

Gérard Bayo, poésie spatiale et langue des signes

Clonts, Charlène

Faculty of Humanities, Department of Literatures and Languages, Kyushu University

<https://hdl.handle.net/2324/7172704>

出版情報：フランス文学論集. 57, pp.85-102, 2022. 九州フランス文学会
バージョン：
権利関係：



Gérard Bayo, poésie spatiale et langue des signes

Charlène CLONTS

Summary

Gérard Bayo, spatial poetry and sign language

Charlène CLONTS

Gérard Bayo's collection of poems *La Langue des signes* [Sign Language] (2013) creates a threshold between several forms of images. The book opens and closes with photographs by Manuela Böhme. The reader enters into a multilayered poetical space (photographies, verbal images, typography, layout...) which is literally opened by the door represented on the title page. The multidimensional aspect of the image can also be found at the level of the sign language that gives the title to the book. Any language is made of linguistic signs and thus the title *La Langue des signes* can be considered as plurisemic, as it also involves a memorial facet through the mentioning of the deceased deaf-mute mother. The sign language as a spatial language is a structuring model for Bayo's writing of the loss. The poet plays with the materiality of the signifier. The sign language materializes a relevant connection with the poetical iconicity through the references to light and darkness and the particular use of the space of the page. The soundproof presence of this language brings the poet back to the remainder of any presence, tangible and intangible at once. This presence-absence also lays in the text through the remembrance of the mother and of the victims of the Holocaust and of human disasters, through the evocation of the maternal sign language and through the writings mined by the empty space. It allows space for a « signed call »

[« Un appel signé »] thrown out into the world.

S'ouvrant et se refermant sur des photographies de Manuela Böhme, le recueil *La Langue des signes* (2013) de Gérard Bayo constitue un seuil entre des formes d'images très diverses. Le terme de « seuil » est d'ailleurs employé dans le recueil, notamment dans les vers « Se signe / sur le seuil et sort / à reculons¹⁾ » et « Sur le seuil / de ta maison intacte et pure²⁾ ». Le lecteur pénètre lui aussi dans un espace poétique à plusieurs niveaux (photographies, images verbales, typographie, mise en page...), qui s'ouvre par la porte représentée sur la photographie de la première de couverture. Cette porte au seuil de l'œuvre constitue un paratexte, « une chose en *para* » dont le sens proposé par Joseph Hillis Miller évoque à la fois les « deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur » mais aussi « la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et l'intérieur, elle les divise et les unit³⁾. » Le recueil de Bayo propose littéralement d'être traversé, et ceci à plusieurs titres.

On trouve tout d'abord des brèches photographiques qui transpercent le texte de part en part et que mettent en abyme des ouvertures (métaphoriques ou réelles). Par ailleurs, le recueil produit des déplacements vers des espaces situés toujours plus à l'Est (Est de la France, Allemagne de l'Est, Europe de l'Est, voire Japon avec la mise en exergue d'une citation de Yôko Tawada). Cette géopoétique permet de franchir les murs (ceux des États-nations, ceux qui résident entre les arts plastiques et les lettres dans la tradition académique, ceux qui existent entre les individus). Mais, par cette traversée géographique, des regards sont aussi échangés au sein du recueil. L'ouvrage tout entier, dans ses références et dans ses rapprochements, propose des croisements. Comme le montre un

recensement toponymique dans les textes, le poète regarde à l'Est vers les camps de concentration, vers l'Europe de l'Est d'où il écrit certains textes (comme Lublin en Pologne, le Maramures en Roumanie, St Pétersbourg en Russie, Klatovy en République Tchèque). La photographe allemande Manuela Böhme et l'écrivaine Yôko Tawada (si l'on prend en compte l'épigraphe) se déplacent quant à elles vers l'Ouest (la France pour Böhme et l'Allemagne pour Tawada) : toutes deux proposent des allers-retours entre leur pays d'origine et le pays dans lequel elles vivent actuellement. C'est ce qui apparaît dans les photographies du recueil dont certaines sont issues d'un projet européen plus vaste intitulé *Série 14* (2006-2007). Böhme était alors retournée en Allemagne de l'Est (à Magdeburg) pour y photographier les lieux et surtout pour faire des portraits qui n'apparaissent pas dans l'ouvrage. Ainsi, se faisant écho et se superposant parfois, ces zones géographiques s'entrelardent et s'enchaînent dans un livre qui se présente comme une terre d'accueil. D'ailleurs, l'éco-lexique⁴⁾ présent dans les textes évoque les départs, les arrivées et les espaces en bordure (les ports, les fleuves, les vallées, les lisières, les falaises). Le lexique employé implique aussi l'idée de fluidité et de circulation (l'eau, les canaux). Ces traversées ne sont donc pas des pertes mais plutôt des gains qui permettent la circulation, l'échange et le passage de l'espace mémoriel (enfance de Böhme et passé familial de Bayo) vers l'espace photopoétique dans un geste collectif de transformation⁵⁾.

La Langue des signes, un iconotexte entre liaison et déliaison

Cet aspect multidimensionnel de l'espace poétique de Bayo intervient au niveau de la langue des signes (LS) qui donne le titre du recueil. Toute langue est langue de signes, mais *La Langue des signes*, expression qui joue avec la plurisémie, comporte aussi un pan mémoriel qui évoque la mère du poète, sourde et muette. Cet élément biographique ainsi que le deuil du poète ont été soulignés par la maison d'édition dans la lettre

destinée à la presse qui accompagnait la publication de l'ouvrage.

Langue des signes et iconicité poétique

Langue spatiale par excellence, la LS apparaît comme un modèle structurant pour l'écriture de Bayo. De fait, les textes jouent avec la matérialité du signifiant, comme dans le poème « *SANS TITRE* en langue des signes⁶⁾. » :

Un ciel (disons
la galaxie)

aussi beau qu'un dripping
humainement voulu.

*

La porte est restée
ouverte pour toi ; ta place, ton assiette
sont vides.

Un ciel
presque humain, et un brasier, séparé
en deux,

des tourbillons de fumée noire.

Un ciel

composé, empli, débordant. Un appel
signé.

(Maramures pour le 20 juillet)

Dès le titre, plusieurs changements typographiques pour une même police sont rassemblés : le gras, l'italique, les majuscules, les minuscules et l'ajout d'une ponctuation noire. La prétérition qui consiste à indiquer l'absence de titre, tout en lui en donnant un néanmoins, et l'évocation de la LS créent un lien pertinent avec l'iconicité de la langue poétique. Elles participent d'un regard humoristique : le poème est-il sans titre et ce même dans la LS ? ou bien est-il sans titre car celui-ci n'est *a priori* pas lisible sur le papier mais uniquement visible dans l'espace du signeur ?

L'iconicité de l'écriture de Bayo se décèle aussi dans l'emploi des espaces vides qui découpent les vers sur la page et les décalent à droite et à gauche. Ils réitèrent « la mise en forme des rapports entre espace et création⁷⁾ » évoquée précédemment sous le terme de géopoétique. Cette spatialité, comme cela se produit pour le titre du poème lui-même, crée des hésitations. Elle apparaît à la fois comme une structuration de l'écriture et comme un élément perturbateur du développement syntaxique. En effet, le découpage des vers sépare les attributs de leurs sujets et les adjectifs des noms qu'ils qualifient. Cependant, ces déliaisons sont contrebalancées par des liaisons qui interviennent notamment au niveau de la reprise lexicale, comme celle du syntagme « Un ciel ». Le groupe nominal (GN) apparaît tout d'abord en relation avec le reste du texte puisqu'il est suivi d'une précision entre parenthèses qui enjambe le découpage du vers pour atteindre le vers suivant : « Un ciel (disons / la galaxie) ». Le découpage de ces deux premiers vers évoque la suspension provisoire du débit verbal qui peut s'entendre avec l'emploi de la tournure « disons... » lorsqu'on cherche à exemplifier sa pensée à l'oral et qui indique la quête du mot juste et de l'exemple adéquat. L'ajout parenthétique insiste sur ce même effet de rythme et d'oralité dans l'écriture. Ces premiers éléments donnent donc corps à une instance énonciative sans qu'il n'y ait de

je poétique. Le sujet poétique apparaît en filigrane du regard porté sur le monde : la galaxie est perçue à travers le prisme plastique du *dripping*, mettant sur le même plan les deux thèmes philosophiques longtemps opposés de nature et de culture. La création artistique et le grand ordonnancement de l'univers trouvent dans le texte un point de rencontre dans la recherche esthétique qui dissout les distinctions improductives et les hiérarchisations.

Tensions post-apocalyptiques et créativité

Néanmoins, dans la suite du poème, le découpage des vers semble séparer plus qu'il ne lie. Le GN « Un ciel » réapparaît en ouverture d'un groupement de vers que l'on peut découper en 2/3/4/3/2 syllabes et dont la gradation mène à l'embrasement : « Un ciel / presque humain, et un brasier, séparé / en deux, ». La ponctuation blanche du premier vers le détache du reste du groupe de vers et réitère formellement l'idée de séparation qui est évoquée dans les vers suivants (« séparé / en deux, »). Cette séparation est aussi marquée par l'usage récurrent de la virgule qui ajoute un découpage supplémentaire par rapport à celui de la ponctuation blanche. L'idée de dualité s'invite et semble créer une rupture qui rappelle le « Soleil cou coupé⁸⁾ » de Guillaume Apollinaire où la décapitation solaire est à la fois l'indication du crépuscule et de la fin du monde ancien.

Mais, comme chez Apollinaire par l'emploi d'une métaphore frappante qui agrège dans sa concision l'évocation de la mort et de la beauté du ciel, la séparation présente dans le texte de Bayo permet simultanément le passage d'une image à l'autre, depuis le ciel vers le brasier en passant par la quasi-personnification (« presque humain »). Chez Bayo, cette entité céleste anthropomorphe, et pourtant autre, évoque une présence divine qui se distingue d'un ici-bas. Plus largement dans le recueil, le poète dédicace ainsi un texte à Édith Stein, théologienne juive devenue carmélite et un autre à Etty Hillesum, mystique

néerlandaise⁹⁾ ; il emploie l'interjection « amen ! » et évoque « l'enfer », « la porte d'acier », « la fin du monde », l'« âme », la « nourriture des morts », « le carillon », « le glas », la « fumée d'encens », le « monastère », « le judas », « le tabernacle », la « résurrection » et « les compagnons d'éternité¹⁰⁾ ». Ainsi, le grand désastre évoqué dans le poème étudié rappelle aussi la fin du monde dans la tradition judéo-chrétienne, notamment par l'emploi des termes « ciel », « porte », « brasier », « appel », et par l'emploi d'expressions comme « humainement voulu » et « tourbillons de fumée noire ».

Malgré l'inquiétude qui se dégage à la lecture des signes du désastre, le vers qui évoque les « tourbillons de fumée noire » participe à la création d'une liaison spiralaire, indirecte, voire aveuglante, entre le ciel et la terre. Cette liaison évoque aussi le cri de l'humanité plongée dans un grand brasier à dimension eschatologique. Le poète s'interroge ainsi dans un autre texte du recueil : « Pourquoi pas / pitié pour nous¹¹⁾ ?... ». À la charnière entre le ciel et le feu naît une humanité prométhéenne. L'humanité séparée des cieux du démiurge lui fait signe par sa propre créativité en recomposant un monde post-apocalyptique par l'écriture poétique. Si le sacré est ce qui se distingue et ce qui est séparé du commun (le *sanctus* latin désignant le caractère inviolable et pur des choses, des pratiques et des êtres¹²⁾), s'il est ce qui suscite vénération et peur (le *sacer* latin désignant ce qui est dévoué à une divinité qui peut aussi être maudite¹³⁾), alors la création poétique se constitue en révolte par la proposition d'un autre sacré qui se présente sous la forme d'une reliance dans l'ici et le maintenant au profit d'une humanité souffrante.

Spatialisation, galaxie et archipel

Cette puissance créatrice de l'écriture s'exprime dans la spatialisation du poème « **SANS TITRE** en langue des signes. ». Tout d'abord, la dernière occurrence du GN « Un ciel » est ainsi détachée

du reste du texte par la ponctuation blanche afin de laisser place à une énumération dans le vers qui suit (« composé, empli, débordant »). Les termes employés font appel à l'idée de liaison : en effet, une composition est un agencement d'éléments, étymologiquement « poser avec ». Le mot « empli » évoque une interface entre un contenu et un contenant, tandis que le débord est davantage une étendue mobile qu'une séparation bien distincte. L'énumération croissante signale un mouvement de progression et de déploiement. Elle apparaît comme un embrayeur pour le dernier segment (« Un appel / signé ») distinguant le nom et l'adjectif, l'un à la limite du vers, l'autre par le rejet. Ainsi, l'une des structures rythmiques du poème tout entier peut être dégagée en s'appuyant sur ces éléments saillants marqués par la répétition, mais aussi sur les intervalles qui séparent ces éléments accentués : après la première occurrence du GN « Un ciel », on compte 7 vers (avec l'astérisque) ; après la deuxième occurrence, 3 vers ; et après la dernière, 2 vers. On constate une diminution de l'espace accordé à ces intervalles et donc une accélération de la fréquence de la pulsation des éléments accentués.

Ce rythme et ce battement poétique évoquent l'énergie vitale qui meut le monde. Ils entrent aussi en relation avec l'évocation de la galaxie et du *dripping* pour matérialiser la disposition spatiale des étoiles observées : les galaxies et le ciel étoilé peuvent être pensés comme des archipels, à la fois liaisons et déliaisons, semblables au texte de Bayo. Humoristiquement, la référence à la technique picturale du *dripping* s'associe à la présence de l'astérisque qui matérialise alors la goutte de peinture projetée sur la toile. L'astérisque permet évidemment de séparer ce qui pourrait être considéré comme une ouverture pour le poème. Cependant, l'anaphore du GN « Un ciel » crée un enjambement entre ces premiers vers et les suivants, forçant à considérer cette ponctuation noire non comme une séparation mais comme une liaison autre. L'astérisque prend alors une fonction

iconique qui évoque à la fois la présence des étoiles au ciel, leur scintillement et la présence-absence de l'être disparu (« vides ») comme l'indiquent le tutoiement et le possessif (« toi », « ta place », « ton assiette »). Cet aspect du texte est souligné notamment par la fonction vocative des étoiles et de la constellation poétique, réminiscence mallarméenne du *Coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Écriture du deuil et engagement : pour un « appel / signé »

L'analyse du recueil montre que la mobilisation de la LS est tantôt lumineuse – jeux d'espaces et de formes qui entrent en résonance avec l'énoncé poétique –, tantôt plus sombre – évocation de l'Holocauste, des camps de concentration¹⁴⁾, de la terreur des régimes dictatoriaux et totalitaires¹⁵⁾, des traces mémorielles traumatiques¹⁶⁾, des séparations et tout simplement du deuil. Le poète évoque aussi la « Mère, et sourde et muette¹⁷⁾ », la « Mère de [s]a langue¹⁸⁾ ». Si la langue des signes française (LSF) s'organise selon d'autres règles que la langue française écrite, la langue poétique s'en rapproche pourtant. La LS permet ainsi parfois l'omission de mots-outils et de mots non nécessaires à la compréhension globale¹⁹⁾, même si la LS est une langue à part entière avec structures grammaticale, lexicale et syntaxique. L'exemple du poème sans titre montre de même que l'écrivain omet les verbes principaux dans les deux derniers groupements de vers et insiste sur des GN porteurs en eux-mêmes du prédicat. De la sorte, la fulgurance poétique de Bayo et l'iconicité de son écriture renvoient à des processus qui rappellent la langue de la mère, fondée sur un système figuratif qui possède aussi un pouvoir créateur. Geneviève Le Corre écrit à propos de la LS que le « statut iconique du signe gestuel contribue certes à le rapprocher puissamment de son référent. Mais si, dans l'iconicité, il y a un rapport de similarité avec les choses, l'icône est possible même si la chose n'existe pas, s'il s'agit d'une idée ou d'une entité imaginaire²⁰⁾. » La présence insonorisée de cette langue ramène

ainsi le poète aux reliquats de toute présence, à la fois impalpable et intangible. La présence-absence de la LS, et donc du souvenir, celle de l'espace poétique marqué par le vide, et plus largement la présence-absence de toutes les victimes des grands désastres humains, tout concourt à créer un « appel / signé » jeté à la face du monde. L'appel signé est celui du locuteur en LS, mais le mot « signer » signifie aussi « revêtir un écrit de sa signature », « dédicacer », « s'engager » et « marquer d'un signe distinctif⁽²¹⁾ ». Ainsi l'appel signé est plus largement une inscription par le geste (qu'est aussi l'écriture). C'est un marqueur et un engagement de la part du poète. Il se tourne vers un autre qui peut être la mère, les ombres du passé ou le lecteur.

Le recueil pose en filigrane la question de la transmission de ce patrimoine en LS. Avec la disparition de la mère, le poète tente de donner une visibilité à cet héritage silencieux qui transparaît en creux dans l'iconicité. L'emploi fréquent des points de suspension, des points de suspension entre parenthèses et des astérisques souligne la présence du signe silencieux chez Bayo. Ce sont des mises en relief qui peuvent rappeler celles du braille. Mais l'évocation de la galaxie et du *dripping*, ainsi que la dispersion du texte sur la page et l'emploi de la ponctuation font moins référence au braille, qui est la reproduction en relief des lettres de l'alphabet selon un codage particulier, qu'à la LS que l'on pourrait rapprocher dans une certaine mesure de la calligraphie des idéogrammes. La LS fonctionne selon des processus d'iconisation, mettant en jeu le visuel et le gestuel, qui ne se développent pas temporellement de façon uniformément linéaire mais plutôt sur « trois dimensions spatiales et dans la simultanéité⁽²²⁾ » car le temps est évoqué par l'espace signé et le déplacement du signe dans l'espace du signeur⁽²³⁾. Dans le recueil, le corps et ses mouvements tiennent une place importante. Les déplacements du corps symbolisent le passage de la vie à la mort (lexiques du vivant/de la sépulture, du corps blessé/malade, de la lumière/de l'obscurité), translations

physiques du *de profundis*. Si le corps disparaît, il retrouve néanmoins une présence dans le corps poétique et dans le geste de l'écriture. Les déplacements du corps font référence au déplacement en position debout (marcher, s'avancer, revenir, danser) et au déplacement du vertical vers l'horizontal (se coucher, s'endormir). De même, la *langue charnelle*²⁴⁾ qu'est la LS est réincarnée dans le texte. Les gestes sont surtout ceux des bras et des mains (bercer, signer, tenir). Les images du corps se concentrent en grande majorité sur la tête, le visage, les yeux et les mains, et recombinent les corps, morcelés comme le souvenir poétique.

Ces constats vont de pair avec le fait que la LS n'est pas un mime qui emploie la totalité du corps : lors de l'énonciation, le signeur n'utilise que le haut du corps²⁵⁾. Les champs lexicaux et sémantiques du texte de Bayo entrent en relation avec le fait que la LS est un « ensemble structural de grande iconicité²⁶⁾ » qui fonctionne d'après Christian Cuxac selon des opérations cognitives « de transferts²⁷⁾ ». Ces structures en LSF « mêlent éléments gestuels discrets (la forme de la ou des mains), non discrets (la nature du mouvement effectué avec les mains) ainsi qu'une utilisation de la direction du regard, de la mimique faciale, de mouvements du visage et du corps qui jouent un rôle essentiel dans la construction du sens²⁸⁾. » En LSF, on peut aussi jouer sur l'accroissement « des structures sémantico-syntaxiques multilinéaires exploitant pertinemment l'espace²⁹⁾ ». Enfin, Cuxac montre que les relations intrafamiliales entre entendant et sourd développent « maximalelement leurs capacités d'observation » et permettent d'élaborer « continuellement des stratégies de rechange en utilisant les ressources iconiques propres au canal visuo-gestuel³⁰⁾ ». Ainsi, la langue charnelle qui prend forme dans le recueil établit un espace de simultanités où les niveaux de lecture recombinent non seulement les aspects sémantiques et lexicaux du texte, mais aussi ses dynamiques linguistiques, iconiques et iconotextuelles.

La langue des signes : dire l'indicible ?

L'évocation charnelle de la LS crée dans le texte un espace pour le silence car, bien que la LS ne soit pas sans mots et qu'elle ait une présence, sa communication n'est pas audio-phonatoire. Tout d'abord, on trouve plusieurs fois dans le recueil le mot « silence³¹⁾ » et son dérivé « silencieux³²⁾ » qui apparaissent parfois avec récurrence comme dans le poème « Dönning (III)³³⁾ ». On trouve aussi des termes comme « inaudible la réponse », « muette », « se taire », « l'incommunicable » ou « sans un mot³⁴⁾ ». C'est à cette aune que l'on peut considérer, dans le poème « Le Verger des Conrad³⁵⁾ », la référence implicite à la pièce *Beaucoup de Bruit pour rien* de William Shakespeare comme une forme d'ironie, puisque le poème est dédié à Édith Stein, exécutée à Auschwitz. Par ailleurs, dans le poème « Majdanka », le poète écrit : « Les mots ne veulent / ou ne voudront bientôt rien dire. / Où sont-ils / tous passés ? / (...) ³⁶⁾ ». Ce texte évoque un film réalisé à Lublin, peut-être le documentaire polonais *Proboszcz Majdanka* (2005) de Grzegorz Linkowski. Mais le silence (qui est aussi marqué par les points de suspension placés entre parenthèses) associé à une perte de sens traduit plus profondément un questionnement sur la possibilité de la création artistique après l'Holocauste. Avec les vers référentiellement ambigus « Où sont-ils / tous passés ? », le poète s'interroge sur la disparition des victimes mais aussi sur celle des mots. Cette dernière trouve un écho dans le recueil avec le blanchiment de la page qui signale une aporie. L'évocation poétique de la LS devient donc un moyen de dire sans la phonation des mots et de passer outre l'impossibilité à dire l'Holocauste, sans renier pour autant la difficulté à la penser. Il évoque cette dernière par l'expression « l'à jamais / partagé³⁷⁾ » qui intervient après un espace vide rendant ce vers central (thématiquement et graphiquement), et rendant aussi centrale l'idée de pérennité du trauma de l'Holocauste. Le partage mondial de ce

trauma pour l'humanité ne signifie pas qu'il faille uniquement rester dans un devoir de mémoire (« Souviens-toi³⁸⁾ » écrit néanmoins le poète dans un autre texte). Au contraire, le poème se conclut sur un appel à la vigilance : « Nous sommes / poussière d'étoiles et la nuit / ne dort jamais³⁹⁾. » Ces étoiles qui interviennent régulièrement dans le recueil sont liées aux dédicaces et à l'évocation des victimes de l'Holocauste et des grands désastres humains. Le poète leur donne une visibilité accrue et décuple leur luminosité par l'écriture poétique qui s'appuie sur des contrastes d'obscurité et de lumière. L'éclairage métaphorique que donne la poésie et, en retour, la trace lumineuse laissée par ces morts, sont là pour tenter de trouver une voie/une voix pour l'avenir (« Qui nous donnera / un matin ?⁴⁰⁾ » écrit le poète en ouverture du recueil), tout en portant en soi les stigmates impensables et indicibles. L'écriture poétique de Bayo s'oppose donc à l'idée qu'écrire en évoquant l'Holocauste est un outrage à la souffrance, ce qu'énonce Theodor Adorno après guerre : « Après Auschwitz, écrire un poème est une barbarie, et la connaissance exprimant pourquoi il est aujourd'hui devenu impossible d'écrire des poèmes en subit aussi la corrosion⁴¹⁾. » Dans le recueil, les références intratextuelles aux régimes autoritaires et totalitaires (notamment aux goulags) rapprochent davantage la pensée poétique de celle d'Hannah Arendt lorsqu'elle évoque la banalité du mal (et non sa banalisation). Cependant, Adorno, qui est aussi poète, a en même temps écrit que « l'art en général est encore possible⁴²⁾ ». Cette contradiction apparente n'en n'est pas une puisqu'alors seule la poésie aurait cette capacité à retranscrire ce qui ne pourrait plus être pensé conceptuellement. C'est ainsi que l'on peut comprendre chez Bayo la présence de la mémoire des victimes et son inscription géographique par les lieux dits « de mémoire » (dont l'aspect parfois touristique apparaît en contrepoint critique dans le recueil), mais surtout la survivance de ces « poussières d'étoiles » dans un avenir à transformer. On comprend alors que l'esthétique du recueil

est aussi éminemment politique. La LS de Bayo devient un moyen pour exprimer d'une part la souffrance indicible de l'humanité qui, on le constate chaque jour, n'est pas au crépuscule de la barbarie, et d'autre part une foi en la liberté, en la justice et en l'avenir qui s'oppose aux pensées réactionnaires et conservatrices, aux désirs de puissance et de domination.

Pour conclure

Dans l'*épitexte*⁴³⁾ éditorial destiné à la communication avec la presse et qui met en évidence une intention ou une interprétation auctoriale lors de la parution, l'ouvrage était notamment présenté comme une écriture du deuil liée à la disparition de la mère. On constate que le recueil établit des relations plus étroites encore avec la LS. Celle-ci, comme l'écriture de Bayo, fonctionne sur des effets syntaxiques et des structures rythmiques qui sont pleinement liés à l'espace. Toutes deux se délexicalisent⁴⁴⁾ aisément en proposant un autre niveau de lecture potentiellement iconique. L'influence mallarméenne et celle du fonctionnement de la LS entrent en ligne de compte dans le processus sémiotique d'iconisation de l'écriture du poète. Cette dernière ainsi que la LSF sont des voies représentationnelles doubles⁴⁵⁾ qui disent et donnent simultanément à voir, tout en étant éminemment liées au contexte syntagmatique et paradigmatic. Le recueil est donc une langue des signes à plusieurs titres et réalise par l'écriture poétique (qui a une modalité visuo-graphique) des relations entre des modes d'expression différents, notamment entre la modalité audio-phonatoire (l'oral) et la modalité visuo-gestuelle (le français signé). L'iconicité du texte poétique n'est pas seulement la compensation d'un *a priori* déficit iconique de l'écriture : elle permet de ne pas hiérarchiser ces modalités. Elle entend de la sorte explorer les richesses de voies cognitives alternatives, notamment en contexte diglossique, constituant ainsi une manière d'aborder l'ineffable de l'univers

concentrationnaire⁴⁶⁾.

Ce cheminement a-normatif de la poésie souligne enfin l'idée que le grand indicible qu'est l'Holocauste peut resurgir à tout moment dans l'histoire, malgré l'inscription contemporaine (tourisme de mémoire) et géographique (lieux de mémoire) de ce que l'on a nommé le « devoir de mémoire ». La poésie met en évidence le fait que se tourner vers le passé n'est pas toujours suffisant pour faire face à l'endormissement des peuples, encore plus aptes à accepter les dominations lorsqu'ils ont une aversion pour la pensée et qu'ils se privent de l'expérience d'eux-mêmes en acceptant des processus de normalisation, ce qu'a aussi souligné Adorno⁴⁷⁾. La langue des signes de Bayo est donc aussi plus largement une langue poétique pour l'hétérogénéité et pour la diversité qui propose de repenser l'avenir à la lumière et à la hauteur du sacrifice des étoiles.

Maître de Conférences à l'Université de Kyushu

Notes

- 1) Gérard BAYO, *La Langue des signes*, Paris, L'Herbe qui tremble, p. 28.
- 2) *Ibid.*, p. 46.
- 3) Joseph HILLIS MILLER, « The Critic as Host », *Deconstruction and Criticism*, New York, The Seabury Press, 1979, p. 219, cit. par Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.
- 4) L'éco-lexique est le « travail écologique de l'écriture littéraire » (Nathalie BLANC, Denis CHARTIER, Thomas PUGHE, « Littérature et écologie : vers une éco-poétique », *Écologie et politique*, Presses de Sciences Po, n° 36, 2008/2, p. 21).
- 5) Les éléments présentés dans cette introduction sont davantage développés dans l'article suivant : Charlène CLONTS, « Gérard Bayo avec Manuela Böhme et Yôko Tawada : carto graphies », *PHLiT Revue Internationale de Photolittérature*, n° 4, Rennes, fév. 2022, http://phlit.org/press/?post_type=numerorevue&p=3405.

- 6) Gérard BAYO, *op. cit.*, p. 17.
- 7) Le terme géopoétique est employé dans le sens suivant : « la géopoétique se préoccupe de la mise en forme des rapports entre espace et création – littéraire et artistique » (Claire JAQUIER, « Écopoétique, un territoire critique », *Atelier de théorie littéraire*, dossier « Écopoétique », <https://www.fabula.org/atelier.php>, 2015).
- 8) Guillaume APOLLINAIRE, « Zone », *Alcools*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, p. 14.
- 9) Gérard BAYO, *op. cit.*, p. 10.
- 10) *Ibid.*, p. 11, 13, 19, 21, 24, 34, 35, 39, 66, 71.
- 11) *Ibid.*, p. 71.
- 12) D'après le *Gaffiot*.
- 13) *Ibid.*
- 14) De nombreux poèmes sont dédiés à des victimes de la Shoah. Ils évoquent les victimes comme Etty Hillesum, mystique néerlandaise assassinée à Auschwitz (BAYO, *op. cit.*, p. 10), ou portent pour titre un nom de victime comme celui de János Pilinszky, poète et dramaturge hongrois prisonnier à Ravensbrück (*ibid.*, p. 11), en plus de l'évocation des camps de concentration : Lublin, Majdanek, les mots « rails », « camp », le Block II (*ibid.*, p. 20-49).
- 15) On trouve notamment des références à Staline (*ibid.*, p. 25).
- 16) On pense aux « fêlures en forme de lettres » (*ibid.*, p. 20) et aux photos d'enfance (*ibid.*, p. 40, p. 60).
- 17) *Ibid.*, p. 41.
- 18) *Ibid.*
- 19) Brigitte GARCIA, Marie PERINI, « Normes en jeu et jeu des normes dans les deux langues en présence chez les sourds locuteurs de la langue des signes française », *Langage et société*, Maison des Sciences de l'Homme, n° 131, 2010/1, p. 89.
- 20) Geneviève LE CORRE, « La représentation partitive du référent en Langue des Signes Française – De la forme au sens », *Langage et société*, Maison des Sciences de l'Homme, n° 95, 2001/1, p. 34.
- 21) *Trésor de la Langue Française Informatisé*.
- 22) Geneviève LE CORRE, *op. cit.*, p. 36.
- 23) Voir à ce sujet Marion BLONDEL, « La Fonction poétique dans la langue des signes », *Recherches Linguistiques de Vincennes*, n° 29, 2000, p. 9-28. Voir aussi Christian CUXAC, « Compositionnalité sublexical

- morphémique-iconique en langue des signes français », *Recherches Linguistiques de Vincennes*, n° 29, 2000, p. 66.
- 24) L'expression « langue charnelle » est reprise à Geneviève LE CORRE, *op. cit.*, p. 35.
 - 25) Voir Geneviève LE CORRE, *op. cit.*, p. 36.
 - 26) Christian CUXAC, *op. cit.*, p. 56.
 - 27) Christian CUXAC, « Une manière de reformuler en langue des signes française », *La Linguistique*, PUF, vol. 43, 2007/1, p. 119-120.
 - 28) Christian CUXAC, « Compositionnalité sublexical morphémique-iconique en langue des signes français », *op. cit.*, p. 56-57.
 - 29) Christian CUXAC, *ibid.*, p. 57.
 - 30) Christian CUXAC, « Une manière de reformuler en langue des signes française », *op. cit.*, p. 125.
 - 31) Gérard BAYO, *op. cit.*, p. 38, p. 46, p. 64.
 - 32) *Ibid.*, p. 76.
 - 33) *Ibid.*, p. 46.
 - 34) *Ibid.*, p. 41-44, p. 61, p. 76.
 - 35) *Ibid.*, p. 10.
 - 36) *Ibid.*, p. 26.
 - 37) *Ibid.*, p. 12.
 - 38) *Ibid.*, p. 10.
 - 39) *Ibid.*, p. 12.
 - 40) *Ibid.*, p. 9.
 - 41) Theodor ADORNO, *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 86.
 - 42) Theodor ADORNO, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 2004, p. 298.
 - 43) Gérard GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 11. Genette définit l'*épitexte* comme un ensemble de « messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). »
 - 44) Voir les recherches sur la réexploitation et le détournement des emprunts de la LS à la langue française écrite, centrés sur les niveaux lexicaux et infralexicaux, par Brigitte GARCIA et Marie PERINI, « Normes en jeu et jeu des normes dans les deux langues en présence chez les sourds locuteurs de la langue des signes française », *op. cit.*, p. 78-84.

- 45) Pour la LSF, voir Christian CUXAC, « Une manière de reformuler en langue des signes française », *op. cit.*, p. 119.
- 46) Dans ce recueil, Gérard BAYO explore davantage les relations de la poésie à l'image que celle de l'écriture à la musique. Pour un traitement plus développé du rapport de la poésie à la photographie et plus largement à l'image et à l'imaginaire pictural, voir Charlène CLONTS, « Gérard Bayo avec Manuela Böhme et Yôko Tawada : carto-graphies », *op. cit.*
- 47) Theodor ADORNO, *Minima Moralia – Réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003, p. 70 et p. 134.