

# New Europe College GE-NEC Program

2004-2005

2005-2006

2006-2007



---

MARIA CRĂCIUN  
ȘTEFAN GHENCIULESCU  
ANCA GOGÂLTAN  
IOSIF KIRALY  
DAN-EUGEN RAȚIU

HORIA ION CIUGUDEAN  
CIPRIAN FIREA  
ILEANA PINTILIE-TELEAGĂ  
RADU G. PĂUN

VLAD BEDROS  
IOANA BOTH  
MARIN CONSTANTIN  
CONSTANȚA VINTILĂ-GHIȚULESCU  
ANA-MARIA GRUIA

---

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright – New Europe College  
ISSN 1584-0298

New Europe College  
Str. Plantelor 21  
023971 Bucharest  
Romania  
[www.nec.ro](http://www.nec.ro); e-mail: [nec@nec.ro](mailto:nec@nec.ro)

Tel. (+4) 021.307.99.10, Fax (+4) 021.327.07.74



## IOANA BOTH

Née en 1964

Maître de conférences au Département de littérature roumaine, théorie littéraire et ethnologie de la Faculté des Lettres, Université « Babeş-Bolyai » (Cluj-Napoca), directrice du programme d'études approfondies en littérature roumaine

Professeur invité aux universités de Florence, Rome (Italie), Genève, Fribourg, Zurich (Suisse).

Membre de l'Association de Littérature Générale et Comparée de Roumanie et du groupe de recherche CeRNET (Université de Genève)

Dirige un Groupe de Réflexion sur l'Etat de la Théorie (GRéST) destiné aux jeunes chercheurs et doctorants de la Faculté des Lettres, Université « Babeş-Bolyai »

### **Volumes :**

*Eminescu et la lyrique roumaine d'aujourd'hui (Eminescu și lirica românească de azi, 1990 ; prix du début de l'Union des Ecrivains de Roumanie)*

*La trahison des paroles (Trădarea cuvintelor, 1997)*

*D. Caracostea, théoricien et critique littéraire*  
(*D. Caracostea, teoretician și critic literar, 1999, II – 2001*)

*La poésie patriotique roumaine. Etude, commentaire et anthologie*  
(*Poezia patriotică românească, studiu, comentariu și antologie, 2001*)

*Histoires littéraires* (2003)

*Signets de livres (Semne de carte, 2004)*

*Sens de la perfection. La littérature à forme fixe comme essai sur les limites du langage (Sensuri ale perfecțiunii. Literatura cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului, 2006, prix de l'Association de Littérature Générale et Comparée de Roumanie).*

# DU VISUEL DES FORMES LITTÉRAIRES

## 1. Le visuel littéraire : perspective théorique, perspective sur la théorie

« Mais, pour comprendre cela, il faut préciser – ou ébranler – les termes, repérer de quelle façon le voir ici mis en jeu dépasse l'idée commune que nous nous faisons du *visible*, et de quelle façon le *verbe* ici mis en jeu dépasse l'idée commune que nous nous faisons du *lisible*... »

(Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris, 2007)

### Des mythes et des formes

Visualité des formes littéraires, poésie visuelle, « texteimage » beaucoup d'entre nous se sont habitués à invoquer à ce propos un adage célèbre, réifié par le jeu de la poésie européenne moderniste avec la peinture, ainsi que par toutes les nouvelles formes littéraires qui allaient suivre la fin (romantique) du mythe de la parole poétique originale, en encourageant l'immixtion d'autres ordres de signification dans le littéraire. Il s'agit du syntagme d'Horace, « *Ut pictura poesis* » (*Ars poetica*), sous la bandière duquel nombre de ces révolutions du texte écrit se sont effectivement produites dans la littérature européenne moderne. Allant jusqu'au niveau du sens commun, l'adage antique nous enracine dans la conviction qu'il y a une correspondance entre la poésie et la peinture, au point qu'un poème peut être « semblable à une peinture ».

Effectivement, tout un axe de réflexion esthétique moderne s'est bien construit sur cette fondation, ignorant (consciemment ou non) la suite du texte horatien. Le poète antique poursuivait son adage avec : « *haec amat*

*obscurum, volet haec sub luce videri* » (« l'une aime le noir, l'autre aime être vue en lumière », à voir : la poésie, comme la peinture, aime et le mystère, le noir, et la lumière, la clarté...). C'est une analogie beaucoup plus pauvre, par rapport à toutes les interprétations dont le syntagme originaire fut affublé le long des siècles. Par ailleurs, dans son *Ars poetica*, Horace a toujours préféré les analogies entre le style poétique et les instruments musicaux ou les images conventionnelles de la musique. Ce qui prouve que toute une tradition de la poétique est en situation de « *misreading* » par rapport à ses origines, qui ne définissaient aucunement la poésie comme visualité du littéraire : comme toute mémoire culturelle, celle-ci aussi se trouve être infidèle. La mise en contexte correcte de l'adage ouvre un chapitre passionnant de l'histoire des idées littéraires, en montrant comment « Horace remarque d'abord que le critique sensé saura excuser les fautes que comporte forcément même la grande littérature. Le poète plaide ensuite pour plus de souplesse dans le jugement critique et affirme que la poésie devrait être comparée à la peinture, qui comporte non seulement un style de détail exigeant un examen rapproché, mais aussi un style large, impressionniste, qui ne plaît que lorsqu'on regarde de loin. Ces comparaisons, encore une fois, étaient légitimantes et éclairantes en leur lieu, mais lorsqu'elles furent annexées par les esprits enthousiastes de la Renaissance, qui convoitaient pour la peinture les honneurs accordés depuis longtemps à la poésie, leur contexte originel fut souvent oublié »<sup>1</sup>. En poursuivant plus loin cette lecture infidèle du fondateur, pendant des siècles, « les critiques ont pensé que, si le poète ressemblait au peintre, c'était principalement par la vivacité picturale de sa description – son pouvoir de peindre dans l'oeil de l'esprit des images claires du monde extérieur, comme un peintre les enregistre sur la toile », et ceci jusqu'au moment où Lessing, dans son *Laocoon*, qualifia pareilles pratiques littéraires de transgressions artistiques<sup>2</sup>. La revendication d'une signifiante du visuel pour les formes littéraires, au nom de cet adage « fondateur », nous situe en fait dans une construction culturelle, dont les racines se trouvent pourtant ailleurs que chez Horace.

Cette construction n'est pas la seule à cerner le sujet de notre recherche. Car, si l'on s'intéresse aux « formes littéraires » (et, pour des raisons déterminées, notamment aux formes poétiques), le « littéraire » y est aussi bien à définir que la « forme ». Qu'appelle-t-on une « forme littéraire » ? Plus précisément, qu'appelle-t-on « poésie », et en quoi cette « espèce » de littérature serait-elle conditionnée par la forme du texte ?

Là aussi, l'histoire de l'âge classique nous offre un bon exemple pour ce qui est de la construction culturelle<sup>3</sup> ; il s'agit du troisième livre de l'*Enéide* : Enée s'y souvient comment ils étaient arrivés, lui et ses hommes, à Leukata, et comment il avait pris un bouclier ayant appartenu à un grec, l'avait suspendu au-dessus de l'entrée et y avait célébré son triomphe par un poème – « *postibus adversis figo et rem carmine signo* ». De ce poème, nous ne connaissons que le vers cité par Enée à l'occasion (et qui aurait pu constituer tout le poème) : « *Aeneas haec de Danaïis victoribus arma* », un texte d'une ligne. Enée appelle ceci un « *carmen* », voilà tout. Pourquoi serait-ce un poème ? Et bien, c'est un poème car il a été présenté comme tel par son auteur, et cette décision est suffisante pour entraîner son identification. Pourtant, le fragment de Virgile nous offre plusieurs autres détails, plutôt importants pour notre démarche : il s'agit (1) du support particulier sur lequel le texte a été inscrit (un bouclier capturé à l'ennemi et suspendu devant l'entrée de la nouvelle cité...), (2) du fait que c'est un texte donné – par son inscription même – à la vue collective et (3) du contexte « victorieux » dans lequel tout ceci se passe (célébratif, mémorable, citant – au sens où tout poème est citant, c'est-à-dire situé dans un contexte qui n'est pas originairement le sien, ici un bouclier de guerre comme support du texte). La situation du « bouclier d'Enée » prouve que, pour la juste interprétation d'un texte (comme poème ...etc.), il faut absolument tenir compte des codes non linguistiques et extratextuels, les mêmes qu'activent les innovations formelles de la littérature dans la modernité littéraire européenne : nature du support, contexte, matériel, usages préalables du support (« effets de palimpseste culturel »), etc. Tous ces codes appartiennent à une construction culturelle, sans laquelle le statut du « *carmen* » serait incompréhensible. Il en ressort donc que la forme littéraire ne serait appréhendable en dehors de son aire culturelle circonscrite.

Contexte mis à part, la forme textuelle serait-elle porteuse de signes identificatoires particuliers ? En proposant sa célèbre boutade selon laquelle « la plupart des poèmes est en forme de poèmes et non de peintures »<sup>4</sup>, un théoricien de l'envergure de John Hollander entend glisser habilement sur ce qui, à ses yeux, « va de soi », car « le problème du comment [*se fait-il que*] les poèmes sont formés comme d'autres poèmes est bien vaste »<sup>5</sup>. Il s'agit de la présupposition que les poèmes (1) ont une forme particulière, « de poèmes », et que (2) celle-ci est à *voir* (car elle est proche de la peinture), elle tient donc du visible.

Or, notre recherche se propose de partir précisément de cet angle mort, afin de cerner les contours essentiels du visuel des formes littéraires, de ce qui fait que les modes de leurs inscriptions sur de divers supports retentissent sur les dimensions de leur invention, de leur sémiosis et de leur réception. Dans un premier temps, il ne s'agira pas de proposer des réponses, sinon de cartographier la problématique d'un niveau qui est considéré par la théorie littéraire (trop souvent et de façon trop réductive) comme « allant de soi » dans la compréhension du texte écrit. Avec l'insistance des « pense-bêtes », car nous sommes persuadés de nous trouver, ici, devant une de ces épreuves difficiles du théoricien : repenser ce que nous prenons comme allant de soi, nous distancer autant que possible de nos présomptions culturelles. En effet, la nature du langage humain ne suppose pas que le texte écrit se donne à voir et, ce faisant, qu'il construit du sens sur sa dimension visuelle fondamentale.

C'est ce que W.J.T. Mitchell appelle « la dimension spatiale du littéraire », et qui, « loin d'être un phénomène unique de quelque littérature moderne, et loin d'être restreinte [...] à la simultanéité et à la discontinuité, [...] est un aspect crucial de l'expérience et de l'interprétation de la littérature à toutes les époques et dans toutes les cultures »<sup>6</sup>. Comme cet auteur avertit aussi, il ne s'agit pas de réduire les œuvres littéraires à des modèles géométriques univoques, mais de rendre explicites les structures visuelles qui orientent, de manière plus ou moins systématique, notre perception/interprétation des textes, fussent-elles simples au point de paraître évidentes, ou bien complexes jusqu'à être uniques, « d'auteur ». Il nous semble bien clair que ce n'est pas des diagrammes que nous avons dans nos têtes (le même Mitchell développe par ailleurs une énergie inutile à nier pareille idée de la perception primaire de la spatialité littéraire), mais que nous devons pourtant y avoir quelque chose qui nous permet de reconnaître un poème quand nous voyons un texte rédigé « dans la forme d'un poème ». Car la vue de tout texte écrit précède sa lecture. Alors, comment ne pas accepter la visualité du texte, dans son essentialité, parmi les dimensions du littéraire ? Certes, la critique littéraire s'est approprié le long des siècles tout un vocabulaire emprunté aux arts visuels et dont elle fait usage de manière plutôt analogique (Mitchell cite à la va-vite l'imitation, la représentation, l'expression, le style, la perspective, l'arrière-plan, le pittoresque et la couleur locale<sup>7</sup>), mais ce qui manque, néanmoins, est une théorie générale de la visualité comme



condition d'existence du littéraire en tant qu'expérience esthétique dans le langage.

Maintes fois, en parcourant la bibliographie du sujet (poétique historique, esthétique des arts visuels, stylistique affective ou esthétique de la réception), nous avons découvert des situations fascinantes de « *misreadings* » (comme celui, fondateur, de la poétique horatienne), dans lesquelles certains attributs basiques des objets (littéraires) étudiés se retrouvaient être interprétés par le biais de présupposés idéologiques restrictifs. Le plus souvent, il s'agit du poids idéologique imposé à la *forme* (littéraire, visuelle, etc.) par une perception récente négative du structuralisme, prête à y lire exclusivement un formalisme primitif et rudimentaire. Dans la scie du structuralisme défunt, la forme continue à avoir, en théorie littéraire, les connotations d'un vilain mot. Ceci encourage la persistance (en critique littéraire et, souvent, en poétique aussi) de la conception romantique de la poésie comme expression du Moi, ce qui exclut du sens lyrique tout ce qui n'est pas réductible au mouvement de la conscience ; il s'ensuit que « ce modèle rend difficile la discussion de tout ce qui ne peut pas être rapporté à la conscience unique : modèles sonores, arrangements typographiques, relations intertextuelles »<sup>8</sup>. La critique de cette inertie de l'imaginaire auctorial est encore loin d'avoir porté tous ses fruits et l'intérêt pour la forme littéraire affronte encore, de nos jours, des poncifs lents à mourir.

Notre perspective se propose donc d'embrasser un « formalisme radical », au sens de Craig Dworkin, un formalisme « qui lit les détails textuels [visibles] non pas comme des points de description, mais comme des aspects signifiants de façon inhérente (c'est-à-dire, à la fois importants et significatifs), et indépendants par rapport à la référence lexicale, [...] comme des points de *des-c*ription »<sup>9</sup>. La poétique historique est censée s'ouvrir ainsi à l'investigation de tous les « seuils » que la recherche fondamentale de Gérard Genette laissait en dehors de son objet, les « seuils » non-linguistiques, pourtant essentiels à la compréhension de la textualité, « mais, certes, tous les textes, comme les autres créations humaines, sont des phénomènes incorporés, et le corps du texte n'est pas uniquement linguistique... »<sup>10</sup>. Trop souvent, ce corps semble être considéré comme allant de soi par la théorie littéraire.

L'habitude de renvoyer les complications de la forme visuelle aux « artifices dédaignables » du maniérisme, comme le faisaient déjà un Montaigne (*Essais*, I, 54) ou un Taine (*Histoire de la littérature anglaise*)

y est aussi pour quelque chose, et elle est bien proche de l'héritage romantique, valorisant le moi et la conscience unique, quitte à aller contre les données de l'histoire des inventions des formes littéraires elle-même (la situation particulière de la théorie générale de la littérature à forme fixe pâtit encore, de nos jours, de cet héritage)<sup>11</sup>.

Un autre aspect pour le moins surprenant de la bibliographie concerne l'habitude des commentateurs de considérer les aspects visuels du texte à l'aide d'analogies sonores ou musicales, tel Michel Butor (pour ne citer qu'un des cas les plus importants à nos yeux), qui commente les différences de caractères des lettres (dimensions, gras, etc.) des *Calligrammes* d'Apollinaire comme si elles y étaient pour marquer des accents particuliers d'une lecture ultérieure à haute voix des poèmes<sup>12</sup>. Involontairement, peut-être, le lexique analogique utilisé par Butor transforme, dans sa lecture, les formes visuelles des *Calligrammes* en notations d'une oralité qui serait donc l'essence performative des poèmes. Par ailleurs, la bibliographie de la relation entre la littérature (la poésie) et la musique est beaucoup plus riche que celle de la relation entre la littérature et les arts visuels. Elle offre suffisamment d'arguments pour comprendre que, dans la culture européenne du moins, l'aspiration de la poésie à devenir musique (à s'approcher de la musique) est bien plus ancienne (plus profonde, plus tenace) que celle qui l'avoisine aux arts visuels. Ici non plus, les poéticiens ne donnent pas d'explication, se contentant de renvoyer à une longue tradition de la relation entre poésie et musique. Notre supposition est que la relation poésie-musique est plus prégnante, car plus générale, elle peut s'établir dans le cas de la poésie orale, folklorique, ancienne, etc., et se fonde sur des sensations plus diffuses de la réception (euphonies, concordances sonores, rythme qui retourne). Les poétiques historiques sont encore loin de saisir l'impact du trauma qu'a représenté le passage de l'oral à l'écrit, non seulement dans la perception/interprétation des formes littéraires, mais aussi dans la façon que nous avons de les imaginer. Paul Valéry en avait deviné l'importance :

« Longtemps, longtemps, la *voix humaine* fut base et condition de la *littérature*. La présence de la voix explique la littérature première, d'où la classique prit forme et cet admirable tempérament. Tout le corps humain est présent *sous la voix*, et [il est] support, condition d'équilibre de l'*idée*... Un jour vint où l'on sut lire sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut toute altérée. Evolution de l'articulé à l'effleuré, – du rythmé et enchaîné

à l'instantané – de ce que supporte et exige un auditoire à ce que supporte et emporte un oeil rapide, avide, libre sur une plage... »<sup>13</sup>

L'histoire des inventions du premier modernisme retient un exemple impressionnant de passage de l'utopie musicale de la littérature à la réalisation visuelle/picturale. Il a été pertinemment analysé par Laurent Jenny, dans *La fin de l'intériorité*<sup>14</sup>, où il montre comment la visée musicale du vers libre symboliste, avec sa volonté d'exprimer librement une intériorité de la conscience, arrive à faire de l'espace de la page « le nouvel élément constitutif du signifiant poétique ». Selon ce théoricien, « le changement de paradigme métaphorique de la poésie, entre 1885 et 1913, a manifesté à la fois l'inconsistance de l'idée <musicale> de la poésie et son inadéquation à la réalité du vers libre... »<sup>15</sup> qui exige, elle, un espace représentationnel n'exprimant plus aucune intériorité, composé exclusivement dans l'extériorité du plan de la page. Ce qui pourrait être conçu comme un échec (de l'utopie musicale à l'âge du symbolisme) prouve, par contre, aux yeux du poéticien, que

« la littérature [...] vaut moins par ses mythes que par la façon dont ces mythes accompagnent, masquent, et parfois provoquent des inventions esthétiques qui ont une valeur propre d'innovation formelle et idéologique. [...] Et c'est finalement par leurs impasses ou par leurs réussites formelles que se jugent les innovations esthétiques »<sup>16</sup>.

Il faudrait donc considérer l'émergence de l'association de la littérature aux formes des arts visuels à partir du moment où, dans l'histoire de l'imaginaire linguistique, le langage cesse d'être conçu exclusivement en termes d'oralité ; cette transformation (une véritable métabolisation du passage de la culture orale à la culture écrite en Europe) a pris du temps : son histoire, que nous croyons pouvoir situer entre le VIII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, est bien le contexte dans lequel le passage au visuel des structures textuelles signifiantes du littéraire demande à être placé.

### **Visuel, visible, scriptible, lisible...**

Le caractère visuel de la forme littéraire désigne quelque chose de plus que la visibilité générique de tout texte écrit (sur laquelle, pourtant, il prend appui). Nous proposons de considérer comme « visuels » les

éléments visibles du texte qui participent au sens, qui font sens dans le processus sémiotique général de la lecture/interprétation. Certes, c'est placer la barre « signifiante » assez bas ; le balayage du regard posé sur la surface d'un texte, celui qui précède la lecture, surprend déjà des indices orientatifs, comme la forme vers (déclencheur de l'attente « on va lire de la poésie ») ou la forme bloc-paragraphe (déclencheur de l'attente « on va lire de la prose »). C'est une identification essentielle pour le passage à la lecture. Avant de construire donc un sens aux niveaux rhétoriques, syntaxiques, etc. du discours, un texte littéraire est censé coder en soi une composante visuelle, afin de répondre aux exigences de lisibilité primaire ; comme le montre Christian Vandendorpe<sup>17</sup>, cette dimension du visuel n'entre que par la suite, dans un second temps (de la création ainsi que de la réception), en relation avec les innovations de l'écrivain.

Il va de soi que ces éléments généralement visibles, mais qui se qualifient dès le premier aperçu du texte comme visuels, configurent la signification. Le manque d'attention des théorisations poétiques à leur égard est probablement dû à la vitesse de la lecture, et encore du passage rapide du regard de l'identification à la lecture proprement dite, qui semblent ne pas les enregistrer, quand en fait ils s'y enracinent. Ils ne vont pas « de soi », ils exigent donc une conceptualisation. « Nous savons bien que lire, c'est d'abord regarder, mais l'excessive rapidité de la lecture à laquelle nous sommes contraints [...] nous amène à traverser immédiatement cet aspect visuel pour ne nous intéresser qu'au sens, du moins à l'infime partie du sens que nous parvenons à saisir dans notre hâte d'arriver au bout... », affirme Michel Butor, en dévoilant par cela une « véritable occultation de la conscience occidentale » à l'égard du statut visuel des textes<sup>18</sup>.

Le visuel s'articule déjà au niveau de l'arrangement de la linéarité réglementaire du texte écrit ; dans toutes les langues européennes, l'écriture se fait de façon linéaire, de gauche à droite, sur toute la largeur de la page, et de haut en bas, sur toute la longueur de la page. L'invariance ou bien la variation par rapport à cette règle est porteuse de signification, donc elle est visuelle. S'y ajoutent les lettres comme « ensemble de figures fortes, dont les combinaisons formeront toujours des formes fortes. [car] Les langues imposent à ces combinaisons, antérieurement à toute intelligence de mots particuliers, un certain nombre de règles, [...], fréquences relatives, longueurs entre deux blancs »<sup>19</sup>, qui sont reconnaissables par les lecteurs au premier aperçu du regard.

Afin d'être perçus visuellement, ces éléments du scriptible doivent se figer dans une image, être présents, donc, simultanément, dans une forme du texte destiné à la lecture par le regard, et non à la réception par l'ouïe. Quels sont les éléments qui distinguent entre le visible du texte écrit et le visuel de la forme signifiante ? Au risque de donner la sensation de réinventer la roue, nous nous devons d'explicitier que, par principe, tout texte destiné aux yeux doit être visible, mais peut bien rester, toutefois, non-visuel, ordonné exclusivement de façon linéaire, comme une imitation visible de la linéarité du flux sonore de la langue. La plupart des théoriciens y voient une donnée naturelle, qui fait que la structure linéaire de l'écriture mimétise la structure linéaire du langage<sup>20</sup> ; les critiques de cette conception mimétique de l'écriture alphabétique (européenne) invoquent des exemples exotiques, telles les écritures spatialisées des mayas, qui prétendaient à leur tour mimétiser une diffusion, cette fois circulaire, de la parole proférée<sup>21</sup>. Il est, comme on le voit, bien difficile de décider – pour ce qui est de l'écriture – à quel moment le visible devient visuel, si l'on admet que toute forme de notation graphique est conventionnelle, qu'elle codifie selon un système particulier mais artificiel la réalité de l'émission et de la diffusion des sons articulés. Ceci fait que toute notation graphique, destinée à la vue, rapproche le texte de l'image ; les effets ne tardent pas, aussi bien au niveau du processus de lecture (la lecture silencieuse, visuelle, n'est pas toujours linéaire et continue, ce qui la rend d'ailleurs difficile à formaliser) qu'au niveau du graphisme du texte : l'idéal typographique ancien, des caractères uniformes sur la page, est à interpréter aussi comme un reflet de l'effort de la textualité linguistique à résister « au potentiel iconique des lettres »<sup>22</sup>, à leur forte charge visuelle.

En revanche, la composante tabulaire de la structuration du texte sur son support n'est pas obligatoire dans le processus sémiotique ; il ne faut pas identifier la mise en page (obligatoire, pour toute écriture sur page) à la tabularité du texte écrit (facultative, et impliquant un sur-agencement de signes dans la spatialité de la page). Prenons, en négatif, l'exemple du roman, forme littéraire classique, écrit en prose, texte ample et agencé suivant la linéarité du temps/déroulement de son histoire : *le roman est un texte visible, mais non visuel*. Car il doit être visible afin d'être lu, mais sa lecture/interprétation ne s'appuie point sur des éléments visuels supplémentaires, qui ordonneraient, par-dessus la linéarité standard de la page, le discours selon des critères de spatialité ou de pertinence

non-linéaires. En premier lieu, cette espèce littéraire au texte ample ne permet pas, à cause de sa longueur même, un aperçu simultané de ses composantes textuelles ; or, la tabularité impose la coprésence, simultanément perceptible aux yeux du lecteur, d'un ordre autre que celui du codage de l'écrit linéaire « du début à la fin du texte » : a-normal, cet ordre autre vient formater le texte écrit et exige sa métabolisation à l'intérieur du processus sémiotique. L'exigence de simultanéité dans la perception de ce nouvel ordre sur la page exclut les textes dont l'ampleur excède la page – le roman, entre autres. Il les exclut, tout comme il impose, lors de l'invention de nouvelles formes littéraires s'appuyant sur les effets de la tabularité, que leur dimension soit adéquate à celle de leur espace-support : le poème à forme fixe le plus long, la sextine (inventée au XII<sup>e</sup> siècle), avait 38 vers (six strophes à six vers + un envoi de deux vers), à une époque où l'espace de la page manuscrite « standard » du *codex* comprenait au plus 39-40 lignes. Les éventuels effets visuels dans les textes littéraires longs ne peuvent être que ponctuels. L'agglomération de pareilles contraintes visuelles entraîne la fragmentation du texte, au sens où le cadre de la page devient plus important que la succession des lignes de l'écrit d'un paragraphe à l'autre. Ainsi, par exemple, les romans expérimentaux de Johanna Drucker, des années 90, jouent sur le collage de photos (en imitant la page d'un journal) et sur la variation des caractères typographiques, mais cela scande ses textes « romanesques » au rythme du « page après page », en introduisant une tension entre la coupe de la page et la succession narrative (comparable, *mutatis mutandis*, à l'enjambement du vers). Des éléments ponctuels de visualité sont à retrouver en échange dans les premiers expériences du roman moderniste ; telle la « petite madeleine » de Marcel Proust, déclencheur du souvenir, mais aussi détentrice des initiales de l'auteur, P et M, Proust Marcel, que celui-ci inscrit en un clin d'oeil complice au lecteur. Mais, à ce niveau, les éléments visuels ne prennent pas le dessus de la linéarité « naturelle » du texte, ils demeurent au niveau des sur-ajouts de détail.

On peut conclure que, si la visibilité du texte écrit est une condition *sine qua non* de sa compréhension, la pertinence sémantique de certains éléments qui le composent dépend, en échange, du projet auctorial et s'adresse à la compétence culturelle du lecteur. Cette pertinence sémantique dépend des conditions de spatialité qui lui sont offertes par le support matériel du texte écrit, et elle se codifie culturellement, selon des pratiques interprétantes et créatrices, jouant entre la liberté innovatrice

et le conditionnement culturel en place. La base de ce conditionnement culturel est représentée par ce que Michel Butor appelle « la texture optique », soit « ces propriétés plastiques de l'imprimé ou du manuscrit qui ne changent point que l'on connaisse ou non la langue, [...] que l'on connaisse ou non l'écriture ou même le genre d'écriture »<sup>23</sup>.

Leur construction visuelle fait sans cesse allusion à des codes sémantiques que les lecteurs connaissent : les poèmes ont une structure visuelle différente des romans, la littérature (du moins, selon les formules classiques encore en vigueur) se spatialise en page différemment des articles de journal : ces différences, importantes en ce qu'elles orientent la sémiosis bien avant la lecture proprement-dite, sont codifiées et leur sémiosis compte sur l'existence des codes respectifs. Le visuel des formes littéraires est bien une pratique culturelle.

C'est pourquoi notre recherche s'intéresse exclusivement aux formes littéraires écrites, figées sur un support matériel, pratiquant des codes signifiants communs à l'auteur et à ses potentiels lecteurs. La complexité de ces codes varie de la – disons – « simple » pratique européenne de l'écriture linéaire (ce qui permet la construction de tabularités à contre-sens, tout ce qui n'est pas linéaire mais est bien texte donnant du fil à retordre dans une sémiosis), jusqu'à la reconnaissance de symboles importants pour la culture européenne, dans des représentations schématiques des plus simples (p. ex. : la croix, le coeur, les étoiles, l'oeuf, etc.) réalisées à l'aide de l'écriture et insérées dans le texte, « in-textualisées », étymologiquement tissées dedans comme le dessin du proverbial tapis... Si les usages du « texteimage » (du texte à l'écriture formatée de façon à rendre perceptible une image dans l'espace de la page) préfèrent, pratiquement de l'Antiquité tardive jusqu'aux révoltes des avant-gardes du XXe, des images, simples et codifiées, de symboles à grande diffusion, c'est aussi dans un effort de rester, malgré le surcodage visuel, dans le voisinage du premier codage, celui de l'écriture, que ce dernier perturbe sans pour autant vouloir le faire éclater. Les inventeurs des effets visuels du texte ne savaient que trop bien que « La caractéristique essentielle de l'écrit, et qui le distingue profondément de l'image, réside dans le fait qu'il fonctionne de manière codée et régulière, à la fois pour la production de signification et pour la compréhension de celles-ci. Dans un texte, les signes sont organisés de façon linéaire, selon des configurations syntaxiques que le lecteur a appris à repérer et à traiter »<sup>24</sup>. La simplicité des figures visuelles que la tabularité du texte est censée contenir revient, à notre avis, au même effort

de travailler – malgré l’innovation et la liberté connotés par l’ajout de la figure – avec des symboles codés préalablement. L’ajout de contraintes visuelles dans l’organisation d’un texte est de nature à accroître son ambiguïté de façon quasi proportionnelle ; la simplicité des images choisies représente un effort de contrôler, quand même, cette ambiguïté. Les complexes calligrammes d’Apollinaire, ou le « coup de dés » de Mallarmé, participant du mouvement moderniste de critique du langage, seront les premières à renoncer à cette simplicité du dessin, qui allait de soi auparavant, jusqu’à l’âge baroque et malgré le goût de celui-ci pour les complications.

### **Du visuel au visible : une double artificialité de l’écriture**

Résumons : tous les textes « à lire », donc visibles, doivent...

(1) ...être fixés sur un support matériel...

(2) ...à l’aide d’un code destiné à être vu (en signes visibles).

En plus, les *textes visuels* doivent...

(1) ...être perceptibles en leur simultanéité. Le Groupe *mu* (et, après eux, plus généralement la poétique de la littérature) pose comme définitoire du littéraire la tension entre deux ordres du discours : l’ordre séquentiel (de l’oralité, mais aussi de l’écriture linéaire) et l’ordre tabulaire (de la mise en page du texte écrit, des contraintes visuelles de la forme poétique). L’étude des formes fixes littéraires nous a mené à conclure que cette tension est à la fois irréductible et irréconciliable, et qu’elle participe de façon essentielle au processus sémiotique, en allant jusqu’à pouvoir être identifiée comme le sens le plus profond du poétique dans la culture européenne<sup>25</sup> ;

(2) ...avoir un ordre du discours nettement perceptible comme artificiel, par rapport non seulement à un quelconque « naturel premier » (difficile à identifier dans des constructions culturelles), mais aussi à des conventions culturelles banalisées par l’usage (par exemple, un texte visuel peut afficher un linéament de l’écriture autre que celui horizontal, de gauche à droite, sur la largeur de la page, qui sera perçu comme une artificialité demandant à être interprétée, car le linéament normal de l’écriture est « naturalisé » par l’usage).

La théorie doit en ce point, à notre avis, accepter le fait que la qualification d’« artificiel » de cet ordre visuel venant se superposer à l’ordre visible du texte se rapporte à une artificialité de second degré, car



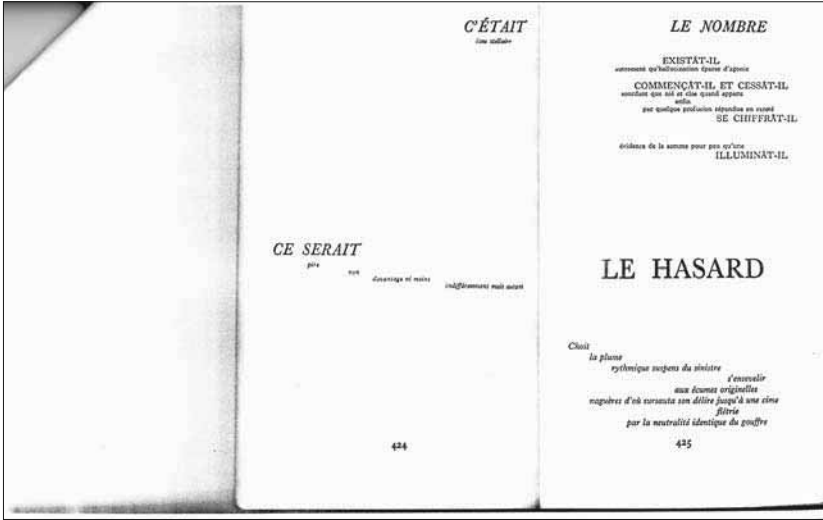
aucun ordre visuel d'un code linguistique n'est naturel, comme il l'est, en revanche, dans la profération (orale) du langage (où la scansion des syllabes accentuées/non-accentuées est artificielle par rapport à une prononciation naturelle de la langue). La langue n'est pas visuelle, ni visible, dans son état « naturel »<sup>26</sup>. Par rapport à la nature orale de la langue, sa fixation par écrit est déjà artificielle : la visibilité même de la langue est artificielle, son ordre visuel étant donc un artificiel au second degré.

L'artificialité surimposée, seconde mais plus prégnante, donc aucunement secondaire, celle qui sert à la création de formes esthétiques, se réalise à l'aide des contraintes. Est *contrainte* tout paramètre imposé artificiellement à la langue et dicté non pas par des nécessités expressives de celle-ci, sinon par des raisons non linguistiques. Les contraintes destinées à l'ouïe sont moins riches en constructions artificielles, un fait imposé par l'ordre séquentiel de la parole proférée. Elles ne peuvent ni s'agglomérer, ni trop durer dans la séquentialité de l'oral, car la mémoire humaine récente n'est capable de retenir qu'au maximum quatre éléments significatifs. La preuve nous est fournie autant par l'histoire des systèmes de calcul<sup>27</sup>, que par la métrique de la poésie orale du monde entier, où les contraintes reviennent au plus tard après quatre unités : telle la distance maximale, à l'oral, entre la rime d'attente et la rime d'écho<sup>28</sup>. La pauvreté des contraintes possibles à l'oral s'explique par les limites du cerveau humain normal pour ce qui est de la perception séquentielle. Par contre, la perception simultanée, par la vue, est beaucoup plus riche et là se trouve la raison première de la complexité des contraintes visuelles des formes littéraires. Dans l'espace tabulaire établi par leur support, les textes peuvent accumuler des contraintes perceptibles simultanément : *in presentia*, toutes en même temps, elles mettront peut-être à l'épreuve la perception, mais ne chargeront pas outre mesure la mémoire durative. Autrement dit, une fois qu'il est figé, écrit et simultanément lisible<sup>29</sup>, le texte peut compliquer les ordres qui le régissent, les ajouter, les superposer, les entrelacer (comme dans les poèmes entrelacés, *carmen intextus*, du Moyen Âge), sans qu'il y risque la perte de sens ou l'incompréhension du récepteur.

Dans tous ces cas, la spatialité qui supporte leur formatation (*la page comme support*, au sens le plus littéral du mot) devient ce que le Groupe *mu* définit comme « métabole », soit un « espace de changement du langage »<sup>30</sup>, où la graphique textuelle, doublement artificielle, vient altérer le codage du texte à tous les autres niveaux.

La culture européenne a donné une interprétation à cette artificialité, qui la « pose » et la justifie dans nos constructions imaginaires les plus profondes. Il s'agit de ce que Genette définit comme « cratyliste secondaire », dans le désir irréprouvable de corriger l'erreur du nomothète platonicien<sup>31</sup>. C'est dans ce désir que s'enracinent les expériences visuelles des formes littéraires, visant à « philosophiquement rémunérer le défaut des langues », ce dont rêvait Mallarmé – lui-même, auteur d'une des plus spectaculaires dislocations du langage à l'aide d'un nouvel ordre visuel du texte en page, dans le *Coup de dés*. Ce qui nous semble remarquable du point de vue historique, dans toutes les expériences littéraires employant des contraintes visuelles dans leurs innovations formelles, c'est qu'elles se revendiquent toujours de cette idéologie « cratylique » primaire. Entre les expériences visant à compenser le défaut du langage par un perfectionnement de son ordre, à l'aide des contraintes visuelles (et qui est à mettre en rapport avec la conception du texte comme *imago mundi*), et celles destinées à opposer au logocentrisme primaire de la Création une dislocation de l'ordre, de façon à suspendre toute signification du discours, cette idée (que Platon conceptualisait déjà) continue à sous-tendre une cohérence fondamentale des exploits des formes littéraires, malgré la radicalité apparente de leurs différences.

Entre les premières et les secondes, la limite historique est marquée par trois expériences liminaires, les plus prégnantes dans l'histoire de la littérature européenne, qui signent la fin d'une utopie (selon laquelle l'ordre artificiel du langage poétique compensera et rétablira le *logos* premier) et la naissance d'une autre, que nous voyons encore motiver de fascinantes œuvres innovatrices (et selon laquelle la critique du langage, l'ex-position de son imperfection, allant jusqu'à sa suspension, est bien tout ce qui reste à cette *Kunst durch Sprache* qu'est le poétique). Il s'agit de la première machine à écrire des sonnets, conçue par le mystique baroque Quirinus Kuhlmann au XVII<sup>e</sup> siècle, des *Calligrammes* d'Apollinaire et du *Coup de dés* mallarméen. Une histoire détaillée du visuel des formes littéraires devra s'y appuyer, dans ses partitions comme dans ses chronologies premières. Les sonnets de Kuhlmann suspendent l'identité du sujet créateur en même temps que la lisibilité de tout texte (par la transformation essentielle du visuel bidimensionnel en tridimensionnel). Les *Calligrammes* mettent en place un nouveau type de fonctionnement poétique (« qui reconduit la logique du vers : ce sont les formes iconiques qui constituent la forme non discursive du discours poétique, ce sont



**Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*, Paris, NRF, 1914, pp. 18-19.**

elles qui deviennent un principe de regroupement et éventuellement de segmentation des énoncés »<sup>32</sup>) et un nouvel espace représentatif, ni imitatif, ni expressif, ne renvoyant à aucune intériorité, etc.<sup>33</sup>. L'espace représentationnel imaginé par Mallarmé expose l'irreprésentable du sens à l'aide du langage – et ce, par le biais du langage contraint à défaire ses ressorts signifiants dans le processus même de configurer une forme visuelle, qui serait celle de la mouvance au hasard, du tracé des dés jetés sur la page, dépassant ses marges par-dessus la pliure du livre, mais demeurant encadré par les blancs qui, désormais, sont convoqués à signifier autant que les lignes qu'ils brisent.

La visualité du texte est donc étroitement dépendante de l'histoire de l'écriture, qui conditionne son apparition même. Quelles autres conditionnements des contraintes visuelles doit-on au premier ordre d'artificialité, celui de l'écrit ?

(1) une fois la linéarité (« cet incontournable de l'oral, depuis longtemps situé au centre de la réflexion sur le langage. Disposée sur un plan, l'écriture sait jouer à loisir des possibilités de combinaisons entre les directions : verticale, horizontale, dextroverse, sinistroverse... »<sup>34</sup>) figée sur la page, elle encourage à son abolition ;

(2) la spatialisation orientée du texte (« L'espace du texte écrit est en principe orienté d'une manière nécessaire au décryptage du sens : de gauche à droite et de haut en bas dans les langues romanes, germaniques et slaves, de façon différente mais avec la même nécessité dans les langues sémitiques »<sup>35</sup>) permettra par la suite aux copistes et aux scribes de jouer avec ses lignes de cohérence et de la surcharger : « à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, une tendance se marque, chez les auteurs et les copistes, à rompre significativement la linéarité de la graphie : signatures <par engin>, anagrammes, acrostiches exigent que l'oeil fasse, sur la page, choix d'unités textuelles (lettres, parfois syllabes) qui, rassemblées dans un ordre différent, exhibent un message dissimulé sous la régularité du premier »<sup>36</sup> ;

(3) la décontextualisation du langage, au sens où, dans sa forme orale, celui-ci « participait intégralement à la nature environnante, se confondant avec elle »<sup>37</sup> ; désormais, il pourra signifier le paradoxe de sa propre aliénation, ce qui fascinera des artistes et va générer des poétiques. C'est, d'ailleurs, ce qui fait remarquer à Jack Goody que le passage de l'oral à l'écrit marque un changement de nature de la littérature elle-même, qui ne s'appuie plus, désormais, sur des mécanismes de la mémoire vivante, sinon sur des « techniques graphiques » qui sont en outre étrangères à la nature de la langue<sup>38</sup>.

Elaborée et complexifiée à l'aide d'un nombre théoriquement infini de contraintes visuelles, la visualité peut conduire le texte vers l'image, en rapprochant (dans un rapport toujours tendu) deux modes de signifier génériques, l'écriture et le dessin, qui ont tendance à se superposer, mais demeurent irréductibles l'un à l'autre (et c'est pour cela que l'on parle de l'utopie picturale de la littérature). La visualité des formes littéraires s'appuie donc sur l'opposition traditionnelle (codifiée culturellement<sup>39</sup>) entre l'écriture et le dessin, qu'elle met en crise ou du moins sous tension : opposées, mais superposables, qu'en est-il de leurs identités procédurales respectives ?

« Le mode de lecture traditionnel se voit alors sérieusement perturbé, le travail de la dimension visuelle du poème empêchant l'oeil de passer directement du signifiant au signifié. [...] cette irruption brutale du non-verbal dans le poème [...] oblige l'oeil à sauter constamment d'un système sémiotique à l'autre [et à cela] vient s'adjoindre un travail important sur l'iconicité de l'écriture »<sup>40</sup>.

## De l'inéluctable arbitraire des signes

Le niveau des contraintes visuelles accroît l'arbitraire des signes du texte ; c'est un des paradoxes de la visualité : justifiée par une idéologie visant à la motivation du langage, la visualité surajoute de l'ambiguïté aux signifiants de celui-ci. Ses formes demandent non seulement à être vues, mais aussi à être reconnues dans leur signification ; elles sont – toutes – des formes iconiques préalablement codifiées par l'usage<sup>41</sup>, comparables aux idéogrammes orientaux dans leur fonctionnement primaire. Leur reconnaissance facile par des lecteurs appartenant à la même aire culturelle masque en effet leur arbitraire. Prenons deux exemples extrêmes, afin de mieux saisir le caractère général de la situation. Les poèmes de type *carmen intextus* de Rabanus Maurus figuraient, dans le carré composé par des vers/lignes parfaitement égales sur la page (autant de lettres sur chaque ligne que de lignes dans un poème – et le tout compris dans l'espace tabulaire d'une seule page), un dessin, « tissu » par le choix de couleurs et déchiffrable dans un parcours de lecture dirigé par-dessus l'arrangement linéaire du texte. Ces dessins figurent pourtant des éléments simples de l'iconographie chrétienne, car il faut, certes, qu'ils soient familiers aux lecteurs pour qu'ils participent de la sémiosis. Un regard qui se poserait sur une croix, sur une crucifixion ou sur un symbole de la Trinité, dessinés par les lignes et les couleurs du texte, sans les valoriser selon le dogme chrétien, aura peu de chances de « lire » le *carmen intextus* de ce maître de la poésie visuelle que fut Rabanus Maurus.

A l'autre extrême de la forme visuelle codifiée dans sa simplicité se situe le vers écrit. Il faut un regard cultivé (fut-ce au sens minimal) pour reconnaître dans une ligne de texte plus courte que la largeur standard de la page une forme textuelle à part et porteuse de sens littéraire. Or, c'est que fait le vers écrit : dans les pratiques graphiques, généralisées à partir du XIV<sup>e</sup> siècle en Europe (mais pas avant !), *le vers s'écrit à un par ligne de page et il s'aligne à gauche, du haut en bas, en respectant dans sa largeur l'identité ou la non-identité de dimensions* sur laquelle sa mesure (syllabique, dans la plupart des cas) joue, dans l'isométrie ou dans l'alternance hétérométrique. Ceci fait qu'un vers écrit est une ligne de texte plus courte que la largeur de la page. Un lecteur doit connaître la convention pour reconnaître au regard et orienter sa réception : « attention : vers ! attendre un sens poétique... », etc. La succession, trop rapide et donc inaperçue, est correctement exposée par Albert Kibedi-Varga : « Le regard précède la lecture, mais il n'est pas nécessaire



que la lecture suive »<sup>42</sup> ; justement, pour que la lecture suive, le regard doit reconnaître la forme qui se donne à lui, à travers l'organisation visuelle du texte. Pour reprendre à Stanley Fish son interrogation désormais célèbre, « *How to recognize a poem when you meet one ?* », nous affirmons que (dans le cas de la littérature écrite) c'est aux formes visuelles du texte d'orienter cette perception première. Et que, tout comme la stylistique affective l'anticipait, on reconnaît un poème à sa forme écrite plus souvent qu'on n'en est conscient. La preuve, c'est qu'on ose le reconnaître même s'il est écrit dans une langue étrangère au lecteur et qu'aucune lecture ne suit la reconnaissance des contraintes visuelles du vers et de la strophe. Prenons le texte en finnois littéraire :

« *Tähdelle mi on syttynyt  
Tie on kovin pitkä johtaa :  
Vuostuhat kun on vierinyt  
Valonsa meille hohtaa* »

Le regard du lecteur y verra immédiatement le vers (car les 4 lignes sont plus courtes que la largeur de la page, alignées à gauche et commencent chacune avec majuscule), la strophe (car un blanc précède et un autre suit ce bloc textuel) et, peut-être, la rime, dans la coïncidence régulière des finales de vers (1, 3 - *nyt* ; 2,4 - *-ohtaa*), sans toutefois pouvoir lire le texte<sup>43</sup>.

La pression culturelle de nos compétences lectoriales est tellement forte qu'elle nous pousse à identifier la poésie dans une forme privée de langage (et les jeux modernistes de la suspension du langage comptent bien avec cela !). Tel est le cas du poème de Georges Fourest, intitulé *Pseudo-sonnet que les amateurs de plaisanterie facile proclameront le plus beau du recueil*:

.....  
.....  
*Nemo (Nihil, cap. 00)*

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX (\*)

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

(\*) *Si j'ose m'exprimer ainsi (Note de l'auteur)*<sup>44</sup>

Toute une idéologie moderniste est à rapporter à des situations pareilles, de totale opacification du langage poétique ; l'obscurité du texte qui est pure forme, la non-signifiante linguistique absolue nous disent non seulement qu'ils n'ont rien à nous dire<sup>45</sup>, mais aussi que la forme visuelle du poème demeure, et peut s'écrire, elle, là où le mot manque au poète. Dans le cas particulier de ce sonnet, l'absence du langage est contrebalancée par la prégance du dessin, de la forme visuelle « sonnet » qui obéit aux contraintes les plus fortes du sonnet en alexandrins. Invité à y investir du sens, le lecteur peut découvrir les limites de son propre langage, peut se sentir prisonnier des limites de la forme fixe du sonnet, sans toutefois savoir quel sens mettre dans la forme : « il n'y a plus de limite analysable au scriptible, le texte n'est plus que prétexte »<sup>46</sup>. La première chose que le lecteur est contraint de découvrir lors d'une expérience-limite pareille est sa propre solitude, impuissante, face au texte qui est réduit à sa forme pure.

Par contre, un lecteur habitué, comme nous le sommes depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, à reconnaître une poésie à l'aide de cette disposition des vers sur la page ne reconnaîtra pas un sonnet dans les manuscrits de Pétrarque et d'autres copistes et auteurs du XIII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle. Ecrits à deux sur la largeur d'une page, les vers s'alignaient différemment :



S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento **ma** s'egli e amor, perdio,  
 che cosa e quale?  
**se** bona, onde l'effecto aspro mortale **se** ria, onde sì dolce ogni  
 tormento?  
**s'a** mia voglia ardo, onde'l pianto e lamento **s'a** mal mio grado, il lamentar  
 che vale?  
**o** viva morte, o dilectoso male, **come** puoi tanto in me, s'io nol  
 consento?  
**e** s'io'l consento, a gran torto mi doglio **fra** sì contrari vènti in frale barca  
**mi** trovo in alto mar senza governo, **si** lieve di saver, d'error sì carca  
**ch'i'** medesimo non so quel ch'io mi voglio, **e** tremo a mezza estate,  
 ardendo il verno.

(Pétrarque, *Canzoniere*, §132)

Les signes paratextuels et visuels de la poéticité étaient différents dans ces manuscrits : couleurs des initiales de vers, dimensions des caractères, etc. et le lecteur était censé reconnaître sur la page, voir dans la tabulature de celle-ci une forme récurrente, un dessin caché pour un sens dans la plupart des cas ésotérique. L'alignement des vers du sonnet comme dans ce texte de Pétrarque met en évidence des traits considérés à l'époque les plus importants pour l'espèce du « sonnet » : il ne s'agit ni de la structure strophique, ni de la disposition des vers et des rimes, sinon des rapports entre les nombres qui gèrent l'algorithme du poème : 22 (syllabes par ligne horizontale, 2 vers à 11 syllabes chacun écrits de suite) et 7 (lignes de texte, pour 14 vers du sonnet), 22 et 7, 22/7 pour une culture où ceci était considéré comme étant le dernier rapport rationnel à exprimer le nombre irrationnel  $\pi$ <sup>47</sup>. Le codage des significations des dimensions visuelles du texte littéraire est bien historique et construit, tout comme nos compétences lectoriales.

Ceci fait que, à la vue de l'expérience de Man Ray (doublement ironique, il s'intitule *Poésie sonore*), nous reconnaissons la poésie en prenant appui uniquement sur les alignements de la forme vers :

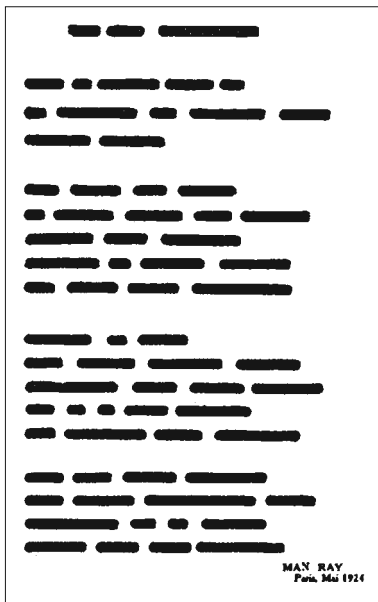


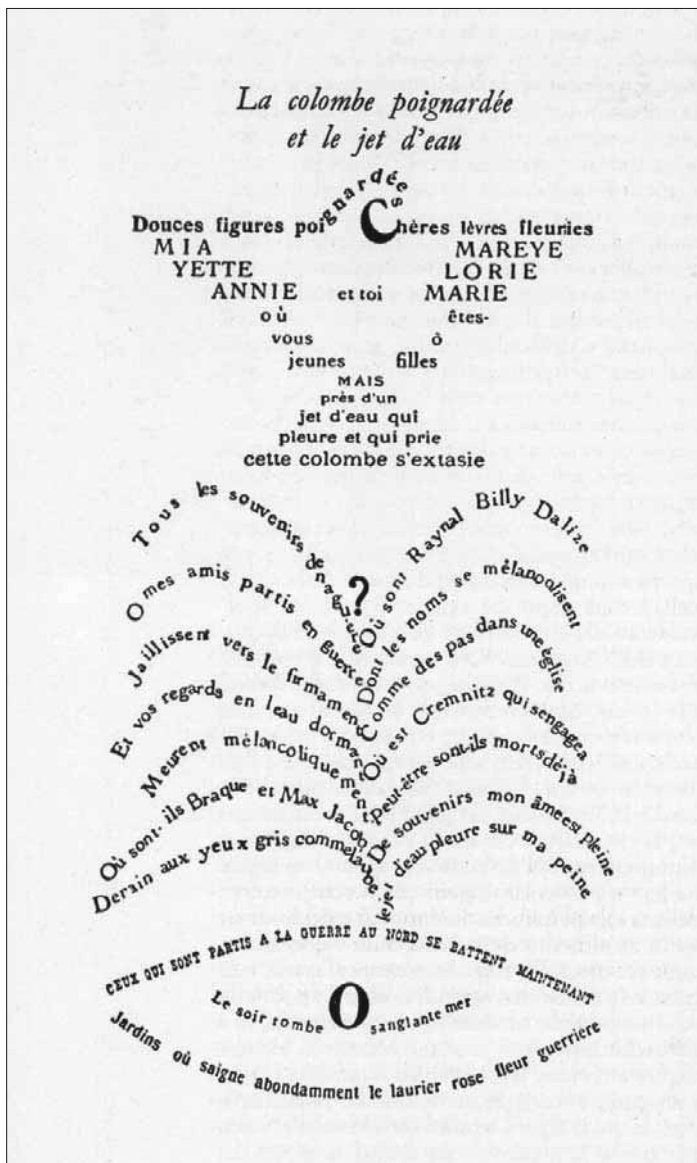
Image dépourvue de texte, le « poème » n'est pas, paradoxalement, moins arbitraire (comme le serait l'image mimétique d'un objet du réel, à la limite...), mais doublement arbitraire : dessin sur page d'une forme préalablement codifiée culturellement – le poème écrit. Paradoxalement, la prééminence du visuel dans la réception d'un texte est de nature à accroître l'arbitraire, le caractère largement « intertextuel » de ce dernier : il est reconnu grâce à la répétition qu'il donne d'une forme préexistante.

La longueur des lignes/vers dans le « poème » de Man Ray suggère en plus la forme du vers blanc (irrégularité des longueurs des lignes, non-coïncidences des fins de lignes : pas de métrique, pas de rime...) qui n'est reconnaissable que dans sa forme écrite et qui représente le comble du conditionnement visuel d'une forme littéraire.

Le cas particulier du vers blanc représente aux yeux des poéticiens poststructuralistes l'unique coïncidence parfaite entre le texte et l'image. L'ancienne classification des rapports entre le texte et sa forme visuelle (l'ensemble des contraintes visuelles qui le régissent, et que Albert Kibedi-Varga appelle de façon ambiguë « image ») n'en tient étrangement pas compte. Il y est question de poèmes figuratifs, de poèmes visuels et de

peinture textuelle<sup>48</sup>, mais notre supposition est que le vers blanc y échappe justement à cause de sa simplicité aux apparences « non-arbitraires ». Le rapport entre écriture et image n'y est pas complémentaire (au sens où « malgré le rapport de dépendance de l'un des deux éléments vis-à-vis de l'autre, les deux éléments se laissent toujours séparer »<sup>49</sup>) mais de coïncidence irréductible : la ligne du vers blanc n'est « vers » que parce qu'elle est plus courte que la largeur de la page sur laquelle elle est inscrite, sa *versura* est uniquement visuelle. D'ailleurs, la lecture à haute voix de la poésie en vers blanc doit toujours choisir entre la perte de sens « poétique » (car il n'y a aucun marqueur, aucune contrainte phonique de la forme vers) et l'ajout de marqueurs phoniques qui remplaceraient en sonore les signes visuels minimes de la mise en page du texte. Historiquement, l'invention symboliste (...post-romantique, au sens large) du vers blanc redécouvre « l'espace comme un nouvel élément constitutif du signifiant poétique »<sup>50</sup> et pose la ligne horizontale de l'écrit, à condition qu'elle soit plus courte que la largeur admise de l'espace de la page, comme « schème graphique » et comme « relais du vers » : « Si en effet on admet qu'il y a vers dès qu'une forme non discursive permet de regrouper et de segmenter des ensembles discursifs, on voit clairement comment le schème graphique peut constituer un relais du vers. La ligne typographique assumait cette fonction dans le vers libre, et la liberté de la forme <vers> (son autonomie par rapport au discours) consistait à s'arrêter quand bon lui semblait dans les limites des marges. Cette liberté de la ligne n'allait pas jusqu'à s'émanciper de son horizontalité et de sa vectorisation gauche-droite... »<sup>51</sup>, et c'est de cette limite que partiront les poésies visuelles des avant-gardistes (Apollinaire compris), en proposant à la ligne du vers blanc une surdétermination, toujours visuelle, qui change sa direction, son horizontalité, choisissant d'ignorer aussi les marges de la page comme espace figé. Le vers blanc ira ainsi jusqu'à dessiner des formes iconiques, mais à la base de l'invention de toutes ces formes littéraires nous devons admettre la présence de cette coïncidence minimale, discrète et pourtant absolue, entre le texte et sa dimension visuelle : le vers blanc, qui n'est vers que s'il est vu comme tel.

Il s'ensuit que les formes littéraires visuelles sont incompréhensibles en dehors des communautés interprétantes, indifféremment de leur degré de complexité. Mais il est vrai aussi que ces formes de la littérature écrite peuvent bien dépendre des dimensions visuelles, les mêmes qui les rapprochent des images jusqu'à les superposer. On peut ainsi considérer que le vers blanc (emblématique pour notre recherche) est l'image de



Apollinaire, *La colombe poignardée et le jet d'eau*,  
in G. Apollinaire, *Choix de poèmes*, Bucarest, 1974, p. 71.

la parole (linéarité du langage, qui ne tient pas compte des contraintes de la page écrite, mais s'arrête suivant la volonté du sujet énonciateur), mais il ne sera pas de même dans une culture où l'oralité de la parole serait représentée par écrit autrement qu'à l'aide d'une ligne d'écriture (pas de vers blanc dans les textes mayas, pour retourner à nos premiers exemples<sup>52</sup>). Sur cette dimension visuelle primaire du texte, la culture européenne construit des architectures de contraintes, les unes plus complexes et plus motivées idéologiquement que les autres, dans ce qu'on appelle « littérature ». Plus elle accumule des contraintes visuelles (ce qui, au niveau des contraintes sonores, était assez limité), plus la littérature s'éloigne de sa forme orale : « Ecrire produit une image visuelle : les formes, dimensions et places des lettres sur une page contribuent au message qui y est produit, en créant des énoncés qui ne peuvent pas être reproduits dans la langue parlée »<sup>53</sup>. Comme nous venons de le montrer, dans ce processus voulu comme une « re-motivation » du signe, en fait le texte accroît son ambiguïté et la difficulté de sa sémiologie. Or, dans la culture européenne, l'ambiguïté accrue du texte, le grand nombre de contraintes, s'exerçant de façon simultanée sur un texte assez bref, et la tension irréductible entre l'ordre séquentiel et celui tabulaire du discours codifient ensemble un type particulier de texte, celui qu'Enée écrivait sur le bouclier du triomphe contre les grecs : la poésie.

## **2. La poésie à la page. Poésie et forme visuelle dans la littérature européenne**

« Where language starts to break down as a useful tool for communication, poetry or art occurs. »

(Bruce Naumann, *Prints 1970-1989*, ed. Christopher Cordes, Castelli Graphics, New York, 1989, p.25)

### **La poésie**

Il y a plusieurs traits constitutifs de la poésie qui font que celle-ci soit plus ouverte au visuel ; l'invention des formes littéraires parle de pictopoèmes, de poésie visuelle, de « *poesure et peinture* », mais jamais

de « pictonouvelle », ou de « comédie visuelle », de même que le discours accompagnant les nouvelles formes littéraires, leur idéologie sous-jacente, n'est pas aussi riche pour la prose que pour la poésie – et ce toujours en relation avec la dimension visuelle de la forme poétique. Forme et idéologie composent le *dispositif poétique*, comme « matérialisation sur un texte du système culturel de légitimation », qui « pèse indirectement sur les textes »<sup>54</sup>. Dans la même logique, afin de saisir l'importance que peut prendre le visuel dans l'invention des formes littéraires classifiées comme de la « poésie », « le problème n'est pas de savoir ce qui peut être matériellement écrit, mais ce qui peut être agréé »<sup>55</sup>.

La poésie en tant que dispositif jouit dans la culture européenne d'une codification beaucoup plus forte. Idéologiquement, elle est censée jouer sur une ambiguïté sémantique accrue, motivée par sa visée compensatoire du langage « naturel ». Cette conception entraîne au moins deux conséquences intéressantes pour le visuel du texte poétique. *D'une part, la poésie est censée défier l'intégrité syntaxique du langage*<sup>56</sup> ; *elle y arrive le plus souvent en augmentant la tension entre ses deux ordres du discours, le séquentiel et le tabulaire*. Il s'ensuit que le poème est « fondé dans la perception des limites et des marges qui définissent – sans jamais complètement coïncider avec, et presque en une dispute intermittente – les unités sonores (ou graphiques) et les unités sémantiques »<sup>57</sup>. La densification des contraintes visuelles est parmi les solutions les plus faciles pour opposer le tabulaire « hyper-artificiel » au séquentiel « naturel » de la parole proférée et de l'écriture linéaire. Plus cette visualité est contraignante et accrue, plus l'identification de la poésie est assurée et son sens primaire se trouve protégé dans la réception<sup>58</sup>. Les historiens de l'écriture voient dans la venue au poème des artifices de la mise en page une véritable voie royale de l'invention esthétique :

« Il devient ainsi évident que l'accent sur l'élément visuel dans l'écriture allait avoir une émergence poétique, car ce n'est que dans la poésie qu'advient ce point de contact qui permet le glissement d'une signification par nécessité interne (où chaque point visuel terminus a une pertinence et une valeur) à un nouveau mode de percevoir, dans lequel la visualité devient [...] le commencement de toute une *nouvelle* méthode de percevoir »<sup>59</sup>.

La visualité de la forme poétique rappelle aux yeux du lecteur et relance la pression du paradigmatique linguistique sur l'axe syntagmatique de

l'écriture de la langue. A la définir ainsi, on constate qu'elle concrétise l'essentiel de la fonction poétique jakobsonienne :

« Dans le langage écrit, la contiguïté syntaxique est visible sur la page dans la chaîne des mots, tandis que l'aspect comparatif-paradigmatique, quoique implicite, est invisible. Quand la syntaxe est détruite ou seulement [on fait allusion à] quelque chose de semblable [...], un nouvel équilibre est posé entre les deux caractères. Des mots reliés visuellement entre eux peuvent être traités soit syntaxiquement, soit paradigmatiquement, ou bien la syntaxe et le paradigme y sont également impliqués »<sup>60</sup>.

Ce faisant, *la poésie expose sa condition textuelle*, afin de rendre spectaculaires (au sens étymologique, bien sûr, mais l'espace représentationnel de la page, avec sa tabularité innée, y est pour beaucoup dans cette mise en vue comme scène originaire du poème) les pratiques d'écriture dont elle est le fruit et la raison. Mais, dans la mentalité européenne, l'exposition de la condition textuelle de la littérature, dans sa forme « poésie », est redevable aussi à la relation entre l'aspect du texte écrit et la fonction d'*imago mundi* de celui-ci. L'iconicité du texte poétique est en étroite relation avec la dimension de la page, « toute poésie [*écrite*], même dans ses formes les plus traditionnelles, demande au lecteur de déchiffrer le texte en termes aussi bien spatiaux que linéaires »<sup>61</sup>.

*D'autre part, elle est identifiable et appropriable comme telle uniquement par le rappel d'un savoir préexistant, d'un codage apriorique, dont il a été préalablement question ; l'ambiguïté s'y voit par ailleurs perpétuée, au sens où « le surcodage poétique a ceci de particulier qu'il se donne, par rapport à la langue, comme organisation a posteriori du message, tout en étant, au moins partiellement, un a priori caractéristique d'une époque culturelle ou d'un groupe »<sup>62</sup>. Dans ce sens, un texte poétique est toujours « citant », il actualise des compétences, des structures et des ordres de discours reportables aux compétences culturelles de ses interprétants. Son plurisémanstisme a de nombreux effets de redondance : haute densité de contraintes, indiquant chacune à sa manière la poéticité (et parfois orientant la lecture dans un même sens), excès de spatialisation et d'ellipticité du discours, tous ces composantes sont visuelles dans un poème écrit. Jerome McGann les compare au bruit électronique qui participe au sens des nouvelles formes d'art multimédial : « Les textes poétiques se font une vertu de la nécessité du bruit textuel, en exploitant la redondance textuelle. L'objet du texte poétique est de densifier le milieu*

en s’y donnant entièrement à voir [*to thicken the medium on full display*, n. I.B.] »<sup>63</sup>. Le sens visuel du texte peut être redondant par rapport au sens linguistique tout court – c’est l’aspect tautogrammatique saisi par la plupart des poètes qui ont étudié la poésie visuelle : « d’aussi hauts niveaux d’autodescriptivité, de poésie sur la poésie, comportent une identification substantielle entre la forme et le contenu »<sup>64</sup>.

La redondance du texte poétique répond aussi aux besoins traditionnels d’opacification ou même d’ésotérisme du texte, en troublant paradoxalement le sens qu’elle est censée multiplier par les formes entrelacées de son expression. Le *carme figuratum* médiéval joue précisément dans ces paramètres de forme visuelle et de mentalité archaïque :

« les textes des *carmi figurati* ont plusieurs dimensions : leur contenu s’articule en un message verbal et un autre iconologique, toujours étroitement interdépendants et presque incompréhensibles, ou tout au moins appauvris si l’un est privé du soutien de l’autre. [il sait] ...unir le goût pour l’énigme, la recherche doctrinaire de type initiatique et la symbolique sous-jacente, poétique et religieuse... »<sup>65</sup>.

Il en va de même pour les *versus intexti*, de la même époque, qui accumulent les contraintes relatives à la longueur des lignes, au nombre (égal) de caractères de toutes les lignes de texte, les croisements obligés mis en évidence par la polychromie, et dont tous les sens doivent converger vers le sens « caché », « majeur », commun au texte intégral et au texte qui y est « tissé ». Cette combinaison, sémantiquement explosive, d’elliptisme et de redondance, demandant à être perçue en sa simultanéité, surchargée d’éléments signifiants, s’appelle dans notre tradition « poésie » et nous la reconnaissons en vertu de toute cette complexité. Ceci n’a pas changé depuis les *versus intexti* et jusqu’au poèmes concrets de la fin du XX<sup>e</sup> : « le texte doit avoir une connexion reconnaissable au langage verbal, à ses présentations orales ou visuelles, il doit être connectable à une tradition littéraire/poétique, et de par là il doit être acceptable dans le cadre du discours des arts »<sup>66</sup>.

L’effet ultime de cette construction compliquée est de transformer les composantes de la sémiosis poétique (contraintes visuelles comprises) en un médium (« dans les poèmes, pourtant – avertit McGann, un des théoriciens les plus raffinés des textualités liminales – <le sens> est conçu



de façon erronée comme un <message>. C'est que le sens en poésie est plutôt une partie du médium poétique, un trait textuel comme les modèles phonétiques de l'œuvre, ou comme ses différentes composantes visuelles »<sup>67</sup>). Or, la composante primordiale du médium de la poésie écrite est bien la page. Nous allons voir dans ce qui suit comment elle interagit avec l'histoire des inventions littéraires.

### **La page**

Le plus souvent, grâce à ses dimensions réduites, le poème peut être contenu par un même espace-page<sup>68</sup>. Cette possibilité concrétise la simultanéité nécessaire de la manifestation et de la perceptibilité de toutes les composantes de l'algorithme de contraintes dans un poème à forme fixe – et la littérature européenne ne connaît pas, d'ailleurs, de forme poétique fixe qui ne rentrerait pas dans une page de 39 lignes de tabulature. Elle appartient à un âge de la prééminence de l'écrit, au détriment de l'oral ; le texte doit être figé sur un support afin de permettre sa contemplation, afin de rendre perceptible sa tabularité :

« En poésie, où la ligne individuelle est intégrale du point de vue compositionnel, la page est le plus souvent elle aussi intégrale. La plupart des poèmes brefs, par exemple, impliquent un degré significatif d'iconicité : nous voyons le poème comme visuel avant même de le lire. Perçue par l'œil comme une unité complète, la page est qualifiée au point où elle cesse de fonctionner comme un réceptacle arbitraire, ou comme une surface, pour le plus grand nombre de mots qu'elle peut contenir [...], devenant en revanche le cadre, le paysage, l'atmosphère dans laquelle l'unité du poème est représentée et interprétée. »<sup>69</sup>

L'apparition de la page entraîne des modifications du texte sous tous ses aspects : génération, notation, fixation, identification, consultation, lecture, interprétation<sup>70</sup>. Elle jouit d'une unité visuelle d'information, qu'elle peut aisément transformer en autonomie par rapport aux autres pages du *codex*. Les historiens du livre sont unanimes à identifier comme une des conquêtes majeures du nouveau médium la possibilité qu'a celui-ci de contenir, en simultanéité, du texte et des images : « la page devient ainsi le lieu où le texte, jusque là perçu comme une simple transcription de la voix, accède à l'ordre du visuel. Elle va dès lors être travaillée de plus en plus comme un tableau... »<sup>71</sup>, et l'histoire des formes visuelles de la

littérature commencera à s'écrire. C'est probablement, dans l'histoire de la littérature occidentale, un des premiers cas exemplaires où un changement du médium entraîne des modifications dans la forme d'art qu'il « supporte »<sup>72</sup>.

C'est à cette modification radicale de la pertinence des éléments discursifs *visuels* que Ezra Pound attribue, par exemple, le changement de style de la poésie provençale (destinée à la performance) à la poésie toscane pré-dantesque (destinée à la lecture, avec son « système complexe de phrases secondaires, opérant l'une sur l'autre »<sup>73</sup>). La poétique historique rencontre ici la sémantique historique d'un objet culturel fondamental : *la page*, la page comme médium de l'écriture, la page comme support de l'espace du figural et de la représentation, la page, espace tensionnel, « lieu d'expression d'une dualité essentielle, celle de l'écriture tendue entre l'espace et le temps, l'image et la parole... »<sup>74</sup>. Avec l'invention de la page, les pratiques textuelles consacrent aussi l'autonomie d'un groupe prédéfini de 30 à 40 lignes (simultanément perceptibles), qui tissent la tabulature et ses rapports bidimensionnels multiples : haut-bas, droite-gauche, cadre-circularité, etc., jusqu'à donner une sensation de tridimensionnalité : « La page n'est bidimensionnelle qu'en apparence. Plusieurs modes d'iconisation y collaborent, les uns exigeant un décodage linéaire, d'autres une perception <en abîme>. Le lecteur est requis d'osciller du lisible au visible et inversement... »<sup>75</sup>. Les éléments visuels de l'ordre du discours y fleuriront vite, « une fois que la page manuscrite devient une matrice de signes visuels et n'est plus un support d'une oralité coulante, linéaire, la scène est prête non seulement pour l'ajout et l'annotation, mais aussi pour le désagrément et la juxtaposition... »<sup>76</sup>.

La culture européenne moderne du livre, sous tous ses aspects, est redevable de beaucoup à cette mutation du médium de l'écriture. La disposition graphique de tout texte, que le *codex* permet selon d'autres contraintes que celles du *volumen* antique ou du rouleau juif, allait changer : « du X<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, la spatialité des textes a ainsi progressivement changé de nature. [...] Quand intervient l'écriture, cet espace-là se projette (sans s'y résorber) dans un autre, géométrique, engendré par le trait de la lettre, les dimensions de la page, le volume du livre... »<sup>77</sup> La spectacularité du support participant du sens allait par la suite être métabolisée dans les imaginaires théologico-philosophiques du texte, censé reproduire non seulement le Logos, mais aussi sa disposition,

le cosmos même de la Création. Les possibilités de visualiser l'écriture (et les *Ecritures...*), offertes par le nouveau support, répondaient à de véritables problèmes théologiques du Moyen Âge :

« La plénitude de sens des mots de Dieu (le texte biblique copié dans les manuscrits) relève à la fois de la signification conventionnelle du langage dans lequel il a été transmis aux hommes et de la forme dans laquelle il est ensuite restitué à l'ensemble des croyants. Comment éviter de perdre cette épaisseur de sens lorsque ce verbe est mis par écrit ? »<sup>78</sup>

La visualité du texte, l'ajout d'images et le rapprochement entre l'écriture et les images (lettrines, marges, illustrations) tend à conserver cette épaisseur. Nous devons à Isabelle Marchesin la découverte extraordinaire d'un autre procédé de préservation (« analogique ») de l'épaisseur du verbe proféré dans son passage à l'écrit : les pages des manuscrits à la fin du Moyen Âge (dans la période de consécration de l'usage de la page comme support du texte) régissent les lettrines et les enluminures selon des proportions géométriques. Le procédé consiste essentiellement à « transposer les valeurs mathématiques de l'énoncé en termes visuels : elles définissent les points essentiels de la construction de la lettrine et de son inscription dans la page »<sup>79</sup>. L'historienne prouve que ces solutions de « mise en page », qui visualisent analogiquement un sens discursif ou séquentiel, faisaient partie des compétences courantes des lecteurs avant 1200. La page permet, essentiellement, une nouvelle objectivation des principes (numérologiques, mimologiques,, etc.) de l'harmonie du monde, qui régissent l'art, aussi bien que la philosophie, les sciences ou la religion : « Elle fonctionne comme une sorte de stimulus, une mécanique de reconnaissance qui éveille en soi, comme l'explique saint Augustin, les mêmes harmonies que celles qui sont perçues par les sens, à l'extérieur. »<sup>80</sup> Effectivement, la matérialité de la page permet la figuration de la sensorialité (perdue) de la voix : ainsi commence l'histoire de l'invention des formes littéraires visuelles, à la fin du Moyen Âge latin...

L'apparition des formes littéraires (écrites) brèves, fondées par un nombre toujours accru de contraintes visuelles, a lieu dans l'intervalle du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, et elle doit être mise en relation avec des changements de mentalité dus aux quelques mutations « techniques » essentielles de la façon d'appréhender le monde :



(1) la consécration de la page comme support de l'écriture, et d'une écriture organisée différemment qu'auparavant, avec toute la série d'implications idéologiques dont il a été question ; « Il est impossible de situer avec précision le moment auquel chacune de ces techniques fut adoptée de manière générale ; néanmoins leur emploi était devenu la norme aux environs de 1220 et l'on retrouve la plupart d'entre elles dans les bibles glosées ou les manuscrits des sentences de la fin du XII<sup>e</sup> siècle »<sup>81</sup> ;

(2) la consécration du *codex*, qui remplace le *volumen*, comme format du livre, et qui entraîne une mutation fondamentale non seulement dans la façon de consulter les textes, mais aussi dans la manière de les organiser, les structurer, les sur-ordonner par des éléments ajoutés à la linéarité de l'écriture ; « Il semble que la substitution de l'un à l'autre soit due à l'influence des chrétiens copistes de l'Écriture sainte : désireux sans doute d'enfermer la parole divine dans le sanctuaire inviolable de cet espace géométrique, tranché, net, recouvert d'une reliure qui en assure l'unité tout en prêtant ses surfaces à l'art des imagiers. [...] Le rouleau antique se déployait comme la voix, comme la vie, de son début à sa fin, sans que ces extrémités soient simultanément perceptibles. Le *codex* engendre un Ordre abstrait, indiscutablement et totalement présent, espace microscopique autonome »<sup>82</sup> ;

(3) la généralisation, en Europe Occidentale, de la notation positionnelle des chiffres sur la page (qui fonctionne, dans ce cas aussi, comme un espace tabulaire bidimensionnel, dont les positions sont valorisées numériquement), probablement une des plus importantes révolutions du calcul de la fin du Moyen Âge<sup>83</sup>, mais qui contribue à son tour à la consécration des valeurs positionnelles des signes sur la page en général ;

(4) le passage (entre 1250 et 1350) d'une culture pratique de la mesure qualitative à une culture de la mesure quantitative, qui est, lui, nécessairement visuel<sup>84</sup>. Là aussi, l'invention de la page permet aux textes, colonnes de calculs et dessins d'être appréhendés de façon tabulaire, manipulés plus facilement et consultés de même. Les sciences pratiques, tout comme le texte (littéraire...), entrèrent ainsi dans l'ère de la tabularité.

Comme le démontrait autrefois Huizinga, la fin du Moyen Âge est caractérisée par une prédominance de la vue – et des signifiants visuels : « Observez le fait que tout ce que les humains peints à la Renaissance font

[...] – mesures, lecture, calculs, peinture, chant – tout est visuel. Même les chanteurs lisent, lisent afin de savoir quels sons ils doivent faire pour la délectation de l'ouïe. »<sup>85</sup> Cette nouvelle prééminence de la vue, de l'espace, de la position et du tableau/diagramme engendre une nouvelle pratique de la lecture, qui se signale au poéticien par les nouvelles formes littéraires. Prenons les exemples des deux poèmes à forme fixe les plus célèbres, inventés à la même époque : le sonnet et la sextine<sup>86</sup>. L'histoire de leur invention (le sonnet – en réponse à un problème de mathématique des nombres irrationnels, qui tenait de la même révolution du domaine entraînée par la numérotation de position ; la sextine – en réponse à des problèmes mathématico-philosophiques du hasard), la structuration pour la plupart visuelle de leur algorithmes de contraintes textuelles, tout ceci témoigne de l'avènement d'un nouvel horizon culturel.

La consécration des pratiques de la connaissance et de la création, rendues possibles par la page, institue au niveau du texte un nouveau dispositif (au sens que donne Balpe au concept de « dispositif »). Or, celui-ci fonctionne par définition comme « un amortisseur du système de légitimation, il permet de donner une certaine durabilité à la notion de texte, la durabilité nécessaire à la valorisation du texte »<sup>87</sup>. Un changement technique de l'importance de l'imprimerie n'altérera pas les structures du dispositif de la page de texte, il les perpétuera : les pages de la *Bible* de Gutenberg ont toujours 36 lignes, des marges et des letrines dessinées, deux colonnes de texte parallèles sur la hauteur de la tabulature,, etc.

A partir de cette consécration essentielle, les inventions qui suivront dans l'histoire des formes littéraires visuelles allaient marquer autant de jeux de détail à l'intérieur du même dispositif de tabularité. Les expériences esthétiques les plus violemment contestataires du dispositif « *texteimage* mis en page » ne le changeront pas. Telle la machine à écrire des sonnets, imaginée par Quirinus Kuhlmann à l'époque baroque, ou le livre objet, des années 60 du XX<sup>e</sup> siècle, de Raymond Queneau, capable d'offrir *Cent mille milliards de poèmes*. La littérature devra attendre le remplacement de la page par l'écran, et de la tabulature sécurisante et figée par un virtuel inquiétant dans sa mouvance, afin de connaître encore une mutation de la force de sa passage à la page. Mais, c'est là une toute autre histoire, qui reste encore à écrire...

## NOTES

- 1 RENNELAER, W.L., « *Ut pictura poesis* ». *Humanisme et théorie de la peinture : XVe – XVIIIe siècles*, traduction et mise à jour par Maurice Brock, Macula, 1991 (1967), pp. 12-13.
- 2 *Ibid.*, pp. 10-11.
- 3 A v. l'analyse détaillée du fragment de Virgile, in HOLLANDER, J., *Vision and Resonance, Two Senses of Poetic Form*, Oxford UP, New York, 1975, pp. 212 sq.
- 4 *Ibid.*, p. 268.
- 5 *Ibid.*, p. 268.
- 6 MITCHELL, W.J.T., « Spatial Form in Literature : Toward a General Theory », in Id. (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1980, p. 273 sq.
- 7 *Ibid.*, p. 280.
- 8 CULLER, J., « On the Negativity of Modern Poetry », in BUDICK, S., ISER, W., *Languages of the Unsayable*, Stanford UP., Stanford, California, 1987, p. 197.
- 9 DWORKIN, C., *Reading the Illegible*, Northwestern UP, Evanston, 2003, p. XVII.
- 10 MCGANN, J., *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991, p. 13.
- 11 SERRA, Al., « La poesia figurata in età moderna : i nodi di una storia », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, p. 88. Une histoire de ce mépris pour la forme, en relation avec la théorisation des formes fixes, in BOT, I., *Sensuri ale perfecțiunii. Literatura cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2006, *passim*.
- 12 BUTOR, M., « Préface », in APOLLINAIRE, G., *Calligrammes*, Gallimard, NRF, Paris, 1966, pp. 7-17
- 13 VALERY, P., « Littérature », « Tel Quel », in Id., *Oeuvres*, tome II, Pléiade, Paris, 1966, p. 549.
- 14 JENNY, L., *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris, 2002, *passim*.
- 15 *Ibid.*, p. 13.
- 16 *Ibid.*, pp. 4-5.
- 17 VANDENDORPE, Chr., *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, La Découverte, Paris, 1999 : « Ainsi existera-t-il toujours une tension entre les exigences de lisibilité, nécessaire pour qu'un lecteur puisse parcourir aisément un texte à la recherche de ce qui l'intéresse, et la façon personnelle et originale dont l'écrivain utilise le langage, en exploitant l'espace de jeu offert par la rhétorique » (p. 78).

- 18 BUTOR, M., *op. cit.*, p. 8.
- 19 Id., *Les mots dans peinture*, Skira/Flammarion, Genève/Paris, 1969, p. 138.
- 20 Michel Camille retrace la filiation saussurienne de cette idée, selon laquelle les signes linguistiques seraient purement linéaires, « chaînes et lignes spatiales de marques graphiques qui remplacent la succession temporelle » du parler (CAMILLE, M., « Seeing and reading : some visual implications of medieval literacy and illiteracy », in *Art History*, vol. 8, no. 1, March, 1985, pp. 38-39).
- 21 V. GALARZA, J., « Tlacuiloa : scrivere dipingendo », in DE FINIS, G., ed., *La parola fiorita*, Il Mondo 3 Edizioni, 1996, p. 43.
- 22 KIBÉDY-VARGA, A., « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », in HEUSSER, M., et al. (eds.), *Text and Visuality, Word and Image Interaction 3*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1999, p.77.
- 23 BUTOR, M., *op. cit.*, p. 139.
- 24 VANDENDORPE, Chr., *op.cit.*, p. 76.
- 25 BOT, I., *op. cit.*, pp. 11-143.
- 26 Nous laissons de côté l'énorme débat lancé par J. Derrida sur la suprématie culturelle (id est, artificielle) du *logocentrisme* par rapport au *phonocentrisme*; intéressant au niveau de l'histoire des idées, celui-ci nous éloignerait de notre visée essentielle pour l'instant, qui est celle de voir comment le visuel des formes littéraires fonctionne et se constitue, en son essence esthétique, dans la littérature européenne.
- 27 A v. les considérations de Georges Ifrah sur le pouvoir de calcul en simultané du cerveau humain normalement développé (IFRAH, G., *Histoire universelle des chiffres*, I, Laffont, Paris, 1994, p. 33).
- 28 De CORNULIER, B., « La rime n'est pas une marque de fin de vers », in *Poétique*, no. 46/1981, p. 254.
- 29 Nous entendons revenir sur la qualité du support, pour l'instant nous précisons juste que l'histoire de l'écriture connaît de nombreux supports qui ne permettaient pas une appropriation simultanée d'une grande partie du texte ou du texte en son intégrité (le rouleau grec, latin ou juif, le mur pharaonique ou maya, etc.), à la différence de la page du *volumen*. La poésie historique doit accepter le rôle du support dans l'invention ; les sens dépendent aussi des « niveaux les plus matériels du texte : dans le cas des textes écrits, la forme physique des livres et des manuscrits (papier, encre, lettres, lignes) ou leur prix.. [...] les sens sont une fonction de tous ces détails, que l'on soit conscient d'eux au moment de construire des sens ou non » (McGANN, J., *op. cit.*, p.12).
- 30 GROUPE *mu*, *Rhétorique générale*, p. 24, cf. DAGOGNET, Fr., *Ecriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973, p. 83.
- 31 GENETTE, G., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976, p. 36. Pour une discussion de cette utopie de la perfection de la langue à travers les artificialités poétiques, v. BOT, I., *op. cit.*, *passim*.



- 32 JENNY, L., *op. cit.*, p. 101.  
 33 *Ibid.*, pp. 13 sq.  
 34 HAGEGE, Cl., *L'homme de paroles*, Gallimard, Paris, 1991, p. 114.  
 35 ZUMTHOR, P., *La mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993, p. 370.  
 36 *Ibid.*, p. 370.  
 37 PAPACHRISTOS, K., *L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara*, Peter Lang, New York, 1999, p. 110.  
 38 GOODY, J., *La raison graphique*, Minuit, Paris, 1979, p. 202.  
 39 Sur l'opposition traditionnelle entre le texte et l'image, dans la culture européenne, v. KIBEDI-VARGA, A., *op. cit.*, p.78.  
 40 THEVAL, G., *Parler « l'interlangue » de mon siècle*, in [http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id\\_article=93](http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=93).  
 41 A l'exception des formes que prennent les textes des avant-gardes (les premières, historiques, comme les plus récentes), pour lesquelles le refus d'offrir une image rapidement reconnaissable (avant de commencer la lecture et afin d'orienter celle-ci) rentre dans la même logique d'une poétique visant à la suspension (destruction, etc.) du langage par son ininterprétabilité. Une histoire des contraintes visuelles de la littérature moderniste devra compter avec cet autre paradoxe, qui fait que des formes visuelles simples et reconnaissables en côtoient des autres, ambiguës, dans une même visée sur le langage poétique.  
 42 KIBEDI-VARGA, A., *op. cit.*, p. 89.  
 43 L'exemple compte sur le peu de diffusion du finnois parmi les compétences des lecteurs probables de notre étude. Mais la situation sera la même avec un texte en n'importe quelle langue écrite en alphabet européen; la connaissance de la langue par le lecteur risque pourtant de troubler les contours « phénoménologiques » de cette expérience de la reconnaissance première d'une forme culturellement construite – la poésie.  
 44 Georges Fourret, *La négresse blonde*, Paris, Grasset, 1998 (1909); *apud* [www.france3.fr/fr3/livre/livre706html](http://www.france3.fr/fr3/livre/livre706html).  
 45 Comme les interprétait Paul Valéry, *Cahiers*, tome II, Pléiade, Paris, p. 548; *apud* GENETTE, G., *op. cit.*, p. 290.  
 46 BALPE, J.P., « Et ils lui parlèrent en ces termes... », in *Cahiers du CIRCAV*, no. 8, Gerico-Université de Lille 3, 1996, p. 173.  
 47 Sur les raisons mathématiques de l'invention du sonnet, v. PÖTTERS, W., *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Longo, Ravenna, 1998. Une inclusion de cette invention dans l'horizon de l'imaginaire littéraire européen, in BOT, I., *op. cit.*, *passim*.  
 48 KIBEDI-VARGA, A., *op. cit.*, p. 83 sq. La classification qui y est proposée est sans aucun doute opérante, mais elle envisage seulement les cas pour ainsi dire « flagrants » de visualité des textes littéraires. La prise en compte de la forme du vers blanc complique les ressorts de la classification de pas sa simplicité même, qui fait qu'elle « va de soi ».

- 49 *Ibid.*, p. 80.
- 50 JENNY, L., *op. cit.*, p. 13.
- 51 *Ibid.*, p. 100.
- 52 GALARZA, J., *op. cit.*, p. 40.
- 53 DRUCKER, J., *Figuring the Word*, Granary Books, New York, 1998, p. 146.
- 54 BALPE, J.P., *op. cit.*, p. 178.
- 55 *Ibid.*, p. 178.
- 56 A v. les considérations, sur ce sujet, de David Shapiro, qui entend y fonder ses propres expériences de poésie performative et visuelle, les revendiquant d'une conception originaire de la poésie, in SHAPIRO, D., « Poetry & Action », in BATTCKOCK, G., NICKAS, R, eds., *The Art of Performance*, E. Dutton Inc., New York, 1984, pp. 157-165.
- 57 AGAMBEN, G., *The End of the Poem*, translated by D. Heller-Rosen, Stanford UP, Stanford, 1999, p. 110.
- 58 A v. les commentaires sur le sonnet comme forme fixe dont les contraintes sont « particulièrement contraignantes et visibles », in GENDRE, A., *Evolution du sonnet français*, PUF, Paris, 1996, pp. 6 sq.
- 59 McCAFFERY, NICHOL, bp., « The Book as Machine », in ROTHENBERG, J., CLAY, S., eds., *A Book of the Book, Some Work and Projections About the Book and Writing*, Granary Books, New York, 2000, p. 19.
- 60 JANECEK, G., *The Look of Russian Literature. Avant Garde, Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton UP, Princeton, New Jersey, 1984, p. 147.
- 61 McCAFFERY, NICHOL, bp., *op. cit.*, p. 113.
- 62 GRANGER, G.-G., *Essai d'une philosophie du style*, Colin, Paris, 1968, p. 198 ; apud. DOMINICY, M., « Du style en poésie », in MOLINIE, G., CAHNE, P., eds., *Qu'est-ce que le style ?*, PUF, Paris, 1994, p. 124.
- 63 McGANN, J., *op. cit.*, 14.
- 64 POLARA, G., « La poesie figurata tardoantica e medievale », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carme figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 67-68. Les réserves exprimées par KIBEDI-VARGA (*op. cit.*, p. 84) quant au réductionnisme d'une perspective exclusivement tautogrammatique sur la poésie visuelle sont de nature à rouvrir l'espace de la réflexion théorique.
- 65 POLARA, G., *op. cit.*, p. 67.
- 66 PROHM, A., « Resources for a Poetics of Visual Poetry », in CLÜVER, C., PLESCH, V., HOEK., L., eds., *Orientations. Space/Time/Image/Word*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2005, p. 322.
- 67 McGANN, J., *op. cit.*, p. 14.
- 68 Une histoire des inventions des formes poétiques, après la consécration de l'écriture en format page, devra discuter le rapport entre les dimensions

- du poème lyrique (favorisant l’ambiguïté du sens, le lyrique encourage le surajout de contraintes visuelles afin de suspendre la logique syntaxique du discours) et du poème épique (le seul à demeurer long, dans la post-Renaissance). La brièveté du poème serait-elle redevable aux contraintes de la tabularité d’une page?
- 69 McCAFFERY, NICHOL, bp., *op. cit.*, pp. 18-19.
- 70 La question se pose également pour tout changement du médium de l’écriture (le passage actuel à l’écran nous dit bien de choses sur la mutation que fut la page au Moyen Âge): « En quoi les pratiques de lecture et d’écriture, de tout temps liées aux formes matérielles de communication et aux systèmes sémiotiques de représentation, sont-elles affectées par l’innovation technologique ? » DUCARD, D., « De mémoire d’hypertexte », in ROELEN, N., JEANNERET, Y., eds., *L’imaginaire de l’écran*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2004, p. 121.
- 71 VANDENDORPE, Chr., *op. cit.*, p. 54.
- 72 STENSAAS, S., « The Transformed and Transforming Image », in KRONEGGER, M., TYMIENIECKA, A.T., eds., *Allegory Old and New*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, 1994, p. 236.
- 73 POUND, E., *Lo spirito romanzo*, Vallecchi, Firenze, 1959, p. 166.
- 74 SOUCHIER, J., « Histoires de pages », in ZALI, A., ed., *L’Aventure des écritures : la page*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999, pp. 21, 23.
- 75 ZUMTHOR, P., *op. cit.*, 338.
- 76 CAMILLE, M., *Image on the Edge. The Margins of the Medieval Art*, Reaktion Books, London, 1992, p. 21.
- 77 ZUMTHOR, P., *op. cit.*, p. 365.
- 78 MARCHESIN, I., « L’Harmonie du monde », in CHALLIER, M., CAILLE, B., eds., *Moyen Âge entre Ordre et Désordre*, Cité de la Musique, Paris, 2004, p. 80.
- 79 *Ibid.*, p. 80.
- 80 *Ibid.*, p. 74.
- 81 VANDENDORPE, Chr., *op. cit.*, p. 55.
- 82 ZUMTHOR, P., *op. cit.*, p. 367.
- 83 A v. IFRAH, G., *op. cit.*, vol. I, passim.
- 84 CROSBY, A.W., *The Measure of Reality, Quantification and Western Society, 1250-1600*, Cambridge UP, 1997, pp. 19 sq.
- 85 *Ibid.*, p. 132.
- 86 Nous avons étudié leur contextualisation historique dans une perspective d’histoire des mentalités, in BOT, I., *op. cit.*, passim.
- 87 BALPE, J:P., *op. cit.*, 180.

## BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, G., *The End of the Poem*, translated by D. Heller-Rosen, Stanford UP, Stanford, 1999.
- BALPE, J.P., « Et ils lui parlèrent en ces termes... », in *Cahiers du CIRCAV*, no. 8, Gerico-Université de Lille 3, 1996, pp. 169-189.
- BOT, I., *Sensuri ale perfecțiunii. Literatură cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2006.
- BUTOR, M., « Préface », in APOLLINAIRE, G., *Calligrammes*, Gallimard, NRF, Paris, 1966, pp. 7-17.
- Id., *Les mots dans peinture*, Skira/Flammarion, Genève/Paris, 1969.
- CAMILLE, M., « Seeing and reading : some visual implications of medieval literacy and illiteracy », in *Art History*, vol. 8, no. 1, March, 1985, pp. 26-49.
- Id., *Image on the Edge. The Margins of the Medieval Art*, Reaktion Books, London, 1992.
- CARRUTHERS, M., *The Book of Memory*, Cambridge UP, 1992.
- De CORNULIER, B., « La rime n'est pas une marque de fin de vers », in *Poétique*, no. 46/1981, pp. 247-256.
- CORON, A., « Avant Apollinaire. Vingt siècles de poèmes figurés », in \*\*\*, *Poésure et Peinture, « d'un art, l'autre »*, Musées de Marseille, 1993, pp. 25-45.
- CROSBY, A.W., *The Measure of Reality, Quantification and Western Society, 1250-1600*, Cambridge UP, 1997.
- CULLER, J., « On the Negativity of Modern Poetry », in BUDICK, S., ISER, W., *Languages of the Unsayable*, Stanford UP., Stanford, California, 1987.
- DAGONNET, Fr., *Ecriture et iconographie*, Vrin, Paris, 1973.
- DAVIDSON, M., « The Material Page », in ROTHENBERG, J., CLAY, S., eds., *A Book of the Book, Some Work and Projections About the Book and Writing*, Granary Books, New York, 2000, pp. 71-79.
- DIDI-HUBERMAN, G., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris, 2007.
- DOMINICY, M., « Du style en poésie », in MOLINIÉ, G., CAHNÉ, P., eds., *Qu'est-ce que le style ?*, PUF, Paris, 1994, pp. 115-138.
- DONGUY, J., « Visibilité et poésie expérimentale », in *Les Cahiers du CIRCAV*, no. 8, Gerico – Université de Lille, 1996, pp. 147-168.
- DRUCKER, J., « Experimental, Visual and Concrete Poetry : A Note on Historical Context and Basic Concepts », in JACKSON, K.D., VOS, E., DRUCKER, J., eds., *Experimental – Visual – Concrete Avant-Garde poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA, 1996, pp. 39-61.
- Id., *Figuring the Word*, Granary Books, New York, 1998.
- DUCARD, D., « De mémoire d'hypertexte », in ROELEN, N., JEANNERET, Y., eds., *L'imaginaire de l'écran*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2004, pp. 121-131.
- DWORKIN, C., *Reading the Illegible*, Northwestern UP, Evanston, 2003.

- FISCHER, P., *Abstraction, Gesture, Ecriture*, Alesco AG, Zürich, 1999.
- GALARZA, J., « Tlacuiloa : scrivere dipingendo », in DE FINIS, G., ed., *La parola fiorita*, Il Mondo 3 Edizioni, 1996, pp. 35-140.
- GANDELMAN, Cl., « Les pictogrammes juifs : ruse théologique ou rite textuel », in MATHIEU CASTELLANI, G., *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 39-50.
- GENDRE, A., *Evolution du sonnet français*, PUF, Paris, 1996.
- GENETTE, G., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976.
- GOODY, J., *La raison graphique*, Minuit, Paris, 1979.
- GUGLIELMI, G., « Mallarmé, Marinetti, Apollinaire. Un'estetica tipografica », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 257-274.
- HAGEGE, Cl., *L'homme de paroles*, Gallimard, Paris, 1991.
- HATHERLY, A., « Voices of Reading », in JACKSON, K.D., VOS, E., DRUCKER, J., eds., *Experimental – Visual – Concrete Avant-Garde poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA, 1996, pp. 65-69.
- HOLLANDER, J., *Vision and Resonance, Two Senses of Poetic Form*, Oxford UP, New York, 1975.
- IFRAH, G., *Histoire universelle des chiffres*, I-II, Laffont, Paris, 1994.
- JANECEK, G., *The Look of Russian Literature. Avant Garde, Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton UP, Princeton, New Jersey, 1984.
- JENNY, L., *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris, 2002.
- KIBÉDY-VARGA, A., « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », in HEUSSER, M., et al. (eds.), *Text and Visuality, Word and Image Interaction 3*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1999, pp. 77-92.
- LOLLINI, F., « Testi/Immagine nel codice miniato : il *Liber Figurarum* di Gioachino da Fiore nel Seminario di Reggio Emilia », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 47-58.
- LORA-TOTINO, A., « Poesia concreta », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 405-418.
- MANDEL, L., *Ecritures. Miroir des hommes et des sociétés*, Atelier Perousseaux Editeur, Reillaune, 1998.
- MARCHESIN, I., *L'Image Organum, La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Brepols Publishers, 2000.
- Id., « L'Harmonie du monde », in CHALLIER, M., CAILLE, B., eds., *Moyen Âge entre Ordre et Désordre*, Cité de la Musique, Paris, 2004, pp. 62-87.
- MARINETTI, F.T., « Destruction of Syntax – Imagination Without Strings – Words In Freedom », in ROTHENBERG, J., CLAY, S., eds., *A Book of the Book*,

- Some Work and Projections About the Book and Writing*, Granary Books, New York, 2000, pp. 178-185.
- McCAFFERY, NICHOL, bp., « The Book as Machine », in ROTHENBERG, J., CLAY, S., eds., *A Book of the Book, Some Work and Projections About the Book and Writing*, Granary Books, New York, 2000, pp. 17-24.
- McGANN, J., *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991.
- MITCHELL, W.J.T., « Spatial Form in Literature : Toward a General Theory », in Id. (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1980.
- NAUMANN, B., *Prints 1970-1989*, ed. Christopher Cordes, Castelli Graphics, New York, 1989.
- PAPACHRISTOS, K., *L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara*, Peter Lang, New York, 1999.
- PEIFFER, P. « One Day After Another : Seriality and the Stuttering Word », in MICKENBERG, D., ed., *Infinite Possibilities : Serial Imagery in 20th century Drawings*, David Museum and Cultural Center, Wellesley College, 2004, pp. 15-24.
- POLARA, G., « La poesia figurata tardoantica e medievale », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 67-78.
- POLKINHORN, H., *Seeing Power*, <http://www.thing.net/~grist/l&d/hpsp-pre.htm>
- POUND, E., *Lo spirito romanzo*, Vallecchi, Firenze, 1959.
- PÖTTERS, W., *Chi era Laura? Strutture linguistiche e matematiche nel « Canzoniere » di F. Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- Id., *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Longo, Ravenna, 1998.
- PROHM, A., « Resources for a Poetics of Visual Poetry », in CLÜVER, C., PLESCH, V., HOEK, L., eds., *Orientations. Space/Time/Image/Word*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2005, pp. 319-335.
- RENSELAER, W.L., « *Ut pictura poesis* ». *Humanisme et théorie de la peinture : XVe – XVIIIe siècles*, traduction et mise à jour par Maurice Brock, Macula, 1991 (1967).
- SERRA, AL., « La poesia figurata in età moderna : i nodi di una storia », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 87-100.
- SHAPIRO, D., « Poetry & Action », in BATTCOCK, G., NICKAS, R., eds., *The Art of Performance*, E. Dutton Inc., New York, 1984, pp. 157-165.
- SOUCHIER, J., « Histoires de pages », in ZALI, A., ed., *L'Aventure des écritures : la page*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999.

- STENSAAS, S., « The Transformed and Transforming Image », in KRONEGGER, M., TYMIENIECKA, A.T., eds., *Allegory Old and New*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, 1994, pp. 229-247.
- STIENNON, J., « L'écriture », in *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Brepols, Turnhout-Belgium, fasc. 72, 1995.
- STRAUVEN, W., A Fourth Dimension in Marinetti's Writing, in HEUSSER, M., et al. (eds.), *On Verbal/Visual Representation*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2005, pp. 207-217.
- THEVAL, G., *Parler « l'interlangue » de mon siècle*, in [http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id\\_article=93](http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=93)
- VALERY, P., « Littérature », « Tel Quel », in Id., *Oeuvres*, tome II, Pléiade, Paris, 1966.
- VANDENDORPE, Chr., *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, La Découverte, Paris, 1999, pp. 51-69.
- ZUMTHOR, P., « Jonglerie et langage », in *Poétique*, no. 11/1972, pp. 321-336.
- Id., *La Mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993.