

Bouquet Stéphane

Écrivain

scolinb@gmail.com

***Le Grand Graphe* d'Hubert Lucot, fonctions visuelles de l'écriture**

Résumé. — En 1970, Hubert Lucot écrit un texte sur une seule page de 12m² collée au mur de sa chambre. Quelles sont les ambitions du *Grand Graphe* ? Il est possible que ce texte cherche à réinjecter de l'énergie, notamment pulsionnelle, dans l'écriture.

Mots clés. — Hubert Lucot, Grand Graphe, poésie visuelle, énergie

Hubert Lucot's *Grand Graphe*, visual fonctions of writing

Abstract. — In 1970, Hubert Lucot wrote a text on a single page of 12m² glued to the wall of his bedroom. What are the ambitions of le *Grand Graphe*? It is possible that this text seeks to reinject energy, in particular instinctual one, into writing.

Keywords. — Hubert Lucot, Grand Graphe, visuelle poetry, energy

On pourrait commencer par une citation d'Hubert Lucot qui décrit la naissance de son projet :

D'abord il n'y avait rien... Rien qu'un profond désir. Il y avait des morceaux de papier, non écrits, ci et là, l'un sur le coin de la table. Je l'attrapai, bien lisse, le verso vierge, et j'attaquai : je me citai, je répétais de tête... Très vite je variaï, je précipitai, j'énumérai, je fléchai, à droite, à gauche, en bas dans cette portion d'espace... C'était le 14 mai 1970. Désormais j'écrirai librement : là où il y a de la place, là où l'espace m'appelle. (Lucot, 2007a).

Et cet autre récit :

En mai 1970, j'ai commencé à composer un livre d'une seule page sans début ni fin dont les multiples phrases s'entrecroisaient, comme dans la vie, comme dans notre conscience. Cette page virtuelle qui s'accroissait chaque jour de papier blanc bientôt noirci était plaquée à mon mur (de 3m96 de hauteur), elle était le mur lui-même. Je nommai mon œuvre le Grand Graphe. « Cela » était né (du vide ambiant) à mi-hauteur, à gauche : j'écrivais de gauche à droite en visant le haut, en m'enfonçant vers le bas. En septembre, je me ressentis au milieu de mon « texte » (ou « toile » qui ne pouvait plus pousser vers le haut, je voulus donner à celle-ci la forme de l'Arc noir, sorte de boomerang qui marque l'un des paysages abstraits de Kandinsky [*Avec l'arc noir*, 1912]. Les mots en décidèrent autrement. (...) Les mots en dessinèrent autrement. Ils ne figurèrent pas l'arc noir mais la montagne Sainte-Victoire sur fond de néant. (Lucot, 2006 : 57-60).

Comme on s'en doute peut-être, Lucot a raconté bien souvent sur un mode quasi mythologique, et parfois il faut l'avouer non sans grandiloquence, la naissance de son projet du *Grand Graphe*, « et tout à coup il y a eu le geste qui partirait du fin fond de l'Univers pour arriver au bout du doigt » dit-il ailleurs (Lucot, 2007b), faisant du *Grand Graphe* un geste démiurgique, inventant une sorte de texto-gonie qui aurait l'indéniable avantage de faire de lui une figure quasi-divine. *Le Grand Graphe* est un geste esthétique, mais c'est aussi le résultat d'une enflure narcissique. Ce n'est pas là un jugement moralisateur mais un constat. Lorsque Robert Walser invente d'écrire sur des fiches, d'une écriture patte de mouche, voire moindre encore, et au crayon de papier, ce qu'on a coutume d'appeler depuis des microgrammes, c'est une invention formelle ancrée dans une disposition psychologique. Là où Walser allait vers le moindre, Lucot fonce vaillamment vers l'enflure.

On peut essayer de résumer les enjeux du Grand Graphe.

Une autre grammaire du temps

Le premier porte sur un rapport au temps. Un des enjeux de l'écriture de Lucot est de faire tenir dans la ligne monodique de l'écriture le réel immense de l'Histoire. Le monde est trop grand pour l'écriture, il va trop vite, court dans toutes les directions, fait des embardées imprévues. Si la révolution — non pas une Révolution en particulier, mais la révolution comme principe de mouvement — tient une certaine place dans son œuvre, c'est qu'elle incarne l'événement, l'histoire comme surgissement, qui est une irruption permanente, dont la langue doit, si elle veut être à la hauteur, prendre acte et charge.

En cela Lucot s'inscrit dans un constat qui est très vingtième siècle : le récit est décevant s'il se contente d'agencer ses épisodes selon un ordre simplement linéaire. Les grands narrateurs du siècle passé ont travaillé à inventer des procédés qui permettent de feuilleter le récit, de lui donner une multidirectionnalité maximale. Analepse, prolepse, effets de boucles, effets de montage, de collage etc. La boîte à outils s'est considérablement élargie.

Ce que disait Robert Musil, pour s'en tenir à un seul exemple, à sa façon : « Heureux celui qui peut dire lorsque, avant que et après que » (Musil, 1930 : I, 779). Heureux d'un certain côté, mais traître à la réalité qui ne supporte plus les motifs simplistes du cause à effet. Le premier chapitre de *L'Homme sans qualités* est, on s'en souvient, intitulé « D'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit » prenant acte dès l'entame d'une nouvelle logique narrative où la succession n'est plus garantie — ou alors garantie autrement.

Inventer de nouvelles corrélations logiques c'est ce que beaucoup d'écrivains du XX^e siècle ont tenté. Dont Lucot.

Deux solutions s'offrent à Lucot, qu'il explore concomitamment :

D'une part, inventer une grammaire de la simultanéité – qui tente de prendre acte de l'irruption « révolutionnaire » d'un sens à fragmentation. Il s'agit d'inscrire dans la grammaire la foule qui court en tous sens : par cette rue et par cette autre, grim pant à ce réverbère pour voir plus loin, sautant de toit en toit. Compliquer la phrase donc, la feuilleter en utilisant tous les procédés stylistiques qui garantissent que cela (le sens, la signification) circule à plusieurs niveaux. Parenthèses, incises, emboîtements, anacoluthes, ellipses, etc. (Prigent, 1989)

D'autre part, opter pour le modèle plastique qui garantit l'apparition de la page en un clin de seconde. « Nous vivons à tout coup 100 pistes, 10 vitesses, 1000 instants presque simultanés » (cité dans Prigent, 1989)

Le texte fait aussitôt image, l'image est aussitôt un sens. Mais quelle image, et subséquemment quel sens ?

L'hyperbole qui clôt le haut du Graphe et indique que celui-ci ne peut aller plus haut s'inspirait de l'arc noir présent dans un des chefs-d'œuvre lyriques de Kandinsky, mais, en le reproduisant, j'ai dessiné une montagne Sainte-Victoire, qui elle-même matérialise la limite ; la vérité est une limite à laquelle on tend.¹

« Une forme nouvelle de matérialisme »

Cette question de la vérité est l'autre clé du *Grand Graphe*. Il s'agit de réinventer le récit, les connexions logiques du récit, pour être plus fidèle au réel et donc pour lui donner une plus grande vérité. D'une certaine façon Lucot reste proche, ou prisonnier, d'une idée de la vérité

¹ Entretien avec H. Lucot, in *Les tensions d'Hubert Lucot : saisir, lancer, illuminer* par Roger-Michel Allemand. Accès <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/.../572/473>

comme adéquation. La vérité serait l'adéquation parfaite, ou maximale, de la représentation (donc du langage à la fois comme sens et comme forme) et du réel.

Mais on peut pousser un pas plus loin : qu'est-ce que le réel ? Ou plutôt : quel est le réel ici en jeu ? C'est avant tout celui de la mémoire. *Le Grand Graphe* comme tous les livres de Lucot est un exercice de mémoire.

Il faut savoir en effet que Lucot est avant tout autobiographe. Avec une obstination infatigable, comme tous les grands narcissiques (et encore une fois le narcissisme est un moteur de création aussi digne qu'un autre), il ne cesse de revenir encore et toujours sur des événements essentiels de sa vie (la tuberculose et le sanatorium, la rencontre avec AM sa future et permanente femme, l'accident mortel de son frère, la naissance de son fils, etc.)

Étant la « matière de ses livres » comme il dit à la Montaigne, il a cherché à construire ce qu'il appelle « une forme nouvelle de matérialisme ». Ce désir matérialiste lui donnera l'idée de donner une forme concrète, graphique, visuelle, à la mémoire.

Tout ce qui s'écrit dans *Le Grand Graphe* relève donc d'une visualisation *matérialiste* des connectiques de la mémoire. De la mémoire comme processus plutôt que comme résultat.

Ce que construit ce texte, c'est donc une série de relations, des diagonales, des boucles, des nœuds, « des tensions magnétiques ». Il y a donc dans cette forme une sorte de thèse ontologique, une idée sur l'être ou sur l'existence. A savoir : tout est relation.

La page miroir d'une forme

La matière écrite du *Grand Graphe* est presque entièrement construite de petits blocs narratifs repris dans d'autres livres ou inventés pour l'occasion et qui forment donc un grand récit de vie. La page, plus que l'espace d'un récit, se fait le miroir d'une forme : miroir de la vie et en même temps de l'écriture. Que finalement le motif de la Sainte-Victoire l'ait emporté sur celui de l'arc, comme le dit Lucot on s'en souvient, est peut-être le signe de l'obsession de Lucot : revenir sur le motif, de manière très cézannienne, pour le redire autrement parce que l'on a vu, ou qu'on y a pensé autrement.

Cette idée que la page puisse être un miroir n'est pas neuve.

Dans son livre *Du lisible au visible*, Ivan Illich rappelle que la révolution date à peu près du vivant de Hugues de Saint-Victor (1096-1141). Après lui, « les figures qui apparaissent sur les pages sont désormais moins des rappels de modèles sonores que les symboles visuels de concepts » (Illich, 1991 :116). Cette mutation — ce premier tournant visuel comme on dirait dans le jargon contemporain — est favorisée par la disposition nouvelle de la page, qui est bien plus articulée qu'auparavant.

« Pour que ce que l'on cherche soit trouvé plus facilement, nous faisons ressortir les titres qui distinguent les chapitres des divers livres » écrit Pierre Lombard (1100-1160) dans ses *Sentences*. (Illich : 120)

C'est à ce moment que la thématique de la page miroir apparaît puisque la page n'est plus l'exercice de la rumination, de la manducation, à voix basse, mais qu'elle se structure désormais selon des principes visuels. Et cela donne lieu aux premières recherches de pages idéales.

Villard de Honnecourt (1200-1250) par exemple qui fut architecte au XIII^e siècle a proposé des modèles de la page idéale en reprenant pour la page les proportions des cathédrales. Quel intérêt de faire d'une page la traduction en proportion d'une cathédrale ? C'est que la page devient elle-même pleine de sagesse, et peut-être de Dieu, et que la lecture peut devenir une activité bénéfique pour le salut de l'âme.

Une logique énergétique

C'est ce modèle qui est encore à l'œuvre, *mutatis mutandis*, et sans doute qu'il faut *mutare* beaucoup, chez Lucot ou chez d'autres écrivains de la page. Ce qui doit être changé, avant tout, c'est que ce qui se figure sur la page n'est plus la connaissance de Dieu mais l'impulsion énergétique du moi.

On pourrait citer de ce point de vue le travail de Christian Dotremont dont une des marques de fabrique sont les poèmes tracés en désordre sur la page puis, bientôt, à l'aide d'un bâton dans la neige :

J'ai commencé par tracer de petits logogrammes en 1962 et j'étais assis à ma table, comme un écrivain, dans cette position lamentable de l'écrivain bureaucratique. Et un jour je me suis levé parce que j'avais décidé d'écrire sur des feuilles beaucoup plus grandes et je n'ai plus pu travailler assis mais debout et c'est devenu une danse vraiment de mon corps tout entier, une chorégraphie... » (Dotremont, 1962 : 132)

Ou bien, datant de la même époque, le propos de Carlo Belloli étonnamment annonciateur du travail de Lucot : « les hommes de demain ne viendront plus rechercher la poésie dans les bibliothèques mais sur les murs de leurs chambres, comme intégration des espaces où se déroulera leur œuvre quotidienne » (Belloli, 1961 : 513)². L'espace de leur vie.

²« Poesia visuale », Carlo Belloli, *in Poésure et Peinture, D'un art à l'autre* (Catalogue de l'exposition du Centre de la Vieille Charité), p. 51.

Le Grand Graphe qui date des mêmes années est lui aussi pris dans cette logique énergétique, un équivalent écrit de l'*action painting*, une écriture-action.

Mon engagement physique est indéniable. Prendre la plume (à un comptoir, dans le métro, sur un genou...) c'est me jeter dans l'eau glacée où mon mouvement volontaire doit me (ré)chauffer.³

C'est exactement ce que dit, dans son accumulation de verbes au passé simple, la citation de Lucot qui ouvre ce texte :

Je l'attrapai, bien lisse, le verso vierge, et j'attaquai : je me citai, je répetai de tête... Très vite je variaï, je précipitai, j'énumérai, je fléchai, à droite, à gauche, en bas dans cette portion d'espace... C'était le 14 mai 1970. Désormais j'écrirai librement : là où il y a de la place, là où l'espace m'appelle.

Et c'est cette recherche d'énergie qui a sans doute suscité chez lui l'idée originelle de se référer à l'arc noir, si fulgurant, de Kandinsky.

Quel sens donner à cette énergétique de Lucot ? En simplifiant, on pourrait la rattacher à un désir de type analytique : « J'affirmerai que dans notre vie courante, tout présent comporte des allusions à divers passés auxquels on n'attache pas d'importance ; je m'efforce de ne pas les taire. »⁴

Le Grand Graphe met en avant deux concepts clés de la cure selon Freud : l'énergie de la parole d'une part ; et le sens du laisser-aller, du surgissement, de l'imprévu, de l'incontrôlé qui fait sens par devers soi et peut-être même à l'insu de son plein gré. De ce point de vue, c'est encore le modèle de la révolution qui est à l'œuvre ici. Cette chose qui se répand à la va-comme-je-te-pousse, et selon l'occasion, et qu'il faut surtout se garder d'endiguer :

³ in *Les tensions d'Hubert Lucot : saisir, lancer, illuminer*, op. cit.

⁴ *ibid.*

Dite vite et presque mal, une sensation revient à sa source par le travail. Il est capital, pour moi, que la sensation ne se dissolve pas en une idée, et que les idées soient vives et acides comme des sensations. J'ai parlé de temps, j'avance aussi le mot lumière, la vitesse de la lumière, la fulguration.⁵

Références

- Allemand R.-M., 2010, *Les tensions d'Hubert Lucot : saisir, lancer, illuminer*, @analyses, n°5 (2), Université d'Ottawa. Accès : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/572/0>
- Belloli C., 1961, « Poesia visuale », pp. 365-371, in : Blistène B., *Poesure et Peintrie, D'un art à l'autre (Catalogue de l'exposition du Centre de la Vieille Charité)*, 1998.
- Dotremont C., 1962, *Grand Hôtel des valises*, Paris, Galilée, 1981.
- Illich I., 1991, *Du lisible au visible*, Paris, Le Cerf.
- Lucot H., 2006, *Le Noir et le bleu*, Paris, Argol.
- Lucot H., 2007a, *Le Grand Graphe*, Auch, Tristram.
- Lucot H., 2007b, « Autobiogre absolument », *Geste*, pp. 32-41, 4.
- Musil, 1930, *L'Homme sans qualités*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccotet, Paris, Éd. Le Seuil, 1978.
- Prigent C., 1989, *La Langue et ses monstres*, Paris, Cadex.
- Truffet M., 2007, « L'espace-événement de la poésie plastique », pp. 153-176, in Milon A., Perelman M., dirs, *Le Livre et ses espaces*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre.

⁵ *ibid.*