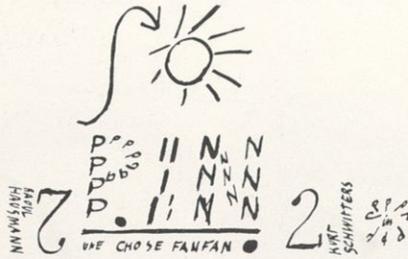




1520447

70



« LE MONDE A BESOIN DE TENDANCES NOUVELLES EN POÉSURE ET  
 PEINTRIE / LES VIEILLES CAMELOTES NE PEUVENT PLUS MENTIR (...)  
 NOUS VOULONS FARFADER LE SPRIT, PARCE QUE NOUS VOYONS AVEC  
 NOS OREILLES ET ENTENDONS AVEC NOS YEUX / LE LANGAGE N'EST  
 QU'UN MOYEN DE COMPRENDRE ET DE NE PAS COMPRENDRE / VOUS  
 PRÉFÉREZ LE LANGAGE POUR COMPRENDRE DES PLATITUDES QUE DÉJÀ  
 CHACUN CONNAIT PAR CŒUR. NOUS PRÉFÉRONS LE LANGAGE QUI VOUS  
 PROCURE UN SENTIMENT NOUVEAU POUR DES TEMPS NOUVEAUX. »

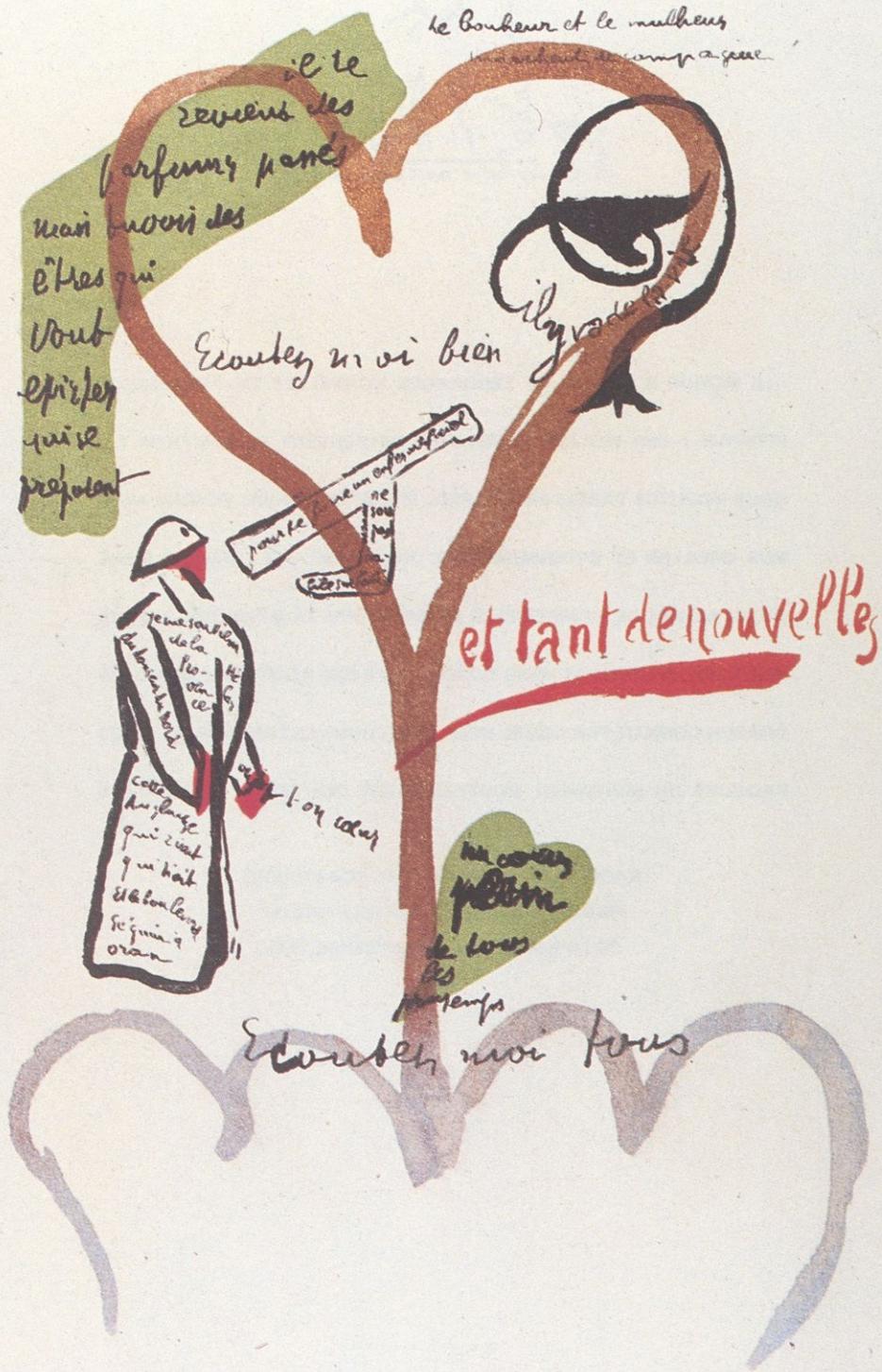
RAOUL HAUSMANN ET KURT SCHWITTERS  
 PRÉFACE-MANIFESTE POUR LE PROJET  
 DE LA REVUE PIN, 27 DÉCEMBRE 1946.

Le° V  
 56555

R. 160615

L4-34

L'HORLOGE DE DEMAIN



Guillaume Apollinaire.

Centre de la Vieille Charité  
12 février 1993 / 23 mai 1993

# Poésure et Peintrie

.....  
*« d'un art, l'autre »*

# Commissariat

## EXPOSITION

L'exposition « Poésure et Peintrie » s'est tenue au Centre de la Vieille Charité, Marseille, du 12 février au 23 mai 1993.

### Commissaire Général

Bernard Blistène

### Administration des Musées

Ginette Bouchet

### Commissaires de l'exposition

Nicolas Cendo

et Véronique Serrano

Maggie Gilchrist

Bernard Millet

et Nathalie Abou-Isaac

avec la participation

de Philippe Vergne

### Collaboration scientifique

Philippe Castellin

Marc Dachy

Jacques Donguy

Jacinto Lageira

Giovanni Lista

Arturo Schwarz

### Architecte de l'exposition

Lorenzo Piqueras

### Programmation audiovisuelle

Pierre Carbuccia

Philippe Bérard

Collaboration scientifique :

Yann Beauvais

Réalisation technique :

William Squitteri

### Régie des œuvres

Hélène Forgeas

Jasmine Grisanti

Claude Miglietti

Dominique Olmeta

### Régie des espaces

Alain Franzini

### Constructions et montage

Robert Filippi, chef d'atelier

Robert Allard, Jean-Pierre

Bocognano, Christian Chotel, Judas

Dray, Robert Dubois-Chabert,

Sauveur Frutto, Erasme Galli,

Arnaud Lafran, Edmond Medioni,

René Menitti, Jean-Claude Rosa,

Marcel Savino, Antoine Toscano,

Paul Toscano, Roger Vander-Eycken

avec la collaboration

du Service d'Éclairage de la Ville

de Marseille,

du T.A.M.,

de la Mission Jeunes de la Ville

de Marseille,

de la Société Haddad,

de la Société Menuiserie Amico

### Presse Communication

Florence Ballongue

Michel Blancsubé

Michèle Bouchard

Aurélié Charles

Avec la collaboration

de Véronique Traquandi,

Direction Générale des Affaires

Culturelles de la Ville de Marseille

### Secrétariat

Nicole Bertoncini

Annick Creismeas

Danièle Marsetti

Macha Toufany

aidées de Michèle Rabilloud

Nadine Repulles

Josette Tomi

### Administration

Marie-France Piton,

Affaires Juridiques

Jacqueline Maury,

Sécurité des établissements

Martine Del Deo, Comptabilité

Danièle Gasparian, Comptabilité

Paule Giudicelli, Comptabilité

Mireille Paré, Comptabilité

Dominique Chabert,

Cellule Personnel

assistée de Robert Touche,

Jean-Paul Mondoloni

et Mireille Roquefort

Denise Behr, Régie

Mireille Hellin, Régie

Dominique Blanc, Secrétariat

Nicole Bracht, Secrétariat

Marie-Jeanne Pennini, Secrétariat

Arlette Poncet, Secrétariat

et l'ensemble du personnel

de surveillance

### Editions

Véronique Legrand

Hélène Blanc

Jean-Christophe Regerat

### Animation

Evelyne Tort

Jean-Marc Casterot

Christine Ishkinazi

Samuel La Roze

Françoise Gorla

Guy Limone

Pascale Stauth

## CATALOGUE

### Conception

Bernard Blistène

Véronique Legrand

### Réalisation

Véronique Legrand

Marie-Sophie Boulan

avec la collaboration

de Marie-France Piton

et Marie de Brugerolle

### Recherches documentaires et iconographiques

Nicolas Cendo

et Véronique Serrano

Bernard Millet

et Nathalie Abou-Isaac

Maggie Gilchrist

Philippe Vergne

Jacinto Lageira

Marc Dachy

Jacques Donguy

### Traduction

Pierre Garnier, allemand

Remo Gordiani, italien

Inès Oseki-Depré, portugais

John Tittensor, anglais

### Secrétariat

Nicole Bertoncini

Nicole Bracht

Annick Creismeas

Marie-Jeanne Pennini

Arlette Poncet

Nadine Repulles

Macha Toufany

### Relecture des textes

Françoise Gasser

### Reprographie

André Ravix

et l'Atelier de Reprographie

de Marseille (photo et microfilm)

**PRETEURS**

Carl André, New York  
 Archives Schwitters, Sprengel  
 Museum, Hanovre  
 Archivio di Nuova Scrittura, Milan  
 Archives Tam-Tam, Reggio Emilia  
 Archiv Sohm, Staatsgalerie,  
 Stuttgart  
 Alain Arias-Misson, Clarksburg,  
 New Jersey  
 Bibliothèque Historique de la Ville  
 de Paris, Paris  
 Bibliothèque Littéraire Jacques  
 Doucet, Paris  
 Bibliothèque Nationale, Paris  
 Berlinische Galerie, Museum für  
 Moderne Kunst, Photographie und  
 Architektur - Künstlerarchive,  
 Berlin  
 Bibliothèque Nationale, Archives  
 Littéraires Suisses, Berne  
 Maître Eric Buffetaud, Paris  
 Nanni Balestrini, Paris  
 Julien Blaine, Marseille  
 Jean-François Bory, Paris  
 Joan Brossa, Barcelone  
 Jacqueline Chaillet-Oliero, Paris  
 Henri Chopin, Paris  
 Chantal Crousel, Paris  
 Paula Cooper Gallery, New York  
 Marc Dachy, Paris  
 Elie Dayan, Paris  
 Anny De Decker, Anvers  
 Ginette Dufrene, Paris  
 Jacques Damase, Paris  
 Isidore Ducasse Fine Art, New York  
 Dr Patrick Fellus, Paris  
 Arlette Albert-Birot,  
 Fonds Albert-Birot  
 Fondation Arp, Clamart  
 Fondation Joan Miró, Barcelone  
 Fonds National d'Art  
 Contemporain, Paris  
 Galerie 1900/2000, Paris  
 Galerie de Paris, Paris  
 Galerie J. et J. Donguy, Paris  
 Galerie Crousel Robelin Bama,  
 Paris  
 Galerie Joan Prats, Barcelone  
 Galerie Stadler, Paris  
 Galerie Gmurzynska, Cologne  
 Jochen Gerz, Paris  
 Maria Gilissen, Londres  
 Bernard Heidsieck, Paris  
 Houghton Library, Harvard  
 University, Cambridge  
 Hélène Iliasz, Paris  
 Jiri Kolar, Paris  
 Richard Kostelanetz, New York  
 Kunsthaus, Zurich  
 Jean-Jacques Lebel, Paris  
 Giovanni Lista, Paris

Jackson MacLow, New York  
 M. et M<sup>me</sup> François Mairé,  
 Marseille  
 Marlborough International Fine  
 Art, Londres et Vaduz  
 M. et M<sup>me</sup> Martin-Malburet  
 Eugenio Miccini, San Marin  
 Barbara Moore, New York  
 Musée National d'Art Moderne,  
 Centre Georges-Pompidou, Paris  
 Musée Départemental Stéphane-  
 Mallarmé, Vulaines-sur-Seine  
 Musée Départemental d'Art  
 Contemporain, Rochechouart  
 Musées de Strasbourg  
 Tibor Papp, Paris  
 Sylvio Perlstein, Anvers  
 Marthe Prevot, Limoges  
 Dominique Rabourdin  
 Ruth & Marvin Sackner Archive  
 of Concrete & Visual Poetry,  
 Miami Beach  
 Arturo Schwarz, Milan  
 Dr Reiner Speck, Cologne  
 Daniel Spoerri, Paris  
 Sprengel Museum, Hanovre  
 Stedelijk Van Abbe Museum,  
 Eindhoven  
 Monica J. Strauss, New York  
 Ivar Svennung, Paris  
 Krystina Szynorowski, Londres  
 Timm Ulrichs, Cologne  
 Edward Wakeling  
 Zona Archives, Florence  
 et ceux qui ont souhaité garder  
 l'anonymat.

Que tous ceux qui nous ont  
 apporté aide et conseil tout au long  
 de la préparation de l'exposition  
 et qui ont participé à sa réalisation,  
 trouvent ici l'expression de nos  
 remerciements :

Pierre Alechinsky  
 Michael Basinski, Buffalo  
 Robert Bertholf, Buffalo  
 Yves Chevrefils-Desbiolles  
 Henri Chopin  
 Isabelle Claudel  
 Marie-Christine Curtel  
 M<sup>me</sup> De Gyns, Galerie Isy Brachot  
 M<sup>me</sup> De Vree  
 Margaret Drot, C.I.P.M., Marseille  
 Jacques Dupin  
 Benoît Fauconnier  
 Marcel Fleiss, Galerie 1900/2000  
 Marianne Filliou  
 André Frère  
 Pierre Garnier  
 Galerie Di Meo

Claude Germain  
 Krystina Gmurzynska,  
 Galerie Gmurzynska, Cologne  
 Bernard Heidsieck  
 Françoise Janicot  
 Naresh Kaul, Londres  
 Mona-Lisa Khouri  
 Jacinto Lageira, Paris  
 Ariane Lelong  
 Claude Leroy  
 Gilbert Lloyd, Marlborough Inc.,  
 Londres  
 Christine Macel  
 Hansjörg Mayer, Londres  
 Philippe Migeat, Paris  
 Ladislav Novak, Prague  
 Franz Plutshow  
 Emmanuel Ponsard, C.I.P.M.,  
 Marseille  
 Macha Poynder  
 Marthe Prevot  
 Mathias Rasthofer, Galerie  
 Gmurzynska, Cologne  
 Mario Richter  
 Hans Roger, Goethe Institut,  
 Marseille  
 Jacques Roubaud  
 Philippe Sahagian  
 Sarenco  
 Christian Schlatter  
 Dominique Stella  
 Mary Ellen Solt  
 Alain Tarica  
 Georgia Wagner, Marlborough  
 International Fine Art  
 Maria Haldenwanger, Archives  
 Schwitters, Sprengel Museum,  
 Hanovre  
 Paolo Della Grazia, Paula Mattoli,  
 Giorgio Zanguetti,  
 Archivio di Nuova Scrittura, Milan  
 Ina Conzen-Meairs, Gustav Sohm,  
 Archives Sohm, Staatsgalerie,  
 Stuttgart  
 Bianca Maria Bonazzi, Archives  
 Tam-Tam, Reggio Emilia  
 John Merkert, Eva Züchner,  
 Berlinische Galerie, Museum für  
 Moderne Kunst, Photographie und  
 Architektur - Künstler Archive,  
 Berlin  
 Jean Derens, Jean-Paul Avice,  
 Bibliothèque Historique de la Ville  
 de Paris  
 M<sup>me</sup> Gendreau-Massaloux,  
 Chancelier des Universités  
 de Paris-Sorbonne  
 François Chapon, Bibliothèque  
 Littéraire Jacques Doucet, Paris

Claudine Irless, Dominique Jacobi,  
 Bibliothèque Municipale  
 de Marseille  
 Emmanuel Le Roy Ladurie,  
 Jean Sébastien Dupuit, Jean Toulet,  
 Antoine Coron, M<sup>me</sup> Callu,  
 M<sup>me</sup> Delussy, Jacqueline Sanson,  
 Laure Beaumont-Maillet, André  
 Poudroux, Catherine Goeres, Marius  
 Michaud, Jean Carlo Flückiger,  
 Bibliothèque Nationale, Paris  
 M. Jean-Pierre Poggi,  
 Fonds National d'Art Contemporain  
 Rosa-Maria Malet,  
 Fondation Joan Miró, Barcelone  
 Véronique Dabin,  
 Galerie Nationale du Jeu de Paume  
 Governing Body of Christ Church,  
 Oxford  
 M. Félix Baumann, Kunsthaus  
 Zurich  
 Dominique Bozo, Germain Viatte,  
 Catherine Schmitt, Agnès de  
 Bretagne, Nathalie Schoeller,  
 Florence Chauveau, Dominique  
 Moyen, Marie-Laure Bernadac,  
 Laure de Buzon, Didier Schulmann,  
 Monica Baillon, Catia Riccaboni,  
 Musée national d'art moderne  
 Danielle Chatel,  
 Bibliothèque Publique  
 d'Information,  
 Centre Georges-Pompidou, Paris  
 Marie-Anne Sarda,  
 Musée Départemental Stéphane-  
 Mallarmé, Vulaines-sur-Seine  
 Jean-Marc Prévost,  
 Musée Départemental d'Art  
 Contemporain, Rochechouart  
 Roland Recht,  
 Musées de Strasbourg  
 Jean Maheu, René Farabet,  
 Radio France, Paris  
 Jean-François Chougnat, Anne  
 de Margerie, Sylvie Messinger,  
 Réunion des Musées Nationaux,  
 Paris  
 Dr Norbert Nobis, Sprengel  
 Museum, Hanovre  
 Maurizio Nannucci,  
 Zona Archives, Florence  
 L'exposition a bénéficié du soutien  
 de l'Association pour les Musées  
 de Marseille.

Neuvième titre de la collection des catalogues publiés en complicité entre la Réunion des Musées Nationaux et les Musées de Marseille, « Poésure et Peintrie » est un ouvrage ambitieux qui s'attache à retracer les jalons d'une histoire méconnue.

Une fois encore, la Réunion des Musées Nationaux est fidèle à sa vocation d'accompagner nos musées les plus dynamiques.

D'autres publications viendront cette année permettre de développer ce qui s'impose désormais avec Marseille comme une collection de référence. Je me réjouis cette fois encore que les efforts développés en commun trouvent aujourd'hui leur plein accomplissement et que l'ensemble des musées de notre pays offre à un public toujours plus nombreux le fruit de ses recherches.

Jacques Sallois

Directeur des Musées de France  
Président de la Réunion  
des Musées Nationaux



Voici donc, une nouvelle fois, le témoignage de la vitalité de nos musées. En quelque six cents pages, le lecteur du présent ouvrage découvrira les différents aspects d'un sujet passionnant et qui pourtant s'impose tout au long de la pensée moderne : celui des liens étroits entre formes poétiques et plastiques.

Marseille, certes, nous a désormais habitués à des expositions et des publications de la plus haute tenue mais elle contribue là à la révélation d'un sujet essentiel que d'autres, avant elle, n'avaient pas défriché.

De ce fait, c'est encore du rôle primordial que j'entends voir jouer la culture dans notre ville dont j'aimerais ici parler : le développement constant de nos musées avec, cette année encore, l'installation définitive du musée d'Archéologie méditerranéenne enfin réinstallé dans le cadre du Centre de la Vieille Charité ; l'inauguration du musée d'Art contemporain ouvert à la création la plus actuelle ; l'ouverture du musée de la Mode et les multiples chantiers en cours qui verront dans les prochaines années l'achèvement du Château Borély devenu musée des Arts décoratifs ainsi que le musée César faisant suite à son impressionnante donation, sont les signes évidents d'une dynamique qui place aujourd'hui Marseille au premier rang des villes européennes en matière d'institutions culturelles.

Car, ici, les manifestations culturelles ne se contentent pas d'être estivales mais bel et bien continues, tout au long de l'année : c'est un devoir vis-à-vis de nos citoyens et c'est aussi le signe du rôle que notre métropole entend jouer. Peu de villes peuvent en effet s'enorgueillir d'une programmation comparable qui, des musées aux théâtres, de l'opéra à la danse, jusqu'au Centre international de la Poésie de Marseille, avec la complicité duquel le présent projet a été conduit, témoigne d'une activité aussi inspirée et soutenue, à l'intention de tous.

Mais on ne le rappelle pas assez : Marseille est désormais présente hors de chez elle : pas d'expositions qui ne se réalisent sans le concours de partenaires étrangers, pas de manifestations qui ne soient présentées en Espagne, Allemagne, Etats-Unis ou bien entendu Paris. Pas de revues ou de magazines qui ne témoignent d'une véritable curiosité pour le travail réalisé, et qui aura modifié durablement l'image que l'on avait encore, il y a peu, de notre ville, preuve s'il en faut que les efforts accomplis face aux sceptiques sont aujourd'hui récompensés.

La confiance en l'avenir passe nécessairement par la culture : pédagogie et économie s'y trouvent pleinement associées, développement social et conscience collective s'y retrouvent pour une communion de pensée pour une fois sans équivoque.

Je me plais à penser qu'il y a là les traces durables de l'avenir de notre ville.

Robert P. Vigouroux

Maire de Marseille  
Sénateur des Bouches-du-Rhône

L'OUBLI,  
COMMEN TAIRE

Voilà un siècle que cette histoire a commencé, un siècle que Stéphane Mallarmé a lancé son coup de dés, un siècle d'oubli, un siècle dominé par les plasticiens et les romanciers, un siècle pour renouer avec ceux-là, les reconnaître, les retrouver, les rencontrer, ceux que vous allez voir, ceux qui ont tout – presque tout – inventé.

Les mouvements de ce siècle vingtième ont été d'abord une fabrication ou une initiative de poète : cela se sait pour le futurisme, cela se sait pour le dadaïsme, cela se sait pour le surréalisme (même si on n'en présente le plus souvent que les aspects *solides* : peintures, sculptures, objets) cela ne se sait encore que très peu pour le cubisme (Guillaume Apollinaire et Pierre Albert-Birot), cela ne se sait presque plus pour Cobra (Christian Dotremont) enfin, cela ne se sait pas du tout pour les mouvements de la deuxième partie de ce siècle : happening, concrétisme, génération visuelle ou élémentaire, fluxus, mail-art, performance...

*Certes le mot fait sens*

*Mais le mot – (se) – fait chair  
aussi.*

*C'est à juste titre qu'on parle de graisse et de corps  
d'œil et d'empâtement.*

*Voici quelques auteurs qui se  
sont souciés il y a cinq ou six  
lustres*

*outré de ce qui fait sens  
de ce qui fait viande.*

*L'encre elle-même ne vient-elle  
pas de la mort du poulpe,  
et le papier de l'arbre et de la bête,  
et la plume de l'oiseau ou du roseau,  
et les brosses et pinceaux des rongeurs et des porcs.*

*Voilà donc un complément au sens en  
capitales.*

(in Catalogue des 5<sup>es</sup> Echanges internationaux de Poésie contemporaine à Tarascon, 1988)

Avant que cette visite ne commence, le visiteur intéressé comme le lecteur curieux me permettront de mettre l'accent sur ceux qui ont permis que cette histoire – jamais – ne disparaisse, ceux qui, sans cesse, se sont battus pour dire que cette poésie était la poésie.

Certains,

dans leurs pays totalitaires d'Amérique ou de l'Europe d'est y ont perdu la liberté, d'autres dans leurs pays occidentaux y ont perdu leur fortune, d'autres, nombreux, un peu partout autour du monde y ont perdu la vie.

Tous ont lutté et luttent pour leur dire, leur faire ; pour changer le verbe et le monde.

Aux carrefours de la planète bien qu'éparpillés tout autour de la terre, ils ont permis aux poètes

des quatre coins du globe de se connaître et de dialoguer : grands fabricants de revues, de festivals, d'expositions, de disques, de films, de livres, ils n'ont jamais renoncé, jamais déposé les armes : leurs mots, leurs gestes, leurs voix.

Articulateur de frontières, leurs revues ont paru sans jamais s'interrompre longtemps : *De Tafelronde, Tam-tam, Lotta Poetica, Doc(k)s*, pour ne citer que les principaux titres, ces titres qui ne sont – ils le savent – que le faible reflet de tous les autres aspects d'une poésie qui ne peut se contenter de l'aspect résiduel du seul texte imprimé, ces titres qui n'ont été ou ne sont qu'un des fragments d'activités beaucoup plus considérables, leurs éditions ne sont que le symptôme, l'indice, les prodromes et syndromes du poème et du poète, le commentaire de tout ce qui se passe ailleurs, ailleurs sur le plan géographique et ailleurs hors le livre :

*Dans un incessant aller/retour du livre au livre, des cimaises aux cimaises, le poète moderne est sorti du livre comme il est sorti du mur.*

*il s'est impliqué totalement, non seulement dans son écriture mais dans sa totalité avec sa voix et son corps, son texte maintenant n'est que l'aspect résiduel du poète et de sa multitude (voix et gestes compris).*

*De la concrétude au signe, nous sommes entrés dans la vie pour plonger dans le silence et c'est à ce prix que nous avons gagné la parole : son verbe, son timbre et ses gestes. (voir plus haut).*

(in *Doc(k)s*, n° 76, été 86)

Ailleurs, discrètement, de manière plus mesurée mais tout aussi dynamique, des récepteurs de longue durée ont entretenu le poème, *Diagonal Cero* et *Vou* pour ne citer que ces deux-là qui ont assuré la « permanence » au moment où presque tous, face à la contemplation du spectacle-sportif-permanent et à la lecture de vieux-textes-nouveaux, se décourageaient.

Il était donc indispensable que les Musées de Marseille entreprissent et accomplissent ce gigantesque travail, qu'ils en soient, ici, chaleureusement remerciés et félicités.

Nous pourrions ainsi vérifier ce que disait cet ami d'Ezra Pound, créateur du *Plastic Poem*, Kitasono Katué :

*la poésie c'est quelque chose comme un éclat\* vital, beau, doux, spirituel et ironique. pour figer cet éclat, j'ai choisi comme le meilleur outil possible, l'appareil photo.*

*c'était en février 1956 que fut organisée la première exposition Vou de poésies-photos, grâce à la Kunugi gallery à Tokyo.*

*à peu près la moitié des poètes du groupe Vou participaient à cette exposition, avec leurs travaux expérimentaux.*

*j'étais et je suis plus profondément concerné par la recherche de la manifestation poétique directe et visuelle que par le travail harcelant sur les manières de déplacer les frontières du langage, bien que cela puisse être néanmoins très important.*

*je crois que la poésie qui s'exprime par l'utilisation des mots n'est qu'un objet posé sur une pyramide d'incompréhension, objet qui ne peut être réalisé et compris que par le poète et lui seul.*

\*flash.

(in *Doc(k)s*, n° 7, juillet 77)

Ou ce qu'ajoutait, dix ans après, son visiteur d'Occident :

*Alors, après les nombreuses leçons que nous a données l'art contemporain : interprétation, assimilation, digestion, récréation des choses anciennes, il faut revenir au problème réel de la création.*

*1°. Le pionnier découvre, le pionnier peut être explorateur ou missionnaire en tout cas découvreur. Gloire lui soit rendue pour ses découvertes.*

*2°. Le colon débarque avec femme et enfants, bagages et animaux domestiques, le colon sera le plus souvent précédé de militaires et suivi de fonctionnaires. Il s'efforcera à ce que la chose découverte ressemble de plus en plus à la chose jadis délaissée.*

*L'institution et c'est normal, a toujours préféré le colon au pionnier.*

*L'avant-garde, et c'est justice, le pionnier au colon.*

*L'avant-garde du troisième millénaire rejettera aussi bien le colon que le pionnier pour se tourner vers l'indigène.*

*celui qui est sur sa terre inconnue, dans sa langue incompréhensible, avec ses rites secrets et son comportement mystérieux.*

*Il regarde venir à lui les pionniers qui défrichent sa terre, déchiffrent sa langue, déchirent ses rites, puis arriver les colons qui conquièrent la terre, récupèrent la langue et confisquent les rites.*

*Pendant 19 siècles on n'a connu que les pionniers et les colons, pendant 1 siècle on n'a voulu reconnaître que les pionniers.*

*Voici venir le temps où les indigènes sortent de leur clandestinité et de leur réserve.*

*(in Doc(k)s, deuxième série n° 3, automne 1988)*

Et si cela reste le contraire, cela n'impressionnera pas le poète. « Il va faire son travail ! » en étant malgré tout persuadé qu'il va transformer le monde – pas du premier coup – mais qu'il va le transformer en projetant son influence sur deux ou trois générations.

Voici donc ce travail, voici le travail de Bernard Blistène et des Musées de Marseille, le travail d'une grande et multiple équipe qui s'est mise à la tâche il y a de nombreux mois, une équipe vite rejointe par divers groupes culturels, publics et privés de la ville.

Tous ont voulu participer à cette découverte et à cette redécouverte, tous, tous, se sont mis au travail sur un siècle occulté,...

.../...

celui du rôle de cette poésie dans la culture contemporaine et dans la vie en général  
oui, c'est à la fin du siècle dernier que Mallarmé lança son *Coup de dés* : un siècle et il semblerait toujours que cette vieille – très vieille poésie – vienne de naître, si c'est la preuve de sa force, c'est aussi l'aveu de son inconcevable faiblesse.

car 1000 & 1 mouvements plus faciles à goûter, à avaler, à digérer et à évacuer sont toujours venus

(arbre, arbrisseau, pousse, légume, – tantôt l'un, tantôt l'autre –)

cache la forêt<sup>1</sup> de ces poésies.

Oui, c'est un poète qui inventa le futurisme

oui, c'est un poète qui inventa le dadaïsme

oui, c'est un poète qui inventa le surréalisme

oui, c'est un poète qui inventa le cubisme  
ou deux

oui, c'est un poète qui inventa Cobra...

oui, ce sont les poètes qui ont été avant les autres artistes : concrets, visuels, élémentaires, fluxus  
et en performance du happening à l'acte pour l'art

et ce sont eux, pauvres fous qui croient encore, encore et encore, qu'ils vont transformer le  
monde vivant et l'humaine vie

et ce sont eux qui sont naïfs et utopistes, mégalomanes et angoissés

et ce sont eux à qui depuis des lustres et des lustres on<sup>2</sup> confisque les idées et les mots pour  
en faire des produits et des objets.

Dans cet ensemble d'expositions, le visiteur intéressé comme le lecteur curieux vont enfin voir,  
lire et saisir les mots et les idées mis en scène par les poètes eux-mêmes, sans intermédiaire...

Visiteurs qui, toujours, avez été habitués à vous promener dans les expositions où chaque œuvre  
avait une finition parfaite,

vous voilà aujourd'hui parmi les travaux de ceux qui aiment par dessus tout les ébauches et les  
brouillons :

ceux qui pratiquent le début,

ceux qui fabriquent les genèses,

ceux qui ne savent pas bien achever,

ceux qui sont mal à l'aise avec ce qui finit et ce qui est fini.

Même si la poésie a le temps puisque le temps est sa propriété,

il était temps – par ce geste – de leur redonner la parole et l'espace.

1. dense et sans doute, par conséquent, impénétrable.

2. d'autres artistes plus réalistes et plus intelligents.

Christian Poitevin

Adjoint au Maire

Délégué à la Culture

..... Poésure et Peintrie

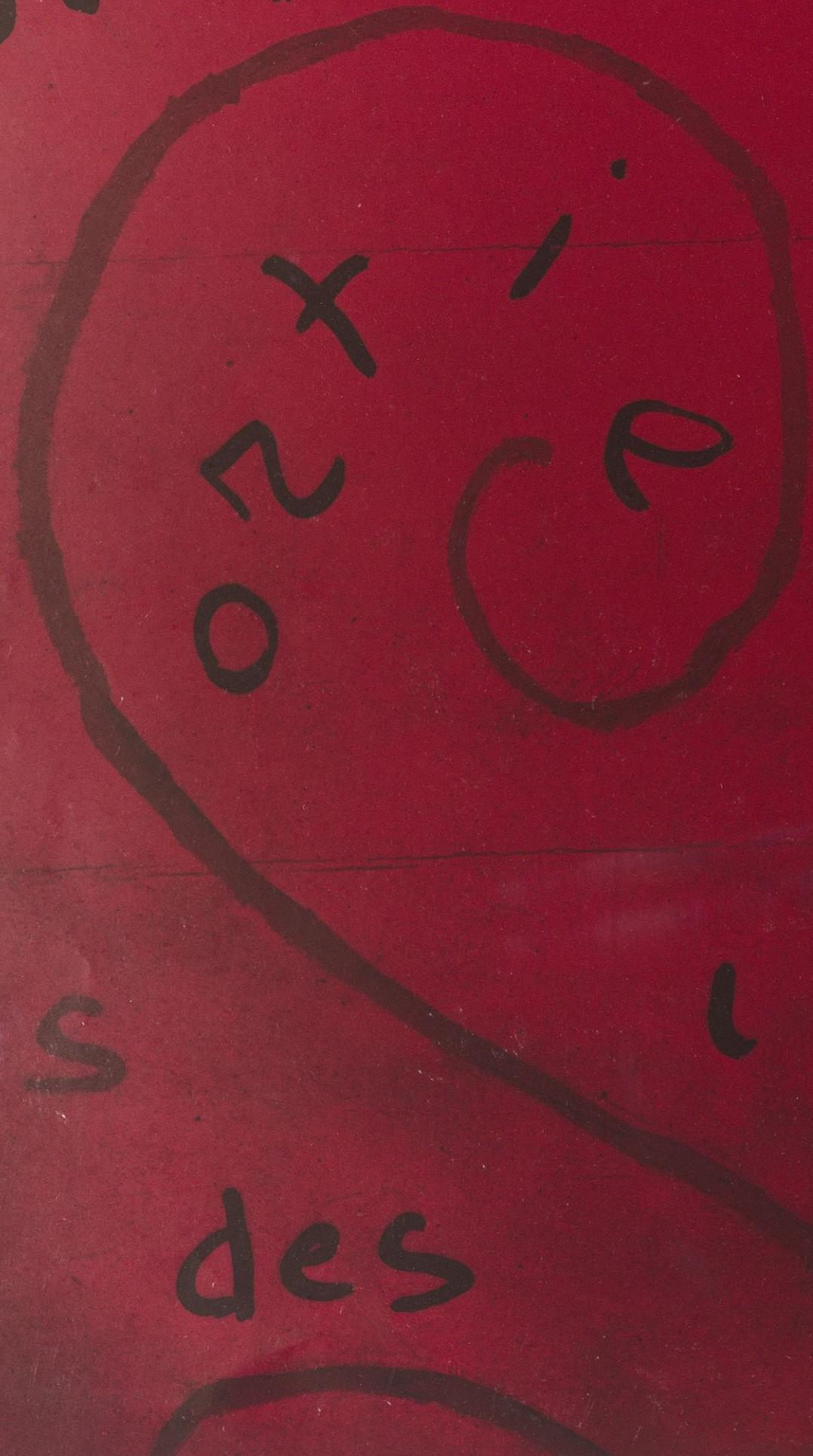
# Sommaire

.....

Jacques SALLOIS, <i>Directeur des Musées de France, Président de la R.M.N.</i>	6
Robert P. VIGOUROUX, <i>Maire de Marseille, Sénateur des Bouches-du-Rhône</i>	7
Christian POITEVIN, <i>Adjoint au Maire, Délégué à la culture</i>	8
. . . . .	
Bernard BLISTÈNE, <i>Avant-propos</i>	17
Antoine CORON, <i>Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés</i>	25
Giovanni LISTA, <i>Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme</i>	47
Michel DÉCAUDIN, <i>De l'espace figuré à l'espace signifiant</i>	69
Jean-Pierre BOBILLOT, <i>Du visuel au littéral, quelques propositions</i>	89
Marc DACHY, <i>Dada : la langue comme utopie</i>	111
Marc DACHY, <i>L'Ursonate de Kurt Schwitters</i>	133
Vladimir MARKOV, <i>Les futuristes russes</i>	157
Arturo SCHWARZ, <i>Les dix facettes d'une poétique libertaire</i>	189
Michael DAVIDSON, <i>Le texte matérialisé dans la poésie anglo-américaine</i>	219
Maggie GILCHRIST, <i>Des ailes d'ange, une queue de souris, une dose de vitupération et la concrétisation de la poésie anglo-saxonne</i>	229
Jackson MACLOW, <i>Fluxus et la poésie</i>	243
Christian SCHLATTER, <i>La formation des avant-gardes françaises à partir de 1945</i>	259
Philippe CASTELLIN, <i>De la poésie restreinte à la poésie généralisée</i>	285
Jacinto LAGEIRA, <i>Le poème du langage</i>	319
. . . . .	
<b>Entretiens</b>	337
<i>réalisés par Jacques DONGUY</i>	
Carlo BELLOLI p. 337, Julien BLAINE et Jean-François BORY p. 345, Henri CHOPIN p. 363, Augusto de CAMPOS p. 373, Haroldo de CAMPOS p. 381, Pierre GARNIER p. 391, Eugen GOMRINGER p. 399, Bernard HEIDSIECK p. 407, Dick HIGGINS, p. 419, Jiri KOLAR p. 433, Eugenio MICCINI p. 437, Ladislav NOVAK p. 445, Decio PIGNATARI p. 451, Gerhard RÜHM p. 459, Daniel SPOERRI, p. 467, Emmett WILLIAMS p. 475	
. . . . .	
<b>Anthologie 1897 / 1990</b>	483
<i>90 textes réunis par Jacinto LAGEIRA</i>	
Sommaire	592
. . . . .	
<b>Annexes</b>	
Revue, Jacinto LAGEIRA et Véronique SERRANO	596
Biographies, Philippe VERGNE	611
Bibliographie, Marc DACHY	646
Index	651



3 mis



uz

uz

ou

clenc

ou

uz

es

des

Bonsoir

Le vent

La terre

Poésure et Peintrie

Textes

es rouges et vert

luzes orange

tout n'oubliez

Un coup de dés jamais grand lieu même lancé dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage  
 Soit que l'Abîme blanchi étale furieux sous une inclinaison plane d'espérance d'aile la sienne rebougie  
 par avance d'un mal à dresser le vol et couvrant les faillissements rampant au ras du bande tressé à  
 l'intérieur résurre

L'ombre enfouie dans ~~cette~~ <sup>la</sup> profondeur  
 par cette voile alternative  
~~Etant au point de la~~  
~~Etant au point de la~~  
 jusqu'adapter à l'écriture  
 sa beauté profondeur en  
 tout que la queue d'un  
 bâtiment penché de l'un  
 ou l'autre bord  
 Le Maître hors d'ancres  
 calculs ou la manœuvre  
 avec l'âge relatif surgi  
 jadis il

AUFRAGE  
 SOIT QUE  
 LABIMEB  
 LANCHIE  
 TALEFUR

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 UN  
 C O U P D E D E S  
 J A M A I S Q U A  
 N D B I E N M E M  
 E L A N C E D A N  
 S D E S C I R C O  
 N S T A N C E S E  
 T E R N E L L E S  
 D U F O N D U N N

. . . . .

## Avant-Propos

. . . . .

**Bernard BLISTÈNE**

« Il ne s'agit donc plus du tout des peintres qui peignent dans leur peinture le poème d'un poète ou d'eux-mêmes ; il ne s'agit plus du tout des poètes qui, inspirés par une peinture, écrivent un poème sur le papier, hors de cette peinture ; il ne s'agit plus du tout de peintres imitant plus ou moins vaguement l'écriture, ou la calligraphie, ou la typographie ; et il ne s'agit plus du tout de l'illustration, procédé de division. »

Christian Dotremont  
1962-1978

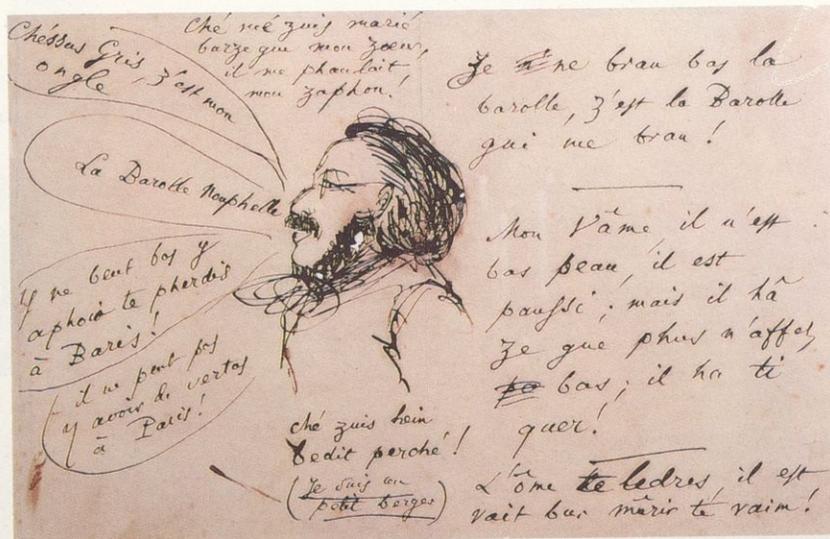
A deux reprises déjà, les Musées de Marseille ont voulu célébrer les relations étroites qui se sont établies entre des domaines de l'art que l'histoire telle qu'elle se construit retient séparés.

Ainsi, l'exposition « Peinture-Cinéma-Peinture » en 1989 voulait explorer les relations connexes et complexes entre l'image-fixe et « l'image-mouvement ». Ainsi, plus récemment, les « Danses tracées », organisées en complicité avec Laurence Louppe, révélaient un corpus inconnu d'œuvres élaborées par les chorégraphes et montraient les liens étroits entre plastique de la danse et arts visuels jusqu'à laisser entendre qu'il n'est pas d'écriture qui ne soit une musique.

Marseille se risquait là à réaliser des expositions de caractère thématique dont l'origine n'était pas tant le fantasme d'un commissaire qu'une vérité propre aux intrications esthétiques que favorise notre temps. Naissait le concept « D'un art, l'autre », concept qui nourrira également l'exposition consacrée à la photographie contemporaine réalisée en 1990.

C'est ce même concept que la présente exposition ambitionne de reprendre afin de mettre cette fois en évidence les relations connexes qui, tout au long de la modernité, ont contribué à un profond métissage des champs poétiques et plastiques.

Cette seule intention justifierait le titre : on trouvera dans le présent ouvrage, sous la forme d'une possible anthologie, nombre de textes réunis pour la première fois, parmi lesquels celui auquel l'exposition emprunte son titre et qui veut annoncer l'avènement d'un espace croisé, véritable chiasme « pour des temps nouveaux ». Pourtant, on le supposera aisément, le risque était grand de dresser la liste sans fin de tous ceux qui, dans le champ de ce siècle, ont fait voisiner « par infra-



mince » peinture et poésie comme image et texte. D'autres expositions, il est vrai, s'y sont ponctuellement essayées et n'ont finalement fait, pour la plupart, que révéler l'impossibilité d'un inventaire, tant, bien sûr, celui-ci est à l'aune de la taxinomie des animaux de l'Empereur du conte tant cité de Borgès qu'évoquait Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*.

Pour dire vite, cet inventaire, à la fois impossible et, par ailleurs, contraire au propos de la présente exposition, n'a jamais risqué que de conduire à un non-sens. Cependant, la tentation d'une liste infinie s'est offerte au fur et à mesure de la découverte.

Tel dessin, telle lettre, recherches calligraphiques ou typographiques, pouvaient paraître comme les fragments possibles de pièces à conviction que l'on cherchait à rassembler. Tel écart à la norme, telle licence, telle suspension consciente de la ponctuation ou de la rime, tel espacement ou interlignage semblaient signifier l'avènement d'une forme nouvelle propre au sujet que l'on souhaitait traiter.

Si, par exemple, un dessin de Baudelaire comme cet étonnant portrait-charge d'où s'échappent les bruits d'un langage caricaturé qu'il faut lire à haute voix pour entendre le sens, si la disposition aléatoire des « minutes de sable mémorial » d'Alfred Jarry, la structure des textes de Christian Morgenstern ou d'un Lewis Carroll figuraient comme autant d'antécédents possibles, si telle allitération de James Joyce pour *Finnegans Wake* étaient dans le droit-fil de la plasticité de la langue Zaoum, il apparaissait malgré tout clairement qu'il ne

**Charles Baudelaire**

Alexandre Weill proférant des phrases incongrues, vers 1855.

Encre sur calque.

Coll. particulière, Paris.

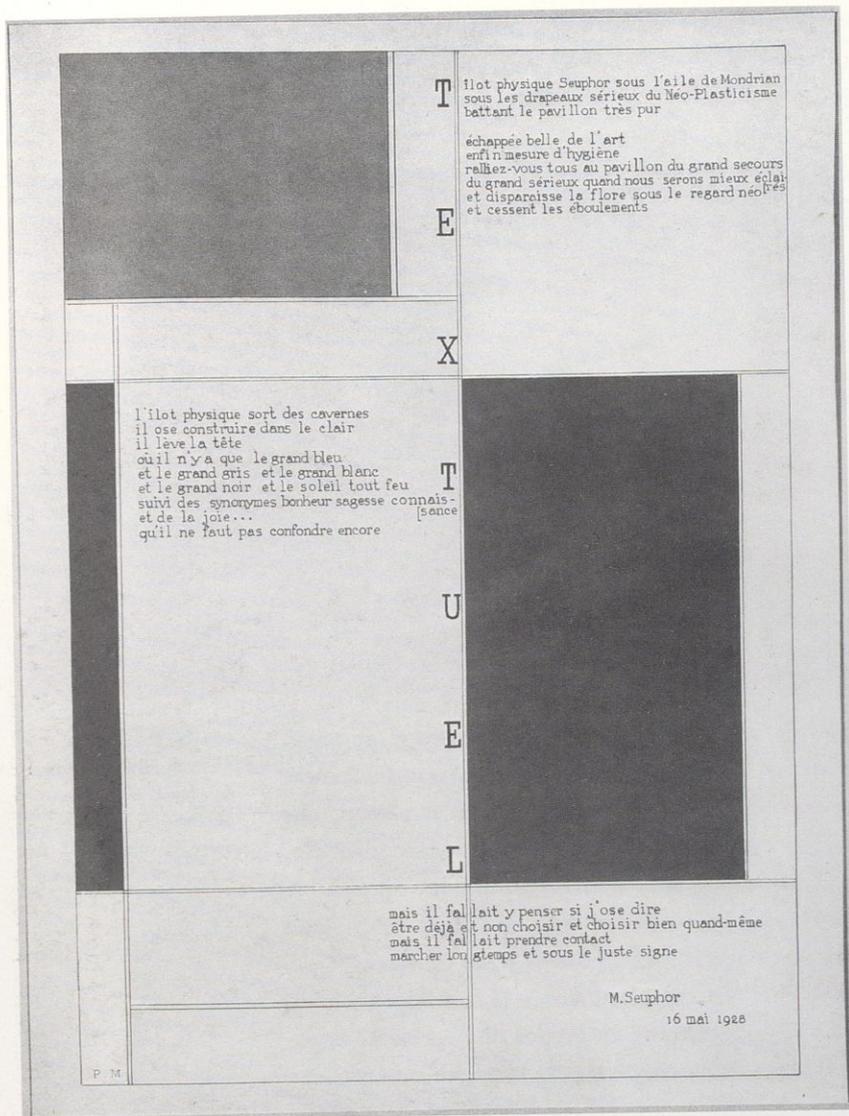
Page ci-contre :

**Marcel Broodthaers**

Un coup de dés, 1969.

Peinture sur toile.

Coll. Dr. Speck, Cologne.



**Piet Mondrian**  
Tableau-poème : « Textuel »,  
1928,  
texte de Michel Seuphor.  
Coll. particulière.

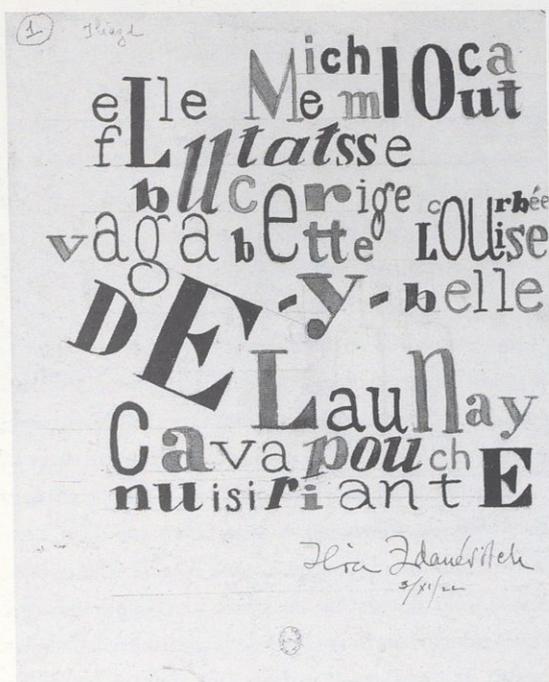
**Iliaszd**  
Elle. Composition  
calligraphique pour  
Sonia Delaunay,  
3 novembre 1922.  
Bibliothèque nationale, Paris.

Page ci-contre :

**Christian Dotremont**  
Ne rien préparer, 1976.  
Coll. particulière.

**Augusto de Campos**  
Poembiles, 1974.  
Ed. Brésilensé.  
Coll. Galerie J. et J. Donguy.

**Timm Ulrichs**  
Concrete Poetry, 1972-1973.  
Coll. Hans Hüper.

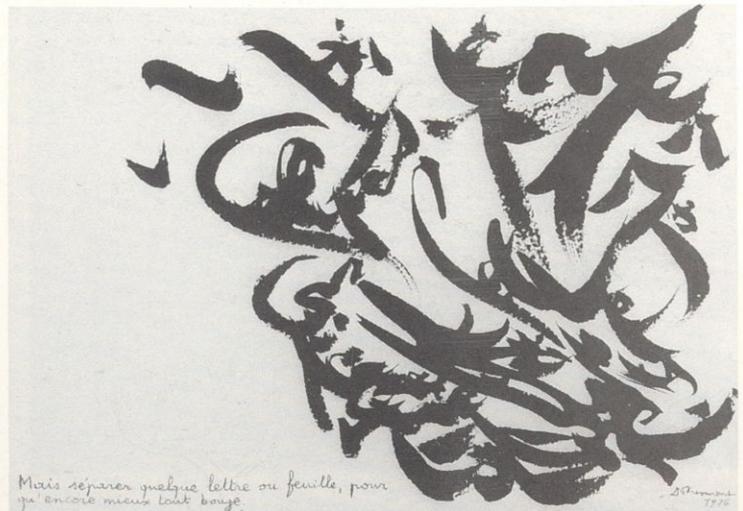
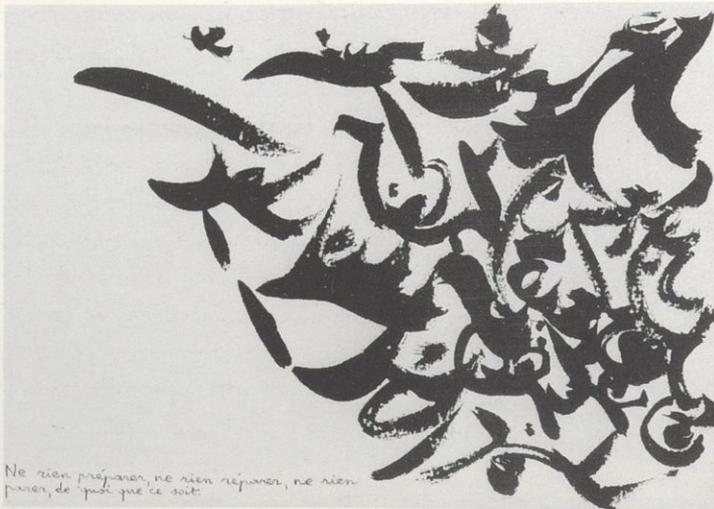


pouvait s'agir de mettre bout à bout l'œuvre d'écrivains qui dessinent, pas plus que de renvoyer dos à dos calligraphies et typographies.

Evoquant un fragment de *Biffures* de Michel Leiris, l'un des auteurs de l'exposition « Ecritures » organisée au C.N.A.C. en 1982, exposition avec laquelle « Poésure et Peintrie » se reconnaît des affinités électives, rappelait cette situation d'un texte cherchant son émancipation entre liberté et ordonnancement. En ce sens, les projets ici rassemblés témoignent tous de ce qu'on pourrait appeler une opposition entre la galaxie Gutenberg et celle de Marshall McLuhan. C'est pourquoi, certainement, l'œuvre de Christian Dotremont, parmi toutes celles présentées, est de celles qui, « toujours proche, tentant de faire jouer aussi réciproquement que possible l'imagination verbale, prosaïque, poétique et l'imagination graphique matérielle, des Peintures-mots (les Transformées) aux logogrammes (1962) », maintient cette fragile ligne de crête à laquelle l'exposition a cherché à s'attacher.

Puisqu'il s'agit donc ici du chassé-croisé de la poésie et de la peinture et finalement de ce qui préoccupe des hommes qui, « bien que concevant des non-poèmes sont encore des poètes », comme des non-peintres sont aujourd'hui peintres, le sens même de « Poésure et Peintrie », par-delà le seul renoncement de la page ou le dépassement de l'écriture, est peut-être avant tout celui de la mise en exergue d'une constante transformation et contamination des genres, afin de permettre une remise en perspective d'une histoire par trop occultée et de réarticuler en autant de propositions distinctes les jalons de ce que McLuhan a appelé une « verbi-voco-visual exploration ».

Du *Coup de dés* de Mallarmé auquel fait écho, au bout de ce parcours, le *Coup de dés* que s'approprie et relance Marcel Broodthaers, c'est donc d'un domaine, d'un champ ou d'un lieu, à partir du texte et de son inscription (que celle-ci soit visuelle ou sonore), à la recherche toujours nouvelle d'une autonomie, qu'il veut être ici question. Pas d'exhaustivité donc : comment se pourrait-il ? Mais une succession de moments dont l'origine « moderne » pourrait bien, cette fois encore, se reconnaître dans ce « dispositif » mallarméen qui, comme le soulignait Paul Valéry, « avait su élever une page à la puissance du ciel étoilé » et « exalter, précise aujourd'hui Nicolas Cendo, le dessin gigantesque d'une œuvre dont l'ampleur serait capable d'embrasser à elle seule les qualités les plus aiguës de la langue poétique, de la représentation visuelle des mots sur la page

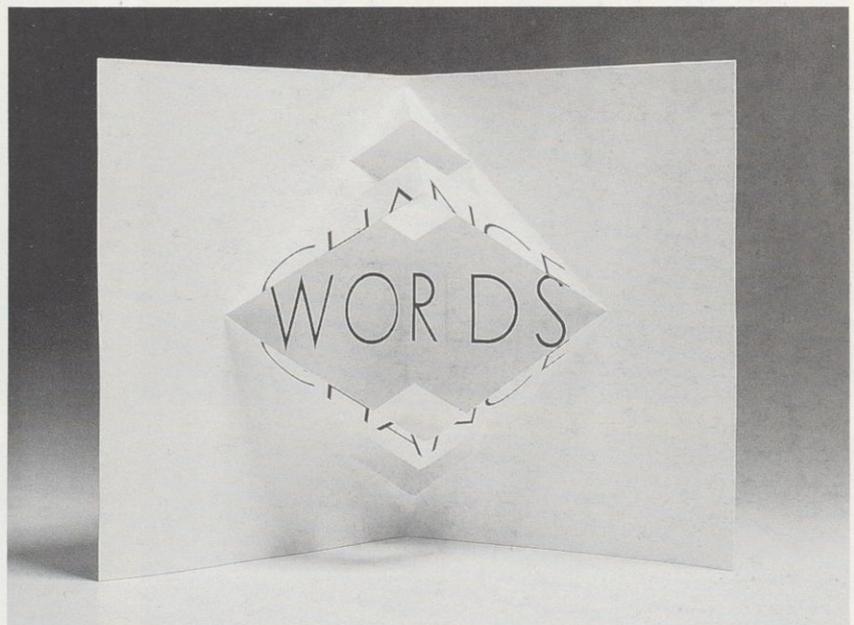


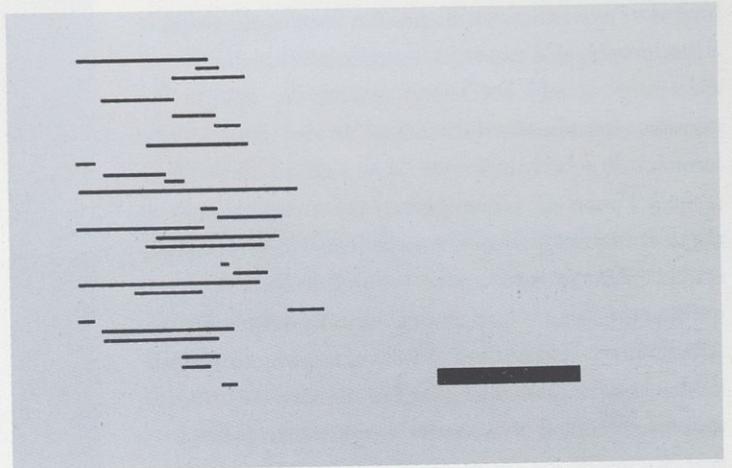
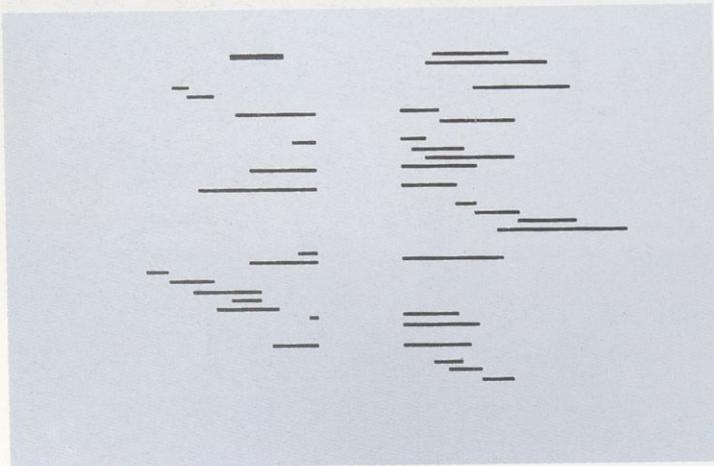
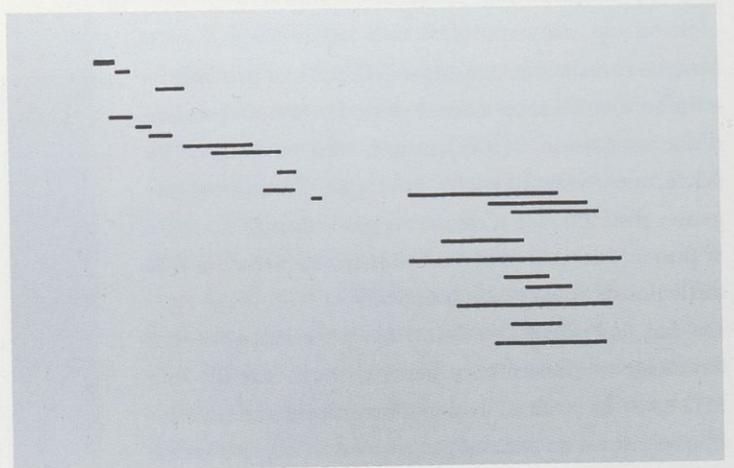
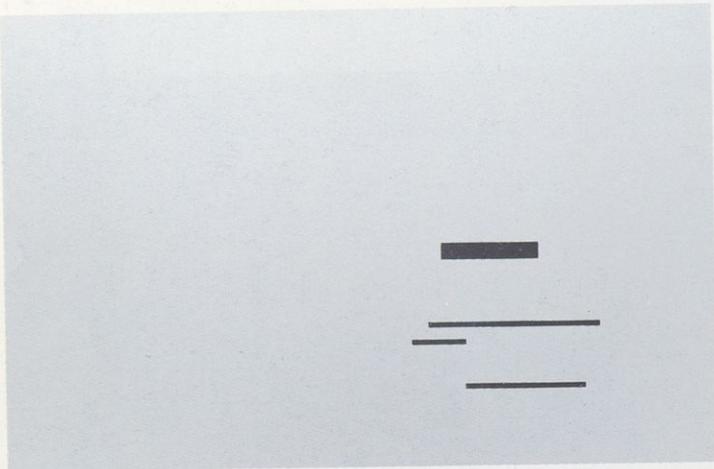
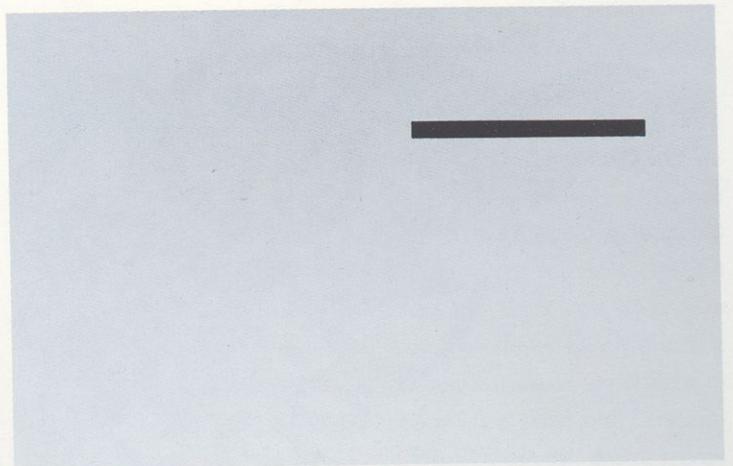
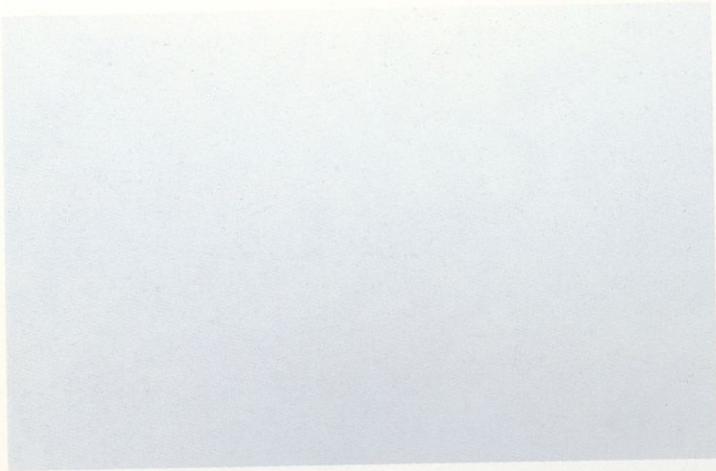
blanche et de la musique engendrée par leur prosodie. »  
« Poésure et Peintrie » tente donc la mise en lumière  
d'une succession de projets qui, tout au long de ce  
siècle, ont véritablement provoqué la collision de  
genres distincts. Ce n'est certes pas l'histoire de toute  
la poésie, histoire dont on mesurera au demeurant la  
difficulté de faire une exposition.

De fait, « Poésure et Peintrie » ne reconstruit pas  
davantage une histoire du livre, histoire dans laquelle  
le *Coup de dés* serait à l'évidence une rupture essentielle.  
Elle ne vise ou ne conclut pas avec lui même si la trame  
et le rôle incessants des revues restent sensibles tout au  
long de l'exposition et du présent catalogue, comme  
« lieu privilégié d'expériences collectives, laboratoire  
d'écriture visuelle » (Dachy), même si, comme le  
rappelle Antoine Coron, surgissent des antécédents  
lointains de cette histoire, de l'Antiquité au Moyen Age  
jusqu'à l'aube de notre siècle, même si, comme se  
risque à l'envisager superbement Jean-Pierre Bobillot,  
il existe dans le voisinage de l'œil et de l'oreille, bien  
qu'inqualifiable, « une poésie lisible » que Pierre  
Albert-Birot, Tzara, Iliasz et sa langue « zaoum » (qu'il  
faudra bien un jour décrypter) et nombre de ceux ici  
réunis ont contribué à fonder et que notre présent —  
faut-il citer Blaine, Bory, les frères De Campos, Du-  
frêne, Gomringer, Heidsieck, Schwarz ou Ulrichs parmi  
tant d'autres — continue de faire vivre.

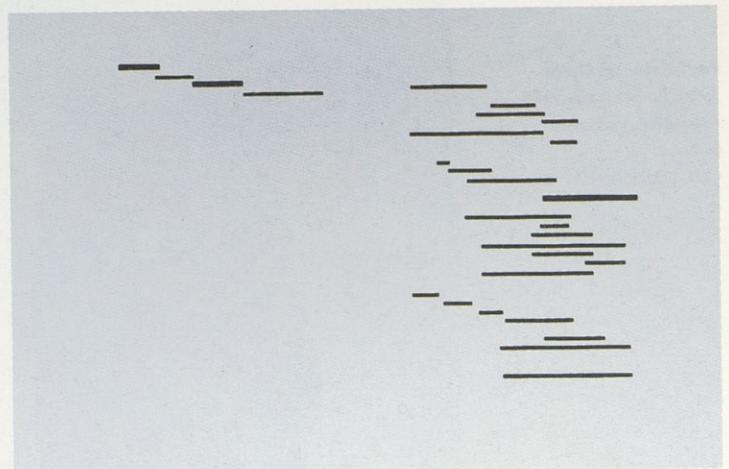
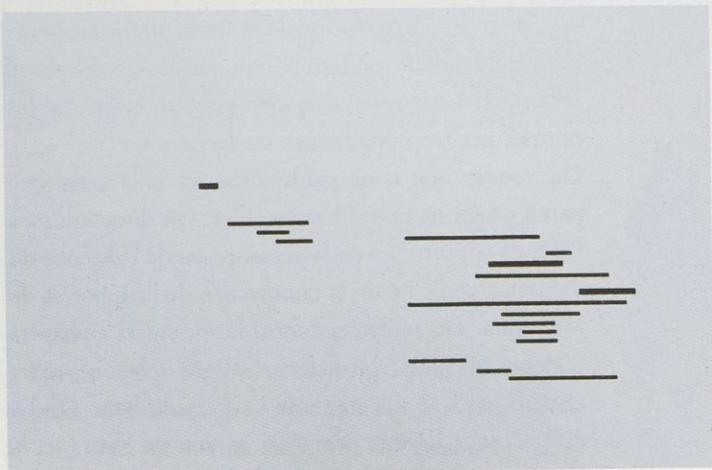
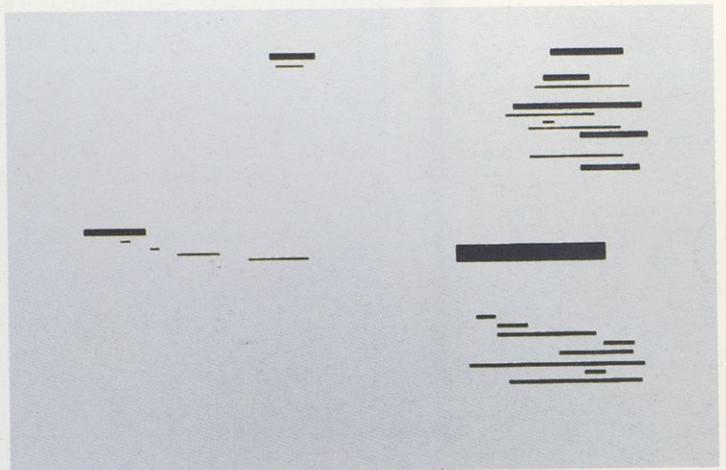
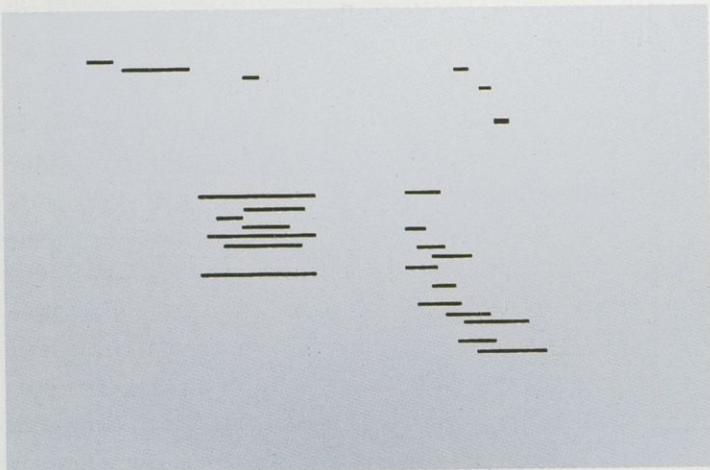
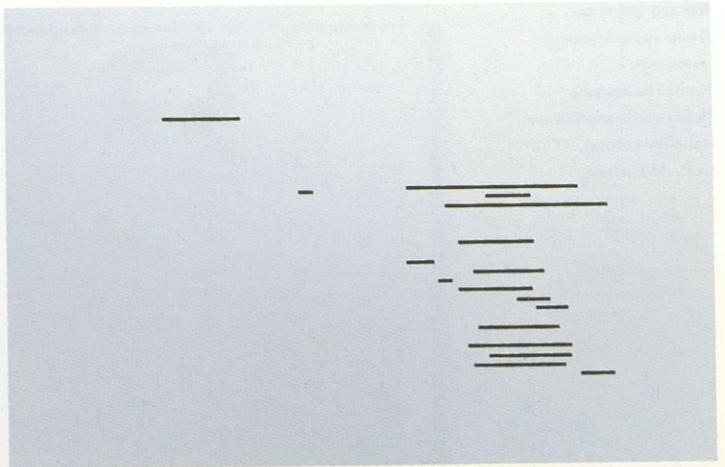
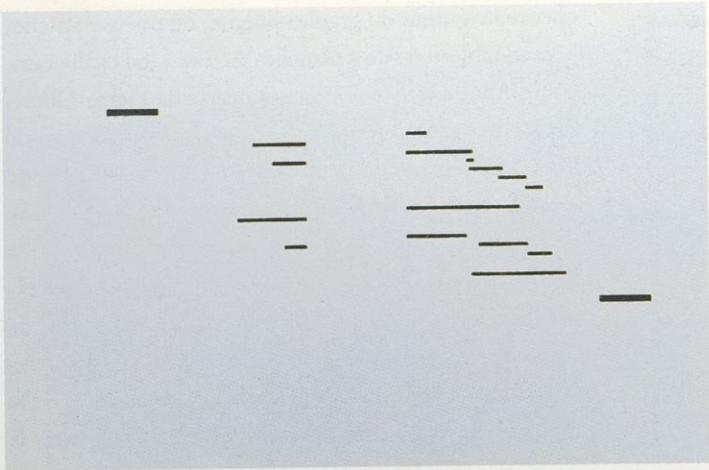
On découvrira ainsi que « Poésure et Peintrie » révèle  
une suite sans fin — pourquoi le serait-elle ? — de  
brèches ouvertes par les poètes dans l'orthodoxie du  
sens et des sens et qu'il serait trop facile de conclure  
qu'aucun d'entre eux n'a eu de successeurs.

De Marinetti, premier parmi les théoriciens de la poéti-  
que du dynamisme et de l'énergie, typographe et plus





Faint, illegible text visible in the bottom right corner of the page, likely bleed-through from the reverse side.



**Marcel Broodthaers**

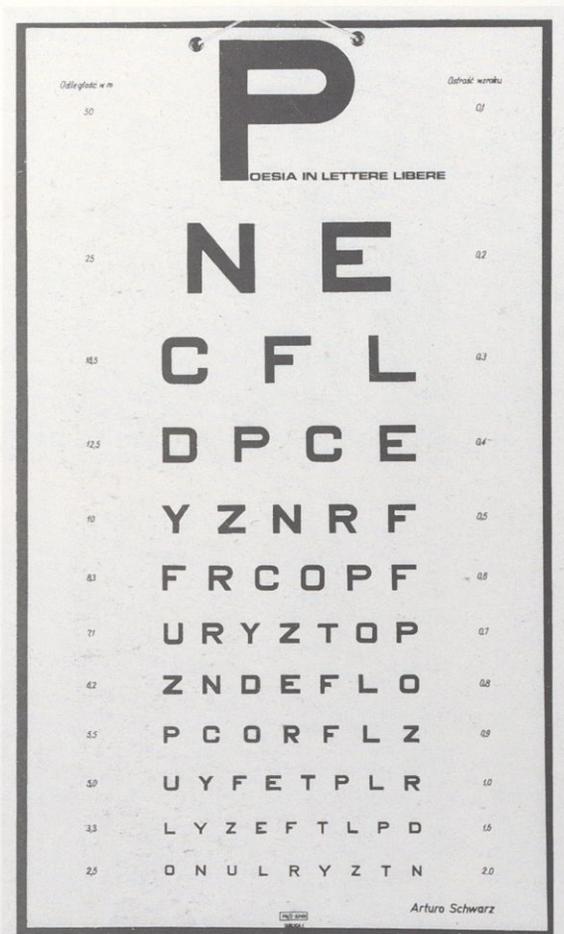
*Un coup de dés jamais  
n'abolira le hasard. Image,*  
1969.

12 plaques en aluminium  
anodisé.

Coll. Lohaus de Decker.

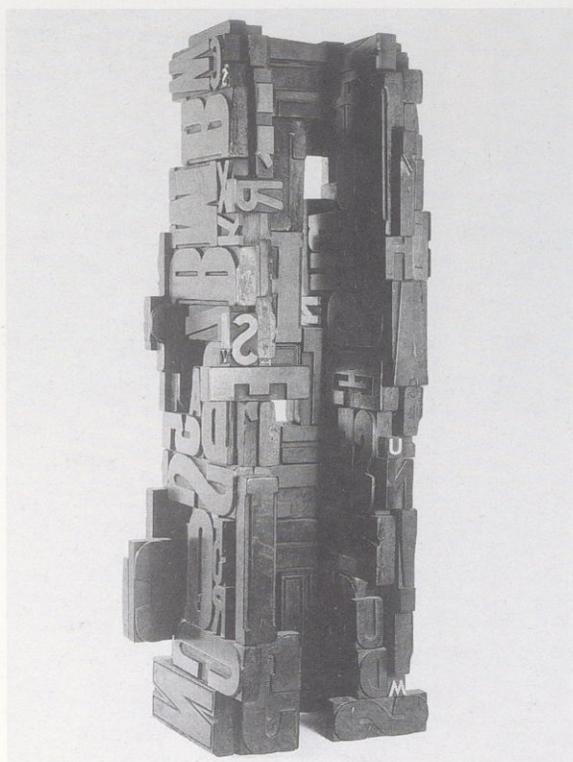
**Arturo Schwarz**

*Poème optophonétique*  
(hommage à  
Raoul Hausmann).  
Ready-made modificato  
(tabella oculista), 1970.  
Coll. de l'artiste.



**Paul-Armand Gette**

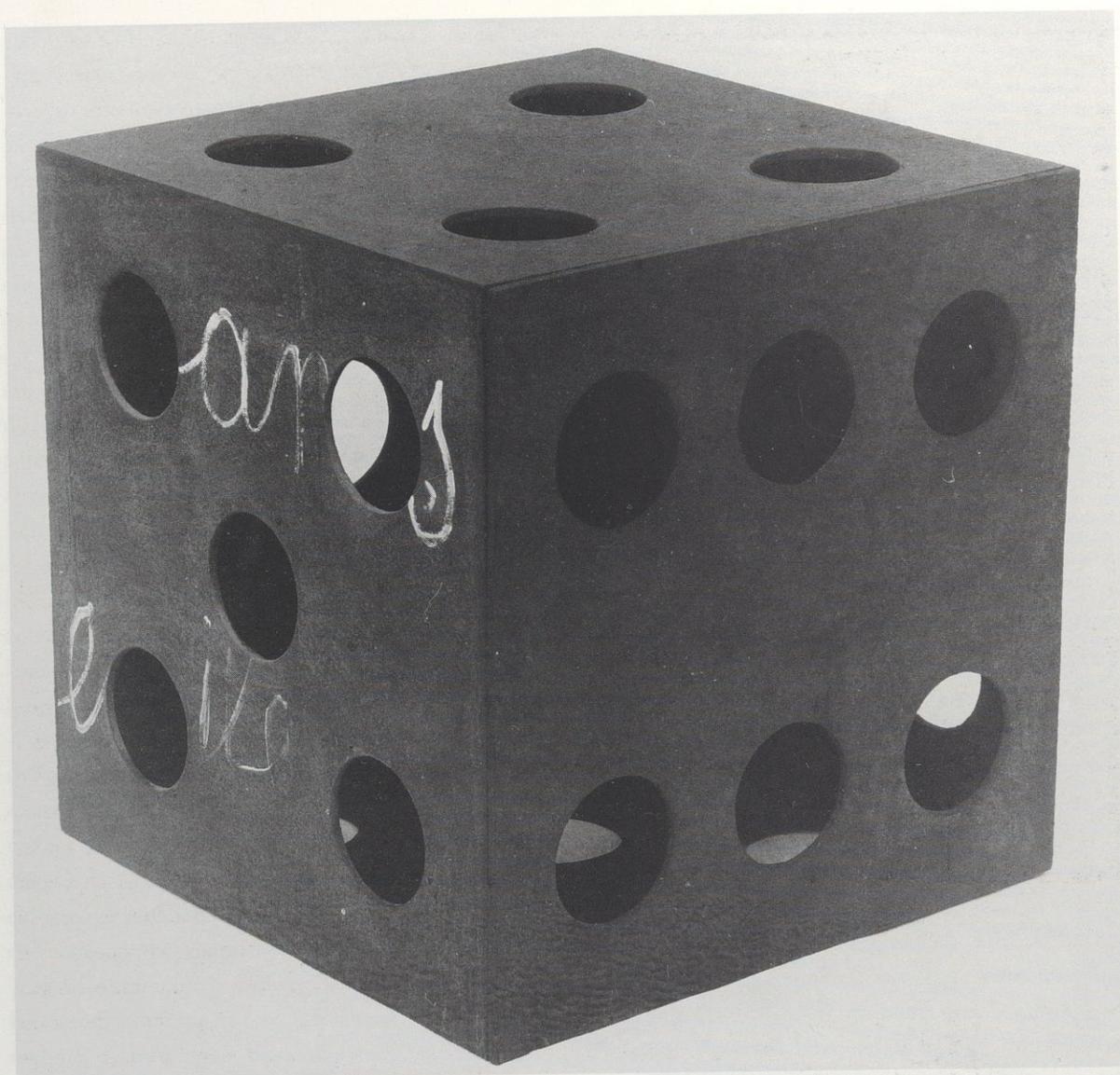
*Tour : Ruïne creuse*, 1962.  
Assemblage de lettres  
de bois.  
Coll. particulière.



encore inventeur du grapho-poème, du poème-affiche, poème-tableau ou de « planches tactiles », aux calligrammes d'Apollinaire et poèmes-pancarte de Pierre Albert-Birot, du simultanésisme à la *Prose du Transsibérien*, de l'optophonétisme de Raoul Hausmann à la *Ursonate* de Kurt Schwitters apparaissant dans ce propos comme des clés de voûte essentielles, de Kroutchonykh à Iliadz, des poèmes-objets d'André Breton aux tableaux-poèmes de Joan Miró ou à l'œuvre de Joan Brossa, de Christian Dotremont à François Dufrené dont les crirythmes jubilatoires et le souvenir des lectures de la *Cantate des mots camés* traversent nécessairement la présente exposition, de l'hypergraphie lettriste à Paul-Armand Gette ou Raymond Hains qui, parce qu'il sait mieux que d'autres ce que parler veut dire, s'explique dans le présent ouvrage sur les raisons qui le firent ne pas être poète, de l'énergie des protagonistes de Fluxus à l'exigence sérielle de la poésie concrète ou du spatialisisme, autant d'exemples pris parmi beaucoup d'autres à même de montrer que les appels de Tzara — « chaque page doit exploser » —, que les « poèmes bruitistes » d'Huelsenbeck, « sonores » d'Hugo Ball, ou la langue « zaoum » d'Iliadz alliant à la parole la phonétique et la composition typographique pour trouver cette « poésie sonore transmentale » dont parle Marc Dachy, sont au nœud des intersections entre ce que Pierre Reverdy appelait « formes plastiques et formes poétiques » qu'il appartient à une exposition de révéler comme éléments constitutifs d'une modernité qui, quoi qu'en disent ou rêvent certains, reste toujours « une avancée sur les normes par trop codifiantes du langage ».

On voudra que nous pardonnent ici tous ceux que pareil projet ne pouvait rassembler. On discutera sans fin sur l'opportunité de la présence ou de l'absence du Tableau-Poème né de la connivence de Seuphor et de Mondrian. On se demandera si les premiers alphabets d'Henri Michaux, les galets de René Char ne cherchaient pas à se soustraire de l'espace du livre. On l'a dit : il ne s'agissait pas d'un inventaire mais de la tentative de tisser la trame d'une histoire oubliée, et de rappeler le rôle fondateur et initiateur des poètes d'un temps dont on voudrait éviter qu'il fasse la part trop belle à l'objet.

« Poésure et Peintrie » devrait permettre dès lors à d'autres expositions de se construire, à d'autres perspectives de se tracer. C'est aussi à cette fin que le catalogue a été conçu. Non pas comme le seul livre d'images de l'exposition, mais comme son contrepoint au sens musical du terme.



A l'heure des remixages et de ce que Jean-Christophe Royoux appelle « la recherche d'un langage commun », à l'heure où la fonction du musée est indubitablement de s'interroger sur ce qu'il peut traduire de la complexité des choses de ce monde, le présent catalogue et les textes qui l'accompagnent, fruits d'une longue collaboration entre l'équipe des Musées de Marseille et parmi les spécialistes les plus reconnus qu'on pouvait espérer réunir, devraient permettre de laisser la trace d'un chemin jusqu'à lui inexploré. Broodthaers, ayant un jour rejeté les dés, rêvait aussi « d'une carte du monde poétique ».

É

**Marcel Broodthaers**

*Le dé*, 1968-1969.

Bois, peinture  
et inscription.

Coll. particulière,  
Bruxelles.



## Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés

**Antoine CORON**

« Il est de ces subtilitez frivoles et vaines, par le moyen desquelles les hommes cherchent quelquesfois de la recommandation : comme les poètes qui font des ouvrages entiers de vers [...] en manière qu'ils viennent à représenter telle ou telle figure » (Montaigne, I, 54 [1580]).

« Si je cesse un jour ces recherches, c'est que je serai las d'être traité en hurluberlu, justement parce que les recherches paraissent absurdes à ceux qui se contentent de suivre les routes tracées » (Apollinaire, lettre à André Billy, 1918).

A plus de trois siècles de distance, les poèmes figurés, ces expériences qui semblaient à l'auteur des *Essais* comme des préciosités vaines, prétextes à futile gloriole, Apollinaire, en poète inquiet de refonder son art dans la modernité, les défendit au contraire comme une « idéalisation de la poésie ». Il en soulignait moins leur rupture avec les formes poétiques habituelles que la complémentarité de leur apport : « Dieu m'est témoin, écrit-il encore à André Billy, que j'ai voulu seulement ajouter de nouveaux domaines aux arts et aux lettres en général, sans méconnaître aucunement les mérites des chefs-d'œuvre véritables du passé et du présent. » Tout en jugeant compréhensible la vigueur avec laquelle les apollinariens défendent l'originalité formelle de *Calligrammes*, il semble donc relativement difficile de les suivre lorsque, pour conforter leur thèse d'une création *ex nihilo* (ou presque), ils en viennent à réduire à (presque) rien les créations du même ordre qui précéderent celles de leur héros. Celui-ci, plus bavard d'ordinaire, est demeuré étonnamment vague sur les antécédents de ses « idéogrammes lyriques ». Faut-il reconnaître dans le choix de ce terme un signe, une orientation si l'on peut dire, fixant leur source au plus loin du passé et vers l'Asie extrême ? Bien que les calligrammes d'Apollinaire n'aient rien à voir avec les idéogrammes chinois ou l'écriture cunéiforme, c'est bien cette direction pourtant qu'ont désignée leurs commentateurs les plus autorisés<sup>1</sup>.

Mon propos n'est pas d'ancrer *Calligrammes* dans une tradition occidentale, d'ailleurs épuisée au début du XX<sup>e</sup> siècle. Si manquent les preuves pour attester qu'Apollinaire s'en fût inspiré, il semble par contre de plus en plus difficile d'imaginer qu'il l'ait complètement ignorée. J'espère, dans les pages qui suivent, donner

une idée plus juste du nombre et de la variété des poèmes figurés qu'il aurait pu connaître.

Ces créations, longtemps éparées, quelquefois nombreuses et plus concentrées, il est possible maintenant de les situer dans une continuité historique, d'en saisir le fil<sup>2</sup>, d'en expliquer le sens ou de tenter, du moins, d'éclaircir celui-ci, tant cet art fut lié dès l'origine aux obscurités d'une poésie savante, énigmatique. Ce n'est pas le moindre mérite d'Apollinaire que d'en avoir ouvert les fenêtres sur les « couleurs du temps », sur la simplicité évidente d'un quotidien transfiguré.

Les Grecs se sont exercés à toutes sortes de jeux poétiques. Les ingéniosités qui font apparaître verticalement des mots cachés dans l'ordonnance des vers (les acrostiches<sup>3</sup>), qui donnent du sens à la lecture aussi bien de gauche à droite qu'inversement (les palindromes<sup>4</sup>), les difficultés qu'on s'impose en écartant une ou plusieurs lettres (les lipogrammes<sup>5</sup>), en augmentant ou diminuant régulièrement les mètres (les vers rhopaliques ou « boules de neige »), toutes ces expériences, dont il reste peu de traces, furent pratiquées dans le monde hellénique. Elles apparaissent comme des préalables aux premiers calligrammes, tant ceux-ci manifestent avant tout les ressources de leurs versificateurs. Ces exploits techniques qui requièrent une lecture attentive, s'associent souvent aux épigrammes à énigme que les anciens Grecs appelaient des « grîphes ».

Le poète bordelais Ausone, qui vécut au IV<sup>e</sup> siècle de notre ère à la cour de l'empereur Gratien, dédia au consul Pacatus un poème-écho (le dernier mot d'un vers y est le premier du vers suivant) qu'il intitula d'un mot, *technopægnion*, forgé du grec, pour signifier « jeu d'art ». Par ce terme on pourrait désigner tous les poèmes formels de l'Antiquité qui brillent surtout par la solution apportée aux problèmes métriques que l'auteur s'est posés. Les poèmes figurés ne formeraient donc qu'une partie des *technopægnia*, celle où les difficultés de versification sont conçues pour adapter la forme du poème écrit à celle d'un objet ou d'un être vivant.

A la différence de ceux d'Apollinaire, les calligrammes antiques sont toujours « pleins ». Aucun n'organise les vers en linéaments — cela ne se produisit pas avant le Moyen Âge. Comme chez Apollinaire, en revanche, la

Page ci-contre :

### La Syrinx

Théocrite. *Idyllia*, XIV<sup>e</sup> s.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, manuscrits,  
grec 2832.

1

Michel Décaudin, « La Nouveauté de Calligrammes dans l'œuvre d'Apollinaire », in *Le Flâneur des deux rives*, 4, décembre 1954, pp. 38-40. Cette position fut reprise ensuite, notamment dans les notes à *Calligrammes jointes à l'édition des Œuvres poétiques d'Apollinaire dans la Bibliothèque de la Pléiade* (1965). Lire aussi : Pénélope Sacks-Galey, *Calligramme ou Ecriture figurée* : Apollinaire inventeur de formes (*Lettres modernes*, Paris, 1988), où l'auteur s'est proposé de dégager « le caractère unique d'une tentative sans précédent ».

2

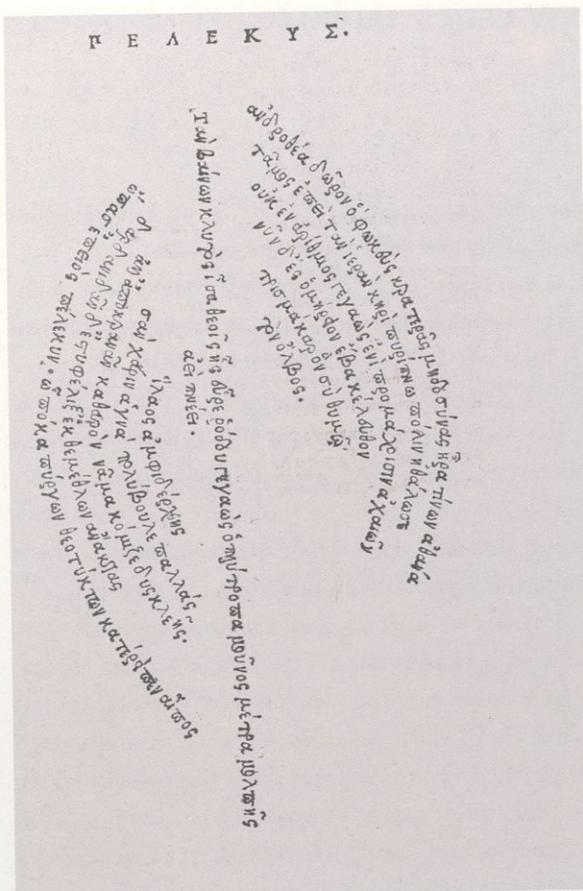
De toutes les publications qui, depuis *La Lettre et l'Image de Massin* (Gallimard, 1970), ont renouvelé l'information et la réflexion sur ce sujet, la plus importante, de très loin, la seule dont la lecture soit indispensable est le catalogue de l'exposition organisée, en 1987, à la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel par Jeremy Adler et Ulrich Ernst, *Text als Figur : visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (Weinheim : VCH, 1988, pour la deuxième édition). On y trouvera aussi la bibliographie la plus complète à ce jour.

3

Le Sicilien Epicharme, au début du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., en fourrait ses textes comme autant de signatures, si l'on en croit Diogène Laërce, *Vies des Philosophes*, VIII, III, 78.

**La Hache de Simias**

Théocrite. *Idyllia*, 1516. Bibliothèque nationale, Paris, imprimés, réserve.



4

Ils auraient été inventés par l'Alexandrin (et pornographe) Sotades de Maronée, au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., selon Philippe Dubois, « (Petite) Histoire des palindromes », dans *Littérature*, 7, printemps 1983, pp. 125-135.

5

Le plus ancien aurait été créé par Lasos d'Hermione, au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., d'après une « Histoire du lipogramme » par Georges Perec, dans *Oulipo*: la littérature potentielle, coll. Idées, 289, Gallimard, Paris, 1973, pp. 77-93.

6

La Bibliothèque nationale conserve (supplément grec 384) la seconde partie du Palatinus 23, un manuscrit byzantin de la fin du X<sup>e</sup> siècle, source principale de l'Anthologie dite, à cause de lui, palatine, et donc des poèmes figurés. Ceux-ci nous sont parvenus également par la tradition des poèmes de Théocrite, mais les copies en sont plus récentes: le manuscrit grec 2832 de la Bibliothèque nationale comporte La *Syrinx* et L'*Autel* dans de belles mises en page illustrées du XIV<sup>e</sup> siècle.

7

Les Bucoliques grecs, éd. et trad. par Ph.-E. Legrand, t. I, pp. 219-221; t. II, pp. 221-235, *Les Belles Lettres*, Paris, 1953, quatrième édition. — Anthologie grecque. Première partie: Anthologie palatine, éd. et trad. par F. Buffière, t. XII, *Les Belles Lettres*, Paris, 1970, pp. 115-119, 132-141 et 209-218.

forme choisie n'est pas indifférente. La signification, immédiatement et globalement saisie par le lecteur, est en relation avec celle du poème, laquelle se déchiffre beaucoup plus lentement, tant les auteurs ont souvent obscurci le sens de leurs vers, déjà difficiles à lire dans leur singulière disposition matérielle.

Le corpus initial des poèmes figurés est restreint: cinq pièces attribuées longtemps à Théocrite, et qui furent donc publiées dans ses œuvres avant d'être partagées entre l'auteur des *Idylles* et deux autres de ses contemporains, Dosiadas, l'un de ses amis, et Simias, qui fut son aîné. Tous les trois, venant de Sicile, de Crète et de Rhodes, vécurent à Alexandrie dans la première moitié du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., au moment où Lycophron, l'un des bibliothécaires de la déjà Très Grande Bibliothèque d'Égypte, venait de composer l'*Alexandra*, cet obscur objet de la poésie hellénistique. On a supposé que Dosiadas et Théocrite, fort peu clairs dans les poèmes figurés qui leur sont attribués, auraient pastiché le genre de poésie cryptée, très à la mode, semble-t-il, à la cour de Ptolémée II Philadelphie.

Suivant en cela le grammairien Héphestion (II<sup>e</sup> siècle après J.-C.), on n'attribue plus à Théocrite que *La Syrinx*, un poème en forme de flûte de Pan. *L'Autel* est

laissé à Dosiadas, et Simias de Rhodes est considéré comme l'auteur des trois autres pièces, *Les Ailes*, *La Hache* et *L'Œuf*<sup>6</sup>, les plus lisibles par des modernes, même s'il vaut mieux être averti de leur mode d'emploi. Ainsi *La Hache*, arme bipenne en l'occurrence, est-elle constituée de deux blocs de six vers incurvés et de longueurs inégales. Pour comprendre le sens de ce poème en l'honneur d'Epeios, l'artisan du cheval de Troie, il faut le lire en allant des vers les plus longs aux plus courts, soit en sautant d'un vers à son suivant sur la lame opposée, soit plutôt en faisant pivoter la hache d'un quart de tour selon une lecture circulaire jusqu'au centre de la figure. Tout au contraire, c'est des vers les plus courts aux plus longs que la lecture de *L'Œuf* conduit le regard, en alternant d'un côté de l'œuf à l'autre, jusqu'au centre également.

Pour les trois pièces de Simias, comme pour *La Syrinx* de Théocrite, il s'agit de poèmes « rhopaliques » dont les vers augmentent ou diminuent régulièrement. Seul *L'Autel* de Dosiadas présente des mètres variés dessinant une forme qui n'est pas en progression (ou diminution) régulière. C'est sans doute la raison pour laquelle, des cinq poèmes figurés, *L'Autel* est le plus proche d'un calligramme au sens où nous l'entendons. Assez souvent, les éditions les plus anciennes des *Ailes*, de *La Hache* et de *La Syrinx* inscrivent leurs vers dans un dessin, afin qu'on ne se méprenne pas sur leur signification figurée. Pour *L'Autel*, un cadre graphique aussi insistant parut rarement nécessaire.

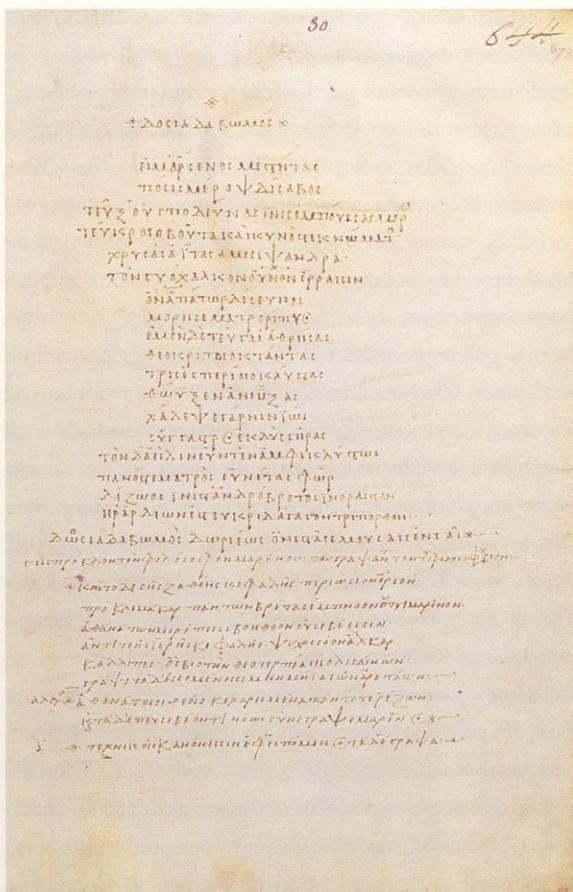
A cause de leurs formes, on s'est beaucoup interrogé sur l'existence de supports matériels qui auraient été à l'origine de ces poèmes<sup>7</sup>. *Les Ailes*, suppose-t-on, auraient été composées pour une statue d'Eros, *La Hache* pour être gravée sur celle d'Epeios conservée dans un sanctuaire de Métoponte. Mais les syrinx à dix tuyaux sont rares; quant à *L'Œuf*, un poème avant tout métaphorique, comment imaginer qu'il ait pu être tracé d'abord sur autre chose qu'une feuille de papyrus? Enfin, *L'Autel* de Dosiadas, bien que Fortunio Liceti ait cru localiser son temple dans l'île de Lemnos, semble bien n'être qu'une fantaisie. « La sombre liqueur des victimes ne me teint point », reconnaît d'ailleurs plus simplement et d'entrée de jeu L. Julius Vestinus, l'auteur d'un second *Autel*, composé sous le règne d'Hadrien, à l'imitation du premier.

Sauf le poème de Vestinus et un fragment poétique en forme d'aile par Lævius, un contemporain de Cicéron, ce groupe de calligrammes alexandrins n'eut guère de suite avant la Renaissance. La poésie latine qui relayait

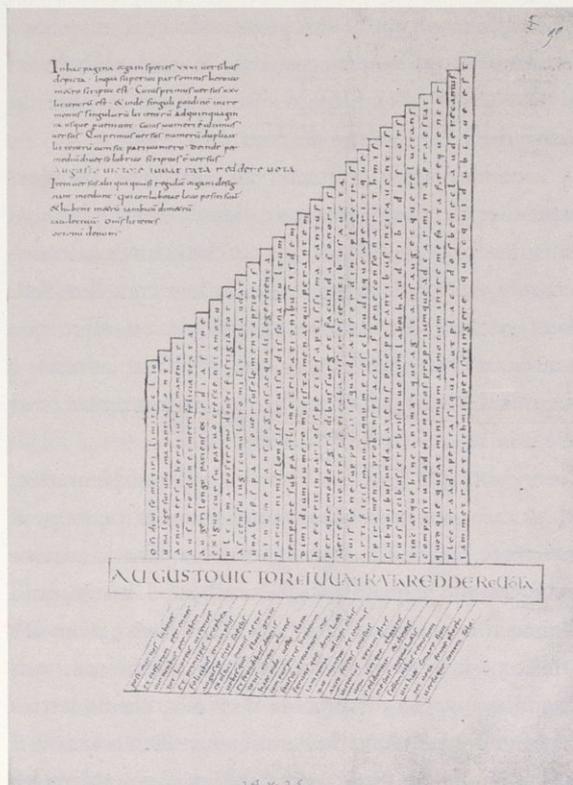
la grecque dans la création de poèmes figurés fut relativement tardive. Elle s'imposa surtout d'autres contraintes métriques qui devaient produire des « calligrammes » d'une nature entièrement différente.

A la charnière des *technopœgna* grecs et de ce qu'on a appelé les *carmina figurata* médiévaux se tient Publilius Optatianus Porfyrius qui vécut dans la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle. Frappé d'exil par Constantin, il obtint son rappel à la cour grâce à un panégyrique divisé en vingt-cinq poèmes à la gloire du fondateur de Constantinople dont, en 326, on fêtait les *vicennalia* (les vingt ans de règne). Trois de ces poèmes forment des calligrammes qui semblent assez proches de ceux que nous avons déjà rencontrés : un autel, une syrinx et, plus nouveau, un orgue à eau. Leur structure métrique distingue en fait nettement ces trois pièces de leurs modèles antérieurs. Selon la longueur des vers, Dosiadas employa cinq mètres différents, de quatre à sept pieds ; Simias, pour *L'Œuf*, en avait inventé le double, et des plus compliqués. Porfyrius et ceux qui le prirent pour modèle s'en tinrent à l'hexamètre, sans que la difficulté de composition s'en trouvât allégée, au contraire. Disposés en grille, sans espace entre les mots, les vers de *L'Orgue*, par exemple, toujours de six pieds, sont d'une longueur qui varie de vingt-cinq à cinquante lettres.

Outre ces trois poèmes, seize autres pièces du *Panegyricus* orientent les figurations des poèmes-grilles (*carmina cancellata*) dans une voie nouvelle n'ayant plus de rapport avec celles des *technopœgna* antérieurs. Le poème, constitué de vers de longueur strictement identique, comporte le plus souvent autant de vers que de lettres dans chacun de ceux-ci. Chez Porfyrius, comme plus tard chez Fortunat ou Raban Maur qui l'imitèrent, les figures s'inscrivent donc généralement dans des carrés parfaits de trente-cinq ou trente-sept lettres de côté. N'étant plus dessinées par la silhouette du bloc de vers, elles sont constituées d'alignements de lettres à repérer à l'intérieur de la grille, comme dans certains exercices proches des mots croisés. Alors que cette démarche s'apparente plutôt à l'énigme qu'à l'acrostiche, le soin mis par l'auteur à faciliter la reconnaissance des lettres, retenues à la fois comme linéaments de la figure et composantes d'un second poème à l'intérieur du premier, indique bien que cet exercice littéraire était conçu pour être apprécié comme une prouesse. Dans la première bonne édition du *Panegyricus*, celle de Marc Welsler (1595), on souligna les linéaments d'un trait de couleur. Mais ordinairement, et dès la première édition des *carmina cancellata*



**L'Autel de Dosiadas**  
Anthologie Palatine, X<sup>e</sup> s.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, manuscrits,  
supp. grec 384.



**L'Orgue à eau**  
Publ. Opt. Porfyrius,  
*Panegyricus*, IX<sup>e</sup> s.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, manuscrits,  
latin 2421.

de Raban Maur, les figures «textuées» furent imprimées en rouge.

Les formes générées par les lettres des poèmes de ce genre sont relativement limitées : verticales, horizontales, diagonales, telles sont les trois directions que permettent les poèmes-grilles. Malgré ces contraintes, Porfyrius surtout créa une série de compositions géométriques relativement complexes, en relation le plus souvent avec l'art de la mosaïque. La plus remarquable est une galère dont le mât est constitué par le monogramme du Christ, où les linéaments de lettres forment des ramifications qui offrent plusieurs cheminements possibles à la lecture, et donc plusieurs sens pour un même départ de vers. Cette intrusion de la combinatoire dans les poèmes de Porfyrius fournirait sans doute aux membres de l'Oulipo une raison supplémentaire d'apprécier une poésie qui présente tant de points communs avec les expériences qu'ils aiment pratiquer.

Parce qu'aucun des Esseintes n'y avait même jeté les yeux, les poèmes figurés, tels qu'ils furent inventés par Porfyrius, étaient considérés, il y a encore assez peu de temps, comme des puérilités, des complications artificielles, pire : des jeux d'esprit. Sur leurs contemporains, par contre, cette intrication de poésie et de dessin produisit un effet considérable.

La première raison de ce succès est extérieure au nouveau genre, elle tient au contexte de son apparition. La figure de Constantin, premier empereur chrétien, est en effet inséparable des poèmes de Porfyrius. Sous Charlemagne et ses successeurs, le réemploi de ce modèle situait d'emblée le discours sur le plan du panégyrique, du poème de cour.

La seconde raison s'attache au caractère visuel si particulier de ces nouveaux «calligrammes», plus abstraits que ceux des Grecs, plus architecturaux, mieux accordés aux lieux sacrés auxquels leur caractère religieux pouvait les destiner. Il semble en effet que certains d'entre eux, celui que Fortunat adressa à Syagrius d'Autun par exemple, ont été composés pour être mis au mur<sup>8</sup>.

Cependant, si la fonction visuelle, presque décorative, de ces créations poétiques est indiscutable, on ne peut en arrêter l'effet à la figure contenue dans le macro-texte, comme le qualifia Paul Zumthor<sup>9</sup>. L'image, qu'il s'agisse d'une simple croix ou d'un navire avec ses rames, y est le produit d'un second poème qui, sans elle, ne serait pas discernable dans la grille de lettres qui le renferme. Ainsi le *carmen cancellatum* réussit-il la plus étonnante intrication. Fortunat, qui aimait les

métaphores, affectionnait celle de la toile (texte et tissu ont la même racine) ourdie par le poète à partir de fils de peinture et de poésie («*fila picta*», «*licia litterata*»), suivant en cela «à la lettre» l'*Art poétique* d'Horace, tel du moins qu'on le comprit longtemps. L'*ut pictura poesis*, auquel il est fait expressément référence dans la longue missive accompagnant le poème à Syagrius, allait être pour longtemps — jusqu'à Apollinaire qui le reprit à son compte — la principale justification poétique du calligramme<sup>10</sup>.

L'histoire de celui-ci, au cours du Moyen Age, se concentra dans la première moitié de ces mille ans. Du moins les *carmina figurata* des périodes mérovingienne et surtout carolingienne sont-ils les mieux connus.

Nous avons déjà mentionné le premier poète à suivre l'exemple de Porfyrius : Venantius Fortunatus, un Italien fixé à Poitiers, où la princesse Radegonde avait fondé un couvent qui faisait de cette ville, dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, un îlot de civilisation. L'œuvre poétique abondante de Fortunat, qui mourut évêque vers 605, comporte quatre poèmes figurés : trois *carmina cancellata* à motif cruciforme et un calligramme plein, dessinant une croix, où le texte est lui-même «*crucifié*» dans une curieuse disposition préfigurant les «*labyrinthes*» du carme Paschasius à l'âge baroque.

Pour lors, dans les écoles d'Angleterre où, à la fin du VII<sup>e</sup> siècle, l'Occident reconstituait les fondements de sa culture, Aldhelm de Malmesbury fut à l'origine d'un renouveau littéraire que n'effrayait pas un certain maniérisme. L'attrance pour la symbolique des nombres, les «*griphes*», les acrostiches, le goût de l'obscur, tout cela, on l'a vu, prépare le terrain à la poésie visuelle. Les deux plus éminentes personnalités qu'exporta la Grande Ile sur le continent, saint Boniface au VII<sup>e</sup> siècle, Alcuin au VIII<sup>e</sup>, la pratiquèrent tous deux. On ne connaît de saint Boniface, l'apôtre des Germains, qu'un poème-grille plein d'acrostiches, composé au couvent de Nursling en l'honneur de son maître Dudd. Le rôle d'Alcuin fut plus considérable. Appelé par Charlemagne pour développer l'école du palais, il quitta York en 782, non sans emporter avec lui un manuscrit de Porfyrius. A Aix-la-Chapelle, comme à la cour de Constantin, le goût des poèmes figurés se répandit donc. L'anthologie poétique d'Alcuin nous a transmis ceux de Théodulphe, l'évêque d'Orléans, de Joseph Scottus, ainsi que les deux *carmina figurata* composés par Alcuin lui-même.

On apprécie encore mieux le rôle tenu par celui-ci dans

8

A la fin de la lettre qui accompagne le *carmen figuratum* offert à Syagrius, Fortunat semble destiner son poème, «*parieti conscripto*» (composé pour être mis au mur), à la pièce d'entrée du palais de l'évêque d'Autun.

9

Paul Zumthor, «*Carmina figurata*», dans *Change*, 4, 1969.

10

«*Venit in mentem letargico*, écrit Fortunat à Syagrius, *dictum [Horatii] Flacci Pindarici, pictoribus atque poetis Quaelibet audendi semper fuit æqua potestas, considerans versiculum, si quæ vult artifex permiscet uterque, cur, etsi non ab artifice, misceantur utraque ut ordiretur una tela simul poesis et pictura?*»

la diffusion du genre en considérant l'œuvre d'un de ses élèves, Raban Maur (776-856), de Mayence, à qui l'on doit non seulement le plus important recueil médiéval dans ce domaine, mais aussi un notable renouvellement de sa figuration. L'influence du *De laudibus sanctae Crucis*<sup>11</sup> fut à longue portée. Premier recueil de poèmes figurés à être imprimé (à Pforzeim, par Thomas Anshelm), il fut mis en lumière, en 1503, par l'élite de l'humanisme allemand : Sebastian Brant, l'auteur de la *Nef des fous*, Georg Simler, Jacob Wimpfeling et Johannes Reuchlin le cabaliste, accompagnèrent cette édition de leurs éloges. Wimpfeling y insistait sur les « nombres mystiques » dont les vingt-huit poèmes figurés sont remplis.

Le recueil de Raban Maur, en effet, n'est pas seulement une illustration de la théologie de la Rédemption des Pères de l'Église. Il se proposait de montrer en quoi le symbole de la Croix convient au thème numérique choisi pour chacun des *carmina cancellata* : les quatre vertus principales, les cinq livres mosaïques, les sept dons de l'Esprit Saint, les huit béatitudes, les neuf ordres des anges, les deux cent soixante-seize jours de la conception du Christ, les nombres vingt-quatre, quarante, cinquante, soixante-douze, cent vingt, cent quarante-quatre, etc. Pour chacun, une image toujours cruciforme, où se lit le second poème donnant la clé du texte principal. Expression du formidable intérêt porté à la symbolique des nombres par les lettrés carolingiens, le recueil de Raban Maur est aussi le premier livre de poésie visuelle à tenir compte de l'image peinte.

Jusqu' alors, les poèmes figurés représentaient des silhouettes pleines, ou des figures géométriques d'un certain intérêt décoratif, mais relativement schématiques. Celles-ci sont les plus nombreuses dans le *De laudibus*, mais on y découvre en outre cinq pièces comportant des *versus intexti* groupés à l'intérieur de personnages dessinés et peints figurant Louis le Pieux — à qui le recueil est dédié —, le Christ en croix, chérubins et séraphins, les symboles des évangélistes et l'auteur lui-même prosterné devant la Croix. Par ces nouvelles images — les premières enluminures sur un texte contemporain — Raban Maur a-t-il voulu adapter les *carmina figurata* aux perspectives artistiques qu'offrait le développement de l'illustration peinte dans les *scriptoria* des grands monastères carolingiens ? Si tel fut le cas, l'innovation n'eut pas le succès escompté. Alors que la peinture des livres manuscrits prit au Moyen Âge l'essor que l'on sait, les *carmina cancellata* connurent,

à partir du X<sup>e</sup> siècle, un déclin assez rapide, imputable en grande partie au recul de la versification antique. Très vivante aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, la poésie latine allait préférer de plus en plus, comme la poésie vernaculaire médiévale qu'elle influença, la rime au vieil hexamètre, un lyrisme plus sensible, aux constructions intellectuelles de la poésie figurée.

Pourtant, celle-ci ne fut jamais oubliée, même à la fin du Moyen Âge. Sur quatre « escussions garnys de lettres » de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, des acrostiches à la gloire de Louis X, de Charles VII, de son fils le dauphin Louis, et du duc Jean de Bourbon, se combinent à de la poésie religieuse pour suivre les contours principaux de leurs armes. Cet exemple français tardif, bien que spectaculaire, est cependant moins convaincant qu'un *carmen heroicum* en l'honneur des rois mages composé par Jacobus Gaudensis<sup>13</sup>. En 1495, le poème de ce théologien de Cologne épousait encore strictement le modèle à figures dessinées inventé par Raban Maur six siècles plus tôt.

Sous l'empire othonien, qui fit perdurer bien des genres culturels développés par les Carolingiens, on développa une forme de *carmen figuratum* qui gardait le sens d'une géométrie de vers, mais en dégageant celle-ci de la prison grillagée des *carmina cancellata* pour la disposer simplement sur un fond blanc. Cette « poésie de lignes » (*Liniengedicht*), peut-être issue d'un modèle byzantin — on la reconnaît dès 780 dans un poème en forme de pyramide dédié par Eugenius Vulgarius à l'empereur Léon IV — fut pratiquée notamment par le moine Uffing de Werden au X<sup>e</sup> siècle, et l'était encore au XIV<sup>e</sup> siècle en Italie par Jacobus Nicholai de Dacia.

Dans son *Liber de distinctione metrum* (1363), celui-ci énumère et décrit, parmi toutes sortes de formes artificielles, plusieurs types de poèmes figurés, dont un autre appelé à un certain succès au XVII<sup>e</sup> siècle, le poème-échiquier<sup>14</sup> : sur une grille de soixante-quatre cases, chaque mot est placé, qu'il faut lire selon une règle, variable d'une grille à l'autre, et pouvant être assez complexe.

Beaucoup plus rares furent les exemples espagnols qui semblent avoir suivi longtemps le modèle porphyrien, comme on peut le voir d'après un manuscrit de l'Escorial, réalisé à la fin du X<sup>e</sup> siècle par Vigilant et Sarracino, du couvent d'Albelda, près de Logroño. Curieusement, c'est de France, d'où la poésie figurée semblait s'être évanouie après le IX<sup>e</sup> siècle, que vint la dernière réussite médiévale dans ce genre, un poème

11

La Bibliothèque nationale en conserve trois manuscrits du IX<sup>e</sup> siècle, dont un (latin 2423) venant de l'abbaye de Fulda, dont Raban Maur avait été l'écolâtre, puis l'abbé.

12

Voir, à la Bibliothèque nationale, les ff. 17 v<sup>o</sup>-20 v<sup>o</sup> du manuscrit français 147. François Avril nous a signalé ce manuscrit à peintures qui n'a fait l'objet que d'une seule étude, par Jean Bonnerot, pp. 644-661 des *Mélanges offerts à M. Emile Chatelain*, H. Champion, Paris, 1910.

13

Le catalogue de l'exposition *Text als Figur* (p. 60) reproduit un feuillet du manuscrit conservé à la Staatsbibliothek de Berlin.

14

Cf. à la Bibliothèque nationale, le manuscrit latin 10323, f. 16 v<sup>o</sup>, et à la British Library, le ms. Cotton. Claudius A XIV.

LIBER PRIMVS.

FOLIVM I.

Prima figura. De imagine Christi in modum Crucis brachia sua expandentis. & de nominibus eius ad diuinam seu ad humanam naturam pertinentibus.

A f f o b o l e s d o m i n i e t d n s d o m i n a n t i u m u b i q h i c  
 E x p a n s i s m a n i b u s m o r e m f o r m a n t i s h a b e n d u m e n  
 P e r d o c e t h u n c y n u m g r e s s u s t i f i c a t c o l i t a t q e  
 E r s i c m o r e f a t i g a n t h s x p u c e n a m s u a m e m b r a h a c  
 R i t e p r o b a n t p l e b e s i u r i s s p o n d e t q e p a r e n t e m  
 N a h u n c s c r i p t u r A e s t r u d e a t n u e n t a m a l o r u m e s t  
 E t p r o b o q u o d r e x a s t r u d e a t n u e n t a m a l o r u m e s t  
 Q u e o c c i d i t r e g e m i s v a x a m e n a t q e p o t e n t e r  
 T e l a r u p i t v a h m a r t i a e a t e d o g m a t a c o n p l e n s  
 P r o m u m n o s s i n u a l a c r e s t r u b i t e t m a l e q u i s q h n c  
 A e t e r n u d o m i n u t a c e t o a u c t o r s a n c t h i c o r h e s t  
 t r a d i s u m m i c u n c t a d e c e n t q u i a s a n g u i n e d e m t a m u  
 d e x t e r a d e r i p u i t p r a e d a m p r o b a s a n c t a p r o f u n d a m  
 i n c r u c e s i c p o s i t u s d e d e r a s d e u s a r c e c o r o n

p r i n c i p i u m h i c d e u s e m m a n u e l a c f i n i s o r i g e s t  
 L u x e t i m a g o p a t r i s o s p l e n d o r g l o r i a c r i s t u s  
 H o m o u s i o n p a t r i s o l v e r b u m e x l u m i n e l u m e n e u m  
 A e q u a m a n d o m i n i s e u i r t u s d u x q e p r o p h e t a e s t  
 Q u e m v n i g e n a m i u s t e q e m p r i m i g e n a o r e f a t e m u r  
 N a z a r e u s a q u u m o f f e n s i o f i t a c f c a n d a l i n i q u i s  
 A n g u l u s a t q u e l a p i n s f c a n s u r o h i n c i a n u a m u n d o  
 I n d u t a e n v e r i t a s v e s t r e q u i d d o g m a t e c h r i s t u s  
 I n d i c e t e x p o n a l e g e m p a r u a h a e c q u o q u e v e s t i s  
 S i g n i f i c a t n a m q e h i c t e g i t u r i n g r a m m a t e r a r o  
 S u m m i p o t e n s a u c t o r i q u i c o n t i n e t o m n i a f e c t o r  
 A t q u e m m u n d u s p e r t i n e t a s t r a a a c p o n t e t a e t h e r  
 N o s t r a q n a t u r a a r t a a t q u e s o c i a t a c r e a n t i e s t  
 N a m a u c t o r e h a e c i l l u m p a l m e q u i c l a u d i t e t a r u a  
 O b t e g i t h u m a n o a u t e l a u d i t u i s u e c c e p o t e n t e m  
 I p s e t a m e n o s t e n s u b i q f u o e s t o p e r c o r b i h u i c  
 A n g e l u s h u i c s p o n s u s i s t e e s t d e u o t i o p l e b i e t  
 A t q d o c e n s s a p i e n t i a p a c i f i c u s q u o q u e c u s t o s  
 F o n s b r a c h i u m e t p a n i s d i u i n a q p e t r a m a g i s t e r  
 S t e l l a o r i e n s q i e t c u r a p o t e n s i n t e n t a m e d e l a  
 C l a u i s e t h i c d a u i d l a c t a v i a e t a g n u s h o n e s t u s  
 S e r p e n s s a n c t i f i c a n s i n l u s t r i s f i t m e d i a t o r  
 V e r m i s h o m o i s q e r e t r a x i t a b h o s t e t v i t a r a p i n a  
 M o n s a q u i l a p a r a c l y t u s s i c l e o p a s t o r e t e d u s  
 F u n d a m e n t u m o u i s a c r e d d e n s p i e v o t a s a c e r d o s  
 M e l c h i p o n t i f i c i s f a d e c h u i n u m q u o q u e p a n e m e t  
 Q u i v i t u l u s a r i e s c a r n e d e q u a e s t s a c r a f i n e t u s  
 V i c t i m a p a t r e q c u b e n e s i t s a t u s a b s q u e a d u c o  
 Q u i d a m n a s e n s i t e t l i g n e a q u i o m n i b u s a n t e e s t  
 Q u i a s t r a e s t e s i d e r e a e d i t u s o m n i a l u c i f e r u a n t e  
 V i r g i n e h i c e s t n a t u s m a t r e t u m t e m p o r e i n a r t o  
 A t q u e h o m i n e m u t s e r u a r e t a d a r a h i c c r u c i s i u i t  
 Q u i e s t f a t o r a e t e r n u s x p s h e n e d i c t u s i n a e u u m



Pages précédentes :

**Le Christ bras en croix**  
Raban Maur. *De laudibus sanctæ Crucis*, 1503.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, imprimés, réserve.

**Chérubins et séraphins**  
Raban Maur. *De laudibus sanctæ Crucis*, vers 850.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, manuscrits,  
latin 2423.

Page ci-contre :

**Micrographie hébraïque d'Allemagne du Sud**  
*Hagiographies*, 1304.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, manuscrits,  
hébreu 10.

15

La bibliothèque municipale d'Avignon conserve de ce poème une copie de cette époque, au premier feuillet du manuscrit 342 (ancien fonds).

16

Dans *La Lettre et l'Image* (op. cit.), pp. 187, 190-191.

17

Michel Garel, *D'une main forte : manuscrits hébreux des collections françaises, Seuil-Bibliothèque nationale, Paris, 1991. Des cent quarante-huit manuscrits exposés, vingt-six présentaient des écritures figurées.*

18

Apollinaire, *rappelons-le, fut sans doute le premier (le seul ?) poète français à avoir composé un vers en hébreu (le dernier du sonnet La Synagogue, composé en 1901). Lire à ce sujet L.-C. Breunig, « La Synagogue », dans *Le Flâneur des deux rives*, 4, décembre 1954, pp. 30-35.*

19

Bibliothèque nationale, manuscrit français 9152. Les « *portraits* » de Jacques Cellier occupent les ff. 193 à 217.

disposé sur deux cercles concentriques, reliés à leur centre par dix rayons. Cette roue, dont la disposition du texte est fonction de la présence régulière de la lettre O, est l'œuvre du célèbre Abélard, dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Elle apparaît encore sur des manuscrits copiés à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>, et si elle ne fut pas à leur origine, du moins anticipa-t-elle de plus de cinq siècles la forme circulaire des poèmes de Juan Caramuel Lobkowitz.

Ouvrons maintenant une parenthèse.

Même dans les meilleurs livres sur les écritures figurées, une partie de l'histoire de celles-ci, curieusement, n'est jamais abordée, ou si peu : Massin<sup>16</sup> signale en passant un manuscrit italien ; Jeremy Adler et Ulrich Ernst, s'ils en mentionnent un autre, c'est aussitôt pour le rejeter comme hors sujet. L'objet d'une telle ignorance ou d'une si catégorique exclusion est la calligraphie figurée hébraïque.

Adler et Ernst lui objectent trois raisons : ses figures écrites n'apparaissent que sur des textes en prose ; comme elles sont pratiquement illisibles, elles ne peuvent donc être considérées du point de vue littéraire, mais seulement comme éléments de décor ou d'illustration ; enfin, étant l'œuvre de copistes et non des auteurs, la relation de ces images aux textes n'y est plus constitutive de ceux-ci.

Depuis une récente et fort belle exposition à la Bibliothèque nationale, il est impossible d'ignorer la présence de ces apparents calligrammes dans les manuscrits hébreux<sup>17</sup>. Tous ceux qui y étaient présentés accompagnaient des œuvres en prose, presque toujours la Bible, le Talmud ou des rituels, sans jamais concerner les textes eux-mêmes. Les écritures figurées hébraïques portent en effet essentiellement sur la massore, le commentaire exégétique. Bien qu'il s'agisse fréquemment de micrographies, tracées sous la loupe par des copistes miniaturistes, celles-ci ne sont pas exclusives de dispositions plus lisibles. Il est clair, cependant, que la relation entre le dessin calligraphié et le texte qui en est le matériau n'est jamais le fait de l'auteur. La même page peut donc être traitée de manière fort différente selon l'humeur, le talent, l'inventivité du copiste.

Les calligraphies figurées des manuscrits hébreux n'ont donc avec les calligrammes qu'une ressemblance formelle. Elles se répartissent en deux grandes catégories : les calligraphies de tracé, où la ligne de texte correspond à celle du dessin, et les calligraphies de contour, où le bloc de texte épouse la silhouette d'une forme. Chacun de ces groupes produit des compositions qui peuvent

être abstraites ou figuratives. Les calligraphies de tracé sont le plus souvent d'un module minuscule (les micrographies) ; les calligraphies de contour sont généralement plus lisibles.

L'originalité de certaines de ces écritures figurées peut être étonnante, comme les pages-tapis des manuscrits ibériques ou, à l'opposé, certaines grandes compositions figuratives d'Allemagne du Sud. Ce qui frappe en elles, c'est autant leur caractère élaboré que l'extrême liberté prise par les scribes avec les textes des commentateurs, qu'il leur arrive de réduire aux tracés de végétations foisonnantes, d'animaux fantastiques, de personnages truculents.

Cette calligraphie ornementale ou illustrative fut relativement pérenne. Florissante au Moyen Age, elle se prolongea bien au-delà. Selon Michel Garel, on pouvait encore trouver à Paris, au début de ce siècle, des copistes juifs travaillant sous la loupe dans le même esprit. Quand il était amoureux de Linda Molina da Silva et que pour lui plaire il envisageait d'apprendre l'hébreu, Apollinaire aurait pu en rencontrer, ou du moins connaître l'existence de cette tradition ornementale des livres sacrés de la religion judaïque<sup>18</sup>.

En dehors de celle-ci, d'autres manuscrits, même s'ils semblent relever du calligramme, n'en ont aussi que l'apparence. Le ms. Harleianus 647 de la British Library est, pour l'époque médiévale, le cas le plus célèbre. Constitué de la traduction en vers latins par Cicéron du traité astronomique d'Aratus, il comporte une vingtaine de peintures incluant chacune un commentaire d'Hyginus. Ce texte est copié de manière à remplir très précisément les contours des objets, des animaux ou des personnages symbolisant chacun la constellation figurée. Certaines représentations — une lyre, un autel — nous semblent familières, mais la plupart des autres, visiblement inspirées de modèles antiques, sont sans rapport avec tout ce que nous avons pu voir jusqu'ici. Très probablement l'œuvre d'un *scriptorium* du nord-est de la France, dans la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle, ce manuscrit exceptionnel fait subir aux scholies astronomiques le même traitement que celui infligé par les scribes hébraïques aux commentaires des massorètes. Du moins le texte d'Hyginus reste-t-il lisible. Malgré la beauté du résultat, il faut là encore se résoudre à ne pas ranger ces écritures figurées au nombre des calligrammes.

De même, enfin, le très curieux recueil intitulé *Recherches de plusieurs singularités par François Merlin*<sup>19</sup>, qui comporte à la fin vingt-deux « *portraits* » tracés en



<p>אני שבא ביום הזה</p>	<p>מסרת זה העשרים</p>	<p>וארבעה לו עקב מרבי</p>	<p>יעקב שיה וסיבתו</p>	<p>כיום ה כב בתמוז</p>
<p>סו לפרט הבורא</p>	<p>שמרחה ווחיהו</p>	<p>ויזכרו ללמוד</p>	<p>הוא במהרה</p>	<p>תנעו ועני עניו</p>
<p>אמן</p>	<p>ס</p>	<p>די רעז</p>	<p>במהרה</p>	<p>נמינו א א א</p>

כתב יד  
 שנת ה'תקל"ב  
 יום ג' טבת  
 שנת ה'תקל"ב  
 יום ג' טבת  
 שנת ה'תקל"ב  
 יום ג' טבת

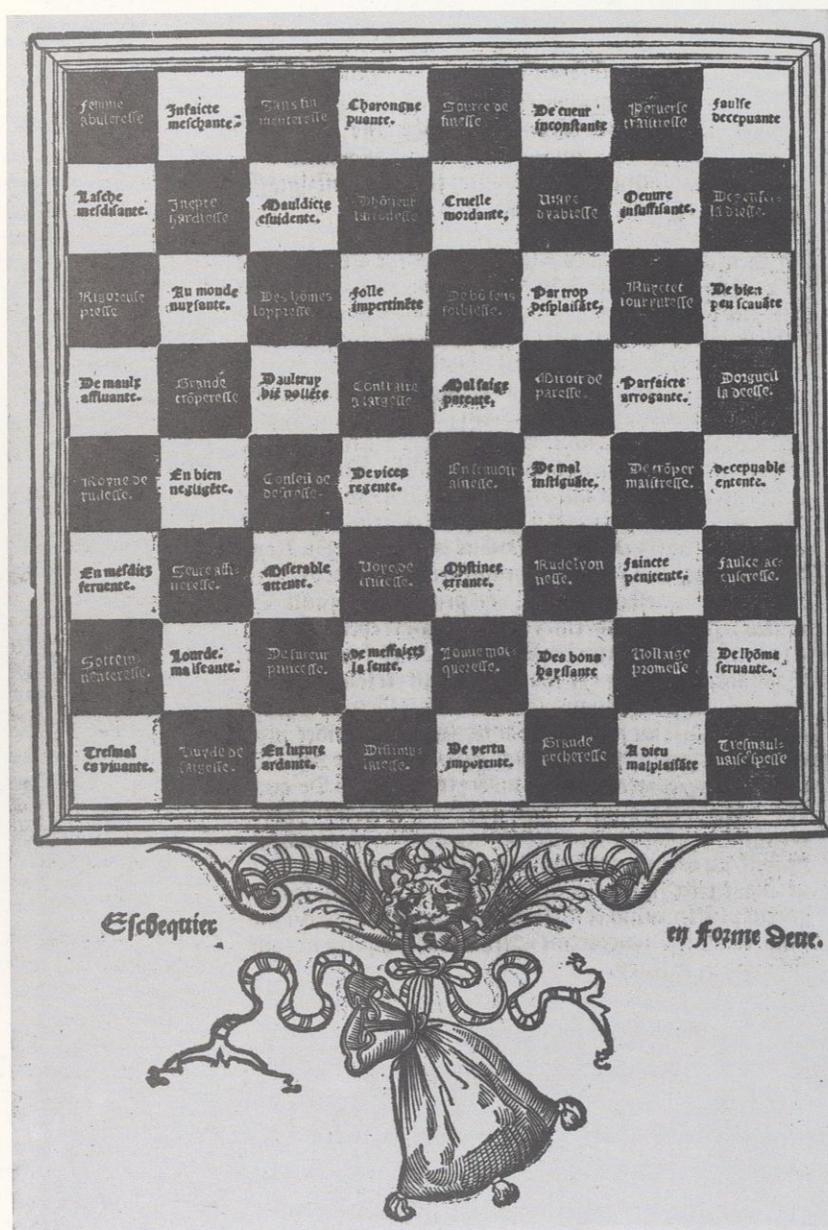
כתב יד  
 שנת ה'תקל"ב  
 יום ג' טבת  
 שנת ה'תקל"ב  
 יום ג' טבת  
 שנת ה'תקל"ב  
 יום ג' טבת

## « Eschequier en forme d'Eve »

Gratien Du Pont.

*Controverses des sexes masculin et féminin*, 1534. Bibliothèque nationale, Paris, imprimés, réserve.

écriture » par le Rémois Jacques Cellier, est-il avant tout un chef-d'œuvre de calligraphie. Les textes de piété dont l'écriture régulière forme les lignes de paysages, de bâtiments, de fleurs, de personnages n'y sont pas tracés pour être lus, mais seulement pour témoigner, avec les alphabets et tous les dessins réunis dans cet album, de la « main » et du talent graphique de leur scribe.



Page ci-contre :

## Calligraphie figurée

par Jacques Cellier

François Merlin.

*Recherches de plusieurs singularités*, 1583-1587.

Bibliothèque nationale,

Paris, manuscrits,

français 9152.

Ces « monuments » écartés, revenons aux poèmes figurés. Au début de la Renaissance, ils sont des plus modestes.

La tradition médiévale développée depuis Porfyrius persista encore quelques années, grâce sans doute à l'intérêt, surtout rétrospectif, qu'avait suscité l'édition de 1503 évoquée plus haut.

Vers le même moment – l'impression n'en est pas datée – l'humaniste Johannes Stabius publia un poème à la gloire de son protecteur, l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> (1493-1519), qu'il avait composé en suivant fidèlement le modèle de Raban Maur<sup>20</sup>. Ce fut sans doute le dernier emploi du *carmen cancellatum* pour un panégyrique. Très vite, ce genre allait être abandonné ou s'abâtardir. Les rares poèmes figurés qui, par la suite, s'inspirèrent du poème-grille carolingien, variantes d'acrostiches ou vers « brisés », furent composés selon une métrique beaucoup moins stricte. Les poèmes-échiquiers (appelés aussi « vers échiquetés », comme très tôt ceux de Gratien Du Pont<sup>21</sup>, puis les poèmes-labyrinthes qui apparurent surtout au XVII<sup>e</sup> siècle, n'ont avec lui qu'une vague ressemblance.

Du Moyen Age restèrent surtout des thèmes de figuration. La croix, qui fut le principal sujet de la poésie figurée médiévale, continua d'être fréquemment employée jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, même par Apollinaire<sup>22</sup>. A Florence, en 1492, elle dessina le titre du *Tractato dello amore di Jesu Christo* de Savonarole. En 1509, à Paris, Henri Estienne composa de la même manière celui du *Contra sectam Mahumeticam* de Riccolodo da Monte di Croce, en jouant à la fois sur le nom de l'auteur et sur l'appel à la croisade que ce texte signifiait. En 1529, en revanche, la composition cruciforme de Geoffroy Tory au f. XIX du *Champfleury* semble un jeu gratuit, sans aucun rapport avec le sens du texte qui la constitue dans ce livre, il est vrai, très influencé par les gravures et la typographie figurée de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (Venise : Alde, 1499).

L'invention de l'imprimerie, en effet, avait imposé à la réalisation de calligrammes des contraintes qui aiguillonnèrent le talent graphique des premiers imprimeurs. Le début et la fin des ouvrages devinrent des lieux privilégiés pour toutes sortes d'effets : pages de titre en forme de sablier, de cœur, de grappe, de coupe, colophons en forme de croix... *Le Songe de Poliphile*, traduction française du livre de Colonna (Paris : J. Kerver, 1546), imitée de l'édition aldine, mais imprimée avec un raffinement supérieur, offre à cet égard un véritable répertoire des mille et une manières de varier brillamment (en forme de vase, de coupe, de pendentif...) les fins de chapitre.

La figuration typographique de la coupe est si fréquente en page de titre des impressions réformées françaises et suisses, vers 1525-1535, qu'elle fut même interprétée comme une marque de protestantisme, une manière clandestine d'afficher le calice de la Cène<sup>23</sup>. En 1564,



20

Imprimé à Vienne par Johannes Winterburger sur une double feuille, il complète une copie manuscrite du Panegyricus de Porphyrius du début du XVI<sup>e</sup> siècle, conservée à Wolfenbüttel (HAB : Cod. Guelf. 9 Aug. 4<sup>o</sup>). L'intérêt pour le *carmen cancellatum* ne disparut pas pour autant. Etienne Tabourot, en 1583, trouvait encore le *De laudibus sanctae Crucis* « admirable et, à [son] jugement, inimitable » (Les Bigarrures, ch. XVIII (« Des vers couppez »). On réimprima d'ailleurs les poèmes de Raban Maur en 1605 à Augsbourg, ville où, en 1595, Marcus Welser avait déjà publié la première édition du panegyrique de Porphyrius. Même Fortunat, à la même époque, fit l'objet d'une importante édition collective par le P. Christophe Brouwer (Mayence, 1603).

21

Un « eschequier en forme d'Eve » illustre ses Controverses des sexes masculin et féminin (Toulouse : J. Colomès, 1534).

22

Produite en tête des Poèmes à Lou, c'est à vrai dire une « croix rouge » composée pour celle qui, le 11 novembre 1914, soignait à Nice les blessés de guerre.

23

C'était l'interprétation d'Eugénie Droz, pp. 57-58, de « Pierre de Vinglé, l'imprimeur de Farel », dans *Aspects de la propagande religieuse* (Genève, 1957). M<sup>lle</sup> Brigitte Moreau suggère une origine bâloise à cet emploi apparu dès 1524 en page de titre de l'*Exomologesis* d'Erasmus imprimée par H. Froben. Cependant, avant Luther, à Rome même, on remarque des typographies similaires auxquelles ne peut être rattachée aucune interprétation religieuse. Ainsi, et pour ne pas sortir du sujet, l'admirable composition en coupe de l'hypothèse précédant la XI<sup>e</sup> idylle dans l'édition Calliergine de Théocrite.

## POLIPHILE.

13

Ceste mesure fut inuentée par les ouuriers antiques bien expertz en maçonnerie, & obseruée en leurs arcs & voultures, pour leur donner grace & résistance. Le piedestal ou contrebaze des colonnes, commençoit au nyueau du pauié par vn plinthe: & le tout estoit de la haulteur d'un pied, garny de ses moulures avec leurs astragales ou fuzees, suiuant l'alignement de l'edifice, & seruant d'embasement aux costieres ou iambages de la porte. L'espace cōtenu entre les lignes A, B, E, F, estoit diuisé en trois parties, l'une pour l'architraue, l'autre pour la frize, & la tierce pour la corōne ou cornice, qui auoit vne partie plus que les deux autres: c'est a dire, que si l'architraue a cinq parties, & autant la frize, la corōne en doit auoir six laquelle en cest œuure excedoit celle mesure, d'autant que l'ouurier entendu, auoit fait vn pendant de demy pied sur la cymaise de la corōne, a celle fin que la faillie des moulures d'icelle, n'empeschast la veue des sculptures qui estoient au dessus. Combien que lon peut aussi agrandir l'architraue & la frize, par leurs ornemens, ainsi que l'ouurage le requiert. Soubz la cornice y auoit vn quarré de chacun costé autant large que la faillie. La frize estât par dessous, auoit autāt de largeur que la moytie de ce quarré, ou que la tierce partie d'un des vingt & quatre quarez. L'espace entre les deux quarez, estoit diuisé en sept parties. celluy du mylieu qui respondoit a plomb sur l'ouuerture de la porte, estoit employé en vn nid pour mettre la figure d'une nymphe. A chacū des costez en demouroit trois pour autres sculptures. La faillie de la plus haulte corōne ou cornice, se peut facilement trouuer en faisant de la ligne de la grosseur vn quarré, le diagoné duquel fera la proiection. Or comprenant toute la figure des vingt & quatre quarez ensemble, vous trouuerez qu'elle contient vn quarré perfect & demy. Diuisez le demy

en six parties, par cinq lignes droictes  
perpendiculaires, & tirez  
vostre ligne du  
mylieu  
de la cinquieme  
merquee G H, ius-  
ques au coing du quarré  
perfect, A, ou commence l'architraue.  
puis la dressez perpendiculairement sur la  
clef del'architraue courbe ou voulture de la porte: & elle  
vous montrera la haulteur reguliere du frontispice  
ou comble de dessus, les extremités du-  
quel se doiuent ioindre & rap-  
porter a la faillie ou proie-  
ction de la derniere co-  
rōne ou cymaise, &  
avec semblables  
moulu-  
res.

## Composition typographique en pendentif

Francesco Colonna.  
*Hypnérotomachie ou*  
*Discours du songe de*  
*Poliphile*, 1546.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, imprimés, réserve.

24

Lire Les Bigarrures (Paris :  
J. Richer, 1584), au  
ch. XX, « Des autres sortes  
de vers follastrement et  
ingénieusement pratiquez ».

cependant, « la coupe poétique, la marmite et autres », que les professeurs du collège de Bourgogne faisaient composer à Etienne Tabourot comme exercices de versification, avaient certainement perdu toute signification religieuse<sup>24</sup>.

Ce goût de dessiner des formes au moyen de caractères typographiques, même pour de simples raisons décoratives, comme dans l'*Hypnérotomachie* qui en serait à l'origine, nous replace dans la tradition alexandrine du calligramme de contour. Oubliée depuis un millénaire, elle réapparut dès la seconde édition de Théocrite

(Venise : Alde, 1495) qui ne comportait cependant que *La Syrinx*. Les autres poèmes figurés furent ajoutés progressivement dans des éditions ultérieures. Jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, on en compte en effet plus d'une trentaine. La plus ancienne à Paris remonte à 1508 ; d'autres suivirent en 1543, 1550, 1561 ; celle de 1566, par Henri Estienne, fut la première qui attribua à Simias *L'Œuf*, *La Hache* et *Les Ailes*.

La double présence de Francesco Colonna et de Théocrite est évidente dans les calligrammes de Rabelais. Le plus connu, bien sûr, est celui de la Dive Bouteille, au chapitre 44 du *Cinquiesme Livre*, mais il en existe trois autres plus discrets, par lesquels nous commencerons. Au chapitre 27 de *Pantagruel* se trouvent deux poèmes figurés qui, d'abord, ne furent pas imprimés en forme de calligramme. Ces deux trophées dressés par Pantagruel et Panurge en mémoire de leur victoire sur six cent soixante cavaliers rappellent d'abord ceux décrits et illustrés dans l'*Hypnérotomachia Poliphili*. Par leur fonction, ils se rattachent également aux autels antiques. De même, en effet, que celui de Vestinus imitait Dosiadas, le monument de Panurge est dressé, nous dit Rabelais, « en imitation des vers et trophée de Pantagruel », dont il reprend en les parodiant le rythme et les rimes. Surtout, ces calligrammes sont constitués tous deux de dix-huit vers, exactement comme *L'Autel de Dosiadas*, ce qui n'est sans doute pas par hasard.

Même dans les éditions modernes du *Cinquiesme Livre*, le poème figuré du chapitre 46 et avant-dernier n'est pas toujours disposé en calligramme comme il devrait l'être, alors que l'intention est flagrante, cette coupe répondant à la bouteille du chapitre 44 qui, elle, est certainement le plus célèbre calligramme du XVI<sup>e</sup> siècle.

Disposé à l'intérieur d'une gravure sur bois, dont ses vingt-cinq vers épousent le galbe ventru, il apparaît dès la première édition du *Cinquiesme Livre*<sup>25</sup>. Poème propitiatoire avant que l'oracle de la Dive Bouteille ne soit formulé, il le prépare visuellement, et souligne l'aboutissement de la quête commencée au début du *Quart Livre*. Avec la coupe qui le suit, il forme également, à la fin de l'œuvre, un pendant aux poèmes-trophées du début<sup>26</sup>, mais les rôles sont inversés, c'est Pantagruel qui, la coupe en main, répond cette fois à Panurge, dans cet épilogue où l'influence du *Songe de Poliphile* n'est guère contestable.

*Le Cinquiesme Livre*, en effet, doit beaucoup à l'œuvre de Francesco Colonna qu'il démarque presque dans les

chapitres 23-24 et 36-37. Les deux ouvrages ont la même fin oraculaire, prononcée près d'une fontaine identiquement heptagonale et décorée des mêmes riches colonnes longuement décrites. A l'inscription du *Songe* (« Hymen ») sur la courtine qui, en se déchirant, fait apparaître Vénus, répond l'oracle (« Trinch ») de la Dive Bouteille. Pourtant, chez Rabelais, le poème figuré, bien qu'emprunté à la tradition alexandrine, et malgré l'influence ésotérique de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, n'est jamais un « mystère » assorti de versification savante. C'est un clin d'œil et une ponctuation visuelle. Jusque-là pièce isolée ou partie de cycle poétique, le calligramme, pour la première fois, devient l'élément significatif d'une narration, illustrant même, non sans redondance, le sens ultime de celle-ci<sup>27</sup>.

Cette fonction narrative est exceptionnelle en son temps. Il fallut plus d'un siècle pour la voir réapparaître, en Allemagne, selon des modalités d'ailleurs assez différentes. Dans cet intervalle, la poésie figurée s'était largement répandue. Il convient de relier une aussi large audience au développement de l'éducation lettrée.

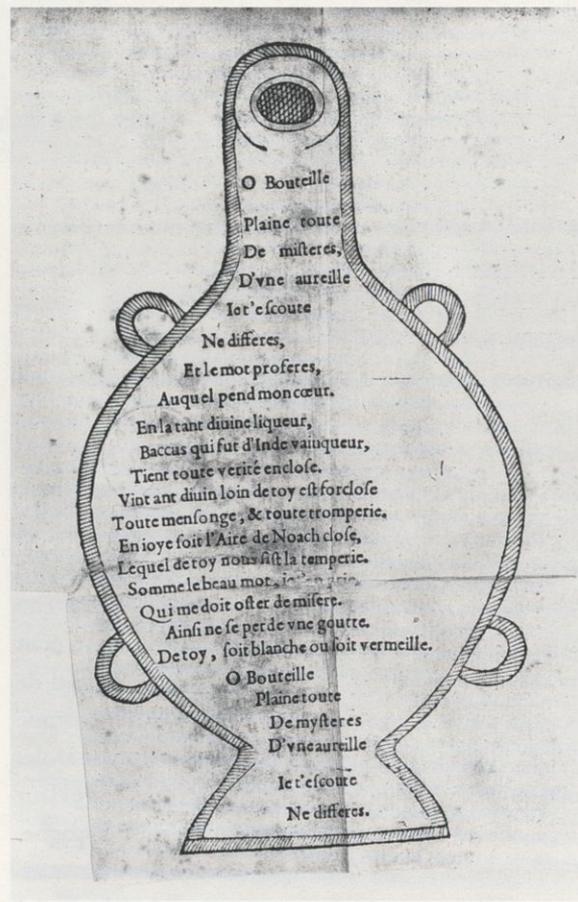
*Orator et Poeta*, telle fut la définition première de l'humaniste. Au premier livre de son *De institutione oratoria*, Quintilien avait souligné à quel point l'étude de la poésie est essentielle à la formation rhétorique. Cette leçon ne fut pas oubliée des pédagogues, donc des jésuites. L'« âge de l'éloquence », où ils s'illustrèrent, fut aussi celui de la poétique. Le calligramme reçut donc un double élan, en théorie et en pratique. Sur le plan théorique, la part qui lui fut alors faite dans les traités de poétique est de plus en plus significative. Jules-César Scaliger lui-même, en 1561, composa deux poèmes figurés à l'imitation de *L'Œuf* de Simias, dans ses *Poeticæ libri septem*<sup>28</sup>. A partir de là, et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les pays de langue germanique, le calligramme figura toujours dans la classification des genres poétiques. Le père Jacob Pontanus, dans ses *Poeticæ Institutiones* (1594) avait divisé ceux-ci en deux principales catégories, celle des genres à fonction noble (l'épique, la tragédie, l'épique, la poésie lyrique, l'hymne et la satire), et celle des poèmes occasionnels ou de sociabilité (l'épigramme et l'épigramme).

Le calligramme fait toujours partie du deuxième groupe, dans la catégorie des énigmes, où se mêlent logoglyphes, acrostiches, anagrammes, palindromes, poèmes-échos, vers cabalistiques... C'est un genre paradoxal, à la fois extrêmement savant et d'un emploi relativement commun. C'est donc le lieu de prédilection des théoriciens et des amateurs, des professeurs et des écoliers. Tout

le monde y passa, car c'était un exercice obligé, mais personne n'y fit carrière, sauf à l'enseigner.

Durant les cinq années d'humanités qui constituaient le fondement littéraire des études dans les collèges jésuites, les poésies grecque et latine faisaient l'objet d'une étude particulièrement poussée, d'exercices nombreux. Si les genres nobles étaient naturellement préférés pour la lecture et l'étude, les difficultés métriques comme les limites de l'épigramme faisaient de celui-ci le genre idéal des exercices de versification.

On mesure quel entraînement pouvaient acquérir ainsi les collégiens en consultant les *Sylvae* – le titre est repris de Stace – composées en 1592 par les *primani*



*scholastici* du collège de Dole, en Franche-Comté. Quarante-cinq apprentis poètes latins ou grecs, de douze à vingt-deux ans, donnèrent pour ce volume des pièces présentant souvent des difficultés métriques peu ordinaires : vers acrostiches, rétrogrades, rhopaliques serpentins, pangrammes, anagrammes, poèmes-échos, énigmes... et vingt-huit calligrammes. Ceux-ci reprennent sagement les modèles classiques – la syrinx, les ailes, la hache, l'autel, les œufs – et toutes sortes de figures géométriques simples, mais ils en inventent d'autres, comme le moulin, et surtout les lunettes.

### La Dive Bouteille

François Rabelais. *Le Cinquiesme Livre*, 1565. Bibliothèque nationale, Paris, imprimés, réserve.

25

Cette disposition n'apparut que dans les trois premières éditions. A partir de la quatrième (1565), le poème, bizarrement ramassé sur dix-neuf lignes, est composé de manière plus classique, dans un flacon de forme rectangulaire.

26

La coupe du chapitre 46 est composée en vers de dix et quatre pieds, exactement comme les trophées de Pantagruel.

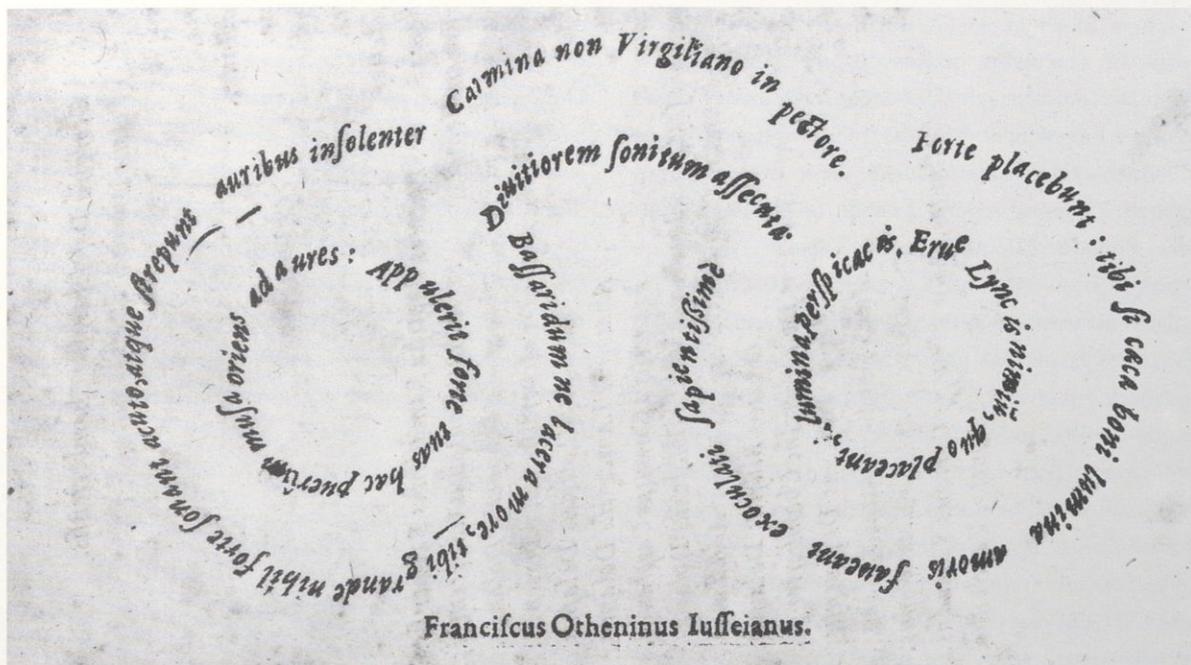
27

Pour souligner si besoin est ce caractère illustratif, rappelons que la seule illustration publiée du vivant de Rabelais, spécialement gravée pour l'un de ses livres (toutes les autres images qui les accompagnèrent sont des réemplois), est celle en page de titre d'une édition de Pantagruel (D. de Harsy, Lyon, 1537) représentant notre héros tenant déjà à la main la fameuse bouteille.

28

Sur le traité de ce « théoricien de génie », lire Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Droz, Genève, 1980, pp. 452-454.

Les lunettes de  
François Othenin  
*Sylvæ* des collégiens  
de Dole, 1592.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, imprimés, réserve.



En 1917, Apollinaire reprit cette idée pour un poème en l'honneur de Surville.

Des exercices habituels que les pédagogues jésuites aimaient imposer à leurs élèves, ce recueil est l'un des très rares témoins. Il n'aurait sans doute jamais été organisé ni imprimé si Philippe II, après la mort du gouverneur de Franche-Comté, n'avait choisi, en janvier 1592, Claude de Vergy, le fils du défunt, pour succéder à celui-ci. Dole était alors une petite capitale : le parlement, l'administration de la province, l'université y étaient fixés. Au moment où Paris était toujours tenu par la Ligue, alors que la couronne de France n'était pas encore fermement assurée sur la tête d'Henri de Navarre, cette nomination aux frontières du royaume était un événement majeur et, pour les jésuites de Dole, l'occasion d'affirmer de manière spectaculaire leur allégeance au représentant militaire du roi d'Espagne. Poésie occasionnelle donc que ce recueil, mais aussi manière d'adapter aux formes reprises de l'Antiquité hellénique la fonction panégyrique propre aux poèmes issus du modèle porphyrien.

La popularisation des poèmes figurés prit, selon les pays, des tonalités différentes.

On signale le *Poematum liber* de Richard Willis (1573) comme la première édition anglaise à comporter des calligrammes, tandis que ceux de George Puttenham pour *The Arte of English Poesie* (1589) seraient les premiers composés dans la langue de Shakespeare. Ceux de George Herbert dans *The Temple* (1641) firent l'objet des sévères critiques de Joseph Addison en 1711,

comme s'ils étaient les seuls du siècle précédent dignes d'être signalés. Ils furent les plus célèbres, mais on connaît aussi des poèmes figurés par William Browne (1614), Robert Herrick, Edward Benlowes (1652). Tous suivent très fidèlement les modèles alexandrins, *L'Autel* de Dosiadas surtout, lequel faisait à Pavie l'objet de commentaires aussi abondants que peu sûrs par l'érudite Fortunio Liceti (1577-1657), l'une des bêtes noires de Laurence Sterne dans *Tristram Shandy*.

L'inventivité italienne est plus manifeste dans *La Passione di Christo*, un ensemble de douze calligrammes de contour insérés dans *L'Opere* (Venise, 1626) de Guido Casoni qui élargit le thème de la croix aux instruments de la Passion — colonne de la flagellation, fouets, marteau, clous, échelle, lances, dés. Thème médiéval par excellence, la croix est d'un emploi si répandu au XVII<sup>e</sup> siècle qu'on a pu l'interpréter aussi comme une métamorphose chrétienne de l'autel de Dosiadas, particulièrement en Allemagne.

L'Espagne semble avoir privilégié, parmi les formes de la poésie visuelle, celle du labyrinthe, pratiquée au sud des Pyrénées jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Juan Diaz Rengifo, dans son *Arte poetica española*, s'y intéressa en particulier dès 1606. Quant à l'Europe baroque, dont le territoire est plutôt mental, de Prague à Rome, elle retint surtout les formes les plus intellectuelles, les moins physiques de l'arsenal médiéval : poèmes-lignes à figuration très géométrique dans la *Poesis artificiosa* (Heidelberg, 1668) du carme Paschasius ; roues, volvelles, échiquiers du cistercien Juan Caramuel Lobkowitz.

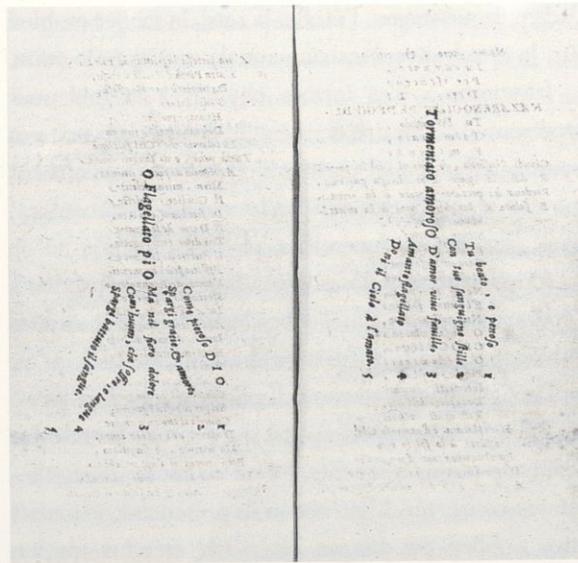
La France, quant à elle, semble nettement en retrait, comme si la parodie rabelaisienne et la critique de Montaigne avaient pour longtemps relégué dans les marges de la sociabilité et du jeu poétique ces exercices scolaires. Les deux seuls exemples qu'on puisse citer après les *Sylvæ* de Dole sont les *Premières Œuvres poétiques* de Jehan Grisel (1599) et le *Chef d'œuvre poétique* de Robert Angot de l'Eperonnière (1634), deux volumes de poésie occasionnelle liés à la Normandie. Jehan Grisel était de Rouen, et son recueil, dédié à Henri IV, présente bien des similitudes formelles avec les *Sylvæ*. Plus originaux, plus novateurs aussi, les cinq poèmes figurés d'Angot de l'Eperonnière, un avocat de Caen, font partie d'un mince recueil dédié au parlement de Normandie à la suite d'un arrêt rendu en faveur de l'auteur lors d'un procès qui menaçait de priver celui-ci de son patrimoine. Ses cinq calligrammes sont parmi les mieux dessinés à cette époque. On remarquera en particulier le premier, un grand luth, version modernisée de la syrinx de Théocrite.

L'imitation fréquente des modèles antiques de calligrammes, l'intérêt quasi archéologique porté quelquefois à leur égard, ne sont pas les seules manifestations du renouveau de la poésie figurée au XVII<sup>e</sup> siècle. De nouvelles formes appurent qui, très vite, s'imposèrent à côté des plus anciennes.

Si le Priape de Lancino Curzio<sup>29</sup> ne fit, en 1521, qu'une apparition sans suite, on trouve chez d'autres auteurs, comme le Vénitien Baldassare Bonifacio<sup>30</sup>, des formes, certes moins audacieuses, qui n'eurent pas plus de succès : la scie, le trépied, la herse, l'escargot, le chapeau, le sabot ailé, le fuseau... C'est que la production la plus vivante du calligramme à l'époque baroque ne relevait pas d'une poésie savante ou même strictement littéraire, mais plutôt de l'application à la vie citadine, sous tous ses aspects sociaux et religieux, d'une poésie de sociabilité incomparablement mieux développée en Allemagne que partout ailleurs.

De manière significative, un théoricien comme Johann Henrich Hadewig, dans son *Kurtze und richtige Anleitung* (1650), traitait des poèmes figurés au chapitre des « poèmes de noces, et autres pièces d'honneurs et de félicitations », les considérant donc avant tout du point de vue social. Quant à Sigmund von Birken, dans son *Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst* (1679), c'est sur leur fonction religieuse qu'il insistait surtout.

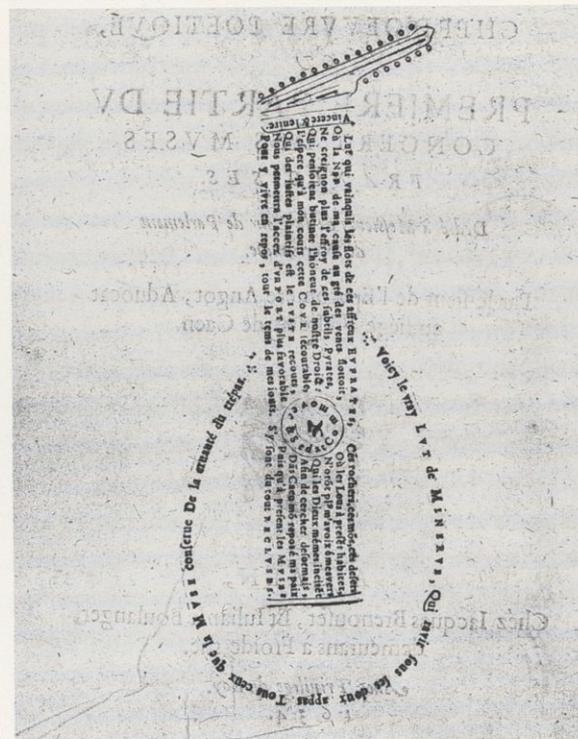
Pour ce lyrisme utilitaire (*Gebrauchslyrik*), la variété du répertoire visuel transmis de l'Antiquité et du Moyen Âge était nettement insuffisante, mais les nouvelles



### Les fouets de la Passion

Guido Casoni. *La Passione di Christo*, 1626.

Bibliothèque nationale, Paris, imprimés.



### Luth

Robert Angot de l'Eperonnière. *Chef-d'œuvre poétique*, 1634.

Bibliothèque nationale, Paris, imprimés, réserve.

formes élues n'avaient pas à être originales avant tout. Il suffisait qu'elles fussent assez fortes et simples pour qu'on puisse immédiatement mettre en corrélation l'objet représenté et la fonction réelle ou symbolique de cette représentation.

Une douzaine de ces nouvelles formes canoniques ont été répertoriées<sup>31</sup>. La pyramide, l'une des plus chargées de sens symbolique (perfection, Trinité, pouvoir, et tous les mystères de l'Égypte...), est naturellement du nombre. Le tombeau, le cercueil se relie aux productions funéraires, tandis que le cœur est employé surtout pour les poèmes de noces, le vase pour les compliments d'anniversaire... Il faudrait mentionner aussi la colonne,

29

A la page 130 des *Epigrammaton libri decem imprimés à Milan*.

30

Musarum liber XXV, *Venise*, 1628.

31

Text als Figur (op. cit.), pp. 87-91.

l'arbre, la montagne, l'étoile, la rose, le sablier et, bien sûr, la croix, divers instruments de musique, le cube, le labyrinthe... Ces formes choisies à la fois pour représenter ou mettre en scène le contenu du texte et pour signifier à quel registre il appartient, apparaissent sur des supports très variés : brochures commémoratives, sermons de funérailles, placards divers...

La fonction sociale des poèmes figurés fut répandue à l'époque baroque. On l'a beaucoup oubliée, car les publications qui la diffusèrent, plus nombreuses qu'on ne l'imagine<sup>32</sup>, ont souvent disparu ou sont fort rares. Les témoignages appartenant à des genres plus relevés, beaucoup moins fréquents, furent au contraire régulièrement conservés. L'intérêt qu'ils présentent ne saurait faire oublier ces usages littéraires étendus qui en animaient le contexte.

Les traités poétiques du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont pas seulement à considérer du point de vue théorique. Les nombreux exemples qu'ils contiennent les constituent souvent en véritables anthologies de la poésie de leur temps. Ils comportent quelquefois assez de poèmes figurés pour devenir l'une des principales sources de leur connaissance. On distinguera deux tendances principales, selon qu'il s'agit de poèmes en langue vernaculaire ou en latin.

Nous avons déjà cité l'*Arte poetica española* (1606) de Juan Diaz Rengifo, *The Arte of English Poesie* (1589) de George Puttenham, ajoutons la *Deutsche Grammatik* (1573) de Lorenz Albert où apparaît le plus ancien calligramme en allemand. On voit que, très tôt, les arts poétiques en langues vernaculaires se préoccupèrent des poèmes figurés, mais l'âge d'or du calligramme baroque, entre 1660 et 1680, brille aussi des derniers feux de la poésie néo-latine.

Le carme Paschasius était professeur de lettres au *gymnasium* de Ravensburg. Selon Jeremy Adler et Ulrich Ernst<sup>33</sup>, sa très rare *Poesis artificiosa* (1668) serait la plus fascinante des poétiques religieuses. L'arrière-plan égyptien de l'*Hypnerotomachia Poliphili* n'a jamais cessé d'activer la réflexion des théoriciens de la poésie visuelle au XVII<sup>e</sup> siècle : le frère Paschasius était fasciné par les mystères hiéroglyphiques, mais il s'intéressait autant à la cabale, à la musique, à la combinatoire. Comme la plupart des auteurs néo-latins de poésie visuelle, qui accordèrent une grande importance au modèle porfyrien, Paschasius, sans négliger complètement les calligrammes de contour, préférait les formes développées au Moyen Âge — poèmes de lignes géométriques, poèmes circulaires, poèmes en croix, surtout

rébus, poèmes en cubes, en labyrinthes, où l'énigme est constituée par le texte même à découvrir, où le lecteur est supposé devenir ce découvreur. La poétique de Paschasius introduit non seulement à la technique de la poésie visuelle, mais à l'intelligence de celle-ci. C'est presque une mystique qu'il propose ainsi à l'étudiant, une mystique « lettriste », pour approcher Dieu en conjuguant, au-delà de la signification raisonnable des textes, tout ce que la vue, l'ouïe et les « sens » secrets de la Tradition peuvent apporter.

L'approche de Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682), tout aussi théorique que celle de Paschasius, n'est en rien mystique. La personnalité de cet abbé cistercien est étonnante. Né à Madrid, d'une mère d'origines tchèque et danoise, et d'un père d'ascendance flamande, il accola leurs noms à l'espagnol pour former le sien. A cinq ans, il parlait des étoiles comme un savant ; à dix ans, il était à l'université, où il apprit notamment l'hébreu (il sut, dit-on, plus de vingt langues), mais aussi la philosophie, la médecine et le droit. Il s'attaqua successivement à presque tous les domaines en les prenant à la base, comme s'il entreprenait de les refonder. Ainsi traita-t-il de philosophie, de mathématiques, de droit, d'histoire, de théologie, de morale, même de grammaire, d'art militaire, de musique et d'architecture.

Féru de calculs de probabilités, il était convaincu que la théologie et le droit pouvaient être abordés mathématiquement. Comme il fut à l'origine de la bulle *In eminenti* (1643) contre les jansénistes, on le retrouve, mis en scène par Pascal, dans les VI<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> *Provinciales*. Il parcourut toute l'Europe catholique, de Madrid à Anvers et de Prague à Naples, finissant archevêque en Italie. Alexandre VII, le pape bibliothécaire, qui avait un faible pour cette figure paradigmatique de l'Europe baroque, l'aurait volontiers fait cardinal, mais on critiquait beaucoup trop, même à Rome, ses positions morales. « Princeps laxistarum » selon ses ennemis, c'était un probabiliste en tout.

Sa *Metametrika*, publiée en 1663<sup>34</sup>, est à l'échelle de son étrange génie. Apparemment, c'est un énorme traité de versification latine. En fait, comme Caramuel l'explique au début, cette somme est exclusivement consacrée aux singularités de la métrique, et particulièrement aux labyrinthes. Ce qu'il entend par ce terme n'a rien à voir avec les sinueux tracés de textes à l'intérieur d'une figure donnée tels qu'en composèrent, au XVII<sup>e</sup> siècle, Friedrich Wacker ou l'imprimeur poméranien Johann Kankel. Cela ne se limite pas non plus aux compositions

32

Des 136 calligrammes des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles décrits dans le catalogue de l'exposition *Text als Figur*, 120 appartenaient au domaine germanique, et plus des deux tiers de ceux-ci relevaient de la *Gebrauchslirik*.

33

*Text als Figur* (op. cit.), pp. 76-77.

34

Le titre complet est : *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricam* (Rome : F. Falconius).

verbales qui permettent de lire une inscription dans tous les sens à partir d'un point donné sur un tapis de lettres, comme en composa Paschasius. Chez Caramuel, le labyrinthe est en forme d'échiquier ou de volvelles<sup>35</sup>, ces cercles concentriques mobiles qu'on employait encore dans les ouvrages d'astronomie. A partir de ces dispositifs, le texte poétique est renouvelable presque à l'infini (voir p. 45). Trois cents ans avant Queneau, Caramuel proposait non pas un livre permettant de faire mille milliards de poèmes, mais, sur une seule feuille, la possibilité d'en composer exactement 9 644 117 432 715 608 à partir d'un engrenage de quatre groupes de volvelles... La *Metametrica* comporte en effet vingt-quatre planches qui sont presque autant de machines à poèmes, généralement dédiées, souvent soigneusement datées. Toutes ne sont pas de Caramuel qui en attribue notamment quatre aux étudiants du monastère bénédictin espagnol de Montserrat, à Prague, dont il avait été l'abbé vers 1648. Il n'en reste pas moins le véritable inventeur de la poésie combinatoire, qu'il aurait pratiquée dès l'âge de dix ans, et qu'il encouragea toute sa vie autour de lui.

Avec Juan Caramuel, la poésie visuelle est à la limite du calligramme. La forme qu'elle prend n'est qu'un habit commode pour favoriser l'intervention du lecteur, utilisateur de ces mécaniques autant célestes que poétiques. Si manque chez ce cistercien la mystique de la lettre qu'on trouve chez Paschasius, en revanche s'y déclare fortement l'idée d'une maîtrise possible, et quasi mathématique, du langage poétique, contrôlant non seulement les mots, leur sens, mais également leur rythme. Caramuel l'affirme, en prenant bien soin de la distinguer de la cabale : la métamétrie n'est pas un art imité de modèles antiques, c'est une science, située au-delà de l'art poétique et de sa métrique<sup>36</sup>. Le modèle porfyrien, dont nous avons signalé les possibilités combinatoires, trouva, au siècle de Descartes et d'Athanas Kircher (auquel un poème en chinois est dédié), un aboutissement dont l'ambition totalisante est bien supérieure aux plus intéressantes productions de notre temps dans ce domaine.

Que la poésie visuelle soit en relation particulièrement étroite avec le sort de la langue, sa structure, les traits poétiques écrits en allemand nous le rappellent aussi. Leur position fort éloignée de celle des poétiques françaises de la même époque, ignorantes, elles, du calligramme, trouva son écho le plus intéressant chez certains prosateurs.

A cet égard, l'auteur le plus influent fut probablement

le grand grammairien Justus Georg Schottel (1612-1676). Lui-même créateur de calligrammes dans son *Teutschen Vers- und Reimkunst* (1645), il exprima dans un essai, *Ausführliche Arbeit von der Teutschen Hauptsprache* (1663), une théorie bien apte à favoriser les poèmes figurés. Pour Schottel, en effet, la langue n'est pas qu'un système de signes, c'est un moyen donné par Dieu de connaître aussi bien le Créateur que sa Création. La langue allemande, d'essence divine selon Schottel, est donc nécessairement en correspondance avec ce qu'elle exprime, dont elle fournit une sorte d'image accordée à la nature intime, ainsi qu'à l'apparence extérieure du réel.

De cette conception quasi illustrative de la langue, les calligrammes se déduisent naturellement, fournissant même une preuve à cette théorie « imaginante ». Il s'agit presque toujours de calligrammes de contour, où la surface du texte dessine une figure reconnaissable. Le traité poétique de Theodor Kornfeld, *Selbst-lehrende alt-neue Poesie oder Vers-Kunst* (1685) en comporte quinze parmi les mieux dessinés de l'époque, et très variés : croix, coupe, arbre, buisson, luth, verre, cœur, lampe, pomme, colonne, pyramide, œufs... L'auteur déplore même de ne pouvoir publier, à cause du format du papier, un poème en forme de monastère qu'il avait curieusement composé à l'occasion d'un mariage... Cependant, de 1645 à 1680, plus que ces ouvrages de versification, c'est le genre nouveau du roman qui accapare le poème figuré.

On connaît peu, en France, la place qu'ont tenue en Allemagne les *Sprachgesellschaften*, ces sociétés qui se proposaient, au XVII<sup>e</sup> siècle, de protéger des influences étrangères et de fixer la langue littéraire, grâce à l'étude des lois du discours et de la poésie. En 1645, Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658) et Johann Klaj fondèrent, à Nuremberg, celle des Pegnitz-Schäfer (les Bergers de la Pegnitz), du nom de la rivière qui traverse leur ville, et parce qu'ils s'intéressaient surtout aux bergeries romanesques et à la poésie pastorale. L'autre singularité de cette société est d'avoir fait du calligramme le signe emblématique de la poésie de ses membres<sup>37</sup>. Sur ce point, l'influence de Justus Georg Schottel fut très probable, mais on retrouve aussi dans ce groupe, particulièrement chez Harsdörffer, des attitudes déjà observées séparément, mais rarement rencontrées ainsi cumulées, sauf peut-être chez Caramuel. Grand amateur de jeux poétiques — on le surnommait « Der Spielende » (le Joueur) — Harsdörffer aimait conjuguer ceux-ci avec la poésie sonore, qu'il préférait

35

Tristan Tzara reprit en 1958 pour La Rose et le Chien, que PAB réalisa, le principe d'une poésie combinatoire disposée sur des volvelles.

36

« Artem hanc, quam veteres Musæ non docent, quam nescit antiquus Parnassus, ultra Parnassum et Scientiam metricam reperi, et ideo Metametricam vocari volui » (p. 4).

37

Cf. Text als Figur (op. cit.), pp. 154-167. Dédier une société littéraire à la pastorale n'était pas nouveau. En 1625, à Paris, se réunissait déjà, autour de Nicolas Frénicle, l'académie (purement poétique) des Illustres Bergers.

appeler *Lautmalerei* (peinture des sons), comme pour mieux signifier l'interrelation des sens, et la charge synesthésique des poèmes figurés. Il était fasciné lui aussi par la combinatoire : comme Caramuel, il tâchait de jeter des ponts entre les mathématiques et le langage, divisant par exemple les vocables germaniques en cinq composants, qu'il disposait sur autant de volvelles afin de produire des mots presque à l'infini. De même que Caramuel ou Rabelais (pensons aux « paroles gelées » du *Quart Livre*), Harsdörffer considérait le langage comme un matériau concret, d'abord appréhensible par l'œil.

Ses idées, mais aussi ses calligrammes, publiés dès 1644 avec ceux de Klaj dans leur *Pegnesischen Schäfergedicht*, désignent Harsdörffer comme le père de la poésie visuelle chez les Pegnitz-Schäfer, lesquels comptèrent, outre Klaj et lui-même, quelques auteurs des plus notables, Johann Helwig (1609-1674) par exemple, auteur du roman pastoral *Die Nymphe Noris* (1650), et surtout Sigmund von Birken (1626-1681), dont on cite, dans le même genre littéraire, *Guelfis* (1669) et *Pegnesis* (1673).

Tous s'inscrivent en effet dans la postérité de Martin Opitz (1597-1639), le réformateur de la langue allemande, poète mais aussi auteur et traducteur de bergeries. Celles des Pegnitz-Schäfer avaient la particularité de mêler à leur prose pastorale des poésies qui, assez naturellement, parce qu'il s'agissait d'inscriptions gravées dans la pierre ou taillées sur le tronc d'un arbre, prirent la forme de poèmes figurés — enclume, chapeau, couronne, timbale, livre, sceptre, balance, autel, colonne, et bien sûr, flûte et cœur...

Harsdörffer et ses amis furent donc les premiers à frayer la voie ouverte par Théocrite et Simias de Rhodes quand ceux-ci conjuguèrent la poésie pastorale avec la poésie visuelle. Ces deux genres, inventés sur les rives du Nil, jouèrent aussi leur dernière partie commune sur les bords de la petite rivière de Nuremberg... Leur combinaison en effet ne dura pas plus que l'association des Bergers de la Pegnitz. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, jugée trop artificielle, la pastorale romanesque, poétique ou dramatique, ne convenait guère au goût classique qui s'affirmait progressivement, même en Allemagne. Elle disparut donc, et avec elle l'une des expérimentations les plus concertées dont bénéficia la poésie visuelle. Celle-ci, qui avait également coïncidé avec les dernières inventions de la poésie néo-latine, n'avait plus comme soutien que les exercices des collèges. Avec l'expulsion généralisée des jésuites de certains Etats européens

(1759-1762), puis la suppression de leur ordre en 1773, même cette pédagogie fit défaut à l'apprentissage du calligramme...

L'âge baroque s'était saisi de la poésie figurée comme d'une des possibilités de la langue, ardent à n'en laisser dormir aucune, à toutes les essayer, surtout quand elles renforçaient le goût des images et des jeux de miroirs qui lui semblaient si naturels. On vivait encore sur l'*ut pictura poesis*, ce parallèle d'Horace reçu au Moyen Âge comme un principe esthétique, puis conforté au XVI<sup>e</sup> siècle par le platonisme des maniéristes. A cette confusion, le *Laokoon* de Lessing (1766), essai « sur les frontières de la peinture et de la poésie », allait mettre fin. Dorénavant, les arts visuels et ceux de la parole seraient jugés selon leurs propres lois. Plus que certains genres intermédiaires — la poésie descriptive, la peinture d'histoire —, le calligramme manifestait la croyance en cette unité perdue. Alors qu'il semblait condamné, il n'était même plus assez vivant pour souffrir de cet arrêt.

Sauf les productions populaires allemandes qui perdurèrent jusqu'au siècle suivant, la poésie figurée, au XVIII<sup>e</sup> siècle, est presque absente en effet du paysage littéraire. Même en Allemagne, aucun poète de quelque renom ne la pratiqua plus à partir de 1720. A l'aube de l'*Aufklärung*, un théoricien de la langue comme Johann Christoph Gottsched (1700-1766) ne la mentionnait que pour mémoire, limitant son emploi aux épigrammes et aux inscriptions tombales. En France, on cite souvent Charles-François Panard (1694-1765) ou Pierre Capelle (1772-?), mais leurs bouteilles ne sont que de médiocres copies de celle de Rabelais. Partout le calligramme reflua, mais c'est en Angleterre qu'il fut le plus vivement critiqué.

Ainsi, Joseph Addison, dans *The Spectator* du 7 mai 1711, reprit-il les termes de Montaigne (« vaines subtilitez ») pour qualifier de « false pieces of wit » les calligrammes alexandrins qu'il se refusait même à attribuer à Théocrite, « so fine a writer » selon lui, pour de tels enfantillages. Addison avait beau jeu de moquer avec humour les formes anglaises les plus populaires du calligramme, qu'il assimilait trop facilement à des habiletés de copiste. Sa critique cependant n'eut pas la portée de celle que Laurence Sterne développa au long de *Tristram Shandy*, dont la publication, de 1760 à 1767, fut strictement contemporaine de l'élaboration du *Laokoon*.

Les neuf livres de cet anti-roman où l'inventivité typographique est permanente, ne comportent aucun



chaîne qu'on pourrait étirer jusqu'à Apollinaire. On aura compris qu'une telle présentation serait erronée. En 1830, dans le premier livre français à opter pour la modernité de Sterne, c'est bien la fin du calligramme qui est proclamée, non sans ironie. La tradition antique et l'héritage médiéval que la Renaissance avait pris en charge, puis que l'âge baroque avait parfois génialement transfigurés, étaient alors épuisés. Ils apparaissaient maintenant datés, sclérosés. On ne les mentionnait plus que pour en faire l'histoire. Encore s'excusait-on de s'intéresser à de telles « aberrations ». En 1867, lorsque Alfred Canel vint à traiter des calligrammes (qu'il appelait « vers figurés »), au deuxième tome de ses *Recherches sur les jeux d'esprit*, le lecteur était mis en garde aussitôt : « Il ne faut pas s'attendre à rencontrer la poésie dans les vers figurés [...] C'est une nouvelle spécialité de frivolités difficiles, et rien de plus. »

Il fallut donc beaucoup d'audace à Guillaume Apollinaire pour publier, en juin-juillet 1914, dans *Les Soirées de Paris*, ses cinq premiers poèmes calligrammatiques. Immédiatement, certains, qui avaient lu Canel, crurent avoir tout compris : « Mais c'est vieux comme le monde, la machine de ce farceur d'Apollinaire ! », écrivit Fagus à *Paris-Midi*<sup>40</sup>. « C'est proprement la poésie figurative qui fit les délices de nos ancêtres ! Le *Verre* de Panard est dans tous les dictionnaires de littérature, sans parler de la *Dive Bouteille* de Rabelais ! »

« M. Fagus a raison, répondit Apollinaire deux jours plus tard<sup>41</sup> : dans ma poésie, je suis simplement revenu aux principes puisque l'idéogramme est le principe même de l'écriture. Cependant, ajoutait-il, entre ma poésie et les exemples cités par M. Fagus, il y a juste la même différence qu'entre telle voiture automobile du XVI<sup>e</sup> siècle, mue par un mouvement d'horlogerie, et une auto de course contemporaine. Les figures uniques de Rabelais et de Panard sont inexpressives comme les autres dessins typographiques, tandis que les rapports qu'il y a entre les figures juxtaposées d'un de mes poèmes sont tout autant expressifs de lyrisme que les mots qui les composent. Et là, au moins, il y a, je crois, une nouveauté. » On voit qu'on ne peut interpréter cette réponse, citée ici complètement, comme l'affirmation d'une originalité radicale des calligrammes apollinariens. Leur modernité y est certes affirmée au moyen d'une comparaison

audacieuse, mais assez peu significative. Heureusement, l'argument de la tension lyrique de leur composition est plus fort, mais c'est tout. Pour le reste, Apollinaire ne nie rien. Dans une lettre adressée peu après au même Fagus, il se défendit même de l'influence des futuristes italiens, en insistant sur « le sens traditionnel » de ses propres recherches<sup>42</sup>.

Ces idéogrammes, cette tradition, d'où viennent-ils ? Le rêve d'un retour à l'unité des arts, à l'*ut pictura poesis*, qu'Apollinaire s'apprête, cet été 1914, à affirmer dans le titre même de son prochain recueil, *Et moi aussi je suis peintre*, suffiraient à désigner une voie, celle, unifiante, de la poésie hermétique et platonisante, fascinée par les mystères égyptiens et les hiéroglyphes. Pourquoi, en effet, aller aussi loin que la Chine retrouver les « principes de l'écriture » ? Pourquoi chercher ailleurs qu'en Egypte la Tradition ?

Revenons donc à Alexandrie, d'où nous sommes partis. Non plus la ville de Ptolémée Philadelphe mais, cinq cents ans plus tard, celle des mille sectes, quand le christianisme est sur le point de s'en dégager. Écoutons Orphée nous ouvrir les pages enchantées du *Bestiaire* illustré par Dufy :

« Admirez le pouvoir insigne

Et la noblesse de la ligne :

Elle est la voix que la lumière fait entendre

Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.<sup>43</sup> »

Un dessin qui est aussi une parole, quelle autre définition peut-on donner du calligramme ? Dès 1910, en composant ce poème, Apollinaire a placé la sienne sous l'invocation d'Hermès, dont on venait de rééditer la traduction par Louis Ménard, l'ami de Baudelaire. Il serait fructueux de relever toutes les traces de l'hermétisme chez Apollinaire. Bornons-nous, pour conclure, à signaler cette autre, dans la première des *Méditations esthétiques*, trois ans plus tard : « La flamme est le symbole de la peinture et les trois vertus plastiques flambent en rayonnant. La flamme a la pureté qui ne souffre rien d'étranger et transforme cruellement en elle-même ce qu'elle atteint. Elle a cette unité magique qui fait que si on la divise, chaque flammèche est semblable à la flamme unique. Elle a enfin la vérité sublime de sa lumière que nul ne peut nier. »

40

Le 20 juillet 1914, sous le titre « La "poésie figurative" », dans la Gazette des lettres tenue par André Billy, alias Jean de l'Escritoire.

41

Elle fut publiée le 22 juillet, dans la même rubrique de Paris-Midi, sous le titre : « Les poèmes figuratifs de M. Guillaume Apollinaire ». Le lendemain, André Billy annonçait la publication du Coup de Dés de Mallarmé. Étrange comme ces deux créations si différentes, conçues à tant d'années d'intervalle, furent mises en lumière exactement au même moment...

42

Voir Pénélope Sacks-Galey, op. cit., pp. 174 et suivantes.

43

On lit au premier livre du Pimandre, selon la traduction de Louis Ménard : « Puis il en sortit un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière. Une parole sainte descendit de la lumière sur la nature, et un feu pur s'élança de la nature humide vers les hauteurs... »

Reverendissimo & Eximio D. Mag. ur̄o.

D. MICHAELI

significatio apud S. Crucem Abbati Cisterciensis Ordinis Visitatori et Vicario Generali S. Theol. Doctori. et. sue Cas. Mai. Consiliario, inchytorum infer. Austria Statim Deputato ordinario. et. anno MDCLIII. ipsonet Archangelus Patrom dæ utranq; foelicitatem vovens hoc Paradigma complectens 9.644.117.432.715.608. (Sunt novies mille sexcenti et quadraginta quatuor billiones (seu trillionum miliones): centies decies septies mille & quadringenti triginta duo milliones, septingenta quindecim millia sexcenta et octo carmina) dedicabant

Monsserratenses *Claustera dicata Cruci* Studiosi.

*Claustera dicata Cruci*

*Claustera dicata Cruci*

*Claustera dicata Cruci*

**ET**

fovet

AVSTRICOS

TABULA XVII

Labyrinthes circulaires  
Juan Caramuel Lobkowitz.  
Metametrika, 1663.  
Bibliothèque nationale,  
Paris, imprimés.



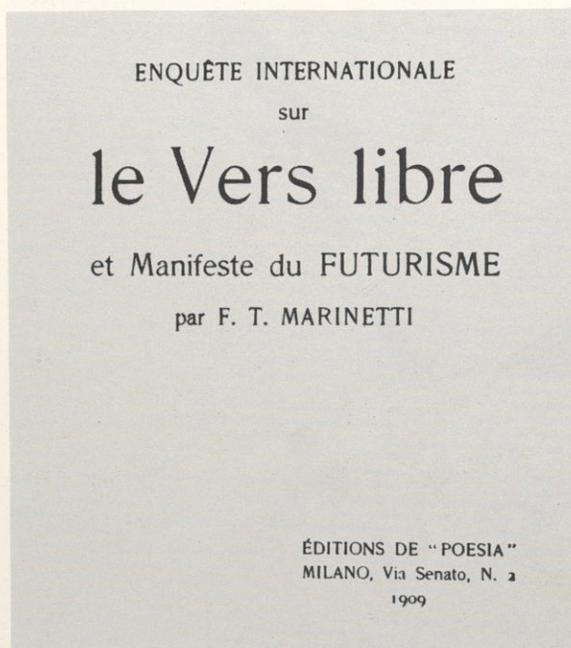
. . . . .

## Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme

. . . . .

**Giovanni LISTA**

La révolution motlibriste du futurisme s'est développée dans deux directions essentielles : d'une part, elle a poursuivi la poétique de l'intercodicité issue des figures de la synesthésie et de la synopsis, de l'autre, elle a fait imploser l'écriture du langage poétique en cherchant à totaliser l'expressivité de ses composantes factuelles. Le mythe de l'œuvre d'art totale a été ainsi pris en charge de deux manières différentes. Dans le premier cas, à travers le croisement et la promiscuité des procédés et des langages de l'art. Dans le second, à travers l'intégration des composantes jusque-là inertes de l'œuvre. C'est ainsi que le format et la couleur de la page, la texture du papier, la matière du livre, la succession de ses pages et l'acte même de le feuilleter sont devenus des éléments signifiants dans la création motlibriste. Une double démarche caractérise par conséquent l'expérimentalisme des mots en liberté futuristes. La première est celle de la fusion des arts telle qu'on la retrouve, par exemple, dans la sculpto-peinture d'un Archipenko. La seconde, qui a amené les poètes futuristes à s'appropriier toutes les composantes factuelles du médium, ressemble en revanche à celle d'un Seurat peignant le cadre du tableau, ou encore à celle de Boccioni ou Prampolini posant le problème de l'intégration du socle dans leurs sculptures. Chez ces artistes, c'est par la saturation de ses propres éléments matériels que l'œuvre tend à se poser comme une totalité. Cette double vocation de la recherche motlibriste sera déployée de multiples façons chez les poètes et les artistes du mouvement marinettien, chacun essayant de donner libre cours à sa créativité dans ce domaine. En effet, une des grandes originalités du futurisme tient à sa volonté affichée de laisser à chaque artiste la responsabilité de ses positions. Comme l'écrivait Virgilio Marchi : « Si le futurisme est atmosphère de liberté, un style futuriste ne peut être que le style particulier de chacun de nous. » Le motlibrisme, issu du vers libre symboliste, ne se présentait pas comme un projet défini et en quelque sorte fermé, telle l'écriture automatique des surréalistes, mais comme une expérimentation toujours ouverte à de nouvelles hypothèses de travail. Ce n'est pas avec le futurisme que Marinetti découvre les possibilités expressives de l'écran typographique donnant corps à la parole du poète. Dès le début du



**Filippo Tommaso Marinetti**  
*Enquête internationale sur le vers libre,*  
Milan, 1909.  
Coll. particulière.

siècle, il avait été très sensible à l'impact visuel des signes imprimés. Son long poème *La Momie sanglante*, publié en 1904, comporte des lignes et même des pages de points correctement alignés dans l'espace blanc de la feuille. Le jeune Marinetti recourait à ce procédé, qui avait déjà été utilisé par Lamartine dans *La Chute d'un ange*, pour marquer et visualiser les pauses de la rêverie poétique, en intégrant l'espace dilaté du silence dans le flux continu des vers du poème. Un an plus tard, il entreprenait d'animer les pages de sa revue *Poesia*, éditée en italien et en français, par les jeux de diversification et de rupture d'échelle des caractères typographiques, modulant ainsi l'imprimé à la manière des grands quotidiens de l'époque.

C'est encore à l'hypertrophie des caractères typographiques que Marinetti a recours en 1907, pour attirer le lecteur : les quelques lignes de son ode *A Giosuè Carducci*, entièrement imprimée en italiques, occupent tout l'espace d'une page de grand format. Autrement dit, à cette époque, Marinetti est déjà fasciné par la culture de l'écrit telle qu'elle se manifeste au sein de la ville moderne, à travers l'affiche, le tract politique, la colonne Morris ou l'étalage du kiosque à journaux. Cette attirance pour l'univers de la communication de masse est encore confirmée en février 1909, lors de la fondation du mouvement futuriste : Marinetti fait alors

*Page ci-contre :*

**Giacomo Balla**  
*Rumoristica plastica Baltrr,*  
1914.  
Coll. particulière.





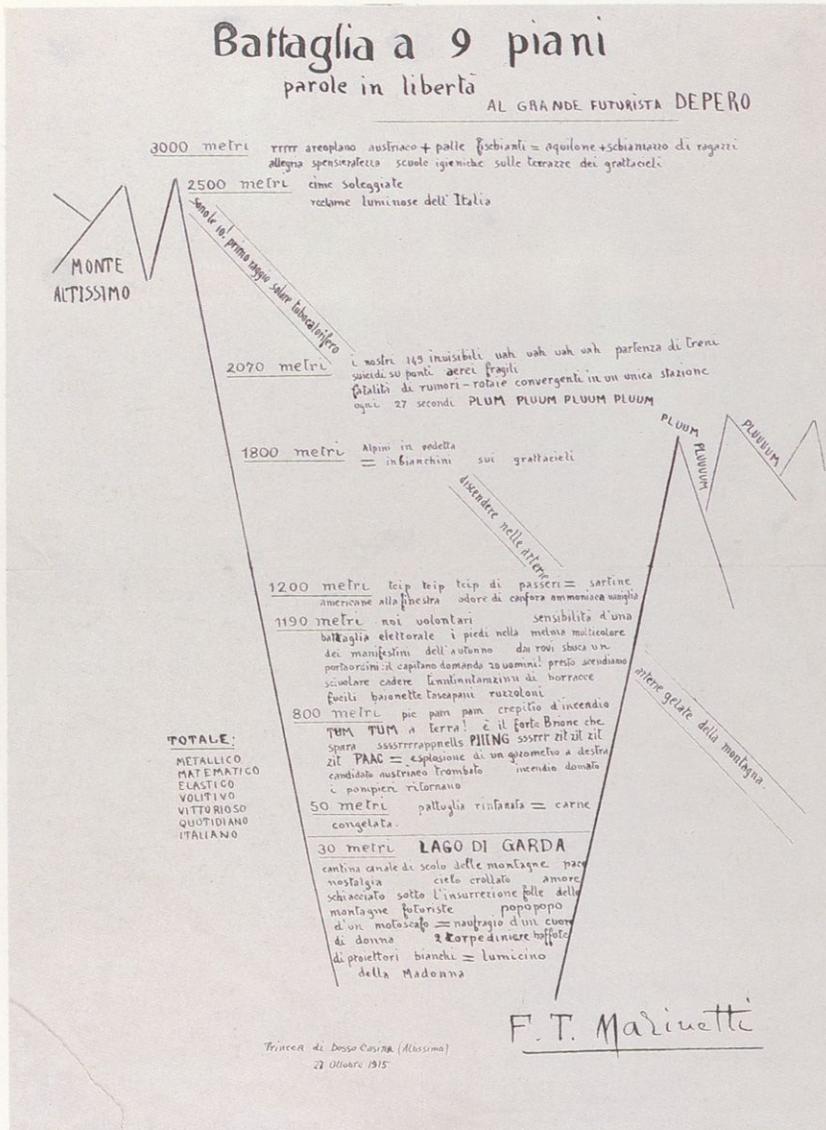
**Filippo Tommaso Marinetti**  
*Battaglia a 9 piani*,  
 Museo de Arte Moderna e  
 Contemporaneo di Trento  
 e Rovereto.

cherche surtout à abolir tout ce qui, dans la poésie, tient du compromis entre le mental et le physiologique. En supprimant les éléments conventionnels et intellectuels du langage, il veut que le verbe poétique régresse jusqu'au stade auroral de l'émotion affective, qu'il s'identifie à l'intensité de la sensation corporelle, qu'il soit le reflet le plus immédiat de la vibration physiologique. C'est la *dynamis* qui domine longuement la première phase de la recherche motlibriste.

grammaticale et syntactique. Dans le texte motlibriste, les connexions ne se font plus par des formes conventionnelles se reliant entre elles à l'intérieur d'une structure, mais par l'âpreté et l'allitération des onomatopées, ainsi que par les significations ambiguës d'un matériau linguistique réfractaire à la poésie. La valeur traditionnelle du langage comme instrument de communication est rejetée au profit d'une poésie appelée à ne signifier que la présence sensorielle par une exaltation de la sensation vitale.

Dès octobre 1912, Marinetti entreprend d'écrire son premier livre motlibriste : *Zang Tumb Tumb*. Pendant les mois suivants, il déclame de larges extraits de cet ouvrage au cours des « soirées futuristes » qu'il organise, dans des galeries ou des théâtres, à Rome, Milan, Londres, Berlin, Paris. Des chapitres en sont publiés, en italien et en français, dans *Lacerba* et dans *Vers et Prose*. Après avoir lu l'un de ces chapitres, en 1913, le jeune Gramsci établit le premier la dimension picturale de la recherche marinettienne. Le motlibrisme est à ses yeux « une forme d'expression linguistique qui trouve son corollaire dans la forme picturale des tableaux d'Ardengo Soffici ou de Pablo Picasso ; on assiste là aussi à une décomposition par plans de l'image ; cette dernière ne se présente pas à l'imagination comme évaporée dans les adverbes et les adjectifs, se dénouant dans les conjonctions et les prépositions, mais comme une série successive, parallèle ou alternée de substantifs-plans, aux limites bien fixées<sup>3</sup>. »

Cette nouvelle osmose entre poésie et peinture s'impose de façon significative pendant toute l'année 1913, alors que Marinetti achève de composer son livre. Au cours de cette même année, l'essai d'Albert Thibaudet connaît par ailleurs une nouvelle édition. Marinetti, qui lance à ce moment-là le manifeste *Imagination sans fils et les mots en liberté*, n'aura pu l'ignorer une seconde fois. Daté du 11 mai, en fait paru un mois plus tard, ce nouveau manifeste préconise en particulier une « révolution typographique » inhérente à la libération du mot. Marinetti affirme vouloir détruire toute « harmonie typographique » par l'utilisation d'encre de couleurs différentes et de plusieurs caractères dans la même page. Une application à la lettre de ce programme est proposée par le livre de Cendrars et Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien*, publié quatre mois plus tard<sup>4</sup>, à la mi-octobre 1913. La formalisation du poème de Cendrars adopte également le procédé de la feuille repliée à la manière d'un tract que Marinetti utilisait pour diffuser les manifestes futuristes, dont celui



Page ci-contre :  
**Francesco Cangiullo**  
*Bello Lettere Umanizzate*,  
 1914.  
 Coll. A. Calmarini, Milan.

3  
 Cf. son texte dans  
 l'anthologie Marinetti  
 et le futurisme, éd. L'Age  
 d'Homme, Lausanne, 1977.

C'est aussi l'époque où Marinetti déclame ses mots en liberté dans une série de performances, visant à faire revivre intégralement, par les inflexions et la violence du signe verbal, le rythme fluide et nerveux du corps magnétisé par un milieu survolté : que ce soit la ville, la guerre, la Bourse, ou un spectacle de variétés. La libération des mots correspond au refus de l'intervention mentale qui morcelle la chaîne des sensations en les emprisonnant dans les mailles de la construction



Filippo Tommaso  
Marinetti

*Irredentismo*, 1915.  
Coll. particulière.



4  
La mise en page colorisée du poème de Cendrars n'a été faite que pendant l'été 1913, c'est-à-dire après la diffusion du manifeste de Marinetti à Paris. La parution du manifeste futuriste d'Apollinaire venait alors de provoquer la plus grande attention autour de l'avant-garde italienne. Mais si Marinetti ne sut pas réaliser tout de suite son idée, c'est, d'une part, parce que son militantisme révolutionnaire l'empêchait de faire une simple œuvre de bibliophilie et, d'autre part, parce qu'il envisageait la création motlibriste uniquement comme la pratique d'une nouvelle forme d'art total. De ce point de vue, La Prose du Transsibérien n'est qu'un livre décoré par un artiste plasticien, selon une pratique fort traditionnelle. Le fait que Cendrars avait conçu un an plus tôt son poème, sans aucune recherche novatrice au niveau de l'écrit, confirme le caractère improvisé et la dimension purement décorative du travail de Sonia Delaunay.

5  
Marinetti, *Dopo il verso libero, le parole in libertà*, in *Lacerba*, n° 22, Florence, 15 novembre 1913.

6  
Cf. Giovanni Lista, *Marinetti, Seghers*, Paris, 1976.

7  
Cf. Alan Windsor, *Apollinaire, Marinetti and Carrà's « dipinto parolibero »*, in *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1299, Paris, avril 1977.

d'Apollinaire qui venait de s'imposer pour sa remarquable présentation typographique.

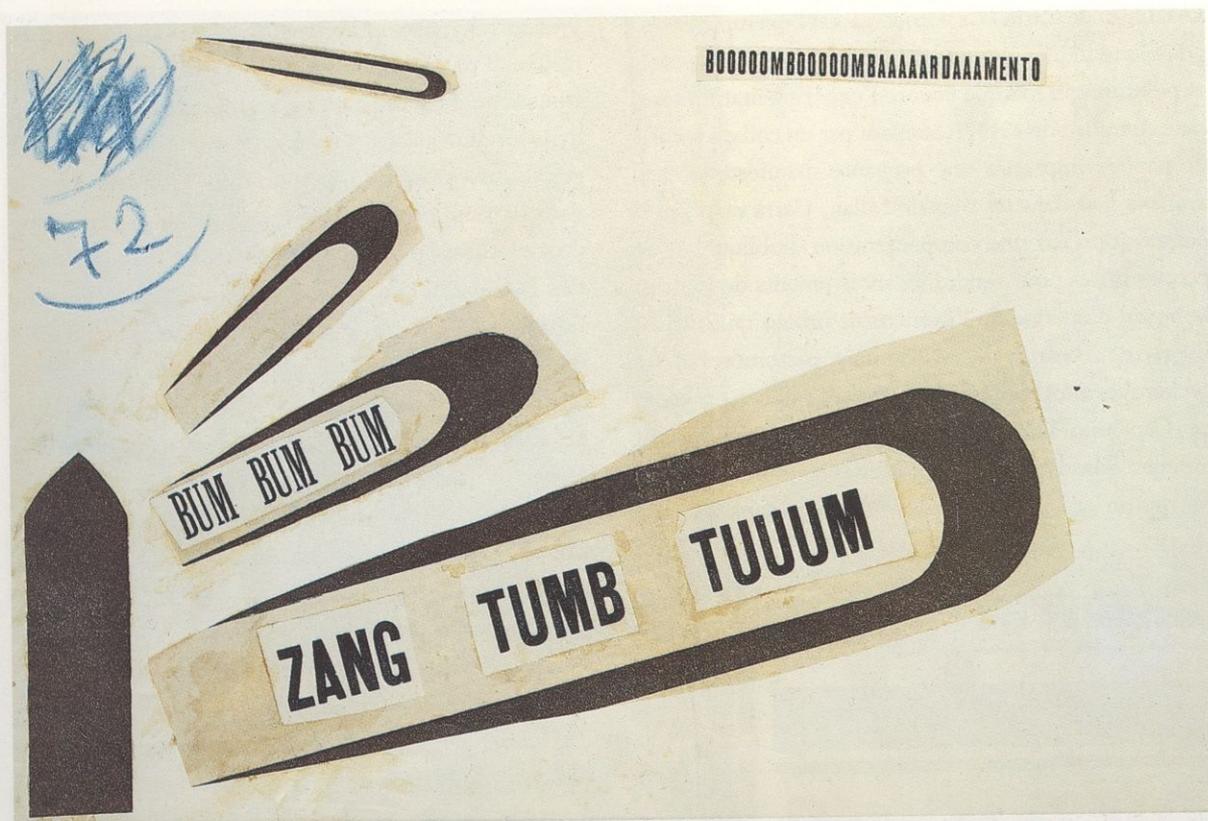
Se réclamant d'une « nouvelle conception de la page typographiquement picturale », Marinetti intensifie alors ses recherches sur les composantes visuelles, graphiques et typographiques du motlibrisme. Il s'oppose explicitement au symbolisme de Mallarmé, aussitôt rangé, à cause de son « esthétique décorative et précieuse », parmi les forces passées : « Je combats en outre l'idéal statique de Mallarmé, avec cette révolution typographique qui me permet d'imprimer aux mots (déjà libres, dynamiques et percutants) toutes les vitesses, celle des astres, des nuages, des avions, des trains, des vagues, des explosifs, des globules de l'écume marine, des molécules et des atomes<sup>5</sup> ». Le travail de composition de *Zang Tumb Tumb*, marqué par un nouveau statut plastique de la page, évolue ainsi vers une spatialisation de l'écriture qui se traduit par une étape fondamentale de la poésie moderne : le dépassement du modèle linéaire. Libérant à présent les mots de tout synonyme visuel des forces de gravité et d'agrégation – à savoir de tout ce qui détermine, depuis la normalisation de Gutenberg, l'horizontalité et la compacité du texte imprimé – Marinetti les rend disponibles aux magnétismes les plus divers. A l'alchimie du verbe allait ainsi succéder l'alchimie des signes « qui vivent et respirent sur le papier comme des êtres vivants ».

Des poèmes motlibristes de Boccioni, Cangiullo, Marinetti, Buzzi, Carrà ont été publiés au cours de l'année 1913 dans *Lacerba* qui, éditée à Florence, fut la plus importante revue de l'avant-garde européenne avant la guerre. C'est pourtant la parution de *Zang Tumb Tumb*, en mars 1914, qui permit une vision d'ensemble des innovations formelles du motlibrisme, telles que l'idéogramme, le calligramme, le tableau synoptique,

l'utilisation abstraite et autosignifiante des caractères typographiques, l'interprétation graphomorphe du signe alphabétique, enfin le collage cubo-futuriste faisant en sorte qu'un tract apparaît subitement intégré dans l'écoulement des mots en liberté.

Ce qui prime alors chez Marinetti, c'est la volonté d'en finir avec la littérature littéraire, la poésie *in libris* du symbolisme. Son ouvrage *Zang Tumb Tumb* s'ouvre sur le chapitre *Correction d'épreuves + désirs en vitesse*, où il est question de la correction des épreuves du livre même que le lecteur a entre ses mains. L'effet de distanciation est poussé par Marinetti jusqu'à imposer au lecteur et la matérialité du livre en tant qu'objet, et les limites de l'expression écrite face à l'expérience vitale de l'être<sup>6</sup>. En jouant les biblioclastes, Marinetti s'oppose encore une fois à Mallarmé qui avait écrit : « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ». En fait, avec *Zang Tumb Tumb*, c'est la contradiction entre *dynamis* et *physis*, traversant de part en part le motlibrisme futuriste, qui était ainsi mise à nu.

La négation futuriste du livre est à l'origine des multiples recherches qui voient le jour au milieu de l'année 1914. Marinetti invente par exemple le poème-objet, tel l'assemblage ludique *Mademoiselle Flic Flac Chiap Chiap* réalisé avec Cangiullo, tandis que Severini et Carrà créent les premières formes du poème-tableau. C'est l'arrivée à Paris de *Zang Tumb Tumb*, en avril, qui pousse Apollinaire à s'intéresser à ces recherches pour une nouvelle concrétisation des données visibles et matérielles de la poésie. Son premier calligramme *Lettre-Océan* est publié deux mois plus tard. On y trouve une carte postale de son frère, intégrée dans la composition selon le procédé du collage cubo-futuriste que Marinetti venait d'inaugurer dans son livre. Apollinaire adopte également une structuration circulaire de l'imprimé, autre procédé formel caractérisant le motlibrisme futuriste<sup>7</sup> au moment où Marinetti publie un nouveau manifeste intitulé *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*. A la recherche d'une dislocation dynamique de l'écran typographique, Marinetti s'était en effet approprié, au titre de nouveaux schémas compositionnels de l'écrit, les tracés graphiques abstraits que Balla utilisait dans ses tableaux pour signifier la propagation de la lumière ou la vitesse des automobiles. Parmi ceux-ci, les cercles tourbillonnants, les lignes obliques, l'angle aigu, les formes dérivées de la spirale harmonique, autant de signes susceptibles de restituer l'énergie en acte dans la matière.



Filippo Tommaso  
Marinetti  
Bombardamento, 1915.  
Coll. particulière.

## L'IMMAGINAZIONE SENZA FILI E LE PAROLE IN LIBERTÀ

### Manifesto Futurista

#### La sensibilità futurista.

Il mio « Manifesto tecnico della Letteratura futurista » col quale inventai il *livrismo esonucleico* e *staleico*, l'*immaginazione senza fili* e le *parole in libertà*, concerne esclusivamente l'*ispirazione poetica*.

La *filosofia*, le *scienze esatte*, la *politica*, il *giornalismo*, l'*insegnamento*, gli *affari*, per ritornando naturalmente delle forme più o meno statiche di espressione, dovranno per molto tempo ancora valersi della *simulacra*, della *punteggiatura* e della *aggettivazione*. Sono costretto infatti, come vedete, a servirvi di tutto ciò per potervi esporre le mie concezioni.

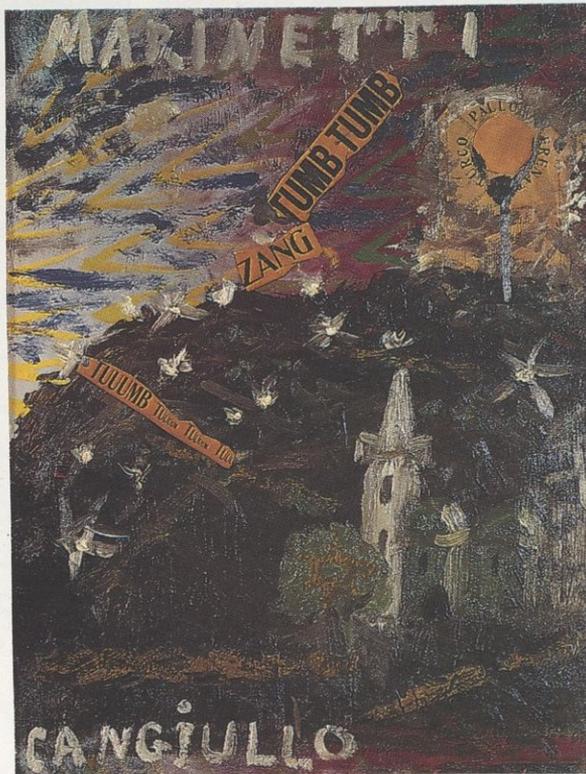
Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del *telegrafo*, del *telefono* e del *grammofono*, del *treno*, della *bicicletta*, della *motocicletta*, dell'*automobile*, del *transatlantico*, del *dirigibile*, dell'*aeroplano*, del *cinematografo*, del grande quotidiano (*simulacri di una giornata del mondo*) non pagano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'*informazione* esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.

Un uomo comune può trasportarsi con una giornata di treno da una piccola città morta dalle pianure deserte, dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, ad una grande capitale tra di luci, di gridi e di grida. L'abitante d'un villaggio alpino, può palpitar d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoluzionari cinesi, le suffragette di Londra e quelle di New York, il dottor Carrel e le altre eretiche degli esploratori polari. L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può considerarsi l'ebrieta del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo, una caccia grossa nel Congo. Può ammirare atleti giapponesi, boxeurs negri, eccentrici americani inesorabili, parigine elegantissime, spendendo un franco in un teatro di varietà. Curioso poi nel suo letto borghese, egli può godersi la lentissima e costosa voce di un Caruso o di una Barilo.

Queste possibilità diventate comuni non suscitano curiosità alcuna negli spiriti superficiali, assolutamente incapaci di approfondire qualsiasi fatto nuovo come gli arabi che guardavano con indifferenza i primi aeroplani nel cielo di Tripoli. Queste possibilità sono invece per l'osservatore acuto altrettanti modificatori della nostra sensibilità, poiché hanno creato i seguenti fenomeni significantissimi:

1. — Acceleramento della vita, che ha oggi, quasi sempre, un ritmo rapido. Equilibrio fisico, intellettuale e sentimentale sulla corsa tesa della velocità, fra i magnetismi contraddittori.
2. — Orrore di ciò che è vecchio e conosciuto. Amore del nuovo, dell'imprevisto.
3. — Orrore del quieto vivere, amore del pericolo e attitudine all'eroismo quotidiano.
4. — Distruzione del senso dell'*ai di là* e aumentato valore dell'individuo che vuole stare a sé secondo la frase di Bonnot.

5. — Moltiplicazione e sconfinamento delle ambizioni e dei desideri umani.
6. — Conoscenza esatta di tutto ciò che ognuno ha d'irrealizzabile e d'irrealizzabile.
7. — Semi-agguaglianza dell'uomo e della donna, o almeno svincolo dai loro diritti sociali.
8. — Deprezzamento dell'amore (sentimentalismo o insensua), prodotto dalla maggiore libertà e facilità erotica nella donna e dall'oscurazione universale del sesso femminile. Mi spiego: Oggi la



Filippo Tommaso  
Marinetti  
Manifeste futuriste.  
Imagination sans fils  
et les mots en liberté,  
11 mai 1913.

Francesco Cangiullo,  
Filippo Tommaso  
Marinetti,  
Giacomo Balla  
Dynamisme de la colline  
d'Adriano, 1914.  
Coll. particulière.

Le tableau de Carrà *Fête patriotique* est l'exemple iconographique le plus célèbre de cette fusion entre poésie et peinture qui marque encore l'expérimentation futuriste au milieu de 1914. Résumant par un collage bariolé de papiers imprimés une bruyante manifestation qui avait eu lieu dans les rues de Milan, Carrà organise la composition par une compénétration d'obliques et de cercles brisés pour rendre les mouvements de foule et le noyau d'énergie de l'événement urbain qu'il venait de vivre. A partir de ce tournant pictomorphe, les recherches motlibristes du futurisme italien, menées par Cangiullo, Balla, Soggetti, Soffici, Rognoni, Mazza, Steiner, Masnata, Govoni, Meriano, Volt, Depero, Morpurgo et bien d'autres, foisonnent dans tous les

**Ardengo Soffici**  
*Bif § ZF+18*,  
1915, Florence.  
Bibliothèque nationale,  
Paris.



Page ci-contre :

**Carlo Carrà**  
*Manifeste interventionniste*,  
1914.  
Coll. Mattioli, Milan.

**Carlo Carrà**  
*Rapporto di un  
nottambulo milanese*,  
1914.  
Coll. A. Calmarini, Milan.

**Carlo Carrà**  
*Sole d'imbellità*, 1914.  
Coll. A. Calmarini, Milan.

**Carlo Carrà**  
*13 introspeptions*.  
Coll. Rossi, Milan.

8

*Des contacts directs avaient été établis dès juillet 1915, lorsque Marinetti avait envoyé son poème Dune à Hugo Ball, à Zurich. Cf. Giovanni Lista, Les Futuristes, éd. Veyrier, Paris, 1988.*

sens, se déployant avec une grande richesse et dans une gamme expérimentale très étendue.

Chaque artiste, poète ou plasticien, travaille sur la base de l'initiative personnelle en suivant sa sensibilité qui le porte à transfigurer dans le motlibrisme ses penchants pour la structuration idéographique, géométrique, figurale, gestuelle. Galvanisé par la découverte d'un nouveau territoire, pratiquement inexploré après les siècles de l'orthodoxie gutenberguienne, le poète ou le peintre motlibriste oriente souvent son travail dans plusieurs directions, il lance de nouvelles théories, il élabore un nouveau système formel, il publie des recueils où il juxtapose les différentes étapes de sa recherche. Soffici se fait le théoricien de la libération de la lettre. En 1915,

avec son ouvrage motlibriste *Bif § ZF+18*, dont le titre résulte d'un ensemble de caractères typographiques trouvés au hasard dans une imprimerie, il confère au livre les dimensions, l'éclat et le statut éphémère des grands quotidiens de l'époque. Depero expérimente la verbalisation abstraite, Rognoni préconise la création de sculptures de lettres typographiques, Cangiullo publie *Piedigrotta*, l'un des chefs-d'œuvre du motlibrisme futuriste, où l'écrit traduit visuellement le tumulte orgiastique, le dynamisme et les sonorités de la grande fête carnavalesque napolitaine. Marinetti lance au début de 1916 son manifeste *La Déclamation dynamique et synoptique*, qui constitue peu après le point de départ des recherches de Hugo Ball et de Tristan Tzara à Zurich. Les compositions motlibristes futuristes sont en effet exposées au Cabaret Voltaire lors de la fondation même du dadaïsme<sup>8</sup>.

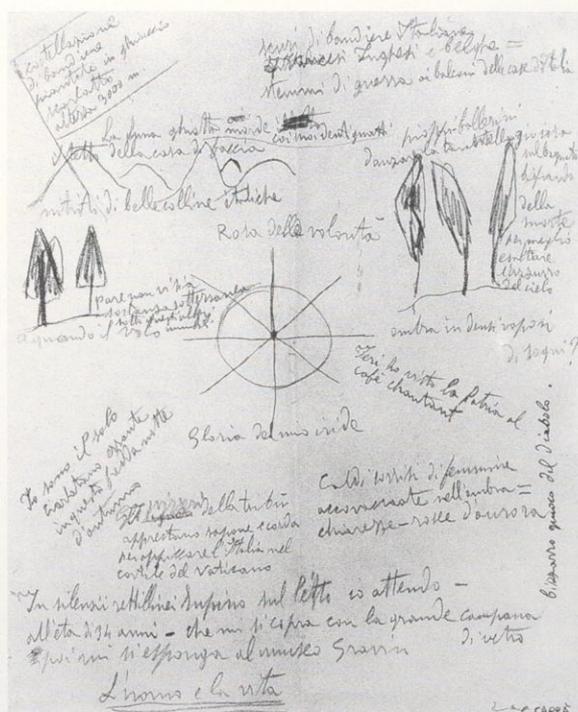
Pendant ces années de guerre, des textes théoriques ou des recueils demeurent inédits, tels le manifeste *L'Art des odeurs* de Valentinelli ou le roman motlibriste *Cellelager* de Rognoni. Il ne s'agit pourtant pas uniquement de simples péripéties occasionnelles, dues au ralentissement de la vie culturelle pendant le conflit. Le rejet du livre, considéré comme obstacle à l'expression de l'élan vital, ainsi que la revalorisation de l'écriture en tant que geste corporel, poussent en réalité les futuristes à privilégier le poème-tableau, ou plutôt à s'adonner à une pratique de l'écrit qui relève désormais de la composition picturale. Trois œuvres majeures du motlibrisme, composées pendant la guerre, n'ont ainsi pas été publiées. Deux d'entre elles sont probablement perdues à jamais, du moins en ce qui concerne leur intégralité.

La première est un journal motlibriste dont la rédaction fut entreprise par Marinetti au début de 1914, avant même la parution de *Zang Tumb Tumb*. Ce manuscrit inédit, constitué d'environ cent feuilles de différents formats glissées dans une enveloppe orange ficelée, a été retrouvé dans les archives Marinetti à la fin des années 1970. L'ouvrage, qui fut l'objet de deux moultures successives, car la plupart de ses feuilles sont numérotées à deux reprises au crayon bleu, demeura sans doute inachevé.

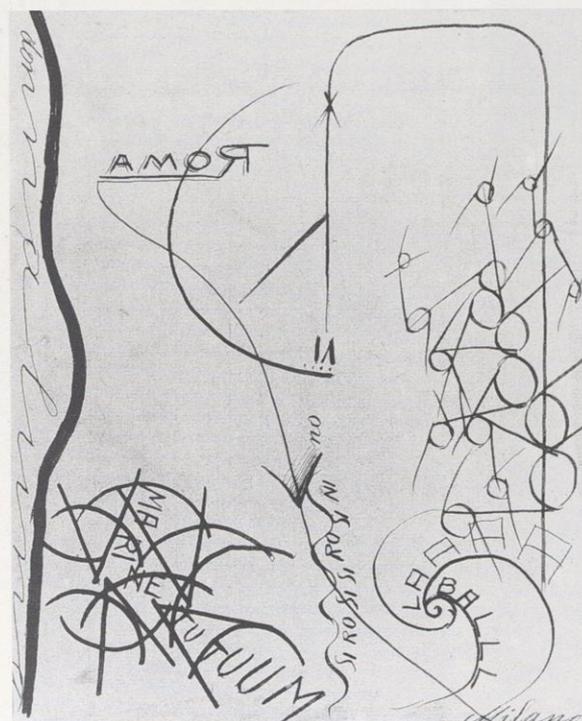
Marinetti y poursuivait plusieurs recherches allant du collage à l'idéogramme, de la figuration dessinée à l'abstraction du tracé gestuel. Parmi les matériaux employés figurent des coupures de journaux, des fragments de pages de *Zang Tumb Tumb*, des découpages de photographies ou de caractères typographiques



**Carlo Carrà**  
 Rose de la volonté,  
 1915.  
 Coll. M. Carrà.



**Giacomo Balla**  
 Partenza di Sironi per  
 Milano, 1914.  
 Coll. A. Calmarini, Milan.



9  
 Un ensemble des compositions motlibristes appartenant à ce manuscrit, dont les feuilles ont été apparemment numérotées par Marinetti jusqu'au chiffre 79, a été présenté à l'exposition The Futurist Imagination, Yale University Art Gallery, organisée par Anne Coffin Hanson, 13 avril-26 juin 1983, New Haven. La rédaction de ce manuscrit a certainement débuté dès février 1914, lorsque Zang Tumb Tumb était déjà imprimé.

10  
 Les 283 feuilles du manuscrit de Buzzi ont été publiées en fac-similé par les soins d'Alberto Viviani ; cf. Paolo Buzzi, *Conflagrazione*, *epopea parolibera*, *Il Fauno Editore*, Florence, 1965.

11  
 Lettre inédite, Archives Giovanni Lista, Paris.

imprimés<sup>9</sup>. Chaque composition relate un instant vécu en fonction du conflit qui secoue le pays : les émeutes dans les rues de Milan pour soutenir l'intervention de l'Italie dans la guerre, les nouvelles du front, l'excitation accompagnant les succès de l'armée italienne. Marinetti se sert parfois de cartes géographiques sur lesquelles il inscrit sa propre réaction aux événements concernant les positions conquises ou perdues par les soldats italiens. Les griffures de l'encre courent ainsi sur la

feuille en suggérant les mouvements de son psychisme investi par la charge émotionnelle. Pour quelques-unes de ces compositions, il utilise des supports très occasionnels, tels le papier normalisé des télégrammes de la poste ou le papier à en-tête des restaurants de gare où il se trouve au cours de ses déplacements. C'est que Marinetti cherche à atteindre cet état de grâce où, comme dans un éclair, la parole et l'énergie vitale, la poésie et l'action se rejoignent en participant l'une et l'autre d'une seule et même réalité.

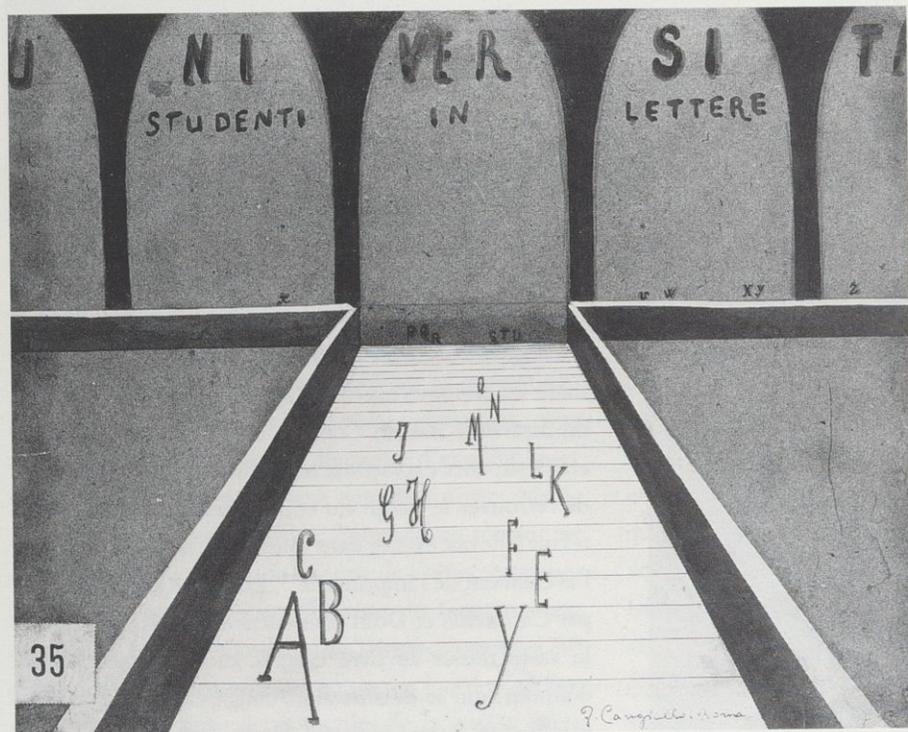
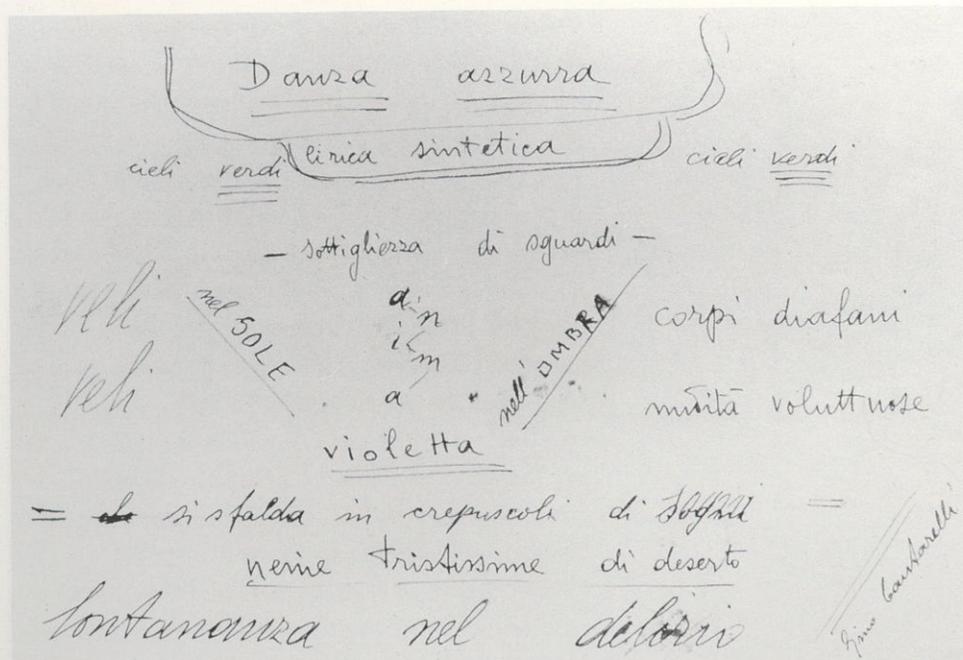
Un important recueil motlibriste de Paolo Buzzi, *Conflagrazione*, demeura aussi inédit. Ce manuscrit, presque complet, n'a été retrouvé qu'en 1958. Dans ce cas également, il s'agit d'un journal où, ayant recours au collage, à l'encre de Chine, à l'aquarelle et aux crayons de couleur, Buzzi a réalisé une longue série de compositions motlibristes, échelonnées entre le 2 août 1914 et le 5 novembre 1918, date de la victoire<sup>10</sup>. Les caractéristiques formelles de son travail sont l'invention calligraphique, l'intégration du dessin et de la typographie, l'emploi des taches d'encre aquarellées, l'utilisation de l'écrit comme élément pictural, la saturation de la page au-delà de tout défilement linéaire des mots. Le troisième ouvrage inédit est l'anthologie *Parolibri futuristi*, dont la parution était annoncée par le tract *Mots, consonnes, voyelles, chiffres en liberté*, lancé au début de mars 1915 par Marinetti. Il semble que l'entrée en guerre de l'Italie, deux mois plus tard, fit retarder la préparation de ce livre. Plusieurs planches motlibristes que Govoni, Buzzi, Rognoni, Carli, Soggetti, Jannelli, Cangiullo ont réalisées pour cet ouvrage parurent alors dans *Vela latina*, *L'Italia futurista* et dans d'autres revues de l'avant-garde italienne. Dans une lettre du 16 septembre 1918, adressée à Soggetti, Marinetti parlait encore de ce projet : « Tes paroles en liberté sont très originales, puissantes. J'ai grande confiance dans ton imagination futuriste. Tu m'apparais comme l'un des futuristes les plus originaux et forts des années à venir. Le volume des *Motlibristes futuristes* est pratiquement achevé. Il sera très bientôt, très bientôt je l'espère, publié. Tu verras ! Il contient presque deux cents poètes motlibristes. C'est une œuvre explosive qui casse en deux l'histoire de la pensée et de la poésie, depuis Homère jusqu'au dernier souffle lyrique de la terre<sup>11</sup>. » Pourtant, l'anthologie ne paraîtra pas. A la fin du conflit, les nouvelles orientations des recherches motlibristes amenèrent Marinetti à abandonner la publication de cet ouvrage qui aurait sans doute permis une consécration internationale de la poésie futuriste.











**Gino G. Cantarelli**  
 Danse céleste, 1916.  
 Coll. G. Lista.

**Francesco Cangiullo**  
 Studenti in lettere,  
 Rome, 1915.  
 Coll. particulière.

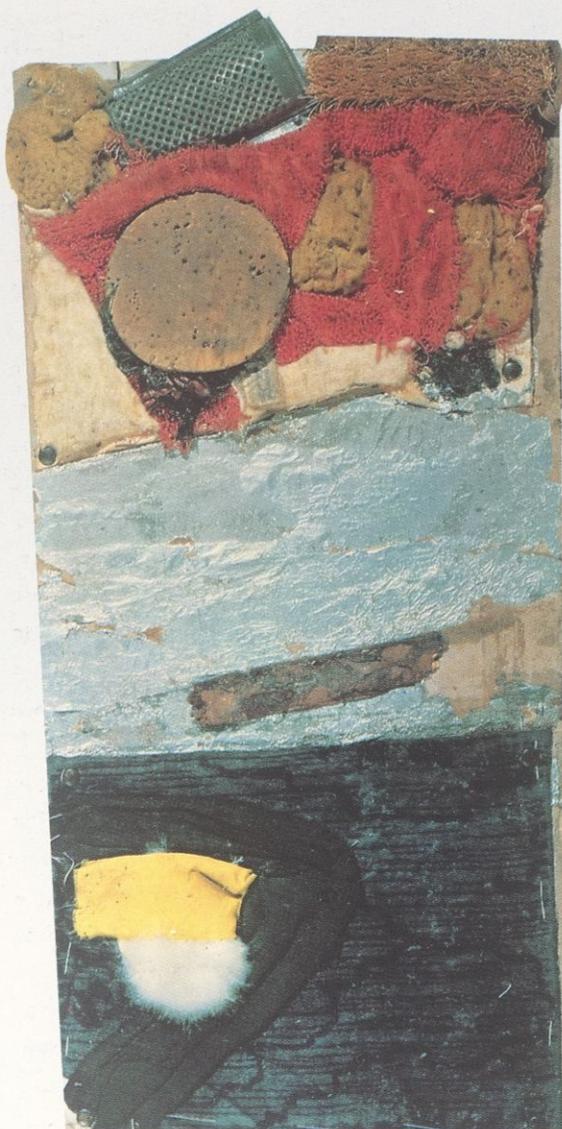
**Francesco Cangiullo**  
 Couverture de Caffèconcerto  
 Alfabeto a Sorpresa,  
 éd. di Poesia, Milan, 1919.

**Francesco Cangiullo**  
 Dessin pour son livre-  
 théâtre Caffèconcerto.



**Giorgio R. Carmelich**  
Fête de Noël, 1921.  
Coll. G. Lista.

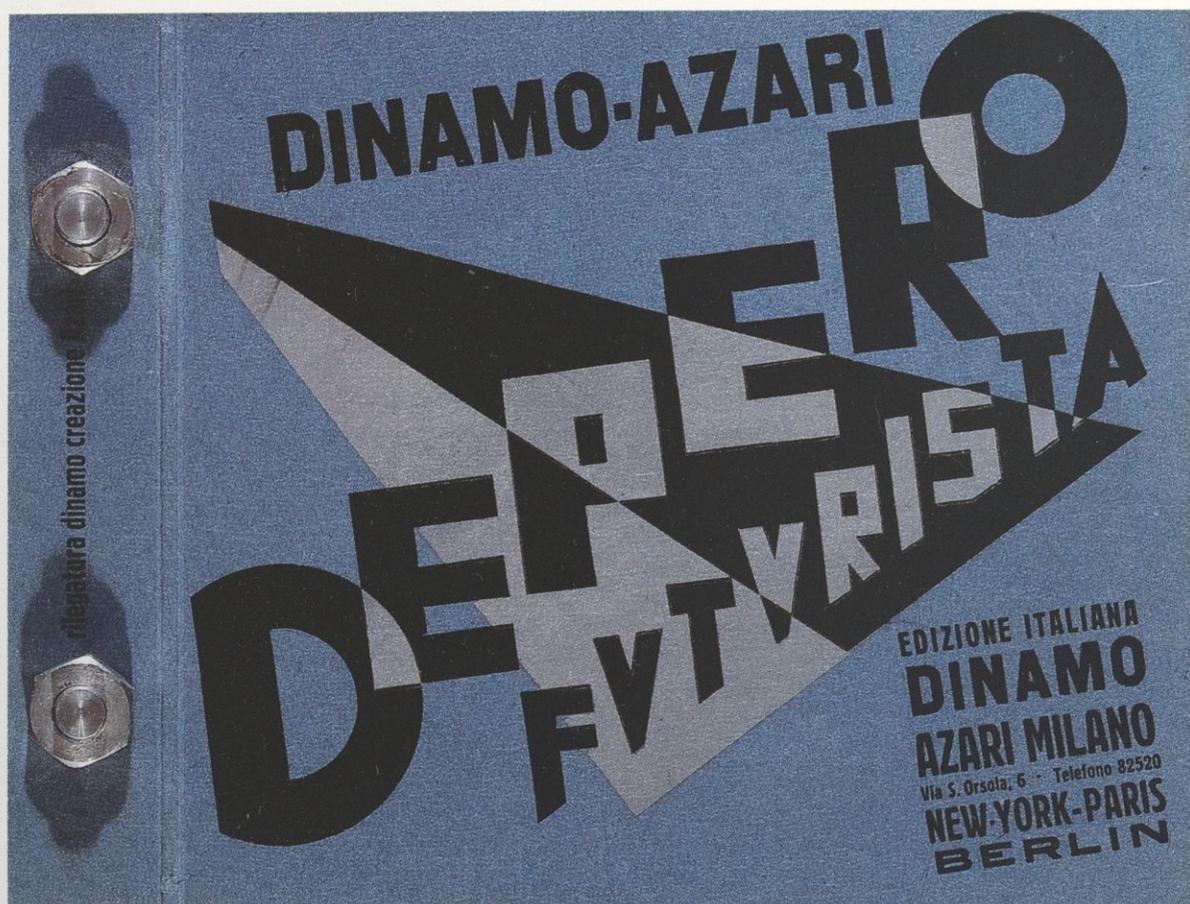
**Filippo Tommaso Marinetti**  
Planche tactile,  
Soudan-Paris, 1921.  
Coll. particulière.



Chaque artiste prend place dans une page qui devient de la sorte l'équivalent de la scène à un moment donné du spectacle. Le déroulement de celui-ci s'identifie physiquement avec le geste de feuilleter le livre. La composition motlibriste est ainsi rythmée par la dimension spatiale et chromatique de la page, alors que la structuration du texte fait corps avec le livre lui-même, objet ludique et cinétique à la fois. Peu après, Marinetti lance un nouveau manifeste, intitulé *Le Tactilisme*, inaugurant la perspective de recherche des « planches tactiles pour improvisations motlibristes ». Le futurisme redécouvre la spécificité du travail des matières, ainsi que la possibilité d'accomplir l'art total en saturant les éléments matériels de l'œuvre, en instrumentalisant chaque composante factuelle du livre.

Le matérialisme sensoriel qui nourrit toute la recherche motlibriste de l'après-guerre s'affirme également dans la création d'œuvres artisanales réalisées en un seul exemplaire ayant la même valeur qu'un tableau ou qu'une sculpture. Carmelich et Dolfi ont fabriqué de cette façon, au seuil des années 20, plusieurs livres comportant des textes en version manuscrite, peinte ou dactylographiée, avec des collages, des aquarelles, des bois gravés. Les valeurs objectales du livre y sont signifiées par l'insertion de feuilles volantes, l'utilisation de différentes textures de papier, le recours au découpage ou à la perforation de la page. Opérant un vaste mélange des codes et des matériaux, ces œuvres constituent les premiers exemples du « livre d'artiste » au sein du futurisme italien. Conçues en fonction de l'*unicum* artisanal, elles excluent la reproduction mécanique afin de retrouver le plaisir du contact sensuel avec l'objet, tel qu'il devait exister dans toute culture de l'écrit avant l'avènement de l'imprimerie<sup>14</sup>. Les matériaux employés par Carmelich et Dolfi sont encore traditionnels. Mais le vaste retour au livre comme objet d'invention et d'amour, qui se dessine alors dans l'expérimentalisme motlibriste, ouvre aussitôt sur de nouvelles solutions formelles. Les futuristes ne tardent pas en effet à s'approprier les nouveaux matériaux de la civilisation industrielle. La volonté de surdéterminer la dimension matérielle du livre les amènera jusqu'à remplacer le papier par des alliages métalliques.

La poétique de l'« art mécanique » spécifie à cette époque la recherche plastique futuriste. En 1924, Antonio Fornari introduit les postulats de l'esthétique mécanique dans le domaine du livre en créant, pour une édition de *Salomé* d'Oscar Wilde, une couverture en aluminium poli. Mais il cherche à accorder par contraste



**Fortunato Depero**  
*Depero Futurista*,  
 livre-boulon, 1927.  
 Coll. Martin-Malburet,  
 Paris.

l'alliage métallique avec l'un des matériaux les plus traditionnels de la bibliophilie : un rectangle de cuir violet, avec une composition en fil d'aluminium appliqué en relief, est en effet disposé au centre de la couverture. D'autres futuristes ont en revanche eu recours, peu après, aux différentes sortes de papier d'aluminium et de papier d'argent pour obtenir des effets divers. Matériau coûteux et peu maniable, l'aluminium rendait en effet difficile la production en série de l'objet imprimé. Des livres comme *Depero futurista* de Depero, *Aria Madre* de Civello, *Alta velocità* de Trimarco ont ainsi été publiés avec des couvertures en papier lourd et rêche, où l'imposition des valeurs tactiles de la matière était poursuivie par des compositions géométriques aux formes lisses imprimées en saillie à la patine d'argent. C'est Depero qui, avec son livre *Depero futurista*, accomplit alors la plus grande intégration entre création motlibriste et esthétisme mécanique. Dans cet ouvrage publié en 1927, il résume toute sa recherche multidisciplinaire comme peintre, sculpteur, poète, architecte de l'avant-garde futuriste. Le livre, réalisé en format album à l'italienne, reprend ainsi toutes les innovations du motlibrisme : feuilles repliées, papiers de couleur, impression chromatique du texte, jeux typographiques

allant jusqu'à l'obliquité ou la circularité de l'imprimé, etc. Mais l'ensemble du livre apparaît surtout marqué par l'interprétation personnelle que Depero donne à l'esthétique mécanique grâce à la mise en œuvre d'un contrepoint entre la rigueur de la forme architecturée et les surprises créées par un instinct ludique toujours en éveil. Le livre comporte également une nouveauté due à Fedele Azari, ami et mécène de Depero, qui voulut se charger de son édition : la « reliure dynamo ». Les feuilles du volume sont en effet réunies par deux véritables boulons en aluminium, avec écrou et tige filetée, qui en font un objet encombrant, difficile à ranger dans une bibliothèque. Selon les termes mêmes d'Azari, poète et théoricien de l'esthétique mécanique, le livre a été « boulonné comme un moteur » de façon telle qu'il soit toujours possible d'en démonter la structure pour remplacer les feuilles. Celles-ci se trouvent ainsi assimilées aux « pièces de rechange » comme il en est pour n'importe quel engin mécanique. Le livre *Depero futurista* était le résultat d'une évolution qui s'était entre-temps également affirmée dans les arts plastiques en détruisant toute idéalisation de l'œuvre, visant à explorer celle-ci en tant qu'objet à fonctionnement sémantique et formel.

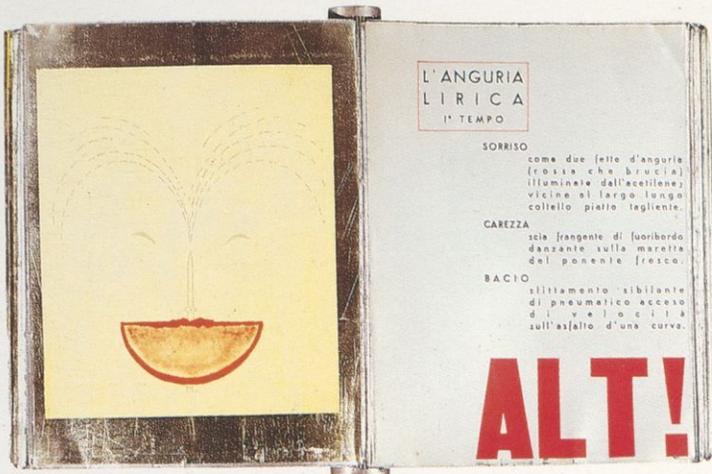
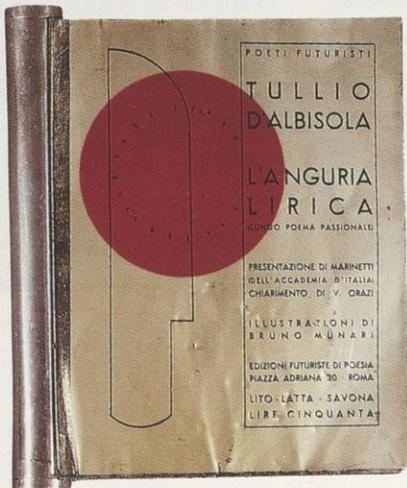
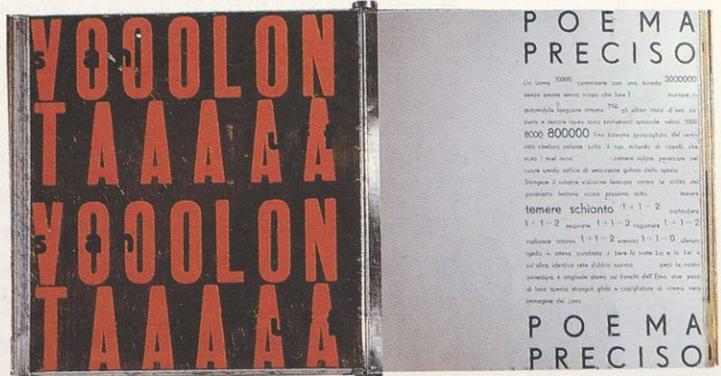
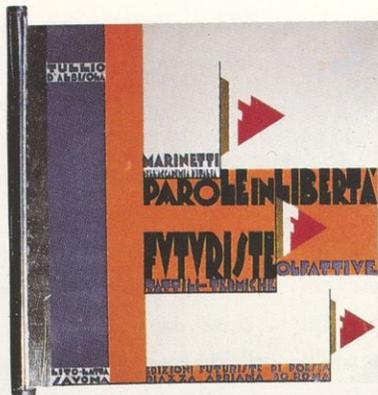
En poussant la logique de leur démarche créatrice jusqu'à ses ultimes conséquences, Depero et Azari ont en outre réalisé trois exemplaires hors série de ce livre, enserrant cette fois le volume entre deux plaques rigides en acier chromé d'un millimètre d'épaisseur, lesquelles, émettant des reflets métalliques, accentuent de manière impressionnante son aspect de livre-machine. En effet, la couverture d'un livre n'est rien d'autre qu'une sorte d'enveloppe dont on le recouvre pour le protéger. Un livre-machine ne peut donc avoir pour couverture qu'une véritable carrosserie. Après avoir porté à épiphane la spécificité objectale du livre, ainsi que les lois structurelles qui le constituent comme objet, Depero et Azari en donnaient une nouvelle ontologisation destinée à célébrer les catégories mentales et spirituelles inhérentes à la pensée et à la création esthétique de l'homme moderne.

Le livre de Depero reformulait avec puissance la poésie du livre-objet en l'associant définitivement et aux valeurs esthétiques nées avec le monde industriel, et aux matières élaborées de cette seconde nature créée par l'homme. En 1930, c'est-à-dire trois ans plus tard, Fusetti et Diulgheroff élargissaient dans cette direction la recherche motlibriste en publiant le livre *Programma dell'Italia veloce*. Diulgheroff se chargea de la mise en page typographique du volume, Fusetti s'appliqua à concevoir l'ensemble des solutions formelles qui font de ce livre une œuvre prodigieuse pour ses qualités tactiles et visuelles. Les pages, imprimées en sérigraphie et illustrées avec des compositions de Munari, Balla, Dottori, Prampolini, Diulgheroff, Pozzo, diffèrent toutes les unes des autres grâce à l'utilisation de huit variétés de papier qui varient par la couleur, l'épaisseur, le grain. Les textes, formalisés par les caractères d'imprimerie, les lettres dessinées, l'écriture manuscrite, y sont imprimés à l'encre rouge, argent, sépia, violette, verte, bleue. La couverture comporte le logo de la maison d'édition imprimé par repoussage à l'or bruni sur du papier d'aluminium, plus exactement sur un cartonage recouvert d'alpax. La nouveauté la plus singulière du livre est néanmoins une feuille de cellophane transparente, partiellement imprimée, glissée entre deux pages de manière à réaliser un effet de surimpression cinématographique ou d'incrustation télévisuelle. Le lecteur peut ainsi modifier le contenu iconographique de la page en tournant la feuille transparente qui lui est superposée. L'utilisation de ces matériaux fort sophistiqués, pourtant déjà employés par Balla dans ses collages et ses assemblages dynamiques, se retrouvera les années suivantes

dans les principales réalisations de l'édition futuriste. Entre autres, dans le *Poema del vestito di latte* que Marinetti publia en 1937 avec photomontages, mise en page et présentation typographique de Munari.

Lors de la sortie du livre de Fusetti et Diulgheroff, en 1930, Marinetti parla d'une nouvelle expression de l'esthétique mécanique, rendue possible par « un choix de papiers et d'encre comparables uniquement aux couleurs changeantes des avions ». En effet, l'esthétique mécanique commençait à présent à prendre en compte les modèles formels des machines aériennes ainsi que les nouveaux métaux, plus adaptés à une société de consommation, tels que l'étain, le fer-blanc et tous les alliages ductiles et légers qui triomphent dans les différentes utilisations de la tôle. Les peintres et sculpteurs futuristes, dont Depero, Farfa, Zatkova, Diulgheroff, Benedetta, Pozzo, faisaient alors un grand usage du fer-blanc dans leurs œuvres comme dans leurs créations d'art décoratif. L'expérimentalisme motlibriste du livre-objet ne pouvait que s'aligner à son tour sur ces recherches. En 1931, Farfa publie un de ses poèmes de mots en liberté sur une plaque de fer-blanc émaillé, illustrée par une composition d'Acquaviva.

C'est l'année suivante que paraissait le livre de Marinetti *Parole in libertà futuriste tattili, termiche, olfattive*, entièrement réalisé en fer-blanc, avec une couverture dessinée par Diulgheroff et une mise en page graphique réalisée par D'Albisola. La succession des planches métalliques du livre, l'un des chefs-d'œuvre de l'avant-garde européenne de la première moitié du siècle, donne lieu à une « série rythmique » puisque chaque page comporte au recto un poème motlibriste de Marinetti et au verso une « synthèse plastique colorée » conçue comme transposition abstraite du poème. Le volume, dont les feuilles sont réunies par une reliure mobile grâce à un dos de couverture tubulaire, est avant toute autre chose une œuvre d'art totale, aux implications plurisensorielles, qui constitue une initiation directe aux nouvelles valeurs de l'esthétique mécanique de l'époque : fonctionnalité, précision, rapidité, sensualité des surfaces émaillées, lisses comme la soie, et enfin compacité et solidité de l'objet. L'épaisseur et la douce rigidité des planches, le poids du livre, le léger froissement métallique qui accompagne le geste d'en feuilleter les pages, la mobilité des reflets lumineux qui traversent les polychromies, la sensation tactile du métal, imposent en outre une présence autonome de la matière, support d'images et de mots autant que produit industriel, livre et objet moderne à la fois.



**Filippo Tommaso Marinetti**  
*Parole in libertà futuriste tattili, termiche, olfattive.*  
 Couverture du livre-objet, 1932.  
 Coll. G. Lista.

**Filippo Tommaso Marinetti**  
*Livre-objet.*  
 Coll. G. Lista.

**Tullio D'Albisola**  
 Couverture de *L'Anguria Lirica*, illustration de Munari, 1934.  
 Coll. Archivio di Nuova Scrittura, Milan.

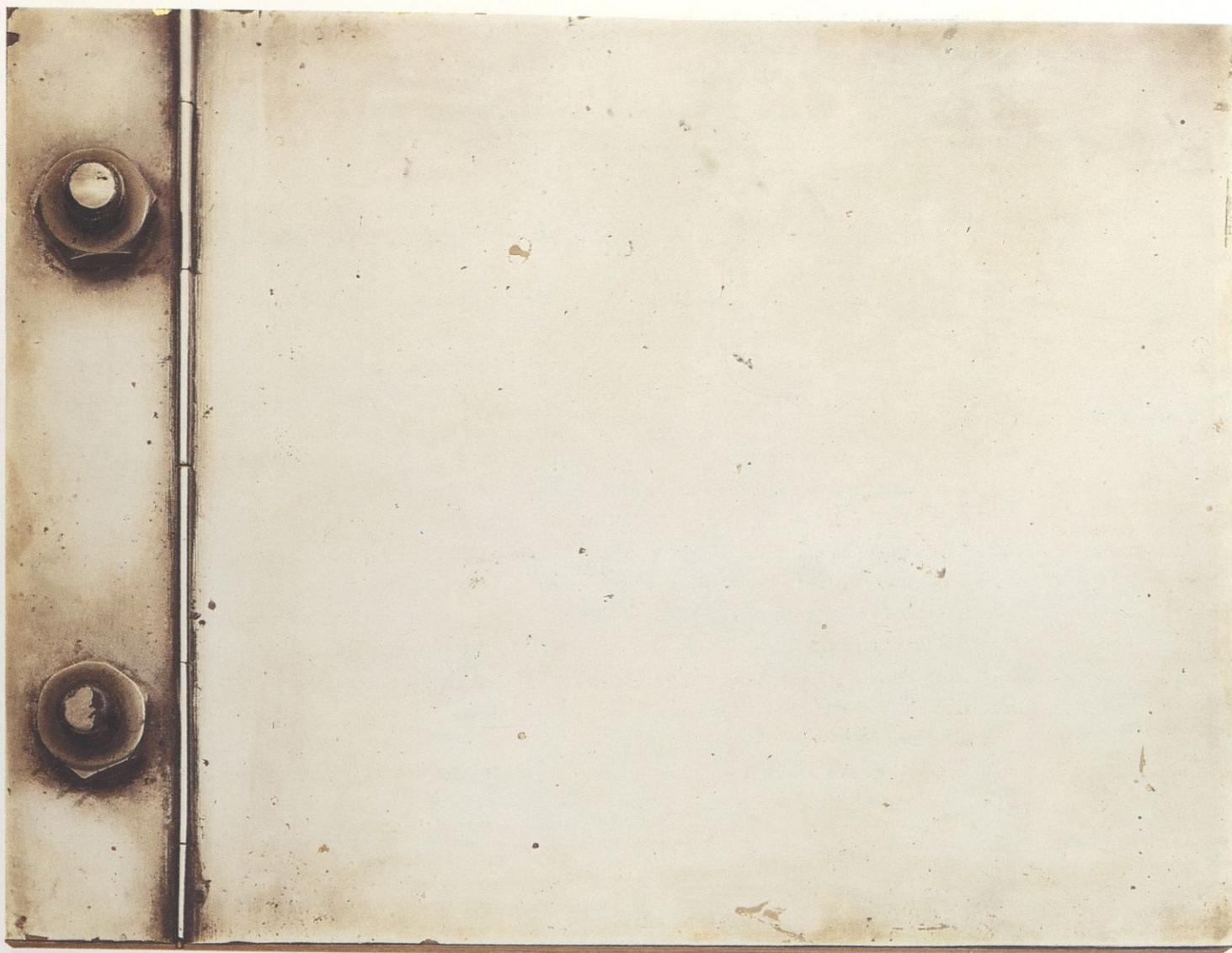
**Tullio D'Albisola**  
 Doubles pages de *L'Anguria Lirica*.  
 Coll. Archivio di Nuova Scrittura, Milan.

La publication de ce volume en fer-blanc émaillé ne fut que l'un des moments les plus significatifs de cette longue recherche que poursuivaient les futuristes pour introduire dans le monde du livre imprimé, encore directement rattaché à l'héritage de Gutenberg, la culture des matériaux engendrés par la civilisation technologique. C'est pourtant toute la nouvelle idéologie de l'art promue par l'avant-garde futuriste qui s'incarnait dans ce livre. Celui-ci concrétisait enfin l'idée formulée par Marinetti vingt ans plus tôt lorsqu'il avait réclamé dans son essai *Le Futurisme*, publié à Paris, la réalisation de « livres de nickel » correspondant aux architectures métalliques des villes, à la présence de la machine et à toutes les réalités matérielles qui caractérisent désormais la modernité.

A cette époque, plusieurs initiatives futuristes visent à généraliser l'utilisation du fer-blanc, matériau dans lequel sont également imprimés des cartes de visite, des calendriers, des affiches. Un nouveau livre est par ailleurs publié en fer-blanc émaillé par D'Albisola : *L'Anguria lirica*, avec des illustrations de Munari. Réalisé en format plus réduit, ce livre se présente comme beaucoup plus librement fantaisiste que le précédent, aussi bien dans la mise en page que dans les compositions plastiques. D'Albisola n'en pensait pas moins qu'avec ces ouvrages le futurisme avait ouvert la voie

à des créations nouvelles et plus hardies, des livres-objets qui seraient enrichis par le « développement filmé et parlé du sujet » et dans lesquels le fer-blanc serait lui-même remplacé par « un nouveau métal qui aura la souplesse de l'aluminium, la résistance de l'acier et sera léger comme le papier ».

Le motlibrisme futuriste a investi la poésie pour en faire un champ de recherche illimité, se renouvelant sans cesse dans son effort de participer directement à l'évolution de la civilisation moderne. Il a utilisé le mélange des genres autant que la radicalisation des moyens d'expression les plus nouveaux. Les mots en liberté ont ainsi pris en compte tour à tour la *dynamis* et la *physis*, la charge vitale de l'être et la splendeur autosignifiante de la matière, en concevant la poésie comme l'instrument d'une communication physiologique et technologique à la fois. La signification de l'humain a été rendue par le geste autant que par l'invention des données visibles et matérielles d'une poésie appelée à exalter la mobilité et l'énergie qui créent la condition existentielle de l'homme à l'époque de la modernité. Le motlibrisme n'a été au fond rien d'autre que l'exploration continue de l'art des mots comme possibilité d'une communication totale, ce qui est le véritable statut, ou en tout cas le seul authentiquement possible, de la poésie moderne.



**Fortunato Depero**  
*Depero Futurista*,  
livre-machine,  
éd. spéciale, 1927.  
Coll. G. Lista.



**Marcel Broodthaers**  
*Un coup de dés*, 1969.  
Peinture sur toile.  
Coll. Dr. Speck, Cologne.

V

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

