. 81)
  3. Francis Ponge, Méthodes, p. 13.
  4. Signalons en passant quelques liens qui se tracent entre Le silence abimé et d'autres séries présentées ici: les six textes impliquant l'abime/abyme préfigurent le sixième texte de Matière première où se retrouve, précisément, l'"abyme"; les initiales émergeant du titre de la présente série ne sont pas sans rappeler certains fonctionnements mis à jour par Initiales initiales.
  5. En poésie seulement, quatorze titres, publiés entre 1964 et 1984.

## 5. MATIERE PREMIERE

Une large proportion du stock de syntagmes utilisés comme matière première lors de l'écriture de ces textes provient des cours dispensés par André Gervais, à l'UGAR, en septembre 1984.

1.

tout est bien marqué

la prolifération immobile stigmatisée

découlant de l'aire originelle

du texte

2.

on tourne autour obligatoire  
encore au tout début saisie  
par le bleu virtuel échappée  
tirée du nombre

3.

on demande le scriptible le fragment vu  
engendré par le lieu le lien  
liquide apparemment défini au bord  
du cercle kaki m'observant

4.

on choisit sept lignes fondamentales voyez  
objets initiatifs incontrôlables  
regardées blanches maintenant  
filigranes plausibles

5.

on délimite la répétition l'oeil  
quatrième référence raturée  
semaine du mot lu  
comme une courbe longue

8.

on suppose le système  
réel un abyme où précisément  
claire complexe la piste alors porte  
le sens des diagonales cicatrices



7.

on dirige l'analyse la théorie deux points  
soulignés partitifs ainsi l'ongle soudain  
l'angle réduit au suicide ainsi l'arc  
faisceau variable fascinée

8.

on cherche l'hypothèse trenté immédiate  
sérieuse répercutée sujet sept  
première phrase inscrivant critique  
la matière même ouverte présente

9.

on élude le huit poétique élaborative  
si peu légitimement stratégique  
parce que clos contraire des transitions  
notées aux corps privés

10.

on décrit panoramique nécessaire  
la fraction impliquée dans le détail  
d'abscisse comme connue  
voir la mécanique simultanée

11.

on sépare l'inverse ou l'inverse féroce  
pas seulement loin petit et malheureusement  
appartenir apparent après traitement  
disons sexuel

## 5.1 MATIERE PREMIERE : mécanismes

### 5.1.1 LES LIEUX IMPORTANTS

Constituée de onze textes de quatre lignes, Matière première peut apparaître comme une série dont l'ordonnance est le fruit du hasard de l'écriture. Les textes seraient, alors, déplaçables à volonté. Toutefois, lorsqu'on porte un regard un tant soit peu attentif, on constate que certains textes, placés en des lieux stratégiques, comportent des éléments qui sont fortement déterminants au niveau de la structure de l'ensemble.

Le texte 1, ouverture de la série, se distingue des dix autres par le pronom "tout" placé au début; dès le texte 2, et jusqu'à la fin, les textes commenceront par le pronom "on"; cette différence, d'entrée de jeu, fait porter l'attention du lecteur sur ces pronoms, tous deux indéfinis. Un peu de calcul: un "tout" = dix "on"...

Le texte 6 est le texte central de Matière première. Il est marqué par le mot "abyme" annonçant la fonction métatextuelle de ce texte par rapport à la série. En outre, "sens" nous indique trois pistes de lecture: le sens "des diagonales" (structure et géométrie), le sens en tant que signification et signifiante, et le sens comme élément sensuel-sexuel.

Le texte 11, dernier texte de la série, appelle l'inversion, la lecture à rebours; il nous renvoie au premier texte. Le dernier mot en est "sexuel"; par un jeu d'inversion et de superposition avec le premier texte, on peut lire l'équation  $\text{texte}=\text{sexuel}$ .

Certains de ces indices, qui sont livrés dans les lieux stratégiques de la série (premier et dernier texte ainsi que texte central), trouvent, bien sûr, des

échos dans les autres textes. Dans le texte 8, "première phrase" nous reporte au texte 1; "la matière même ouverte, présente" nous permet de lire par superposition "la matière même ouverte, présente, du texte..." et par transitivité "la matière (...) du texte disons sexuel". La jonction du textuel et du sexuel s'effectue dans la matière même du langage, offrant ainsi une réponse au texte 3: "le lieu, le lien liquide", bref la matière de la langue, l'encre et la salive.

### 5.1.2 SUPERPOSITIONS, DIAGONALES

Le texte 6 nous indiquait, par le mot "sens", trois pistes de lecture. L'application du principe structurant géométrique permettra, ici, de surdéterminer l'équation sexuel=textuel énoncée dans les textes 1 et 11 et contenue au sein même du "sens".

En conjuguant le principe de la diagonale avec celui de la superposition, dans les textes 1 et 11, certains mots clefs de la série sont mis à jour:

t.1, vers 1: tout (...) marqué      t.11, vers 1: on (...) féroce

t.1, vers 4: du texte                  t.11, vers 4: disons sexuel

Des équations se tracent:

par superposition: tout = on, marqué = féroce, texte = sexuel,

par diagonale: tout = texte, on = sexuel, marqué = disons, tout = sexuel.

L'équation "marqué=féroce" devient plausible lorsqu'on la relie au texte 6

("diagonales cicatrices"): la cicatrice, en tant que marque d'une blessure amenant

par connotation la violence, la férocité, le "lien liquide" du texte 3 nous

permettant par ailleurs de faire l'équation encre = sang.

### 5.1.3 LA SATURATION

Ainsi, Matière première porte de façon assez forte la marque d'une structure dont le texte central nous donne l'indice. En effectuant les déductions que cette structure propose, le mode de saturation de la série sera mis en évidence.

On, tout, texte, disons, sexuel: tels sont les mots mis à jour par la structure. Par ailleurs, il est possible d'extraire des textes une série de lexèmes à connotation "théorie du texte" (texte, scriptible, fragment, lignes, abyme, critique, etc.), une autre série de lexèmes à connotation "sensuel" (corps, sexuel, initiatifs, stigmatisée, ongle, cicatrice, appartenir, etc.), et enfin une série de lexèmes à connotation "mathématique" (aire, virtuel, nombre, cercle, diagonales, angle, variable, abscisse, etc.). Les mots clefs nous permettent facilement de lire le "théorique" et le "sensuel" (texte, sexuel). Le "mathématique" semble alors absent. Il devient lisible lorsqu'on traduit, phoniquement, "disons" par "dix on". Par ailleurs, cette lecture permet de confirmer la présence du mode sexuel dans la série: on a "dix on sexuels". Le mot "sens" comme lexème à connotations géométrique et sensuelle expose son fonctionnement ici. Enfin, "disons", par "dis: on", c'est l'acte de dire, d'écrire aussi, c'est le texte; le mot "sens" comme lexème à connotation de signifiante expose son fonctionnement ici.

Dès lors, puisque tout semble inscrit dans ce "disons", pourquoi la série est-elle constituée de 11 textes? Sur le plan phonique, "disons" est bien traduit par "dix on"; de la même façon, "onze" peut être traduit par "on je". Le pronom personnel de la première personne apparaît, surdéterminant ainsi le "disons" (ce verbe à la première personne) du dernier texte. Ce "je" vient expliquer l'écriture



de "disons" à la place du "dit-on" auquel on aurait pu s'attendre (il aurait alors fallu compter 11 "on" dans la série). La lecture de "on je" (disons=je) permet l'écriture de "disons"; l'écriture de onze textes permet de lire "dix on". Le taux de saturation de Matière première est atteint.

#### 5.1.4 LA TRANSFORMATION DE LA MATIERE

La titre de la série indiquait la présence d'une matière première susceptible d'être soumise à des actions de transformation. Le premier texte annonçait par "prolifération" la multiplicité des sens, par "immobile", la stabilité et l'équilibre des mécaniques et structures, par "stigmatisée" (stigmat: organe femelle des fleurs), la sensualité et le désir du/dans le texte, par "aire originelle", le lieu de naissance et de production du texte. Le texte 1 n'est donc pas une excroissance de la série des "dix on"; il en constitue l'annonce, et doit, en quelque sorte, les contenir tous. En effet, tout (tout = dix on) est bien marqué. Au dernier texte, on lit la fin du programme; par "l'inverse", on peut revenir au texte 1 et la boucle est refermée.

La matière première, langage emprunté aux zones du lexique littéraire, est devenue texte par l'opération de mécanismes mathématiques permettant de faire intervenir le sensuel. La transformation du langage en texte s'est opérée, par traitement "dix on" sexuel.

## 5.2 MATIERE SECONDE

Le stock de syntagmes produit lors de l'écriture de matière première a servi, après relecture et classification sémantique, à la fabrication d'une deuxième génération de textes.

1.

Bien marquer la prolifération originelle découlant du texte obligatoire, au début engendrée dans le fragment scriptible, ce lieu, ce lien: sept lignes fondamentales. Voir ces objets incontrôlables, plausibles par la répétition des références raturées. Lire le système comme un abyme de sens, l'analyse et la théorie comme deux points soulignés variables, l'hypothèse comme répercutant le sujet. Inscrive la phrase critique poétique élaborative légitimement notée, décrite, impliquée dans la mécanique simultanée appartenant, apparemment, au traitement disons sexuel.

2.

Tout découle de l'aire originelle virtuelle du nombre engendré et défini au bord du cercle. Sept lignes fondamentales délimitent le quatrième milieu de la courbe longue du système, réel sens des diagonales. Par deux points partitifs, l'angle réduit l'arc variable de l'hypothèse trente-sept. La première, ouverte au huit élaboratif, clôt les transitions des fractions impliquées dans l'abscisse et, simultanément, sépare l'inverse lui appartenant de loin.

3.

Proliférant, le stigmatisme original du texte tourne autour, saisi, échappé, engendré par le lieu. Le lien liquide m'observe initiatif, incontrôlable. L'oeil courbe la longue piste: le sens des cicatrices portant l'ongle. Fascinée, sérieuse, la matière même ouverte, présente et si peu légitime stratégiquement, clôt le corps privé, cette mécanique simultanée féroce appartenant, disons, au sexuel.

## 5.3 MATIERE SECONDE : mécanismes

### 5.3.1 LES STOCKS

Les lexèmes appartenant à chacun des trois champs sémantiques identifiés lors de la lecture de Matière première (5.1.3) ont servi de stock pour l'écriture de Matière seconde. Ainsi, trois textes en prose ont été produits, l'un utilisant les lexèmes à connotation "théorie du texte", l'autre ceux à connotation "mathématique" et le troisième ceux à connotation "sensualité".

La première opération a été de classer les lexèmes, de constituer trois listes. A cause de l'inévitable polysémie de plusieurs syntagmes, certains se sont retrouvés dans deux listes, parfois dans trois. Restait à faire la mise en texte.

### 5.3.2 L'ECRITURE

Le travail d'écriture a été entrepris (et poursuivi) essentiellement sur le mode ludique. La question posée était: comment faire un texte qui se tienne un tant soit peu, à partir d'un stock fermé aux connotations sémantiques limitées (effet de liste), tout en respectant l'ordre d'apparition des lexèmes déterminé par leur place dans les textes d'origine?

La solution: trafiquer.

En effet, pour arriver à produire des textes syntaxiquement corrects et sémantiquement convenables, il a été nécessaire de substantiver certains adjectifs, certains verbes, certains adverbes; il a été nécessaire de construire une ponctuation tout à fait étrangère au rythme des textes de Matière première;

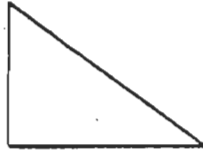
il a été nécessaire d'ajouter au stock de base des mots outils (articles, conjonctions, adverbess). Bref, pour devenir Matière seconde, la matière première a du être traitée textuellement.

### 5.3.3 LA PROSE

Alors que dans Matière première les lexèmes appartenant à un champ sémantique donné étaient disséminés (à l'intérieur de chacun des textes et/ou dans l'ensemble de la série), le projet de Matière seconde visait à les regrouper en blocs. Paradoxalement, il s'agissait de rendre aux lexèmes utilisés leur apparence de matière brute et homogène.

En fait, l'opération en était une de récupération; les objets textuels en résultant devenant semblables à des blocs de ferraille compactée. Visuellement, il importait que le texte fasse bloc; sémantiquement, il importait que la signification d'un lexème soit confortée, contaminée par le voisinage; syntaxiquement, il fallait une cohésion suffisante pour amoindrir l'effet de liste.

D'où les textes en prose, comme un faux retour à l'aspect original monolithique, comme une véritable remise en forme de la (même) matière première.



## 6. VERSANTS

Septembre 1986, UQAC, Atelier de création textuelle. Marie Bélisle entre alors en contact avec Bernard Magné d'une part, d'autre part avec la topographie particulière de Chicoutimi. La contrainte physique et géographique pouvait, dès lors, se superposer à la contrainte textuelle, méta et mathématiquement.

1.

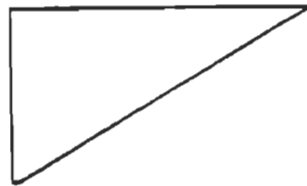
comme toute  
fixer les magnitudes  
comme droit d'hauteur





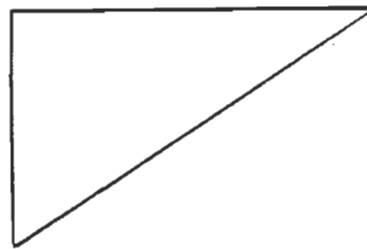
2.

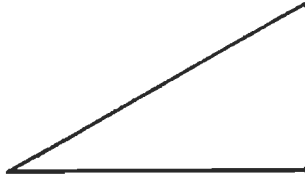
trouver la couleur  
grise dans l'ombre  
là où dans la matière  
se cache l'appétit des limites  
fiché près de la tempe où souvent  
le chiffre multiplie dans l'angle l'incident



3.

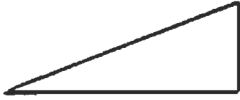
relis le dessein ainsi  
déterminé par les déclivités tu  
portais ce pantalon de velours côtelé  
dans ces moments-là au début je  
tentais de ne pas prendre assises même ici  
dans le rejet exact des zones segmentées où je  
rendais le carré presque lisible déporté dans la marge  
figée comme tenue marquée par les risques de l'écrit tu  
voici dans le tissu l'arrêt de la lettre exempte de tension





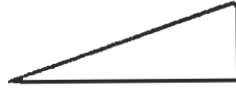
le temps s'inverse et déconte à rebours les côtés des figures  
que déplace la lecture travail d'écrit sur l'écran quand  
j'observe quelque geste des mains quelque avancée du corps  
évitant la table où les papiers s'agitent quand  
je cherche ainsi à décrire les regards mobiles  
parfois dirigés vers moi par hasard nécessaire  
nécessairement temporaire comme ces élans  
des lettres le signifiant final  
le plaisir d'amour

5.



amantée comme quelqu'une étonnée ne sachant que penser  
de la ligne qui s'incline comme  
attirée alors par le corps magnétique  
grave et patient me voilà  
écartée alors du métal  
prête au désir

6.



contrainte aux tendresses virtuelles  
de la principale  
racine carrée

## 6.1 VERSANTS: mécanismes

### 6.1.1 LES GENERATEURS

#### A. Pente

L'observation d'une particularité géomorphologique d'un lieu (les nombreuses côtes de Chicoutimi) a déterminé l'idée de départ de la série de textes. "Côtes", dès lors, aurait pu être utilisé comme générateur. Cependant, il est rapidement apparu à Marie Bélisle que "pente" était porteur de plus de variables signifiantes, donc meilleur producteur de texte.

Au plan des signifiés, "pente" peut être ancré dans la géométrie, le géographique, le psycho-sociologique ("être sur la mauvaise pente"), l'électronique ("grandeur mesurant l'action d'une variation de tension"). Dans l'aire sémantique de "pente" s'inscrivent des signifiés tels que /angle/, /côte/, /déclivité/, /degré/, /déséquilibre/, /inclinaison/, /penchant/, /versant/. Au plan des signifiants, "pente" peut convoquer arpentier, repentir, pente-côte, pantelant, pantalon, tempe, tempérament, exempte, pendre. A ce rôle de générateur de premier niveau (instituant un stock lexical), s'adjoint un rôle de générateur de second niveau (instituant une contrainte): la représentation géométrique des pentes pouvant être reproduite par la forme des textes (voir au point 2A).

Par ailleurs, le préfixe grec "penta" (dont la parenté avec "pente" est évidente, au plan du signifiant) est susceptible d'inaugurer un travail mathématique basé sur le chiffre cinq. Ce nombre interviendra lors du choix des lexèmes (sélectionneur) et déterminera, in absentia, le nombre de lignes des textes et leur longueur (voir au point 2C).

## B. Noms et prénoms: nombres

C'est lors du séminaire de Bernard Magné (U.Q.A.C., septembre 1986) que Marie Bélisle a été confrontée à la réalité géographique des côtes de Chicoutimi et à la fiction textuelle des pentes. A tout le moins, ici, une conjonction des incidents biographiques. L'incident "côtes" ayant fourni le générateur "pente", l'incident "séminaire Magné" a pu provoquer certains événements textuels.

Constater le jeu des initiales inversées B.M./M.B.; constater l'inversion des nombres de lettres des noms et prénoms: 7-5/5-7; constater que le recouplement des initiales fonctionne au niveau des premières syllabes: BERNARD MAGNÉ/MARIE BÉLISLE, et qu'un R se place en troisième position dans les deux prénoms; constater la présence des cinq lettres communes: ABEMR, soit, plus lisiblement: AMBRE. D'évidence, une autre occurrence du chiffre cinq venant surdéterminer le travail de "penta" quant à la constitution du stock lexical. Partant du même principe, le nombre cinq étant associé, en renversement dans les noms, au nombre sept, une partie des lexèmes choisis lors de l'écriture comportera sept lettres. Deux générateurs distincts ("pente"/"séminaire Magné") provoquent donc l'élaboration d'une contrainte de même nature (voir au point 2D).

### 6.1.2 LES CONTRAINTES

A partir des générateurs "pente" et "5-7/7-5", principalement, quatre contraintes vont s'élaborer.

#### A. Triangle rectangle

La représentation graphique la plus courante du premier générateur ("pente") est sans doute le triangle rectangle dont l'hypothénuse constitue, bien sûr, l'élément déterminant. Les textes générés par le lexème "pente" tenteront donc de reproduire, dans leur mise en page, l'image de cette image de la pente: il s'agira de textes constitués de lignes de longueur croissante justifiées à droite, ou de longueur décroissante justifiées à gauche:

1er versant:                   ...	2ème versant: .....
.....	.....
.....	.....
.....	.....

### B. Montées, descentes

Le propre d'une pente étant de pouvoir être montée et/ou descendue, les textes devront pouvoir être lus de haut en bas (selon la lecture normale) et/ou de bas en haut. Le mouvement dans (sur) le texte reproduira le mouvement proposé par la pente et (s'imposera ainsi une mise en forme syntaxique particulière (anacyclique?). La lecture "en remontée" instaurera vraisemblablement, préférablement, des significances autres que celles induites par la lecture "en descente".

Pour qu'une telle lecture à rebours de la lecture dite normale puisse être implicitement proposée, il importe que l'angle de gauche de la base du triangle soit plus "visible/lisible" que l'angle de droite. L'angle droit sera donc...à droite, la dernière et plus longue ligne du texte se donnant à lire par son débordement vers la gauche. Dans le deuxième versant de la série, le parcours lectoral se trouvera inversé mais fonctionnera selon le même principe de visibilité/ lisibilité. A la lecture de haut en bas s'ajoutera la lecture de gauche à droite.



### C. Le carré de l'hypothénuse...

...est égal à la somme des carrés des deux autres côtés du triangle rectangle. L'illustration parfaite, mathématiquement "juste", est:  $4^2+3^2=5^2$ , soit:  $16+9=25$ . Notons que le calcul de l'hypothénuse donne des résultats entiers (sans décimales) avec tous les multiples de 4, 3 et 5.

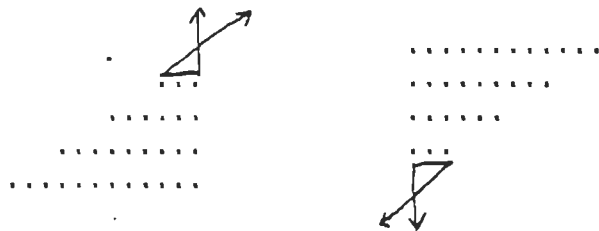
Le triangle rectangle idéal (produisant la contrainte la plus opérationnelle) semble donc être inscrit à la fois dans ce calcul "juste" et dans ce 5 qui décidément s'obstine à parcourir les générateurs et les contraintes. Les textes devront donc comporter, à la ligne de base,  $4n$  éléments, et en hauteur  $3n$  éléments. L'hypothénuse, inévitablement, sera marquée du chiffre 5 in absentia. Les lignes de base des textes (les plus longues) seront constituées de 4, 8, 12,... mots ( $4n$  éléments) et, en hauteur, chaque texte comportera 3, 6, 9,... lignes ( $3n$  éléments). On comprendra donc que le "5" résultant du calcul du carré de l'hypothénuse est purement abstrait et s'inscrit "en manque" dans la contrainte (voir au point 3).

### D. Sept et cinq

On l'a vu, les chiffres "5" et "7" interviennent de diverses façons au plan de la génération des textes: ils jouent un rôle premier dans l'opération d'écriture en agissant comme sélecteurs du stock de lexèmes notionnels. En fait, le "5" abstrait de l'hypothénuse devient ici précisément lisible; de plus, le "4" et le "3" des côtés du triangle surdéterminant, par leur somme, les mots de sept lettres devant être sélectionnés. Cette contrainte de nature lexicale déjà proposée par les deux générateurs identifiés l'est donc également par une autre contrainte de nature différente ("morpho-métrique"?).

### 6.1.3 LE CLINAMEN

Le clinamen, en tant que "manque" et "déséquilibre" de la contrainte, tel une ouverture au jeu de la signifiante, est ici induit par les contraintes elles-mêmes. Au niveau des signifiés, "pente" inscrit le /penchant/, le /déséquilibre/; la contrainte du "carré de l'hypothénuse" inscrit dans son application le manque du résultat du calcul (le "5"). Par ailleurs, la contrainte du "triangle rectangle" est textuellement impossible à respecter: un mot, même réduit à une seule lettre, est toujours porteur de deux dimensions géométriques, contrairement au point de rencontre des deux côtés d'un triangle; le "manque", ici, s'inscrit en surplus géométrique. Pour se rejoindre, les côtés du triangle déterminés par les lignes de texte doivent être prolongés en dehors de celui-ci, et produire ainsi un deuxième triangle, semblable à celui du texte, mais sans substance; bref, un surplus plein de vide:



Les lignes des textes instaurent elles aussi des manques et des surplus par leur incapacité à former une ligne d'hypothénuse qui soit droite; le choix de l'élément "lexème", comme déterminant la longueur des lignes (voir au point 2C), impliquait, en soi, l'avènement d'un déséquilibre géométrique irrépressible. Finalement, le titre choisi pour la série des textes "à pente" est aussi marqué du signe du clinamen: il occulte le générateur ("pente") qui occultait lui-même la source biographique ("côtes") et, en outre, indique par homophonie un dysfonctionnement du texte apparemment en vers: "versant"/"sans vers" (voir au point 4).

#### 6.1.4 LE TITRE

De même que le générateur "pente" a remplacé "côtes", le titre "VERSANTS" se substitue au possible "PENTES", à cause de son potentiel de signifiante, en regard de la fonction spécifique qu'il remplit. En effet, si un titre désigne un texte, il se trouve aussi qu'il le surplombe. Le titre nomme et dé-nomme, il marque et masque, ouvre et couvre le texte. Et comme il faut bien qu'un peu de signifiante dépasse autour de la couverture, il faut que titre, générateur et source du texte ne soient pas exactement superposables; des résidus textuels doivent s'offrir, d'une étape à l'autre. D'où, entre autres raisons, VERSANTS.

Parmi ces résidus textuels donnés à lire par l'opération de titrage, apparaît la forme "poétique" des textes. En effet, la disposition typographique construit des vers (avec blancs en début ou en fin de ligne): de ce point de vue, ces textes sont des poèmes en vers. Par ailleurs, c'est la contrainte du "triangle rectangle" qui a déterminé ladite disposition, l'idée même du texte versifié n'entrant alors pas en ligne de compte: de ce point de vue, ces présumés poèmes sont des textes en prose mis en page d'une façon spécifique. Versants permet donc de lire à la fois "en vers" (ants-vers) et "sans vers" (sants-ver), l'un étant sémantiquement l'"envers" de l'autre. Ce mouvement de renversement, convoqué par le signifiant même du titre et par le rapport sémantique s'établissant entre les signifiés connotés, illustre et propose le mouvement général d'écriture et de lecture de la série (voir au point 2B): non seulement le mouvement interne de chacun des textes, mais aussi celui mis en évidence par la division de la série en deux parties hétéromorphes par ailleurs nommées "versants" (voir au point 2A). Chacun des textes porte donc deux "versions". On voit ainsi que le titre choisi et

les résidus textuels saisissables grâce à lui permettant de substituer le "et" au "ou": en vers et en prose, monter et descendre, triangle forme 1 et triangle forme 2, manque et surplus, contrainte et clinamen, côtes et pentes... et Versants.

### 6.1.5 LA MAUVAISE PENTE

La penchant du texte étant ce qu'il est, la lectrice/ scriptrice se laisse emporter par le mouvement. Il lui apparaît nécessaire, compte tenu des occurrences du chiffre "5", de produire ici cinq parties. Emportée, donc, Marie Bélisle constate.

La série Versants comporte six textes. Non pas cinq, ou sept, comme aurait pu le laisser croire la contrainte, mais six. La montagne textuelle se trouve donc aplanie. Il n'y a pas de texte culminant, il n'y a que deux versants. Surplus de texte (6>5), manque de texte (6<7), le clinamen encore s'inscrit et permet que la lecture s'attache non pas à un quelconque centre ou sommet, mais aux descentes/montées elles-mêmes.

L'observation un tant soit peu attentive des noms et prénoms impliqués dans l'événement bio-anecdotique (Bernard Magné/Marie Bélisle) révélait l'AMBRE comme lexème charnière (voir au point 1B). Or, par un jeu de manipulations phoniques et graphiques, une parenté apparaît entre VERSANTS et AMBRE: "V" et "B", toutes deux consonnes labiales, "Versants" peut convoquer "berçant(s)" et, par inversion, "ants/bers", donc, phoniquement, "amber" où on reconnaît sans peine les cinq lettres communes identifiées plus tôt et, par anagramme, le lexème "ambre" qui en est la version textualisée (voir le texte 2). De ce point de vue, le titre choisi est surdéterminé par le travail du générateur "noms et prénoms: nombres".

Et pour l'anecdote: d'une part, l'écriture de la série a été provoquée, dans une certaine mesure, par les m̄tes de Chicoutimi dont la rue principale est d̄nomm̄e Racine; d'autre part, la repr̄sentation de la pente choisie par l'écriture est le triangle rectangle dont l'hypoth̄nuse se calcule par extraction de la racine carr̄e. Pourquoi s'ẽtonnerait-on, d̄s lors, que le carr̄e de l'hypoth̄nuse ait servi de formule math̄matique de base à l'el̄aboration de VERSANTS?

## 7. COMME UN ROMAN D'AMOUR DONC

Le désir (faussement nommé amour ici) comme élément biographique de premier plan. L'évocation du désir comme matière à texte de première importance. L'écriture comme opération de distorsion de l'un et de l'autre. Bref, ici passent, dissimulées, les figures de quelques hommes à qui je dois bien cela!

1.

ici instantané tramé induit  
littéralement: in-sensé

like a novel of love so

2.

ici installé discret discontinu  
stricto sensu: dis-stancié

éloigné comme tout un petit roman  
nommé d'abord amour déconstruit donc



3.

ici instauré éclaté disséminé  
initialement: il-lettré

ces obliques, marges maintenues et ultérieurement nommées reconnues  
observées mimant alors nos désirs aux mouvements obstinés uniformément  
réfractés donc obliques, nous convoquent

4.

ici instillé répété obstiné  
entendons: vocalis(m)e

notes: ut sol la fa sol ut sol;  
l'homme nu, corps blanc, alors fut mon  
bonheur mon amant; doux sort.  
notre rut, nos chants, ah! jouons.

5.

ici insoupçonné chiffré constant  
au premier degré: dé-conté

quand se trace l'ombre émue  
quand au matin l'amant part  
après la seule l'ample nuit  
calme le désir s'encre noir  
enfin le poème s'écrit lent

6.

ici institué vertical subverti  
au pied de la lettre: in-versé

lui et moi comme  
s'attardant au détour d'un  
chapitre de roman  
confondus par le drame d'  
avance inscrit dans l'amour  
noir sur blanc lui et moi donc

## 7.1 : COMME UN ROMAN D'AMOUR DONC : mécanismes

### 7.1.1 LE TITRE

Comme un roman d'amour donc: une espèce de comparaison in absentia, laissant caché l'élément comparé... et/ou permettant à la lecture de le déduire... et/ou permettant d'en imaginer plusieurs...

En fait, lorsque la lecture des textes a été faite, il s'avère que chacun d'eux est "comme un roman d'amour donc... ici instantané, tramé, induit" (texte 1), "comme un roman d'amour donc... ici installé, discret, discontinu" (t.2), etc. Par corollaire, le titre indique que le texte n'est pas (tout à fait) "un roman d'amour donc... ici instauré, éclaté, disséminé" (t.3), qu'il n'est pas (tout à fait) "un roman d'amour donc... ici instillé, répété, obstiné" (t.4). Il intervient en outre sur deux tableaux: celui du "roman" et celui de "l'amour": il pourrait s'agir, en effet, d'un (vrai) roman qui ne soit pas (tout à fait) d'amour, ou d'un texte d'amour qui ne soit pas (tout à fait) un roman... ou, à la limite, d'un texte qui ne soit ni (tout à fait) un roman ni (tout à fait) d'amour.

Le titre de la série, ainsi, définit a contrario le "genre" des textes. Il met à jour, minimalement, le fonctionnement métatextuel qui opère sur l'ensemble<sup>1</sup>. Il donne donc un indice du type de travail qui sera effectué dans chacun des textes, du genre de perversion qu'on aura fait subir à la matière (romanesque et/ou amoureuse).

### 7.1.2 EXERCICES DE STYLE

En fait, Comme un roman d'amour donc est constitué de six textes (comme il y a six mots dans le titre de la série) de longueur variable, dont chacun actualise

une contrainte d'écriture précise. Dans chaque cas, les deux premières lignes du texte exposent le(s) procédé(s) utilisé(s) dans la deuxième strophe. La longueur de ces strophes est, quant à elle, déterminée par la position du texte dans la série (texte 1: une ligne, texte 2: deux lignes, texte 3: trois lignes, ...). Il s'agit, en quelque sorte, d'exercices de style où le travail de la contrainte s'expose métatextuellement. Texte après texte, le syntagme-titre est utilisé comme matière première et "travaillé" par diverses manipulations et opérations textuelles.

#### A. Traduction

"ici instantané tramé induit": le syntagme-titre, ici, est traduit, instantanément, rapidement, mot à mot...

"littéralement: in-sensé": par une traduction littérale où le sens se concentre à l'intérieur de chacun des vocables ("in-sensé"), brisant ainsi (pas tout à fait) le sens commun (insensé).

#### E. Ecartèlement

"ici installé discret discontinu": les éléments du syntagme/ titre, ici, sont éloignés les uns des autres: l'unité syntagmatique du texte est pervertie par l'intégration, entre chacun des vocables, d'un mot "étranger": on y lira ainsi, la discontinuité, le discret (dans tous les sens du mot "discret")...

"stricto sensu: dis-stancié": par l'intégration des vocables étrangers à la matière (à la langue: le latin), une distance s'opère, la stance<sup>2</sup> est rompue...

"éloigné (...) déconstruit donc": on le voit, dans le texte produit par l'opération, celle-ci est exposée, le travail, presque, est "nommé" de l'intérieur.

### C. Initialisation

"ici instauré éclaté disséminé": le syntagme-titre, ici, est posé sur ses bases<sup>3</sup>, les caractères typographiques qui le composent; il est éclaté par la dissémination de ceux-ci.

"initialement: il-lettré": chacune des lettres du texte de base ("lettré") constituera donc la lettre initiale (l.i.: "il") des vocables du texte à construire; C(es) O(bliques) M(arges) M(aintenues) E(t) U(ltérieurement) N(ommées), ... Par ailleurs, ici intervient de façon un peu plus explicite "l'autre" impliqué dans un roman d'amour: ce "il" désormais impliqué dans la lettre.

### D. Homovocalisme

"ici instillé répété obstiné": le syntagme-titre, ici, est introduit, goutte à goutte, dans le texte produit; le processus discret est répété, obstinément, comme un thème musical soumis à quelques variations;

"entendons: vocalis(m)e": comme une suite de voyelles ("vocalisme") qu'il s'agit d'entendre comme un chant répétitif, comme un exercice de la voix ("vocalise"), dont les "notes" sont posées dans la première ligne de la deuxième strophe: sept notes, comme une gamme déconstruite.

### E. Compte tenu

"ici insoupçonné chiffré constant": les vocables du syntagme-titre, ici, sont soumis à une opération arithmétique: le nombre de lettres de chacun des mots est reproduit dans chacune des lignes constituant le texte produit; dans l'ordre: 5, 2, 5, 1, 5 et 4. La deuxième strophe est donc "chiffrée", et l'ordre et la longueur des mots sont interprétés en "constantes".

"au premier degré", le syntagme-titre est "dé-conté". Le chiffre 5 étant le plus présent, la strophe est bien constituée de cinq lignes dans lesquelles le processus d'écriture de l'ensemble de la série se trouve mis en narration ("conté"), en vers ("dé-conté").

#### F. Acrostiche/inversion

"ici institué vertical subverti": le syntagme-titre, ici, est posé à la verticale, un mot sur chaque ligne instituant la syntaxe du texte, mais

"au pied de la lettre: in-versé": à la fin de chaque vers plutôt qu'au début, au pied du lit (lis) plutôt qu'à la tête, la mise en vers se faisant en deça du "roman d'amour" ("in-versé"), en quelque sorte par l'intérieur.

Ici, à la fin (des vers mais aussi du texte) s'écrivent vraiment le roman ("au détour d'un / chapitre") et l'amour ("lui et moi"), noir sur blanc donc.

- 
1. Au sujet du "métatextuel", voir les articles de Bernard Magné: "Le métatextuel", Texte en main, no.5, Grenoble, 1986, pp.83-90, ainsi que "Métatextuel et lisibilité", Protée, U.Q.A.C., Chicoutimi, 1986, pp.77-88.
  2. Stance: "groupe de vers offrant un sens complet" (Lexis, 1975). Par extension (ex-stancion?), ici: groupe de mots...
  3. Instauration: "Instauration quelque chose, en établir les bases" (Lexis, 1975)
  4. Instiller: "verser, faire pénétrer goutte à goutte, lentement" (Lexis, 1975)



## 8. DSEMNAS/lexique

Au début des années 80 Marie Bélisle, assise sur les genoux de son grand-père, feuilletait les pages du "gros livre". Louis-Edmond Saint-Laurent, croisant les mots trouvés dans son Petit Larousse illustré, suscitait ainsi chez sa petite-fille l'intérêt pour les dictionnaires, ces listes mystérieuses de caractères d'imprimerie disposés en colonnes.

l'  
la  
le  
légitimement  
lent  
lettre  
libre  
lien  
lignes  
like  
limitrophe  
livre  
loin  
longtemps  
longue  
love  
lui

observant  
observe  
ombre  
ongle  
orangée  
ordre  
os  
où  
oui  
ouvert

un

C

b

q

ici  
immédiate  
impliquée  
in  
inachevé  
inclina  
indice  
initiale  
initiatives  
inscrit  
inscrivant  
insoupçonné  
installé  
instantané  
institué  
invraisemblance  
itératif

d

sa  
sachent  
scriptible  
segmentées  
semaine  
semé  
sens  
sépare  
séquentiel  
sérieuse  
sexuel  
signé  
silence  
somme  
sort  
sortir  
souffle  
soulignés  
sound  
souvent  
stratégique  
stricto sensu  
subverti  
suicide  
suppose  
sur

e

dirait-il  
il-lettré  
in-sensé  
in-versé  
passait-il

f

écartée  
écran  
écrit  
élans  
éloigné  
élude  
émue  
enfance  
enfin  
engendré  
entendons  
entre  
enveloppes  
épisode  
érosion  
espaces  
et  
exact

g

d'  
début  
décades  
décider  
déclivités  
décoder  
déconte  
découpés  
décrit  
défini  
définitivement  
délimite  
demeure  
déporté  
déposées  
dépouillé  
dérives  
dernières  
dès  
désir  
dessein  
dirige  
dirigés  
disant  
discret  
distances  
donc  
dos  
doucement  
doux  
drame

h

magnétique  
magnitudes  
mai(s)  
main  
maintenant  
maintenues  
mal  
malheureusement  
manifeste  
marge  
marque  
marquée  
matière  
matin  
mécanique  
même  
mémoire  
menant  
métal  
mimant  
mobiles  
moi  
molécule  
moments  
mort  
mot  
multiplie

i

objets  
obligatoire  
obliques  
obstiné  
obstinés  
octobre  
oeil  
of  
on  
ors  
ou  
oui

j

nécessaire  
neuf  
noir  
nombre  
nu  
numéro

k

dans  
dates  
déconstruit  
décrit  
définitivement  
degré  
déjà  
demande  
démultiplié  
déplace  
depuis  
des  
détail  
déterminé  
détour  
détournant  
deux  
diagonales  
discontinu  
disons  
disséminé  
dite  
doute  
droit  
droites  
du  
ductile

l

m

s'  
sac  
saisie  
saison  
sept  
seule  
seulement  
si  
signifiant  
silence  
simultanée  
six  
so  
sol  
soudain  
sous  
strict  
sujet  
système

n

a(i)mers  
abimé  
abscisse  
abyrne  
ah  
alerte  
aluminium  
amant  
ambre  
amorce  
amour  
analyse  
anecdotes  
angle  
apparemment  
apparent  
arc  
assez  
assises  
attendant  
auto  
autre  
aux  
avancée  
avoir

o

impossibilité  
incident  
incontrôlables  
indéfini  
induit  
infiniment  
infinitif  
initial  
instaure  
instillé  
intérieur  
interromp  
inverse

P

naissances  
nécessaire  
négation  
neige  
nommé  
notre

Q

temporaire  
temps  
tendant  
tentais  
texte  
texture  
tient  
tirée  
tôt  
toucher  
tout  
toute  
toutes  
traduite  
tramé  
trente

R

dé-conté  
dis-stancié  
est-ce  
moments-là  
répondrait-elle.

S

laisse  
lecture  
leur  
lieu  
limites  
liquide  
lire  
lisible  
littéralement  
lors  
lu

+

à  
abond  
absence  
accélération  
agitent  
ainsi  
alors  
amantée  
amort  
ample  
année  
appartenir  
appétit  
après  
arrête  
artifice  
attacher  
attirée  
avance  
avant

U



ultérieurement  
un  
uniformément  
ut

V

racine  
rareté  
raturée  
rebours  
reconnues  
réduit  
réel  
référence  
réfractés  
refroidie  
regardées  
regards  
rejet  
relis  
renault  
rencontre  
rendais  
répercutee  
répété  
répétition  
respiration  
reste  
rétrécissement  
rien  
risques  
roman  
ronde  
rut

W

écart  
échappée  
éclaté  
écrire  
effet  
élaborative  
empêcher  
encore  
encre  
établies  
étale  
étalent  
étonnée  
évitant  
exempte

X

ne  
nécessairement  
notées  
notes  
nous  
novel  
nuit

Y

table  
tard  
tellement  
tempes  
tendresses  
tension  
tentant  
ténue  
théorie  
tissu  
titre  
ton  
tourne  
trace  
traduite  
traitement  
transitions  
travail  
trop  
trouver  
tu

Z

### 3.1 DSEMNAS : mécanismes

Au départ, donc, l'idée de "faire quelque chose" avec ce morceau de mémoire: mon grand-père, Louis-Edmond Saint-Laurent, et les dictionnaires.

D'une part les mots offerts, ordonnés et repérables. Le dictionnaire, comme lieu d'inscription des mots d'une langue donnée, dans l'ordre alphabétique donc arbitraire. D'autre part, le nom de mon grand-père, constitué de vingt-six signes-espaces.

D'une part, dans le dictionnaire, les mots détachés les uns des autres ne sont pas "mis en texte". D'autre part, dans les noms propres, les vocables sont très peu textualisés; leur organisation ne dépend pas d'un quelconque sens et ne provoque, du moins lors d'une lecture au premier degré, aucune signification autonome.

Le travail de mise en texte du nom de Louis-Edmond Saint-Laurent et des "dictionnaires" s'est donc effectué sur la base de ces analogies.

#### 3.1.1 LE CRYPTOGRAMME

Sur la base du nombre de signes-espaces du nom impliqué, chacune des lettres de l'alphabet pouvait être traduite par une lettre, un trait d'union ou un espace, la correspondance étant celle-ci:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
L	O	U	I	S	-	E	D	M	O	N	D	S	A	I	N	T	-	L	A	U	R	E	N	T	

Ainsi se trouvait instauré un ordre alphabétique pervers; ainsi se trouvait créé un alphabet généalogique: la clef d'un cryptogramme à écrire.

Mais le cryptogramme seul n'offrait aucune avenue d'intégration du générateur "dictionnaire", la seule analogie étant celle de l'ordre des lettres et/ou signes-espaces. Par ailleurs, le cryptogramme ayant pour but de cacher, de dissimuler le plus parfaitement possible le texte, son degré de lisibilité devenait par trop restreint.

### 3.2 LE LEXIQUE PERVERTI

Il fallait donc viser à une utilisation plus souple du cryptogramme; il fallait à la fois exhiber son caractère de surcodage (codification du code premier) et le mettre en relation avec le "dictionnaire".

Le dictionnaire pouvant être défini comme une liste alphabétique des vocables d'une langue, comme une banque de matière signifiante, son équivalent dans le cadre de ce mémoire pouvait (devait) être la liste des vocables utilisés dans les textes de création.

La codification "généalogique" (le cryptogramme) ayant perversi l'alphabet, le lexique à mettre en liste le serait aussi. La recension des vocables serait donc sélective: seuls les mots portant une initiale correspondant à une des lettres du nom générateur, ou comportant un trait d'union seraient présents. Par ailleurs, certaines initiales étant répétées dans le nom, les mots ont été répartis au hasard dans l'une ou l'autre des listes concernées, de façon à constituer

vingt-six listes identifiées chacune par la lettre de l'alphabet correspondant au signe-espace impliqué.

Résultat, vingt-six listes donc, d'où sont exclus les mots commençant par B, C, F, G, H, J, K, P, Q, V, W, X, Y, Z. Ce lexique n'est donc qu'apparemment représentatif de l'ensemble des vocables utilisés dans Mémoire: lire matière.

Quant à l'utilisation du principe du cryptogramme pour la rédaction d'un texte, c'est dans le titre qu'elle s'est réfugiée, les lettres D, S, E, M, N, A, S correspondant respectivement à L, E, X, I, Q, U, E.

Petite perversion supplémentaire, dictée par la nature du "texte" produit: l'ordre des parties du mémoire étant déterminé par l'ordre bio-chronologique (cf. 1.2), le lexique devrait "normalement" être situé immédiatement après la mise en place des éléments théoriques. Mais le propre d'un lexique étant de faire la recension de tous les mots utilisés, il ne pouvait, en toute logique, précéder les textes...

## 9. SUSPENSIONS

Dans la mesure où le texte s'introduit lui-même, peut-être tirera-t-il lui-même ses propres conclusions... Quoiqu'il en soit, le lecteur, par qui le texte advient, pourra conclure, alors que Marie Bélisle, ailleurs, tentera d'organiser d'autres matières. -

## 9.1 POINTS DE SUSPENSION

S'il fallait conclure, ce serait pour laisser la porte du texte bien ouverte; ce serait pour signifier que tout n'a pas été fait; ce serait pour rappeler que j'espère que ce travail contribuera, en ce qui me concerne, à ce que "l'auteur - cet enfant gâté de l'ignorance - disparaisse (...) pour laisser sa place à un homme plus conscient qui saura que l'auteur est une machine et connaîtra son fonctionnement"<sup>1</sup> (ou, à tout le moins, le fonctionnement de ses textes!).

Bref, j'ai tenté d'une part d'explorer quelques avenues d'écriture, en "payant mes dettes littéraires", d'autre part d'exposer certains des mécanismes mis en oeuvre dans et par les textes. Nul doute que les réflexions théoriques et les analyses présentées ne couvrent pas entièrement le champ des textes. Il aurait été illusoire de s'y attendre, et prétentieux de poser un tel objectif.

S'il fallait conclure, ce pourrait être en citant Barthes:

Me commenter? Quel ennui! Je n'avais d'autre solution que de me ré-écrire - de loin, de très loin - (...) ajouter (...) aux souvenirs, aux textes, une autre énonciation (...). Loin d'approfondir, je reste à la surface, parce qu'il s'agit cette fois de "moi" (...) et que la profondeur appartient aux autres."<sup>2</sup>

---

1. I. Calvino, La machine littérature, p.20

2. R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, p. 145

## 9.2 TEXTES DE SUSPENSION: réductions

Faire en sorte que les textes se poursuivent, par une transformation de la matière qu'ils constituent désormais; que le produit de la lecture soit à son tour donné à lire, non seulement sur le mode analytique et descriptif, mais en tant que "création" de second degré.

Opérer en quelque sorte une traduction-synthèse: une réduction où seraient mises en oeuvre la lecture (read-action) et l'écriture (rédaction).

Techniquement: réduire chacun des textes d'une série à une ligne (un vers), et, ainsi, réduire chaque série à un texte. Par exemple, les onze textes de Matière première constitueront, après réduction, un texte de onze lignes.

En somme, il s'agira de se ré-écrire, d'ajouter aux textes une autre énonciation:



## 1. initiales initiales

désordre dernier des respirations: initial

ababab  
bababa  
ababab

cela signé demeurant comme d'amort

mbmbmb  
bmbmb  
mbmbmb

déjà cela semé désir caduc d'a(i)mers

AB (D) CD

## 2. le silence abimé

quelque lettre des saisons cassée  
grav(é)e anecdote fichée  
depuis longtemps dans l'octobre de trop près touché(e)  
la fiction en dérives trop tôt traduite  
parce qu'aux visages s'abime  
le kaléidoscope

### 3. matière première

tout marque l'originelle  
saisie du on virtuel  
scriptible: on définit le  
filigrane initiatif, on regarde  
la courbe raturée, on  
suppose un abîme précisément  
souligné; soudain l'ongle  
inscrit la phrase; on  
note huit transitions légitimement  
impliquées, connues comme mécanique  
féroce et, disons, textuelle

**4. matière seconde**

le traitement	marque	le texte originel
inversé	tourne autour	du sens le nombre
simultanément	en découle	mécanique et sexuel

## 5. versants



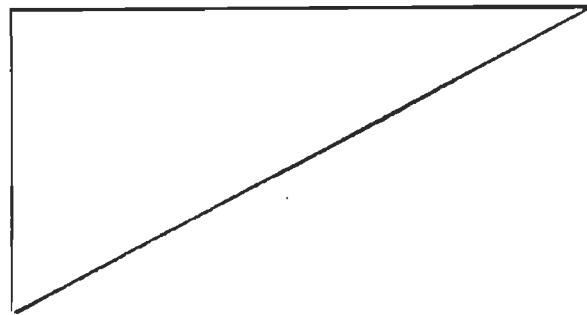
somme toute les magnitudes

dans l'ombre et la matière où trouver

le dessein déporté par les déclivités dans la marge des zones exactes  
agite(nt) ainsi l'avancée des lettres mobiles par temps d'amour comme

la ligne attirée amantée incline le corps grave

contrainte aux tendresses virtuelles



## 6. comme un roman d'amour donc

insensé: a love  
distancié, d'abord déconstruit,  
illettré et, ultérieurement, réfracté; oblique  
vocalis(m)e: bonheur (corps blanc ah! jouons)  
déconté, quand le désir s'écrit noir,  
inversé, blanc comme un roman d'amour, donc!

## 7. dsemmas

- A. L'
- B. ordre:
- C. un
- D. instantané
- E. subverti,
- F. dirait-il,
- G. écrit
- H. donc
- I. manifeste
- J. obligatoire
- K. nécessaire
- L. déjà.
- M.
- N. Signifiant,
- O. apparent,
- P. instauré,
- Q. notre
- R. texte,
- S. répondrait-elle,
- T. laisse
- U. ainsi
- V. un
- W. rien
- X. entre
- Y. nous,
- Z. tu.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. LIVRES

- BARTHES, Roland, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", 1975.
- CALVINO, Italo, La machine littérature, Paris, Seuil, coll. "Pierres vives", 1984.
- COLLETTE, Jean-Yves, DE BELLEFEUILLE, Normand, Du texte/ textualisation, Montréal, NBJ, 1985.
- OULIPO, Atlas de littérature potentielle, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1981.
- OULIPO, La littérature potentielle, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1973.
- PONGE, Francis, Le grand recueil, Méthodes, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1981.
- QUENEAU, Raymond, Étons, chiffres et lettres, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1965.
- RICARDOU, Jean, Le nouveau roman, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", 1978.

### B. ARTICLES

- BARTHES, Roland, "Texte (théorie du)", Encyclopedia Universalis, vol. 15, Paris, 1980, pp.1013-1017
- MAGNE, Bernard, "Le métatextuel", Texte en main, no 5, Grenoble, 1986, pp.83-90
- MAGNE, Bernard, "Métatextuel et lisibilité", Protée, Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi, 1986, pp.77-88
- MALLARME, Stéphane, "Crise de vers", Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. "La pléiade", 1945, pp.360-368
- PEREC, Georges, PAWLIKOWSKA, Eva, "Entretien", Littératures, no 7, Toulouse, Service des publications de l'Université de Toulouse Le Mirail, 1983, pp.69-76
- RICARDOU, Jean, "L'essence et les sens", Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil, coll. "Tel quel", 1971, pp.200-210
- RICARDOU, Jean, "Éléments d'une théorie des générateurs", Art et science: de la créativité, Paris, U.G.E., coll. "10/18", 1972, pp.103-135
- RICARDOU, Jean, "La révolution textuelle", Esprit, no 12, Paris, 1974, pp.927-945



RIFFATERRE, Michael, "L'illusion référentielle", Littérature et réalité, Paris, Seuil, coll. "Points", 1982, pp.91-118

### C. OUVRAGES COLLECTIFS

"Ecrire aujourd'hui, autoportraits d'écrivains sur fond de siècle", Autrement, Paris, no 89, 1985

"Epreuves d'écriture", Les immatériaux, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1985