



CLASSIQUES
GARNIER

UHLIG (Marion), BELLON-MÉGUELLE (Hélène), MAILLET (Fanny), MOOS (David),
RADOMME (Thibaut) (dir.), *Lettres à l'œuvre. Pratiques lettristes dans la poésie en
français (de l'extrême contemporain au Moyen Âge)*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14954-5](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14954-5)

Publié sous licence CC BY 4.0

RENCONTRES

587

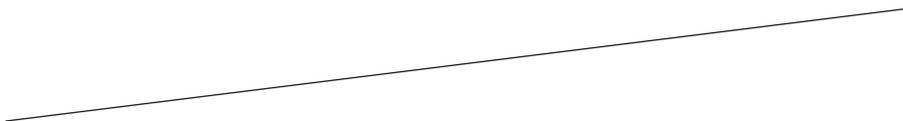
Série *Confluences littéraires*
dirigée par Pierre Glaudes

7

Lettres à l'œuvre

Ouvrage collectif issu du colloque tenu
à l'université de Fribourg du 20 au 22 octobre 2021

L'étape de la prépresse de cette publication a été soutenue
par le Fonds national suisse de la recherche scientifique



Lettres à l'œuvre

Pratiques lettristes dans la poésie
en français (de l'extrême contemporain
au Moyen Âge)

Sous la direction de Marion Uhlig,
Hélène Bellon-Méguelle, Fanny Maillet,
David Moos et Thibaut Radomme

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2023

Marion Uhlig est professeure de langue et littérature françaises du Moyen Âge à l'université de Fribourg (Suisse). Elle a enseigné aux universités de Genève, du Wisconsin-Madison, de Lausanne, de Neuchâtel et de Bâle. Ses travaux portent sur la poésie lettriste, la narratologie, la légende de Barlaam et Josaphat, les représentations littéraires de l'altérité et le roman idyllique.

Hélène Bellon-Méguelle est chargée de cours en langue et littérature françaises du Moyen Âge à l'université de Genève (Suisse). Elle enseigne également dans les universités de Neuchâtel, de Berne et de Fribourg. Ses recherches ont pour objets l'édition critique de texte, la littérature sur Alexandre le Grand, l'historiographie bourguignonne et la poétique du nom propre.

Fanny Maillat est maître-assistante en littérature française du Moyen Âge à l'université de Zurich (Suisse) et a participé au projet de recherche FNS sur les abécédaires médiévaux dans le cadre d'un post-doc à l'université de Fribourg. Ses recherches portent en partie sur le passage à l'imprimé des textes médiévaux et leur réception matérielle et littéraire.

David Moos est doctorant en langue et littérature françaises du Moyen Âge à l'université de Fribourg (Suisse). Sa thèse, en cours de rédaction, étudie la construction d'une figure d'auteur dans l'œuvre de Rutebeuf et s'intéresse à sa réception à travers les âges. Ses domaines de recherches sont la poésie personnelle du XIII^e siècle, la poésie lettriste et les enjeux d'une lecture moderne de la littérature médiévale.

Thibaut Radomme est maître de conférences en littérature médiévale à l'université Jean-Monnet – Saint-Étienne (France). Il a mené ses recherches doctorales et postdoctorales dans les universités de Louvain et de Lausanne, puis à l'université de Fribourg. Ses travaux portent sur le bilinguisme latin-français, les jeux de lettres et de mots, la satire cléricale et la littérature franciscaine en langue vernaculaire.

© 2023. Classiques Garnier, Paris.

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-14952-1 (livre broché)

ISBN 978-2-406-14953-8 (livre relié)

ISSN 2103-5636

INTRODUCTION

Le titre donné au présent volume a vocation à servir de guide à sa lecture en éclairant les modalités selon lesquelles les œuvres poétiques qui y sont discutées ont été envisagées, non pas dans leur succession chronologique mais de concert. On espère tirer ainsi le meilleur parti des jeux d'échos et des harmoniques favorisés par une heureuse anachronie. Cet ouvrage collectif, suivant le projet de recherche dans lequel il s'inscrit¹, met la lettre, les lettres, à la fête. « Lettres à l'œuvre » peut ainsi s'entendre dans un sens double : de manière absolue, le syntagme désigne au premier chef le travail des lettres, les lettres qui, en tant que matière première de la poésie, fabriquent le texte et façonnent la poésie. Or moyennant l'ajout d'une préposition combinée à un article, « *des* lettres à l'œuvre » ouvre à un second sens, dynamique, suggérant quant à lui qu'à partir de l'assemblage de ces éléments en apparence épars que sont les lettres, naît la poésie ; de la multiplicité fragmentée des caractères, des *elementa* comme on les désigne en latin, surgit un texte unique intronisé comme œuvre.

Ces deux signifiés s'allient précisément au gré du cadavre exquis de lettres qui orne l'affiche des rencontres à l'origine du présent volume (https://www.unifr.ch/mediaevum/fr/assets/public/files/veranstaltungen/Tagungen_Colloques/lettre_a_l_oeuvre/Affiche_Lettre_a_loeuvre.pdf, consulté le 22/06/2023), et qui mérite une glose : le premier L est une initiale ornée extraite d'une Bible de style gothique du xv^e siècle ; quant au e blanc dans un cadre rouge, il provient de la *Disparition* de Georges Perec, où il se trouve reproduit en 1^{re} et 4^e de couverture dans la collection originale des « lettres nouvelles » publiée chez Denoël en

1 Le projet de recherche *Jeux de lettres et d'esprit dans la poésie manuscrite en français (xii^e-xv^e siècles)*, financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (n° 100012-178882) pour une durée de quatre ans (2019-2022) et dirigé par Marion Uhlig à l'Université de Fribourg, réunit Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yan Greub, Pierre-Marie Joris, Fanny Maillat, David Moos, Thibaut Radomme, Brigitte Roux et Marion Uhlig.

1969 ; le T provient du *Champ fleury* de Geoffroy Tory, fameux traité de typographie et essai sur l'histoire des lettres et de l'alphabet dû à un humaniste appelé à devenir l'imprimeur officiel de François I^{er} (il s'agit ici de l'imprimé de 1529 conservé à la Bibliothèque municipale de Blois) ; le second T représente Tobie portant un mort, et sert d'initiale au *Livre de Tobie* dans une Bible de l'abbaye Saint-Martial de Limoges datée du début du XII^e siècle ; le R est extrait d'un manuscrit, conservé à la Bibliothèque universitaire de Bâle, des *Moralia in Iob* de Grégoire le Grand, en provenance de la chartreuse de Bâle et réalisé dans le Nord de la France aux XI^e-XII^e siècles ; le E qui suit, aussi splendide qu'illisible, est tiré de l'*Alphabet gothique* dit « de Marie de Bourgogne », daté du XV^e siècle et destiné – tâche en l'occurrence ardue ! – à enseigner à la jeune enfant à lire et à écrire ; le S est une lettrine peinte d'un graduel imprimé à l'usage des frères mineurs de Nancy, daté du XVI^e siècle ; le A orne le *Graduale Romanum* de De Bray, un graduel trinitaire latin à l'usage du couvent royal de Fontainebleau dont l'exemplaire à l'or est ici daté de 1729 – la miniature a été exécutée par Louis Blouin, aumônier de Louis XV – ; suit le L classique de la célèbre police de machine à écrire Courier, dessinée par Howard Kettler en 1955 pour le compte d'IBM et utilisée pour la première fois en 1961 sur la machine à écrire Selectric ; le E dans l'O émane d'une inscription de la cathédrale de Cologne, où il désigne le Œ de Koeln (Köln) ; le U figure ici dans la police de la fameuse « Collection Blanche » de Gallimard, créée en 1911 ; le V provient d'un sceau de cire non daté ; le R vient à nouveau des *Moralia in Iob*, cette fois dans le magnifique manuscrit de Cîteaux réalisé au début du XII^e siècle ; enfin le E est extrait du *logo* d'Internet Explorer tel qu'il a été présenté par Microsoft entre 2006 et 2011.

Pour ce qui est du sous-titre, il fait référence au télescopage des époques, des provenances et des supports auquel se livrent ces lettres en image. Ce faisant, il dit aussi le dialogue que les chapitres de l'ouvrage engagent entre des œuvres dont le dénominateur commun est d'être obsédées et enchantées par les lettres – une métapoésie par excellence –, et qui n'a plus lieu en images cette fois, mais en performance. Le présupposé d'anachronie foncière sur lequel ce dialogue repose, imposé qu'il est par la matière elle-même, doit toutefois être brièvement explicité au préalable.

Ces dernières années, la confrontation entre différentes périodes de création, notamment le Moyen Âge et l'époque contemporaine ou

extrême-contemporaine, a été au cœur de plusieurs démarches scientifiques ou artistiques fécondes. Deux d'entre elles, particulièrement suggestives dans le cadre de la présente réflexion, doivent être ici mentionnées. Commençons par l'exposition « Make it New », organisée par Jan Dibbets à la Bibliothèque nationale de France en 2018-2019², dont le titre fait écho à l'injonction bien connue d'Ezra Pound « Make it New » : le projet artistique est né du coup de foudre de cet artiste conceptuel pour les *carmina figurata*, autrement dit les calligrammes, du *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur, préservés dans des manuscrits merveilleusement élaborés aux IX^e et X^e siècles. Dibbets, saisi par la composition moderne minimaliste de l'un de ces *codices*, l'a mis en résonance avec des œuvres contemporaines afin d'interroger le rapport de l'art avec le passé.

Par ailleurs, et cette fois dans une perspective scientifique, le séminaire « Le Moyen Âge pour laboratoire. L'invention théorique de la littérature médiévale » a lieu pour la deuxième fois à l'ENS cette année sous la direction de Nathalie Koble, Amandine Mussou et Florent Coste³. Il se donne pour mission de confronter les productions littéraires médiévale et contemporaine afin de questionner la capacité des textes médiévaux à modifier nos façons actuelles de concevoir et de théoriser la littérature. Ainsi s'agit-il à la fois de *remonter dans le temps*, du présent au passé, et *remonter le temps*, du passé au présent, en encourageant les anachronismes conçus comme de puissantes machines à penser, à repenser et à réviser nos outils conceptuels. Fort de ces modèles, le présent volume ambitionne de s'extraire de toute perspective linéaire, chronologique ou téléologique reproduisant l'histoire d'un objet, ou son évolution des origines au présent, et de laisser retentir en polyphonie des partitions poétiques à la fois proches les unes des autres par leurs intérêts et lointaines par leurs périodes de composition.

Il faut admettre qu'à cet égard la poésie lettriste nous tend la perche, tant est sensible le caractère avant tout discontinu de cette production, et de ce fait la vanité de toute tentative de reconstitution d'une histoire poétique et culturelle. Où en situer l'âge d'or ? À la période antique, comme nous y invitent les *Ailes* de Simmias et la *Syrinx* de Théocrite, ou

2 « "Make it new". Conversations avec l'art médiéval. Carte blanche à Jan Dibbets », Paris, Bibliothèque nationale de France, 5.11.2018-10.2.2019.

3 Voir le programme du séminaire *via* le lien <https://medielab.hypotheses.org/>.

à l'époque carolingienne auréolée du *mirabilis liber* de Raban Maur déjà cité ? Et pour la littérature en français ? À l'ère des Grands Rhétoriciens à la fin du Moyen Âge, à celle des *Calligrammes* d'Apollinaire, au règne de l'Oulipo ou aux avant-gardes du lettrisme et du dadaïsme ? Mais *quid*, alors, des siècles de Rimbaud et de Mallarmé, de Tabourot des Accords et de Gautier de Coinci ? C'est à l'impossibilité de repérer toute forme de permanence que semble mener l'étude des pratiques lettristes, marquées par la réinvention plutôt que par la perpétuation. Certains ont tâché d'interpréter cette résistance à la continuité en situant le laboratoire des expériences formelles, « invariant et intermittent », à des moments de crise des valeurs traditionnelles, en prenant pour modèles la période alexandrine, l'époque baroque ou le surréalisme : pour François Rigolot, « tout se passe comme si, dans la production littéraire d'une civilisation donnée, la motivation du signifiant était inversement proportionnelle à celle du signifié⁴ ». Mais de tels constats ne s'avèrent pas à toutes les périodes : si certains contextes historiques sont caractérisés par une perte de sens, comme la Première Guerre Mondiale pour les surréalistes, il reste que « les maniéristes formels ont existé de tout temps et pas seulement aux époques dites de décadence⁵ » et qu'en outre on ne saurait réduire ces vagues littéraires à des facteurs socio-politiques et économiques extérieurs. En ce qui concerne le Moyen Âge, et c'est le constat qu'ont fait les spécialistes, les jeux de lettres et d'esprit coïncident bien plutôt avec des périodes de « renaissance » visant à redonner sens au monde : la Renaissance carolingienne pour les maniéristes médiolatins, la Renaissance humaniste pour les Grands Rhétoriciens, et la Renaissance du XII^e siècle pour les premiers poètes en français⁶. Renonçant donc à envisager les jeux de lettres dans la poésie française « comme une chaîne qu'on pourrait étirer⁷ », l'ouvrage entend saisir à bras-le-corps tout texte marqué par l'apparition de figures lettristes, qu'il s'agisse d'abécédaires, de tautogrammes, de lipogrammes

4 Rigolot, François, « Le poétique et l'analogique », *Poétique*, 35, 1978, p. 257-268 (p. 267).

5 *Oulipo : la littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*, Paris, Gallimard, 1973, p. 79.

6 Tilliette, Jean-Yves, « *Technopaegnia*. Les jeux poétiques de la lettre et du sens », *Mirabilia, gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, dir. F. Mosetti-Casaretto et R. Ciocca, Alexandrie, éd. dell'Orso, 2014, p. 161-180 (p. 164).

7 Coron, Antoine, *Avant Apollinaire : vingt siècles de poèmes figurés*, Marseille, Le mot et le reste, 2005, p. 62.

ou de jeux sonores visant à doter chaque lettre d'une *senefiance*, de palindromes, de rébus picards ou de poèmes à lectures multiples qui libèrent la poésie de son « guide-âne » pour la déployer dans toutes les directions et en démultiplier les possibilités signifiantes.

Se pose encore la question du sens : signe des temps, signe des mœurs, signe des idées, les intentions des poètes divergent selon les âges. S'agit-il de pourvoir les lettres de significations symboliques, voire mystiques, ou de se livrer à la pure « folie » du langage dans une tentative de subvertir le monde, comme Henry Guy l'a suggéré à propos des Grands Rhétoriciens⁸ ? On conviendra que, s'ils s'imposent des contraintes formelles d'une rigueur égale, le *Liber Sanctae Crucis* de Raban Maur et le *Coup de Dés* de Mallarmé poursuivent des finalités opposées : comme le constate Jean-Yves Tilliette dans son article sur les *technopaegnia*, l'un propose la tentative la plus aboutie de l'histoire de la poésie figurée pour approcher Dieu en louant la sainte croix, tandis que le second, constatant l'impossibilité d'abolir le hasard, conclut au Néant⁹. Pour prendre un autre exemple, la Grande Rhétorique, et c'est ce que François Cornilliat souligne dans *Or Ne Mens*, n'œuvre jamais qu'à créer du sens en mettant en œuvre toutes les virtualités de la langue poétique¹⁰ ; il ne s'agit pas de représenter l'abolition du sens, car le langage n'est pas « cuit » comme il l'est pour Robert Desnos qui nous invite à ré-assaisonner les mots pour dépasser la catachrèse ; la poésie ancienne – à l'exception peut-être de celle des troubadours, mais c'est loin d'être certain – ne s'expose pas au risque de la déperdition du sens comme elle le fait chez les surréalistes.

À quels projets littéraires les acrobaties de la poésie lettriste répondent-elles ? En soi, qualifier la poésie lettriste de « jeu » dit bien le caractère futile qu'on serait tenté de lui attribuer. L'histoire littéraire est d'ailleurs marquée de condamnations féroces de ces pratiques qualifiées par Montaigne de « frivoles et vaines » (1580, I, 54) – c'est ce que déplore Apollinaire, lui-même las d'être, comme il le dit dans une lettre de 1918 à André Billy, « traité en hurluberlu ». Toutefois, à des époques rompues à la tradition de l'exégèse biblique et aux pratiques de décodage symbolique des signes, il est très peu probable que les jeux de lettres et

8 Guy, Henry, *Histoire de la poésie française au XVII^e siècle. I. L'École des rhétoriciens*, réimpr. Paris, Champion, 1968 [1910].

9 Tilliette, Jean-Yves, « *Technopaegnia* », art. cité, p. 176.

10 Cornilliat, François, « *Or ne mens* » : *couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1994.

d'esprit soient gratuits. Durant la Postmodernité, en revanche, cela reste à voir, et c'est à quoi s'essaient certains chapitres de l'ouvrage. Il reste que les artifices lettristes, formellement comparables d'une époque à l'autre, diffèrent radicalement en termes de signification et de finalité : ils sont en effet relatifs à la *forma mentis* qui les a créés, pour reprendre les termes de Giovanni Pozzi dans sa *Parola dipinta*¹¹.

Dernier point : si la fréquentation des textes permet certes d'approcher la mentalité culturelle et poétique de leurs auteurs, elle renseigne aussi sur les lecteurs et auditeurs qui les ont déchiffrés et lus¹². Les poèmes lettristes participent, dans leur conception même, d'un jeu qui invite le lecteur à s'engager afin d'accéder au sens de la lettre au prix d'un exercice intellectuel susceptible d'en déjouer l'hermétisme. À la possibilité de *tout dire* correspond celle de *tout comprendre* sur l'espace dynamique et interactif de la page ou de la toile. Ainsi l'examen minutieux de cette poésie dans ses conditions de production et de réception dessine-t-il aussi bien le profil des poètes et des écrivains que celui des lecteurs-auditeurs qui ne cessent, par leur lecture, d'en actualiser les œuvres. Le nôtre, en somme.

Marion UHLIG

11 Pozzi, Giovanni, *La Parola dipinta*, Milano, Adelphi, 2002 [1981], p. 282-334.

12 Bouchet, Florence, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles : pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Champion, 2008, p. 277-307.

THE (EUROPEAN) MIDDLE AGES AS A TEMPLATE OF THE EUROPEAN TWENTIETH-CENTURY AVANT-GARDE(S)

The case of Dada in Zurich

Literary and artistic movements in twentieth-century Europe, to which we tend to refer to as avant-garde or avant-gardes,¹ are generally seen as formations focused on radical innovation and often regarded as the spearhead of modernity. Many of these movements, if not all, were indeed marked by a fervent belief in change and progress. Not just the Italian Futurists, who embraced the future already in their self-denomination, but basically all “isms of art²” were marked by a strong orientation towards the future, in a way acknowledged on hindsight by the label “avant-garde” as it became a fashionable denomination in the second

-
- 1 In scholarly literature, some authors tend to use “avant-garde” in singular, others the plural form “avant-gardes” to refer to the hybrid and heterogeneous configuration of movements, groups, currents, organizations and individual artists and writers pursuing innovative and experimental artistic and literary practices in the twentieth century (and sometimes the second half of the nineteenth century as well). Whereas in French literature predominantly the plural form is used, in German and Anglophone literature most authors use the singular form without any suggestion of a higher degree of unity and homogeneity. In this contribution, the singular form is used, but might be read in plural. “Historical avant-garde” is used here as an umbrella term for avant-garde movements in the first half of the twentieth century, as common in German historiography, yet without the valuation of the “historical avant-garde” as true avant-garde in contrast to the so-called “neo-avant-garde” after the Second World War in terms of Peter Bürger’s *Theorie der Avantgarde* (cf. van den Berg, Hubert, “On the historiographic distinction between historical and neo-avant-garde”, *Avant-garde / Neo-Avant-garde*, éd. Dietrich Scheunemann, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 63-74). The research for the following contribution was made possible by a grant of the Filozofická fakulta of the Univerzita Palackého v Olomouci in the framework of the FPVČ-programme.
 - 2 As the movements of the so-called historical avant-garde of the 1910s and 1920s were often referred to in the early twentieth century (cf. e.g. Arp, Hans, Lissitzky, El, *Die Kunstismen – Les Ismes de l’art – The Isms of Art 1914 – 1924*, Erlenbach, Rentsch, 1925), when the notion “avant-garde” was still a rarity as an umbrella term for these “isms” in pursuit of a “new art”.

half of the past century as a term stemming from and still associated with the theatre of war designating those military units being on the forefront in the most advanced position of the army they belong to.³

With their “new” and “newest”, “young” and “youngest” and outspoken “modern” or even “ultra-modern” art and literature, these avant-garde “isms of art” shared the conviction that the advance of a new art would (or should) promulgate and simultaneously advance a “new life”, a “new man” and a “new society”. As such, rejection of the “old” and the fostering of the past – in Futurist terms: *passatismo*, *passeism* – in all its shapes, be it in art and literature, be it society as a whole, may seem to be a basic attitude in the avant-garde coinciding with a pertinent rejection of existing conventions and traditions in the arts.

For sure, an antagonistic stance vis-à-vis hegemonic practices was a fundamental binding agent of the historical avant-garde with Cubism, Futurism and Expressionism, Dada, Surrealism and Constructivism as its major isms in the first decades of the past century. In a similar way, also so-called neo-avant-garde movements, as they emerged in the second half of the twentieth century, be it Cobra, the Situationist International, Neorealism, Fluxus or Pop Art, Conceptualism, Concrete Art and Poetry or Minimalism – to name just a few major strands – had a likewise modern or – as it has become a common label in Anglophone avant-garde studies – modernist inclination: the pretention to be the most up-to-date and most advanced approaches to art in modern society, responding to and absorbing contemporary modernity in their practices and rationale.

Here, the twentieth-century avant-garde in the European arts on the one hand and the Middle Ages on the other, in particular the proverbial “dark” Middle Ages as the *longue-durée* opposite of modernity, may seem to many rather worlds apart and their association almost a contradiction in terms. This may explain why the role of the Middle Ages as an orientation in the avant-garde or – what might be called – avant-garde medievalism has received hitherto little attention in avant-garde studies: the Middle Ages do not really fit in well into the

3 van den Berg, “‘(Historische) Avantgarde’ als ‘Avantgarde’. Anmerkungen zu einem Traditionszusammenhang aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts”, *Avantgarden und Avantgardismus. Programme und Praktiken emphatischer kultureller Innovation*, éd. Andreas Mauz, Ulrich Weber, Magnus Wieland, Göttingen, Wallstein, 2018, p. 77-97.

common historiographic narratives of or theoretical reflections on the avant-garde and their – assumedly – essential traits.

However, if one does not see the avant-garde as it were as a jump out of history (as if such an escape would be possible), but – instead – as an in itself historical phenomenon, and if one recognizes, moreover, that virtually any innovative movement or current in the arts may see and present itself as a new direction in a contemporary setting, but has simultaneously its inspirations and orientation in practices and developments from the past, as it were as its own tradition and canon, even a radical pursuit of the new should not be mistaken for a complete dismissal of all and everything that could be labelled as “the old”. In this respect, also single avant-garde “isms” had, saw and recognised their precursors, some from a near, some from a distant past and some from both. This holds even true for Dada as the uncontested most radical spearhead of the twentieth-century avant-garde.

As for the European avant-garde and the Middle Ages, in the limited space of this contribution, a look at Dada may elucidate how the Middle Ages – against common expectations that current-day views on the avant-garde as an anti-traditionalist configuration of movements turning their back on the past – served indeed as a major template for this avant-garde movement. Despite its reputation today as a firmly nihilist avant-garde formation indulging in anti-art and a profound rejection of conventions in art and literature, even targeting, dissolving or – with a slightly anachronistic term – deconstructing language, and as such anti-traditionalist in optima forma, Dada had historically a far more constructive character than current-day historiography often suggests. This constructive trait of Dada is most clearly visible in the early phase of Dada in the years 1916-1917, when Dada was still confined to Zurich with the Cabaret Voltaire in the first half of 1916 and the Galerie Dada in the first half of 1917 as its essential outlets. And in Dada in its ultimately constructive character, also traditional art had a far more positive status than the negationist anti-character generally attributed to Dada seems to imply.

“OLD AND NEW ART”

If we leave later assessments in scholarly literature, but also reinterpretations by former Dadaists after the Second World War for what they are,⁴ Dada did not only possess a fundamental constructive impetus, which coincided most certainly with an – in many respects – destructive and iconoclastic tendency, as far as Dada aimed at a profound artistic renewal that presupposed a tabula rasa to allow such a fundamental renewal. In Dadaist programmatic texts, this endeavour is manifest in the frequent equation of Dada and “nothing”, both as pronoun and – sometimes capitalized – noun “nothing”/“Nothing”, in French both *rien* and *néant*, which might be read in some cases as a simple negation or drastic nihilist erasure. “Nothing” had, however, in Dada programmatically not a simple negationist character, but referred rather to a neutral zero point or – as the German philosopher Salomo Friedlaender, closely associated with Dada, put it in his theory of “creative indifference” – a *nihil neutrale*.⁵ In present-day digital terms: the situation after a reboot or restart returning to the initial, original state of the system, in DOS-terms: all what remains after Ctrl + Alt + Del.

This may seem to imply a radical disbandment of all tradition (in computing terms, one might say: of the main memory, all changes made, updates added etc.), but meant actually a conscious return to some original situation, to a primordial, primitive state, in German: a return to an *Urzustand*, or in the name of a famous Czech beer brand, Plzeňský Prazdroj, German: Pilsner Urquell, a *prazdroj*, a *Urquelle* – a primordial source. As for Dada and other related avant-garde formations this meant a return to the true, pure, unspoiled state and original, primordial source and essentials of the arts. It was certainly no coincidence that Kurt Schwitters after a visit to Czechia started to refer to Hans

4 Cf. van den Berg, “From a New Art to a New Life and a New Man. Avant-garde Utopianism in Dada”, *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)*, éd. Sascha Bru, Gunther Martens, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 133-150: p. 134-137.

5 van den Berg, « “J’écris un manifeste... et je suis par principe contre les manifestes” (T. Tzara). Sur le caractère ambigu de l’(anti-)manifeste dadaïste », *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, éd. Lise Dumasy, Chantal Massol, Paris, Harmattan, 2001, p. 251-266.

(Jean) Arp as “Pra” – *pra* being the Czech equivalent of the German prefix *ur-*, as in *prazdroj, zdroj* meaning “source” in Czech.⁶

In the case of poetry and literature, Johann Gottfried Herder was an obvious precursor in his distinction of *Naturpoesie* in opposite to *Kunstpoesie* – natural versus artificial poetry with the former as the true, original, popular shape of poetry (*Volkspoesie*), echoed in the nineteenth century in the oeuvre of collectors of popular tales, songs and lore like the Grimm’s and many other folklorists and ethnologists in Europe and beyond⁷. A typical move in the historical avant-garde was in this respect and essentially in the same line of thought, a return to – as it was seen – pure, unspoiled, basic or – one might say: primitive – elements: sounds and letters, as the sound poetry practiced in Zurich notably by Hugo Ball as well as by Kurt Schwitters in his so-called “Elementarpoesie⁸” (“elemental poetry”) and his famous *Ursonate*, a long sound poem presented as a libretto in sonata shape (initially: *Sonate in Urlauten* – Sonata in primordial sounds⁹). In case of the visual arts, an obvious equivalent was radical abstraction in the aesthetics of the Dutch Stijl group, only using lines and primary colours, or Kazimir Malevich’s iconic *Black Square*.

Here, it might be clear that the endeavour of a fundamental “new art” did not per se imply a dismissal of all art of the past. Indeed, even in Dada – next to a decisive break with many contemporary hegemonic conventions – also a no less fundamental affirmative interest and celebration of traditions summarized in programmatic statements as “old” or “ancient art”. As far as Dada was not only a radical spearhead of the historical avant-garde, but also in its original design and self-understanding a synthesis of the major isms from the years before the First World War – Cubism, Futurism and Expressionism – and in many respects an anticipation of Constructivism and Surrealism, Dada can be seen as a prism of the historical avant-garde of the early twentieth century, offering also clues for later avant-garde movements after the

6 Schwitters, Kurt, *Alle Texte*, vol. 4, *Die Reihe Merz 1923-1932*, éd. Ursula Kocher, Isabel Schulz, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 144 and 154.

7 Cf. Grätz, Manfred, *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart, Metzler, 1988, p. 207-224.

8 Schwitters, *Elementar. Die Blume Anna. Die neue Anna Blume. Eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922*, Berlin, Der Sturm, 1923.

9 Schwitters, *Alle Texte*, vol. 4, *op. cit.*, p. 391-435.

Second World War, as far as several of these movements took Dada or what they assumed Dada stood for as a major orientation for their own endeavours to promote and create a “new art” and, as far as the recurrence on the Middle Ages is the focus of this contribution, a Dada soirée in the Galerie Dada devoted to “Alte und Neue Kunst” – “Old and New Art” on 12 May 1917 may serve here as a prism of Dada medievalism.¹⁰

“New art” as the main objective of the historical avant-garde in the first half of the twentieth century as well as of Dada, at least in its early Zurich phase, was marked by strong heterogeneity and an anything but distinct shape, if one considers the stylistic and formal diversity that marked the artistic practices and production of the wide range of avant-garde “isms”. Here, obvious communalities can be discerned between Cubism, Futurism and Expressionism or its French precursor Fauvism, e.g. in their predilection for abstraction, be it in different degrees, or in their ambition to bring “art and life” together in one way or another. Simultaneously, there can be little doubt about profound differences, which allow us today to distinguish at least in many cases between – say – an Expressionist, Futurist or a Cubist painting and between different understandings of the “life”, that should be either (re-)presented in art or (re-)united with art, e.g. with a penchant for modern technique and mechanics in Futurism or a desire for a (re-)turn to nature and a natural habitat in the Expressionism of a group like Die Brücke. Not only between single isms, but also in single avant-garde isms (or what we understand as single isms today) a considerable pluriformity can be observed, e.g. in Cubism between as well as in the single œuvres of, for example, Pablo Picasso and Juan Gris on the one hand and Jean Metzinger, Albert Bloch or a painter-sculptor like Oleksandr Archipenko. Not only in its initial ambition to offer a synthesis of the main avant-garde isms of the early 1910s, but also in its artistic and literary production virtually without exception all forms and techniques used and applied by the Dadaists can be found already in Expressionism, Cubism and Futurism. This holds even true for artistic and literary forms and techniques nowadays often identified as typically Dada, like – for example – sound and letter

10 In digitized form, the invitation for and three-page programme of the soirée, preceded by the invitation for the exhibition in the Galerie Dada that served as its ambiance, can be found on the website of the Zurich Kunsthaus. URL: https://digital.kunsthhaus.ch/viewer/image/21739/1/LOG_0000/, accessed 22/06/2023. All references to the programme of the soirée on the following pages can be found here in original.

poetry, as already the German art historian Werner Haftmann pointed out in his “Postscript” of Hans Richter’s monograph *Dada – Art and Anti-Art*, the first comprehensive history of Dada¹¹.

As for the high degree of indeterminacy and vagueness of what “new art” in the avant-garde in general or in Dada in particular exactly was or had to look like, it should be noted here that “new art” or *un art nouveau* in French in Tzara’s programmatic writings¹², was as a standing term in the mid-1910s anything but a new label. An indication here is already the common French and English denomination for what in German is called *Jugendstil*: Art Nouveau (and as for the use of capitals in this denomination: also in the avant-garde of the 1910s, *art nouveau*, *neue Kunst* or the same word combination in other languages was often written with capitals as well). In fact, “new art” as common denomination for modern art, often including literature as well, was already widely used in the late nineteenth century like the combination “art and life” – in German *Kunst und Leben* – as a recurrent ideal in modern culture and art, not per se and partially even anything but avant-garde since the last quarter of the preceding century, e.g. in the names of German periodicals like *Kunst und Leben. Ein neuer Almanach für das deutsche Haus* (1877-1880), *Der Kunstwart. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben* (1887-1932) or the Art Nouveau journal *Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* (1896-1940). Likewise, the merge of “art and life” was a major endeavour of the English Arts and Crafts movement, stipulated in the writings of William Morris and John Ruskin. At least on a terminological and conceptual level, the historical avant-garde and even Dada were far more in tune with the times and less unconventional than their present-day reputation and – for sure – their own proclamations tried to suggest.

As far as “old art” is concerned, in particular as a source of inspiration and template for avant-garde “new art”, the scope of this “old art” is marked by a similar, if not even higher degree of indeterminacy, vagueness and to a considerable extent seemingly random eclecticism, as in the “new art” pursued by the avant-garde in general. In Zurich Dada, the broad umbrella term reflected the main objective of the Dadaists to be a continuation and a synthesizing platform of the preceding

11 Haftmann, Werner, “Postscript”, Hans Richter, *Dada – Art and Anti-Art*, London, Thames & Hudson, 1964, p. 215-222 : p. 216-218.

12 Cf. Tzara, Tristan, « Le Dadaïsme », *Dada*, n° 3, 1918, p. 2.

early-1910s avant-garde as “the *Fronde* of the major international art movements¹³”. This is most obvious in the design and programme of the Dada soirée devoted to “Old and New Art” in the Galerie Dada in May 1917, planned and announced as main event accompanying a self-curated exhibition showing “Graphik, Broderie, Relief” (graphic work, embroidery, wall relief) by members of the Dada group and artists in their immediate environs. In fact, both the exhibition in the Galerie Dada and its programmatic rationale elaborated in the set-up of the soirée – a by and large literary evening – were a reprise of an exhibition of works by Hans (Jean) Arp and the Dutch artists Otto van Rees and Adya van Rees-Dutilh in the Zurich gallery Tanner in November 1915, an event later praised by Tzara¹⁴ as “grande rumeur des hommes nouveaux” and as it were as the announcement of Dada in his “Chronique zurichoise 1915-1919” in the Berlin *Dada-Almanach*. The Tanner exhibition was not just virtually identical with the exhibition in the Galerie Dada in May 1917 in its choice of artistic forms on show as its title indicates: *Moderne Wandteppiche, Stickereien, Malereien, Zeichnungen* – “Modern wall tapestries, needlework, paintings, drawings”. As far as the soirée is concerned, its programmatic outline echoed or followed almost literally Arp’s text in the Tanner catalogue, in particular his summarizing conclusion:¹⁵

Die neue Kunst ist so neu wie die ältesten Gefässe, Städte, Gesetze und wurde von den Völkern Asiens, Amerikas, Afrikas und zuletzt von den Gothikern geübt.

“The new art is as new as the oldest vessels, cities, laws, and was practiced by the peoples of Asia, America, Africa and lastly by the Gothics.”

In a programmatic statement outlining the scope and intentions of the soirée “Alte und Neue Kunst”, Hugo Ball explained its set-up as follows:

Die Soirée geht von dem Gedanken aus, dass die jüngsten künstlerischen Bestrebungen nicht nur fragmentarische und abrupte Bedeutung haben, dass sie sich vielmehr die

13 Huelsenbeck, Richard, “Erste Dadarede in Deutschland”, *Dada-Almanach*, éd. Richard Huelsenbeck, Berlin, Reiss, 1920, p. 104-108 : p. 108.

14 Tzara, “Chronique zurichoise 1915-1919”, *Dada-Almanach*, *ibid.*, p. 10-29: p. 10.

15 Arp, “Diese Arbeiten sind Bauten”, *Otto van Rees, Paris, Hans Arp, A.C. van Rees-Dutilh, Paris, Moderne Wandteppiche, Stickereien, Malereien, Zeichnungen*, Zürich, Galerie Tanner, 1915, p. 2-3: p. 3. I would like to thank here Raimund Meyer (Zurich) most cordially for supplying me with a photographic copy of this rare catalogue.

*Stilelemente der neuen Kunst, monumentale Konstruktion, Phantastik und Naïvetät, in den Werken der alten Kunst, insbesondere der Neger und Gotiker bestätigt finden.*¹⁶

“The soirée emanates from the thought that the youngest artistic aspirations do not just have a fragmentary and abrupt significance. Instead, the stylistic elements of new art – monumental construction, fantasy and naïveté – are rather confirmed by the works of old art, in particular of the Negroes and the Gothics.”

Rephrased: what might seem from a contemporary perspective a marginal (“fragmentary”) and at the same time radical, drastic (“abrupt”) break with the past, should be seen rather as a continuation or resumption of ancient artistic and aesthetic practices, both European and global, with key elements: “monumental construction, fantasy and naïveté”. “Monumental construction” referred primarily to Gothic ecclesiastic architecture, in particular Gothic cathedrals (in Arp’s text: “cities”), serving next to the (music) theatre – as proposed by Richard Wagner – as a major orientation in the avant-garde pursuit of the so-called *Gesamtkunstwerk* (total work of art) in an architectural shape.

A second reference was the use of abstract ornamentation in Central-European rural architecture as part of so-called *Volkskunst* (folk art) or *Bauernkunst* (peasant’s art) as a still living European tradition of original, true, genuine, uncorrupted art and craft, that might have been dismissed from a European high-art perspective as naïve, unsophisticated and primitive, yet simultaneously as a true popular expression and cultural practice. As such, these rural artistic practices were held in high esteem in the Central-European avant-garde, also in Zurich Dada, as truly authentic art, not least because it was not created as part of an individual endeavour and ambition to harvest personal gain, but rather as a token of anonymous, often collective creativity and as such far more capable to allow an organic coherence of “art and life”, in the sense of a unity of art and society as well as a unity between humankind and the world. Although European traditional folk art is neither mentioned by Ball and Tzara nor by Arp in their statements, an obvious allusion to or rather an appropriation of typical decoration in traditional folk art is a woodcut vignette by Hans Arp on the cover of the invitation for the exhibition “Graphik, Broderie, Relief” and soirée “Alte und Neue

16 Ball, Hugo, “Alte und neue Kunst”, *Ausstellung von Graphik, Broderie, Relief*, Zürich, Galerie Dada, 1917, p. 2.

Kunst” as a visual sign post in the same style as a series of wood cuts for the poetry volume *Phantastische Gebete* (1916) by Richard Huelsenbeck as one of the first publications of the book series “Collection Dada¹⁷”.

Naïveté and *Phantastik* (translated in many dictionaries as “fantasy”, but maybe more properly to be translated as “the fantastic”, since not simply *Phantasie* was meant, but rather a constellation, in which fantasy could evolve freely) in the statement outlining the set-up of the soirée, referred both to the essential self-understanding of the Zurich Dadaists obvious in one of the meanings of the self-denomination “Dada” as reference to the first sounds of a baby starting to speak and as such hinting at the previous mentioned inclination to primordialism and the endeavour to revive art in its supposedly original, primordial, primitive shape to be found in children’s drawings (shown at the exhibition that served as the environment of the soirée “Old and New Art”), in artistic and literary practices from other continents, both from the past and from the present (in the exhibition represented by next to African sculptures from the collection of Han Coray, from whom the Dadaists had taken over the gallery), and in Europe still surviving in traditional popular art and craft and in a flourishing, still hegemonic shape in the medieval – Gothic – art and culture. As such, Gothic art was seen as the European counterpart of classicist sophistication, already in classical high Antiquity, but in more recent centuries in the Renaissance and eighteenth-century Classicism, rejected as a major “illusionist” aberration and root for the deplorable shape of Europe in the grip of the cultural crisis, which the Great War in the eyes of the Dadaists was – a war regarded by them as cul-de-sac of an erroneous development in European society and high culture.

Highly problematic in the programmatic preamble of the soirée is – at least from a present-day perspective – the use of the term *Neger* as a meanwhile impossible word due to the nowadays prevailing derogatory connotations of the “N-word”. Here, it should be noted, though, that it was still used in the 1910s as neutral denomination for people with a dark skin.¹⁸ As for the apparent correlation of “negroes” and “naïveté”,

17 In digitized form, *Phantastische Gebete. Verse* (Zürich, Collection Dada, 1916) with Hans Arp’s woodcuts can be consulted on the website of the Zurich Kunsthaus. URL : https://digital.kunsthaus.ch/viewer/image/19698/1/LOG_0000/, accessed 22/06/2023.

18 This should not distract, though, from the fact that the perception of people with a dark skin in Africa or other continents by the Dadaists had – at least in some cases – an outspoken racist dimension, e.g. in the case of Richard Huelsenbeck, involved in Dada in

as a tag for simplicity, unsophistication, artlessness and primitivism, a current-day reader might see an affirmation here for the pejorative, degrading character of the “N-word”. In respect to Dada, it should not be overseen, however, that the Dadaists themselves regarded Dada as essentially “naïve”, celebrating “naïveté” as an ideal of their understanding of “new art” that dismissed sophistication in art as fundamental problem in European culture. Against this background, being naïve, simple, primitive and primordial was – according to Ball, Arp and other Dadaists – not just far more preferable, but actually a laudable prerequisite of “old” and “oldest”, both exotic and European – one might say: global – art as an essential beacon for a necessary rejuvenation of the arts they pursued without any – at least in this respect intended – discrimination of non-European art and its creators, irrespective of skin colours.

Still highly questionable remains, however, not only the undeniably biologicistic-essentialist linkage of epidermal pigmentation with certain cultural practices, but also the obvious indiscriminate application of this biologicistic criterion as far as – given the programme of the evening – it referred both to representatives of the non-European, dark-skin indigenous population in different regions of Sub-Saharan Africa and the dark-skin Aboriginal population of Australia, lumping texts from their divergent oral literary traditions together under the umbrella term “negro verses”. When – as announced in the programme – Hugo Ball as the first performer of the soirée recited “Negerverse” followed by sound poems by himself, these comprised actually only cult songs from the Australian Luritja. When Tzara followed later with recitals with “Vers nègres”, which he had “translated” himself according to

Zurich in 1916, but back in Germany already in 1917 and as such not taking part in the soirée. The use of the “N-word” by him in labelling his appropriation of elements from indigenous African oral poetry in his *Phantastische Gebete* (*op. cit.*) and his performances as “Dada drummer” (*Memoirs of a Dada Drummer*, New York, Viking Press, 1974) suggesting a re-enactment of drummed rhythms from Sub-Saharan Africa coincided definitely with profound racist views, most obvious in a later autobiographic travel book on a journey to Africa (*Afrika in Sicht. Ein Reisebericht über fremde Länder und abenteuerliche Menschen*, Dresden, Jess, 1928). Although written a decade after his Dada engagement, his affirmative reference to Filippo Tommaso Marinetti’s even more drastically racist *Mafarka le Futuriste. Roman africain* (Paris, Sansot, 1909) in *Phantastische Gebete* (*op. cit.*, p. 10-11) and an imagery of black Africans in a way highly reminiscent of Marinetti’s “African novel” throughout the *Phantastische Gebete* leave little doubt about Huelsenbeck’s views in the Dada years.

the programme (in fact only half-way: not from the original texts, but from German translations in the German ethnological review *Anthropos* collecting field studies by Catholic missionaries, used as source by Ball as well¹⁹), these “verses” comprised again songs of Luritja provenance as well of songs from the Aboriginal Australian Arrernte lumped together by Tzara into a potpourri with songs from the East- and South-African Kinga, Ronga and Sotho as well as the West-African Ewe. One might argue here that Ball and Tzara differed from Arp in a dual way, not only by their inclusion of Australia as a continent not named by Arp, but also by their use of the “N-word”.

As for the other non-European samples of “Old Art” at the soirée, at least Asia was represented as well by an “old Chinese fairy tale”, actually a legend or myth from the Tang period (read from the volume *Chinesische Volksmärchen* published by Eugen Diederichs Verlag in 1914²⁰), and “Arabic dance rhythms” performed by the Swiss composer Hans Heusser on the piano. Asia was also present in another form: in a chapter from the medieval story of *Herzog Ernst* recited by Hans Arp, in which the protagonist, Duke Ernest, visits an imaginary island located near India.

DADA AND EARLY AVANT-GARDE MEDIEVALISM

Next to the visual reference to European folk art on the cover of the combined invitation for the exhibition and the soirée, most of “old art” presented in the soirée with a European provenance stemmed from the Middle Ages or from early modern times (late fifteenth to seventeenth century), yet with an assumed mindset of its authors that qualified them in the perspective of the Zurich Dadaists still as late *Gotiker* or their immediate heirs and descendants – as core component of “old art”, yet as part of this art in its global contours.

The German noun *Gotiker* (both singular and plural) as derivative of *Gotik* (in a different orthography also *Gothik* and, hence, *Gothiker*, as in

19 Cf. Schrott, Raoul (éd.), *Dada 15-25: post scriptum oder Die himmlischen Abenteuer des Hrn. Tristan Tzara*, Innsbruck, Haymon, 1992, p. 106-107, 116-118.

20 Cf. Wilhelm, Richard (éd.), *Chinesische Volksmärchen*, Jena, Diederichs, 1914.

Arp's text) is an untranslatable word without an exact matching equivalent in English or French. Meanwhile antiquated and not a common term in present-day German anymore, *Gotiker* was actually a neologism from the nineteenth century that became a quite fashionable notion in the first decades of the twentieth century related to a likewise highly fashionable medievalism in the nineteenth and early twentieth century with an obvious Romanticist vein and in Germany also entangled with the rise of German nationalism, in which "Gothic" architecture, art and culture were seen as the medieval prime of German culture. *Gotiker* referred in this context in a more strict sense to architects and builders as well as artists – painters, sculptors – working in a Gothic style, but simultaneously referring in a wider sense to anyone with an assumedly medieval mindset, *der von mittelalterlichem Lebensgefühl erfüllte und bestimmte Künstler und Mensch allgemein* – "the artist and man in general pervaded and determined by a medieval attitude to life"²¹. *Gotiker* (singular) might be provisionally translated as "Gothic", as a parallel term – as such in English non-existent – next to "Romantic" referring to someone adhering to Romanticism, with a similar inflationary and imprecise use in the German veneration of the *Gotiker* in the early twentieth century, a highly popular and widespread veneration that could be observed throughout the German cultural field: from utterly reactionary and conservative to the most radical formations of the avant-garde, including Dada in Zurich.²² Given the German nationalist edge of this – one might say – Gothicism as a typical German variety of medievalism in those days, it should be noted, though, that this nationalist retrograde-chauvinist dimension was definitely omnipresent, even in the avant-garde, e.g. in an understanding of German Expressionism as continuation or revival of German Gothic or – vice versa – of German Gothic as medieval Expressionism,²³ however: not per se. In the almanac *Der Blaue Reiter*,²⁴ in which the whole range of "old art" to be found in Dada is present as

21 Kochs, Theodor (éd.), *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, vol. 8, Glibber – Gräzist, Leipzig, Hirzel, 1958, col. 999.

22 Cf. Gebhardt, Volker, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Köln, Dumont, 2004, p. 101-239.

23 E.g. Behne, Adolf, "Deutsche Expressionisten", *Der Sturm*, vol. 5, nos 17-18, 1914, p. 114-115, and the case of Lothar Schreyer, cf. van den Berg, "Lothar Schreyers Beiträge in *Die Unvergessenen*. Hinweis auf eine historische Verknüpfung von klassischer Avantgarde und konservativer Revolution", *Ernst Jünger – eine Bilanz*, éd. Natalia Żarska, Gerald Diesener, Wojciech Kunicki, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2010, p. 178-199: p. 181-184.

24 Kandinsky, Vassily, Marc, Franz (éd.), *Der Blaue Reiter*, München, Piper, 1913.

well. A theatre play authored by the Russian painter Vassily Kandinsky, “Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition” (“The yellow sound. A stage composition²⁵”) not only alludes in its shape and text to Western-European medieval miracle plays, but is combined in its presentation in the almanac with late-medieval German woodcuts. These prints stemmed from Wilhelm Worringer’s *Die altdeutsche Buchillustration*, published the year before by the same publisher, Piper in Munich, who printed *Der Blaue Reiter*, allowing Kandinsky and Marc to use the clichés for Worringer’s book. Whereas that book was a typical product of German national Gothicism²⁶, the editors of *Der Blaue Reiter*, Kandinsky and Franz Marc, saw their almanac as an international compendium²⁷, also reflected in their presentation of Gothic architecture and art, including a painting by Robert Delaunay of the Gothic interior of the Parisian church of St. Séverin²⁸.

In a similar way, Gothic and *Gotiker* presented by the Dadaists at the soirée “Old and New Art” were not exclusively German, in line with a remark by Hugo Ball in the first Dada anthology, *Cabaret Voltaire*, in which he underpinned the genuine international character of Dada, stressing that “une interprétation nationaliste” would be a wrong reading of the anthology with no “relation avec la ‘mentalité allemande’²⁹”. The same is clear in the European medieval components of the soirée “Old and New Art”, here in order of appearance:

- Italian religious and mystical poetry by Jacopone da Todi “and popular anonymous” poets from the 13th century – recited by Alberto Spaini (“A. Spa” in the programme) as guest performer, who as a philologist might have used old texts, also since most of the Zurich audience would not have been able to understand the Italian anyhow, but maybe (unlike the Italian announcement in the programme) he did so in German translation as the scholar in German literature he was, living for long time in Berlin in the years before the war.

25 *Ibid.*, p. 117-131.

26 Cf. Gebhardt, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, *op. cit.*, p. 143-145.

27 van den Berg, “Lothar Schreyers Beiträge in *Die Unvergessenen*”, *art. cité*, p. 198.

28 *Der Blaue Reiter*, *op. cit.*, p. 50.

29 Ball, “Notes Redactionelles – Redactionelle Notizen”, *Cabaret Voltaire. Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge*, éd. Hugo Ball, Zürich, Cabaret Voltaire, 1916, p. 32.

- Lyrical texts by three German mystics in modern German: the 13th-century Mechtild of Magdeburg, an anonymous member of the Johanniter Order from Strasbourg as well as an anonymous monk from Heilsbronn, both 14th century – all recited by Emmy Hennings from an edition in the Insel-Bücherei, *Von Gottes- und Liebfrauenminne. Lieder aus der deutschen Mystik*, first published in 1913, but with a second imprint in 1917, in other words: directly from the bookstore³⁰.
- A story from the extremely popular medieval versified adventure novel *Herzog Ernst* (12th century, but here from a translation in modern German based on a 15th-century version, recited by Hans Arp, likewise published in 1913 in the pocketbook series Insel-Bücherei): *Wie er in einer Insel mit gar großen Vögeln stritt und die auch überwand* – “How he fought with very large birds on an island and defeated them³¹”.
- A causerie, probably accompanied by images being shown, by the Romanian painter and architect Marcel Janco on “Principes de l’architecture ancienne [...] concernant la peinture et l’art abstrait” focusing on ecclesial edifices in Florence – Filippo Brunelleschi’s Santa Maria del Fiore and Leon Battista Alberti’s Santa Maria Novella – as well as on French “ancient architecture” using plates from the handbooks of the 18th-century Jacques-François Blondel, himself a classicist architect, probably *L’Architecture française, ou Recueil de plans, d’élévations, coupes et profils* (1752-1756) in a recent re-edition,³² in which charts, ground plans and visualizations of architectural details offered a wealth of (semi-)abstract images, also from previous centuries. The fact that Janco focused on Italy and France and left German Gothic architecture aside, was certainly not accidental. In the case of Brunelleschi and Alberti, many would classify their designs of the Santa Maria del Fiore and Santa Maria Novella as early Renaissance architecture. As the title of Janco’s causerie indicates, of which the text did not survive, he regarded them as still “ancient” and as such, as others do as well, as Gothic.

30 Cf. Grimm, Heinrich Adolf (éd.), *Von Gottes- und Liebfrauenminne. Lieder aus der deutschen Mystik*, Leipzig, Insel, 1917, p. 5-8, 38-41.

31 Rüttgers, Severin (éd.), *Historie eines edeln Fürsten, Herzog Ernst von Bayern und von Österreich*, Leipzig, Insel, 1913, p. 76-79.

32 Guadet, Julien (éd.), *Réimpression de l’architecture française de Jacques François Blondel*, Paris, Levy, 1904-1905 (4 vol.).

- Finally, Tristan Tzara read the 13th-century “Complainte” by the Parisian author Rutebeuf, most likely in a modern French version, yet with a strong Romanian accent, which made his French difficult to comprehend for a Zurich audience.³³

Next to the programme elements of a medieval provenance, to which also a piano recital by Hans Heusser might be counted, “Fragments from ‘Sancta Susanna’”, the programme offered also the recitation of early-modern texts, at least one even more Renaissance than the Florentine churches: a fragment read by Arp from a travel journey by Albrecht Dürer to the Southern Low Countries in 1520-1521, again from a Insel-Bücherei edition.³⁴ Next to Dürer, rather a Renaissance humanist, the other early-modern authors were either mystics or occult writers: Jacob Böhme (Arp), Nostradamus (Tzara) and Aegidius Albertinus (Ball).

In the programme of the soirée, a permanent alternation takes place between the recitation of texts from the categories “old” and “new art”, mostly poetry by the writing Dadaists – Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp and Tristan Tzara – as well as a selection of Italian authors, with whom the Dadaists stood in contact, mostly avant-garde, but not Futurist à la Marinetti (read by Tzara and Spaini, the latter a scholar, critic and translator, in 1917 not yet a poet or prose writer himself). As for the relation between the medieval “old” and the Dadaist “new” and the directional character of the “ancient” samples of a medieval provenance, basically three dimensions seem to have been pivotal in Dadaist recurrence on “the works of the old art” of the “Gothics”.

(1) *Related to form*, in the case of the visual arts, Janco’s choice to foreground the Florentine Santa Maria del Fiore and Santa Maria Novella as “ancient” showcases of “monumental construction” at the tail end of Gothic architecture giving guidance to new abstract art – instead of Northern French and German church buildings – was obviously related to the application of geometric mosaic both in the furnishing of the facades and the interior walls and floors. Here, it was certainly not accidental that the white plastered, subtly decorated ceiling construction of the – Dutch Gothic – Grote Kerk of St.-Bavokerk (Saint-Bavo Church)

33 van den Berg, “Inleiding”, Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918. Eerste drukversie*, éd. Hubert van den Berg, Nijmegen, Vantilt, 2009, p. 2-4: p. 2.

34 Dürer, Albrecht, *Tagebuch der Reise in die Niederlande*, éd. Fritz Bergemann, Leipzig, Insel, 1914.

in the city Haarlem with its geometric repetition and – as in the case of Janco’s Florentine samples – a predominance of white and bright colours served Theo van Doesburg as “crystal sphere” in 1916 as a major inspiration in the elaboration of the Constructivist style of De Stijl in its geometric-abstract minimalism.³⁵ Van Doesburg and Janco were not aware of each other in 1916-1917, like van Doesburg had no knowledge of Hans Arp’s programmatic statement for the Tanner exhibition in Zurich in 1915 that opened with the remark: *Diese Arbeiten sind Bauten aus Linien, Flächen, Formen, Farben* – “These works are constructions of lines, planes, forms, colours³⁶”, which made the exhibited works by himself and the Van Rees couple as old “as the oldest” art, “practiced [...] lastly by the Goths”.

In the case of literature, own works recited by Emmy Hennings, preceding and following the texts by medieval mystics she read, had the most direct recurrence to medieval form: a lamentation with a prayer-like character, “O ihr Heiligen” (“O you Saints”), opening her part of the evening and a self-written holy legend as its conclusion.³⁷ Whereas Hugo Ball’s recitation of his own sound poetry was preceded at the soirée in May 1917 by Aboriginal Australian cult songs, a year earlier he noted in his diary after the recitation of his sound poetry in the Cabaret Voltaire in 1916 – in a Cubist costume designed by Janco performing as a “magic bishop”, that his presentation assumed:

*die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation [...], jenen Stil des Maßgesangs, wie er durch die Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt.*³⁸

“the ancient cadence of the priestly lamentation [...], that chant style, that keens through the churches of the Orient and Occident.”

In Richard Huelsenbecks simultaneously published *Phantastische Gebete* the only – in a strict sense – sound poem of the volume was entitled “Chorus Sanctus”, with only one word at the end of the poem, “leiomen” alluding to Greek word *λεῖωσις* (in New Testamentary Greek: “rest”) and, thus, giving it a Byzantine twist:

35 Cf. Forgács, Éva, *Malevich and interwar modernism. Russian art and the International of the Square*, London, Bloomsbury, 2022, p. 61.

36 Arp, “Diese Arbeiten sind Bauten”, *op. cit.*, p. 2.

37 Hennings, Emmy, *Helle Nacht. Gedichte*, Berlin, Reiss, 1922, p. 21.

38 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich, Limmat, 1992, p. 106.

CHORUS SANCTUS			
a a o	a e i	i i i	o i i
u u o	u u e	u i e	a a i
ha dzk	drrr bn	obn br	buss bum
ha haha	hihihi	lilili	leiomen ³⁹

As in the case of Ball's sound poetry drawing both on African and Australian cult songs and on hymns and lamentations of "ancient" Christian origin, Huelsenbeck's "fantastic prayers" combined in a similar way both exotic elements and ancient – medieval – religious chanting. At least formally, the texts by the German mystics read by Hennings as well as those by Jacopone da Todi and Rutebeuf all belonged to the latter European medieval tradition.

(2) *Related to content*, most obvious in Arp's poetry, as recited by him at the soirée and published initially in German under the title "aus – die wolkenpumpe" ("from: the pump of clouds") in the Zurich review *Dada*,⁴⁰ later rephrased in French in the collection *le siège d'air*,⁴¹ is the fantastic imagery matching – as far as curious creatures and natural phenomena are concerned – figures and features encountered by Duke Ernest in his adventures. Arp anticipated in writing what became a major medieval template in Surrealism as "fantastic art", as Alfred H. Barr Jr. wrote in his introduction to the catalogue of the first major exhibition devoted to Dada and Surrealism in the New York Museum of Modern Art (MoMA) in 1936:

Fantastic subject matter has been found in European art of all periods. The art of the middle ages, with its scenes of Hell [...] and the Apocalypse, its circumstantial illustrations of holy miracles [...] and supernatural marvels [...], seems from a rational point of view to have been predominantly fantastic. Most of this subject matter was of a traditional or collective character, but the Dutch artist [Hieronymus] Bosch [...], working at the end of the Gothic period, transformed traditional fantasy into a highly personal and original vision which links his art with that of the modern Surrealists.⁴²

39 Huelsenbeck, *Phantastische Gebete*, *op. cit.*, p. 11.

40 Arp, "aus – die wolkenpumpe", *Dada*, n^{os} 4-5, 1919, p. 21-22.

41 Arp, *Le siège de l'air. Poèmes 1915-1945*, Paris, Vville, 1946, p. 15-26.

42 Barr, Alfred H. (éd.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, Museum of Modern Art, 1936, p. 9.

In the programme of the soirée, the Dutch Baroque author Aegidius Albertinus, framed as heir of a Gothic mindset, served with his *Lucifers Königreich und Seelengejaidt, oder Narrenbatz* (1617, “Lucifer’s kingdom and pursuit of souls, or fool’s coursing”) in a similar way or – one might argue – rather as an early-modern intermediary of the fantastic Gothic grotesque. From Albertinus’ book, Ball recited a fragment on the many names of Satan, followed by a chapter from his own grotesque-fantastic Dada novel *Tenderenda der Phantast*.⁴³

(3) *Related to practice*, as far as literature is concerned, a predominant medieval template was in the first place mysticism, not only in Dada, but also – in the historical avant-garde setting – in Central-European Expressionism. In the second place, both in literature and the visual arts and most notably in architecture the anonymity of many authors, artists and artisans in the European Middle Ages served as an ideal, in particular since it implied that individual authorship and artistic production were integrated in a collective practice, in which, moreover, artists and craftsmen worked in an organic unity most apparent in the “monumental construction” of Gothic cathedral building as a collective enterprise that united virtually all arts and “art and life”. In this respect, Gothic cathedrals in their monumental shape merging both medieval spirituality and artistic production in their design, construction and purport served as an overarching key template and orientation not only in Zurich Dada, but in later years also in the Bauhaus.⁴⁴

When in 1919 the continuation of the Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule (Grand-Ducal Saxonian School for Applied Arts) in Weimar is rebaptized in Staatliches Bauhaus, the new name of the institution not only signals the new political situation in the new German – Weimar – Republic and Thuringia, in which the monarchy and also rule by higher nobility is formally abandoned and the new school becomes a republican state institution, but also alluded to an idealized understanding of the so-called *Baubütten* or *Dombaubütten* (French: *chantiers, loges des bâtisseurs, ateliers de cathédrale* or – in the case of the Strasbourg cathedral – *l’Œuvre Notre-Dame*), which served as the

43 Ball, *Tenderenda, der Phantast*, éd. Raimund Meyer, Julian Schütt, Innsbruck, Haymon, 1999.

44 Cf. Källström, Staffan, *Framtidens katedral. Medeltidsdröm och utopisk modernism*, Stockholm, Carlssons, 2000.

organizational frames and practical workshops responsible for the design, building and maintenance of Gothic cathedrals in all their aspects as collective enterprises, in which the application of all arts and crafts served a collective objective, organically embedded and fully integrated in medieval society. As such, the Gothic *Bauhütte* served in dual way as medieval template for two major ideals of the early twentieth-century avant-garde: the (re-)unification of the single arts in the so-called *Gesamtkunstwerk* (total work of art or – with another contemporary term: the monumental work of art) as well as the (re-)unification of “art and life” as a recurring conception in the historical avant-garde. Emblematic is here a woodcut by Lyonel Feininger serving as title page for the founding manifesto of the Bauhaus, showing a cathedral in an abstract environment – halfway between Expressionism (as the background of many Bauhaus teachers or Meister – “masters” – as they were called, alluding again to the hierarchy in medieval *Bauhütten* and guild orders) and Constructivism and constructive Functionalism as the major aesthetic frames in the Bauhaus in the following years.

To return to the initial question of this contribution, the manifold references to “Gothic” and more in general medieval artistic and literary practices in Dada as well as in adjoining historical avant-garde formations may indicate that the Middle Ages were not – at least in the perspective of the Dadaists and other avant-garde artists and writers – the “dark” contrast and opposite of their modernist endeavours, but a major template, yet with two fundamental reservations to be made.

First of all, it should be noted that medievalism was not a specific avant-garde trait in the early twentieth century. It was rather part of a more general medievalism, not only in what might be called German Gothicism, but also in different contexts, in particular national constellations, often with different focuses and accents, e.g. architecturally or artistically with a preference for Romanic or Byzantine medieval samples, that could and did serve virtually any direction in contemporary culture. As such, the *Bauhütte* was not just serving as an orientation for the Bauhaus or for Dadaist and Constructivist “monumental construction”. It can be found also in the name of a conservative German architecture periodical, *Deutsche Bauhütte. Zeitschrift für alle Zweige praktischer Baukunst* (1897-1942). In the case of mysticism, the situation was similar.

In the second place, it should be noted that the perception of the Middle Ages and of medieval art and literature had only to a very limited extent a direct character and was by and large a mediated and filtered perception, based not on immediate access and study of the sources, but rather in a framed and (re-)narrated form, be it in translated anthologies or in contemporary studies of artistic reminiscences of a medieval provenance. Here, the perception and appropriation of – assumedly – medieval forms, imagery and practices did not really differ from the perception and appropriation of exotic sources, as in the case of African and Australian cult songs read in and sampled from the contributions of Catholic missionaries in the ethnographic journal *Anthropos*.

A LATER, BUT QUITE SIMILAR CASE :
ASGER JORN'S "COMPARATIVE VANDALISM"

In conclusion, it should be clear that the proliferative recuperation and emulation of medieval artistic practices (or practices regarded as such) in Dada and related avant-garde ventures indicate that the Middle Ages were not primarily or exclusively a historical complex serving as a contrast and counterpart of the ambitions of the avant-garde, but rather a significant source of inspiration in positive terms. Whether Dada can be regarded as a paradigmatic case for the avant-garde as whole (or: to what extent), is a question rather for further research than for a conclusive answer here. It should be noted, though, that some obvious parallels can be found not only in contemporary avant-garde formations, but also in later avant-garde movements after the Second World War, often labelled as "neo-avant-garde". To point here at the role of the Middle Ages in just one neo-avant-garde conglomerate as a prospect on the way, in which the Middle Ages still served as a template and major orientation in more recent avant-garde movements, a look at Cobra and its continuation in the work of several Cobra artists in the Situationist International and its environs, most notably Asger Jorn, may serve as a sample for the enduring relevance of the Middle Ages as an avant-garde template.

In a similar way as in Surrealism or rather in a transformed shape, as Cobra had its roots partially in Surrealism, the art of the Cobra movement as the first avant-garde formation after the Second World War, continued in the same fantastic vein that linked Surrealism with the art of Hieronymus Bosch. Moreover, Cobra drew as well in its programmatic outline on the study *Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* by the Dutch historian Johan Huizinga, first published in 1938 both in Dutch and in French translation as *Homo Ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu*, in which the Middle Ages play an essential role.⁴⁵ In the work and in particular in artistic and aesthetic reflections and propositions of the Danish painter Asger Jorn, one of the founders of Cobra and in following years involved in the Situationist International and the Bauhaus imaginista, the Middle Ages play a quintessential reference and orientation in what he called “comparative vandalism”.

Vandalism in its common everyday meaning may stand for intentional damage and destruction. As such, in the case of Jorn, his practice to “modify” in particular existing paintings by other artists with a strong kitsch character by overpainting them can be seen as programmatic “strategic vandalism”⁴⁶, in a way as a common avant-garde practice that can be found already decades before in the work of Marcel Duchamp, when he drew a moustache and a beard on the face of the *Mona Lisa*, presenting it as a new work of art entitled by him *L.H.O.O.Q.* (1920). Vandalism had, however, in the case of Jorn also another meaning, notably in the name of the so-called Skandinavisk institut for sammenlignende vandalisme (Scandinavian Institute of Comparative Vandalism), co-founded by him in 1961.

Here, “vandalism” did not refer to destruction or some form of modification, but rather to the Germanic people that gave the name to the term, coming from Northern Europe in the later days of the Roman Empire and settling in Northern Africa after its collapse, more or less at the start of the Middle Ages. Whereas meanwhile archaeological

45 Huizinga, Johan, *Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1938, then translated into French as *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1938.

46 Cf. Heil, Axel, Ohrt, Roberto (éd.), *Strategic Vandalism. The Legacy of Asger Jorn's Modification Paintings*, New York Petzel Gallery, 2020.

research locates the original settlement area in what is nowadays Central- and Eastern Poland and Slovakia, it was still in the days of Jorn a common assumption that the Vandals came from Scandinavia, where the period before the Viking age is often referred to, in Swedish still common, as the Vendel period. The reference to the Vandals as an originally Scandinavian tribe, could also be found in the official Latin title of the Swedish king from the sixteenth century until 1773 : *Suecorum, Gothorum et Vandalorum Rex* – “King of Swedes, Goths and Vandals”. As blurred as the notion “Vandals” was in Swedish and in Danish alike, where the kings also were referred to as *Rex Vandalorum*, Jorn used the term as an overarching label for both prehistoric and medieval art from the Nordic countries and their impact on (as he thought) and correlation with artistic practices throughout Western and Southern Europe – throughout the Middle Ages, but also including both earlier prehistoric and later popular art and artefacts, which he documented in a vast photography project resulting in some twenty thousand photos Jorn made together with the photographer Gérard Franceschi to prove in a comparative way stylistic-formal kinships, also e.g. in the use of ornaments and imagery that could be found in medieval churches on the Swedish island of Gotland as well as in e.g. France.⁴⁷ Whereas Jorn’s “comparative vandalism” with a scientific aura, yet rather an anticipation of what today is called “artistic research”, may seem far away from the artistic practices of Cobra and even more of the Situationist International, in fact several of the findings from his vandalism project can be found in publications of Situationist International and its environs, like the Bauhaus imaginista, e.g. in the journal *Situationist Times* (1962-1967).⁴⁸

The kinship between Jorn’s “Vandals” and the Dada “Gothics” might be evident and clearly suggests the continuing relevance of the Middle Ages as a source of inspiration and template in the twentieth-century

47 Andersen, Troels, Nyholm Tove, *Asger Jorn og 10.000 års Nordisk folkekunst*. Silkeborg, Kunstmuseums Forlag, 1995.

48 In digitized form to found in the Monoskop portal. URL: https://monoskop.org/Situationist_Times, accessed 22/06/2023. A book publication in the same setting with a similar focus was *La Langue verte et la cuite, étude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire* by Jorn and Noël Arnaud (Paris, Pauvert, 1968); a book by Jorn combining Cobra with medieval and prehistoric imagery anticipating his comparative vandalism *Guldborn og lykkebjul. Les Cornes d'or et la roue de la fortune*, København, Selandia, 1957.

artistic avant-garde, not only in the early twentieth century, but also after the Second World War – far more profound and substantial than the marginality or even absence of the Middle Ages in current-day avant-garde studies seem to imply.

Hubert VAN DEN BERG
Univerzita Palackého v Olomouci
(UPOL), Olomouc

LE COUP DE DÉS DE MALLARMÉ

Conscience littérale et pratique littéraire

Il y a chez l'auteur du *Mystère dans les lettres* une conscience littéraire qui est de part en part une conscience littérale. Le poète se dit « enchanteur de lettres¹ », et voue son art à « cette Littérature exactement dénommée les Lettres² ». Reste à savoir pourquoi il faut remotiver cette étymologie forte de tout un imaginaire médiéval, comme l'a noté Roger Dragonetti : « en réactualisant le substrat étymologique *littera* dans *litteratura*, Mallarmé retournait aux fondements de la grammaire comme apprentissage des lettres³ ». L'hypothèse de cette lecture serait que la modernité mallarméenne gagne à être décrite de manière différentielle avec une certaine esthétique médiévale, entre Antiquité tardive et Haut Moyen Âge⁴. Mallarmé nous y invite lui-même : Moyen Âge « incubatoire⁵ » dit-il. Nombreuses sont les légitimations de sa pratique qui passent par une dette vis-vis d'un passé prémoderne à redécouvrir : « vieilles subtilités⁶ » de l'orthographe ; « vieux ressorts sacrés⁷ » de la lettre ; promotion des « antiques grimoires⁸ », etc. Le *Coup de dés* peut

1 Mallarmé, Stéphane, « Magie », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, t. II, 2003, p. 251. Cette édition sera désormais abrégée en *OC*, II. Le tome I, publié en 1998, sera abrégé en *OC*, I.

2 *Ibid.*, p. xx.

3 Dragonetti, Roger, « La littérature et la lettre. Introduction au Sonnet en X » [1969], *Études sur Mallarmé, Romanica Gandensia*, XXII, éd. Wilfried Smekens, Gand, 1992, p. 49.

4 Après Roger Dragonetti, c'est au tour d'Anne-Marie Christin de souligner que le *Coup de dés* renoue avec les innovations spatiales et visuelles médiévales culminant dans la « page glosée », demeurées « sans suite », *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 7.

5 Mallarmé, « Magie », *OC*, II, p. 250.

6 Mallarmé, « Sur le vers », *OC*, II, p. 474.

7 *Ibid.*

8 « La Musique et les Lettres », *ibid.*, p. 67.

se voir alors comme un poème moins *post-wagnérien* que *post-carolingien*, voir *post-babylonien*. Écoutons Paul Zumthor à propos des *carmina figurata* et des *litterati* de l'époque de Raban Maur :

Ces hommes du livre cherchaient la clé perdue d'un langage où le graphisme comme tel ferait sens (il ne s'agit pas d'hiéroglyphes ni de pictogrammes : mais du seul système qu'on possède, le pauvre alphabet latin) ; ils tentent, maladroitement, de dépasser, en la forçant, la limite arbitraire que l'on fixe d'habitude à la corporéité du poème : versification, syntaxe, mots, images : pourquoi pas la position du copiste, le poids de l'encre, le format des caractères⁹ ?

Une grande partie de la *physique* du livre et de l'écriture de Mallarmé est résumée ici, dans sa forme, mais reste à déterminer sa fonction, *métaphysique*, ou *antimétaphysique*, chez un poète « orphelin de Dieu » comme disait Sartre, et sensible aussi aux grandes coupures historiques, qui interdisent toute confusion des temps.

Avec le *Coup de dés*, poème-estampe, poème-partition, poème-affiche, poème chorégraphique, poème symphonique, expérimentation contemporaine de l'essor du wagnérisme, de la volonté mallarméenne de « reprendre à la musique son bien¹⁰ », contemporaine de cette « crise de vers » qui est une crise d'identité de la poésie, contemporaine des réflexions médiologiques du poète réunies dans la section « Quant au livre » de *Divagations*, ou des spéculations politico-religieuses sur le rituel du « Livre », Mallarmé propose un dispositif formel novateur sur trois plans : 1. Le poème prend pour unité nouvelle non plus le Vers mais la Page, entendue comme double page. 2. Le texte, se présentant de manière beaucoup plus discontinue qu'avec la mise en page centrée du poème-bloc, donne à lire des unités segmentées, conduisant à ce que les « poètes concrets » des années 1950 appelleront un « poème-constellation », ceci posant la question complexe de l'*iconicité*, voire de l'*indiciarité*, du texte, qui n'est plus seulement *symbolique*, pour reprendre la triade sémiotique de Peirce¹¹ : Mallarmé nomme cela « subdivisions prismatiques de l'Idée », « mise en scène spirituelle exacte », et « espacement de la lecture » ; il évoque aussi la possibilité d'un « dessin » de

9 Zumthor, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 27.

10 Mallarmé, « Crise de vers », *OC*, II, p. 212.

11 Voir Sanders Peirce, Charles, *Écrits sur le signe*, éd. Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

« la pensée¹² ». 3. Le poème exhibe une expressivité littéraire nouvelle, fondée sur la matérialité typographique, qui n'est plus ni contingente ni uniforme, mais variée, à travers une combinaison de plusieurs facteurs, à partir d'un caractère unique, le Didot. Ajoutons que l'auteur du *Coup de dés* voit dans cette tentative nouvelle, qui interroge les frontières du littéraire et du lisible, les relations entre le livre et la sortie hors du livre, aussi bien une « partition », « pour qui veut lire à haute voix », qu'un genre nouveau que « l'avenir » pourra peut-être sanctionner comme « presque un art¹³ ».

Que dire dès lors plus spécifiquement de cette pratique mallarméenne de la lettre dans ce poème-prototype de 1897 ? La typologie du grammairien Donat distinguant *nomen*, *figura* et *potestas* (*Ars maior*, I, 2) nous semble ici assez stimulante, en particulier à cause de sa dimension triadique, non dualiste, que l'on peut confronter – nous ne disons pas rapprocher –, avec d'infinies précautions épistémologiques, à la triade de Peirce. Il y aura donc trois moments dans cette réflexion, après un résumé de la pensée mallarméenne de la lettre : « *lettre-son*¹⁴ » ou le dire ; *lettre-figure* ou le montrer ; *lettre-force* ou le faire. Nous voyons cela comme une manière de compléter la vision par trop binaire qui ferait seulement de la lettre une *forme* abstraite et une *substance* concrète¹⁵.

ÉCARTONS LA LETTRE

Cependant, d'un certain point de vue, le *Coup de dés* n'est pas un poème de la lettre, *lettriste* ou *lettrique*, mais un poème *spatialiste*, poème dans l'espace, poème de l'espace. L'une de ses nouveautés frappantes vient du changement d'échelle. Le texte prend pour unité nouvelle non plus le Vers, ni la ligne, encore moins la lettre isolée comme plus tard chez Claudel, Leiris ou Michaux, mais la Page : « quant à la pagination où

12 Mallarmé, Préface de l'édition *Cosmopolis*, OC, I, p. 391.

13 *Ibid.*

14 Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 40.

15 Arrivé, Michel, *De la lettre à la littérature*, Paris, Garnier, 2016.

est tout l'effet¹⁶ » précise Mallarmé à Gide, 14 mai 1897. Cette Page majuscule doit être entendue comme double page, ce qui contribue à « horizontaliser » le texte, à doubler de manière plus forte la lecture linéaire d'une dimension tabulaire, à mettre en place ce que Michel Murat a appelé une « métrique de page », avec « césure de page », voire rimes de pages¹⁷. Lors de la genèse du texte, la correspondance décrit l'œuvre comme « un poème du douze pages¹⁸ », ce qui invalide les enquêtes sur le nombre de mots. Il n'est pas non plus prioritairement de nature lettriste, parce qu'il se donne à voir pour un poème segmenté, espacé, aéré, discontinu, distribuant les mots selon un « emplacement gradué¹⁹ ». À l'espace tabulaire de la double page s'ajoute l'espace intervallaire, interne, logé entre les unités verbales : « les blancs assument l'importance » selon un « espacement de la lecture » précise la préface de 1897²⁰. Ce qui compte ici, ce n'est pas l'unité-lettre mais l'espace entre les unités, et l'attaque menée par le « divin bouquin » contre « l'insupportable colonne²¹ » du journal. Enfin, la phrase prime sur la lettre. Éminemment *syntactique*, ce texte met en scène l'aventure d'une phrase, avec ses incidentes, ses appositions et ses parenthèses, qui sont autant d'accidents, de stases et de reprises : « la fabrication du livre (...) commence dès une phrase²² ». On inverse la logique habituelle, en offrant à la lecture non plus plusieurs phrases sur une page, mais une phrase sur plusieurs pages, ce que le poète résume ainsi : « un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué²³ ». On sait par René Ghil que Mallarmé envisageait d'autres poèmes similaires, fondés sur une « phrase génératrice », du type « Moi n'étant pas, rien ne serait²⁴ ». La genèse du poème passerait par une phrase génératrice,

16 Mallarmé, lettre à André Gide du 14 mai 1897, *Correspondance. 1854-1898*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 1612.

17 Voir Murat, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé : un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

18 Mallarmé, lettre à Laurent Tailhade du 6 février 1897, *Correspondance. 1854-1898*, *op. cit.*, p. 1556.

19 Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *OC*, II, p. 227.

20 Mallarmé, Préface de l'édition *Cosmopolis*, *OC*, I, p. 391.

21 Mallarmé, « Quant au livre », *OC*, II, p. 227.

22 *Ibid.*, p. 226.

23 *Ibid.* p. 227.

24 Ghil, René, *Les Dates et les œuvres*, Paris, Crès, 1923, p. 228.

séminale, matricielle, manière de repenser la logique créatrice propre aux abécédaires ou aux poèmes acrostiches. Un tel procédé conduit à faire se rencontrer l'unité de la phrase et l'unité du livre, en effaçant la différence entre titre et texte, comme l'a noté Mitsou Ronat à partir des épreuves corrigées, idée qui fut confirmée par édition de Françoise Morel de 2007 : « faire la couverture de papier blanc comme le reste²⁵²⁶ ».

NOMEN OU LE DIRE :
LA LETTRE-SON

PRIMAT DE LA LETTRE SUR LE SON :
LE GRAPHOCENTRISME MALLARMÉEN

Mallarmé fait partie de ces écrivains qui identifient par l'étymologie, et plus que par l'étymologie, par médiologie dirons-nous, la littérature et la lettre. C'est du côté de la lettre que se situe le point d'articulation entre fait technique, fait symbolique au sens large, et fait poétique. Sa conscience littéraire est une conscience littérale, inséparable d'une forme de *graphocentrisme*. Il y a chez lui un primat de la lettre sur la voix, qui va de pair avec une valorisation du silence sur le dit, de l'intériorité aux dépens de l'extériorité, du mental face à l'objectal. Cette orientation dominante n'annule bien sûr pas la prise en compte ici ou là de l'oralisation²⁷, ce que Mallarmé appelle « l'épreuve orale²⁸ », puisqu'il lui arrive d'associer la poésie aux notions de « dire », de « parole », ou de « chant ». Mais cette orientation plus *phonocentrique*, plus extériorisée, souvent métaphorique, reste marginale et secondaire. L'énoncé mallarméen le plus célèbre proclame cet impératif catégorique : « tout, au monde,

25 Mallarmé, *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. Manuscrit et épreuves. Édition et observations de Françoise Morel*, Paris, La Table Ronde, 2007, non paginé.

26 Le phénomène a bien été noté par Elizea Deac, « À la recherche de l'édition idéale d'*Un coup de dés* », *Études Stéphane Mallarmé*, Paris, Classiques Garnier, n° 1, 2013, p. 77.

27 Pour une analyse de cette tension entre le dire et le lire, la déclamation et la lecture silencieuse, voir Thierry Roger, « Mise en page et mise en voix du poème : le cas de Mallarmé », *Dire la poésie ?*, dir. Jean-François Puff, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 59-100.

28 Mallarmé, « Sur le vers », *OC*, II, p. 474.

existe pour aboutir à un livre²⁹ ». De ce fait, le *Coup de dés* sera pour nous, comme pour Valéry, comme pour Laurent Jenny³⁰, davantage un poème pour l'œil et l'esprit, pour le papier, qu'un poème pour l'oreille, hors du livre. La sortie du livre reste contrôlée par la lettre.

RÉGULATION DE LA VOIX PAR LA LETTRE :
LE *COUP DE DÉS* COMME PARTITION TYPOGRAPHIQUE

Claudé le souligna aussi dans sa « Philosophie du livre » de 1925 : voici un « grand poème typographique » qui autorise des effets de voix en fonction de la taille et de l'italique, avec ces parties « vociférées », faites pour « se carrer sur le papier en lettres énormes », ces « mots secrets et tout petits³¹ » qui appellent le chuchotement. Le « *Mardiste* » reprend la thèse mallarméenne du livre paginé, relié ou non – les « séances » du Livre passent par des feuillets mobiles – comme « instrument spirituel », qui réalise la fonction régulatrice de la lettre polymorphe. Le groupe de théâtre expérimental « Art et Action » s'est emparé de l'idée en 1919³² : tenter une « orchestration polyphonique³³ » du poème. On sait aussi que Mallarmé lut son texte à Valéry, et que ce dernier en rendit compte dans sa « Lettre au Directeur des *Marges* » en 1920, à des fins stratégiques, pour rejeter l'idée de cette oralisation scénique. Il raconta que la lecture fut réalisée « le plus uniment du monde³⁴ », à travers une voix blanche, et que celle-ci se déploya selon une sorte de rituel de dévoilement conçu en deux temps, si bien que l'effet majeur vint de *la page écrite* ; l'oralisation n'aurait été qu'une « simple préparation à une plus grande surprise³⁵ ». Valéry usa d'un mot qui a acquis depuis une grande fortune théorique dans le champ de la poésie contemporaine, celui de « dispositif³⁶ ». Le *Coup de dés*, poème à dispositif, a pour *materia prima* la lettre imprimée. Et justement, comme le souligne Valéry,

29 Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *ibid.*, p. 224.

30 Voir Jenny, Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002, p. 65-69.

31 Claudé, Paul, « La philosophie du livre » [1925], *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 121.

32 Voir Roger, Thierry, *L'Archive du Coup de dés*, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 182-204.

33 Formule d'Art et Action. Sur ce point voir, Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, *op. cit.*, p. 775-782.

34 Valéry, Paul, « Lettre au Directeur des *Marges* », *Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, t. I, p. 623.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

cette oralisation réduit la complexité de ce système symbolique pluri-dimensionnel, en éliminant sa puissance visuelle fondamentale, et son iconicité, tout comme l'exploitation de la simultanéité spatiale qui est aussi bivalence syntaxique, faisant ainsi du mot « hasard » le lieu de convergence de deux séries typographiques : « Un coup de dés / jamais / n'abolira / si / c'était / le Nombre / ce serait / le Hasard ».

RÊVE D'ACCORD ENTRE LA LETTRE ET L'ESPRIT

La lutte contre le « Hasard » se confond avec la lutte contre « l'Absurde » : telle serait l'une des leçons d'*Igitur*. Mallarmé ne cesse de se confronter au « Néant », Néant de Dieu, mais aussi Néant du Sens. Comme l'a montré Bertrand Marchal, la sortie de cette crise passera par l'élaboration du concept de « Fiction », formation de compromis entre sens et non-sens³⁷. C'est la raison pour laquelle Mallarmé ne peut envisager la lettre comme pure forme ou pure matière, pure plasticité, pure visualité, ou encore pure sonorité, ce qui déboucherait sur une destruction du sémantique par le sémiotique ou l'inarticulé, ce qui irait de pair avec un lettrisme pur, hanté par le bruitisme, la fatrasie, la glossolalie ou la cacophonie³⁸. Mallarmé reste fidèle à l'horizon du sens, qu'il s'agit de pluraliser, sans viser une radicale autonomie de la lettre, coupée de l'unité lexicale. Ainsi, cette volonté signifiante peut se voir associée ponctuellement à un travail de resémantisation de la lettre autonomisée, qui devient poétiquement une unité de seconde articulation. C'est tout l'enjeu des *Mots anglais*, texte mi-sérieux, mi-ludique, qui oscille entre science linguistique et point de vue littéraire, ce que Roger Dragonetti appelle, pour la période médiévale, un « imaginaire littéral³⁹ ». Mallarmé y formule un rêve de Science qui rappelle les spéculations médiévales sur la lettre : « la Science, possédant le vaste répertoire des idiomes jamais parlés sur terre, écrira l'histoire des lettres de l'alphabet à travers tous les âges⁴⁰ ». Le poète-linguiste envisagera alors, sans le réaliser, un programme hétérodoxe d'*histoire des lettres*, et non des mots ou des langues. Dans ce contexte, Mallarmé accorde un

37 Voir Marchal, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988.

38 Le cas du sonnet en -x, « aboli bibelot d'inanité sonore », porteur selon Mallarmé d'une « sensation cabalistique », comme certains énoncés paragrammatiques d'*Igitur*, seraient à mettre à part. Ils constituent des cas limites.

39 Dragonetti, R., *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, Éditions du Seuil, 1980, *passim*.

40 Mallarmé, *Les Mots anglais*, OC, II, p. 968.

statut particulier à la lettre S, dans un article posthume inachevé, révélé en 1929, daté par la critique de 1895. Il commence par parler de la rime pour l'œil, « la parité des signes éteints⁴¹ » (*éteints* et non *muets*, encore le graphocentrisme). La grammaire est présentée comme « armature de la langue » mais aussi comme « philosophie latente », offrant un « rapport » dit « mystérieux⁴² » :

[...] par exemple entre cet *s* du pluriel et celui qui s'ajoute à la seconde personne du singulier, dans les verbes, exprimant lui aussi, non moins que celui causé par le nombre, une altération... quant à qui parle... S, dis-je, est la lettre dissolvante et disséminante, par excellence⁴³.

Pourquoi ne pas entendre ici un lointain écho de cette conception médiévale du « S » hantée par le serpent de la Genèse, « lettre démonique » aux dires de Roger Dragonetti, quand le « I » est chez Dante la « lettre de Dieu⁴⁴ » ? Dans le *Coup de dés*, il serait tentant de voir la lettre S au sein du morphème *SI* et pas seulement de la lire ; telle fut la lecture proposée en 2019 par Quentin Meillassoux : le digramme, plastiquement contrastif, opposant la ligne ondulée à la ligne droite, deviendrait la figure du duo antagoniste constitué par « la sirène » et « le prince⁴⁵ ».

Mais la poétique littérale de Mallarmé s'insère majoritairement dans une logique architecturale, relationnelle et structurale, combinatoire et constructiviste. Dans le *Coup de dés*, l'espacement reste « intersyntaxmatique⁴⁶ », sans briser l'unité du mot, contrairement à ce que proposeront plus tard les avant-gardes dites « historiques », ou les « néo-avant-gardes ». Contrairement à ce qui aura lieu dans les mises en page modernistes, futuristes, dadaïstes, ou néo-dadaïstes, la lettre échappe à un mouvement d'autonomisation implosif ou explosif. La lettre constitue moins un « événement⁴⁷ » qu'un *moment* dans une dynamique *expansive*. La majuscule

41 Mallarmé, « Sur le vers », *ibid.*, p. 474.

42 *Ibid.*, p. 475.

43 *Ibid.*

44 Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 73.

45 Voir Meillassoux, Quentin, « Le Néant contre la mort de Dieu », *Spectres de Mallarmé*, dir. Bertrand Marchal, Thierry Roger et Jean-Luc Steinmetz, Paris, Hermann, 2021, p. 120-122.

46 Pour une typologie des « espacements » dans la poésie post-mallarméenne, voir Chol, Isabelle, « Espacement et nouveauté des formes dans la poésie française », *Livres de poésie. Jeux d'espace*, dir. Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès, Paris, Champion, 2016, p. 414-442.

47 Alfandary, Isabelle, « L'espacement », *ibid.*, p. 402.

initiale du vers, que Mallarmé qualifie de « pieuse » et appelle aussi « clé allitérative⁴⁸ », couplée à la rime, ne vaut que par son effet sur le reste des unités, le vers devenant « mot total ». Dans la phrase-titre, la double majuscule à « Dés » et à « Hasard » permet de construire, par couplage des deux termes, la figure étymologique qui aboutit à l'énoncé d'une tautologie.

PRIMAT DE LA LETTRE IMPRIMÉE
SUR LA LETTRE MANUSCRITE

Dans une lettre à son éditeur Deman de 1891, Mallarmé fait savoir son refus de « recommencer une publication de manuscrit », car, écrit-il, « le vers n'est très beau que dans un caractère impersonnel, c'est-à-dire typographique⁴⁹ ». Quelques années plus tard, au moment de l'écriture du *Coup de dés*, lors de la publication du sonnet « À la nue... », il réitère cette préférence décisive : « Renonçons à l'autographe, le vers gagne toujours à être imprimé⁵⁰ ». Et lorsque le poète eut l'occasion de répondre à une enquête sur la graphologie, il commença par concéder que l'écriture pouvait avoir une dimension indiciaire, avant d'en nuancer la transparence corporelle et affective :

Oui, je crois l'écriture un indice ; vous dites, comme le geste et la physionomie, rien que de très sûr. Toutefois, l'écrivain de profession ou par goût, lui, *recopie* ou voit d'abord en le miroir de sa pensée, puis transcrit dans une écriture une fois faite pour toujours, comme invariable. L'effet immédiat de ses émotions n'est donc pas visible en son manuscrit ; mais on y jugera sa personnalité en bloc⁵¹.

Mallarmé détruit le grand rêve graphologique qui émerge en France entre 1870 et 1880⁵². Le signe graphique pour lui se confond avec le signe typographique. Alors que pour Adolphe Desbarolles et Jean-Hippolyte Michon, disciples scientifiques de Lavater, « la lettre typographique » définie comme « lettre normale⁵³ » sert de repère pour mesurer des

48 Mallarmé, « La Musique et les lettres », *OC*, II, p. 75.

49 Mallarmé, lettre à Edmond Deman du 7 avril 1891, *Correspondance. 1854-1898, op. cit.*, p. 939.

50 Mallarmé, lettre à Henri Albert du 24 février 1895, *ibid.*, p. 1895.

51 Mallarmé, « Sur la graphologie », *OC*, II, p. 669.

52 Nous poursuivons ici le chemin arpenté par Hugues Marchal dans son article « Rencontre de l'idéogramme et sémiotique complète de l'écriture : l'exemple de Claudel » (*Calligraphie. Typographie*, dir. Jacques Dürrenmatt, Paris, L'Improviste, 2009, p. 155), qui replace la tentation calligraphique claudélienne au sein de cette pensée du geste et de la trace.

53 Desbarolles, Adolphe et Michon, Jean-Hippolyte, *Les Mystères de l'écriture : art de juger les hommes sur leurs autographes*, Paris, Garnier Frères, 1884, p. 87.

écarts expressifs, pour Mallarmé, poète-typographe, cette même « lettre typographique » devient le lieu même d'une expressivité autre, détachée du sujet écrivant, tournée vers l'objet. La lettre n'est pas de l'ordre du « pathogramme », du « pathème », mais de « l'idéogramme », ou du « diagramme » au sens de Peirce.

Un tel commentaire montre d'emblée la position de Mallarmé vis-à-vis d'une double tentation qui a pu être celle de tout un pan de la modernité poétique post-mallarméenne : la gestualité scénique ou performative d'un côté, héritée de Dada ; la visibilité calligraphique de l'autre, qui va des « phrases pour éventails » de Claudel aux « logogrammes » de Dotremont en passant par les dessins « mescaliniens » de Michaux. L'auteur du *Mystère dans les lettres* reste en fait assez étranger à ces deux orientations esthétiques du xx^e siècle ; sa conception de l'écriture comme permanence et structure, en lien avec la notion de « Type » dans sa théorie du théâtre idéal, débouche tout droit sur l'idée de *typographie*. Les gestes que visent Mallarmé sont « les gestes de l'Idée⁵⁴ » et non les gestes de l'individu. La poésie mallarméenne se fait *typoésie*⁵⁵. Lorsqu'il converse en 1896 avec son éditeur Deman, au moment de la préparation de l'édition de ses *Poésies*, le poète refuse l'usage de l'italique, avec cet argument : « trop près de l'écriture⁵⁶ ».

Un tel graphocentrisme fondé sur l'écriture mécanisée peut se voir justifié dans le cas du *Coup de dés* par la référence à deux grands modèles convoqués par Mallarmé pour penser la nouveauté assez radicale de son « dispositif » : celui de l'*affiche* et celui de l'*estampe*. Le dialogue du poème-affiche avec la publicité a été commenté en particulier par Walter Benjamin⁵⁷, avant que Patrick Suter y revienne⁵⁸. Quant à l'estampe, elle nous conduit tout à la fois à la *lettre-figure* et à la *lettre-force*.

54 Mallarmé, « Notes sur le langage », *OC*, II, p. 506.

55 Nous empruntons le terme à Jérôme Peignot (*Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions [1993], 2005). Un volume qui incarne à merveille l'esprit de ce volume relativement aux états polymorphes de la lettre typographique.

56 Mallarmé, lettre à Edmond Deman du 21 juillet 1896, *Correspondance. 1854-1898*, *op. cit.*, p. 1472.

57 Benjamin, Walter, « Expert-comptable assermenté », *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, 2007, p. 163-165.

58 Suter, Patrick, *Le Journal et les Lettres. De la presse à l'œuvre*, Genève, MétisPresses, vol. I, 2010, p. 35-105.

FIGURA OU LE MONTRER :
LA LETTRE-FIGURE

Nous nous intéressons maintenant au corps de la lettre, à sa substance concrète, reposant sur sa matérialité graphique.

LE CHOIX DU DIDOT

Pour la version définitive du poème, Mallarmé a choisi le caractère Didot⁵⁹, créé dans les années 1780, en continuation avec le « romain du roi » de Grandjean (1702), issu lui-même, si l'on en croit les historiens des formes typographiques, d'un travail de la « commission Bignon », mise en place par l'Académie des Sciences en 1693, qui recherchait une « méthode géométrique de construction des lettres ». L'innovation était la suivante : « Pour la première fois, l'écriture typographique abandonne le *ductus* de la lettre écrite pour le dessin de la lettre par contour⁶⁰ ». Cet aspect peu connu de la genèse du Didot coïncide parfaitement avec le projet esthétique mallarméen hanté par le rejet de l'individuation formelle. Aux dires du typographe Tibor Papp, rapportés par Mitsou Ronat, le Didot incarne la France « officielle » qui imprime ses textes de Loi⁶¹, idée confirmée par l'historien Henri-Jean Martin dans *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Nous apprenons que les Didot s'installent au Louvre, travaillent pour l'Imprimerie nationale, dans les anciens locaux de l'Imprimerie royale, et donnent des « impressions glaciales et solennelles⁶² ». Il faudrait alors rattacher cette thèse chère à Tibor Papp à l'analyse donnée par Armando Petrucci dans son essai *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie. 11^e-20^e siècle*, paru en 1980. Le Didot présente une dimension monumentale, quasi hiératique ; par sa verticalité et sa rigidité, il se voit situé du côté du

59 Sur cet aspect, voir aussi Elizea Deac, « À la recherche de l'édition idéale d'*Un coup de dés* », art. cité, p. 90-92. Mais l'analyse manque de précisions historiques.

60 Voir Ponot, René, « Histoire des formes typographiques en Europe », *Histoire des écritures. De l'idéogramme au multimédia*, dir. Anne-Marie Christin, Paris, Flammarion, 2011, p. 372.

61 Ronat, Mitsou, « Le *Coup de dés* : forme fixe ? », art. cité, p. 146.

62 Martin, Henri-Jean, avec la collaboration de Bruno Delmas, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Albin Michel, p. 403.

style « néoclassique⁶³ ». Le *Coup de dés* relève alors de ce que Petrucci appelle une « écriture d'apparat⁶⁴ », surtout quand le Didot se voit associé au grand format, ce que devait être l'édition Vollard comme le montre l'édition Checcaglini (Ypsilon, 2018). Ainsi, avec ce caractère, *l'impression* tend vers *l'inscription*, le tout aboutissant à créer une sorte d'« épigraphie sur papier⁶⁵ ».

Cette approche nous permet de relire autrement la préface de *Cosmopolis*, lorsque le poète fait du *Coup de dés* un prototype dédié à des sujets relevant de « l'imagination pure ou intellect », orientation esthétique justifiant l'abandon du vers, réservé à « l'empire de la passion et des rêveries⁶⁶ ». Le choix du caractère entrerait dans une logique générique de dépersonnalisation, d'anti-lyrisme, doublée d'une volonté d'inscription dans une tradition, celle du « grand poème », épique, cosmogonique ou philosophique. Le poème du *Didot* est le poème de la *Loi*, mot mallarméen : loi du réel tautologique qui énonce la victoire de la contingence et l'absence de transcendance divine ; loi de la nature archétypale, « loi sise en toute transparence, nudité et merveille⁶⁷ » ; loi de l'œuvre d'art analogique et projective, qui célèbre le pouvoir de l'esprit humain, créateur de fictions, créateur d'un ciel de papier.

VARIATIONS SUR LA LETTRE TYPOGRAPHIQUE

À la différence des pratiques futuristes ou dadaïstes, Mallarmé ne multiplie pas les polices typographiques, ne pratique pas le « paragonnage » des polices. Le poème module plusieurs occurrences du type Didot. Nous restons dans la logique de la Multiplicité dépliée à partir de l'Unité ; Unité de l'Idée-Lumière de la phrase-titre repliée, décomposée à travers le prisme du livre déplié : *subdivisions prismatiques du Didot* pourrions-nous écrire. Le poème exhibe alors une expressivité littéraire nouvelle, fondée sur la matérialité typographique, qui n'est plus ni contingente ni uniforme, ou neutre, « récipient inerte » dit Claudel dans « Philosophie du livre⁶⁸ », mais variée, à travers une combinaison

63 Petrucci, Armando, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie. 11^e-20^e siècle* [1980], Paris, Éditions de l'EHESS, 1993, p. 145.

64 *Ibid.*, p. 10.

65 *Ibid.*, p. 145.

66 Mallarmé, *OC*, I, p. 392.

67 Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *OC*, II, p. 74.

68 Claudel, Paul, « La philosophie du livre » [1925], *Réflexions sur la poésie, op. cit.*, p. 122.

de plusieurs facteurs : le corps, la graisse, l'alternative romain/italique, l'alternative majuscule/minuscule. Mallarmé nomme cela « la différence des caractères d'imprimerie⁶⁹ ». Un tel procédé permet la distinction de « motifs » typographiques, et fait dialoguer ce texte avec le modèle musical symboliste : c'est le côté wagnérien de cette symphonie typographique faite de motifs et de *leitmotive*. Le poème offre alors 8 séries à partir de 4 corps (très grand corps ; corps intermédiaire ; corps de base ; petit corps de note), soit 1 « motif prépondérant » ; 1 « motif secondaire » (« *Si c'était...* ») ; 6 « motifs adjacents ». Mais cette trouvaille procède aussi d'un dialogue avec l'esthétique de l'affiche et de la première page des journaux. Mallarmé évoque « le parler nouveau⁷⁰ » de l'affiche. Son disciple Claudel estime que ce sont ces « tableaux typographiques⁷¹ » de la modernité graphique qui lui ont donné l'idée formelle de son poème de 1897. Ajoutons que pour le Walter Benjamin de *Sens unique*, le développement de la publicité et de la presse, en plaçant l'écriture au cœur de l'espace public, a conduit à sa re-verticalisation profane, dans un dialogue avec les civilisations archaïques de « l'inscription dressée⁷² », plus sacrée ; désormais, en rupture avec la civilisation de la Renaissance, qui avait *couché* la lettre, l'écriture « commence à se relever », mais en incorporant les « hétéronomies brutales du chaos économique » : « le journal déjà, est davantage lu à la verticale qu'à l'horizontale⁷³ ». Pour le philosophe, le Mallarmé de 1897 intègre, pour la dépasser esthétiquement, cette nouvelle « dictature de la verticale⁷⁴ ». Si elle peut sembler stimulante pour la version de *Cosmopolis*, cette interprétation pourrait en fait se voir inversée. Par son poème sur-horizontalisé, Mallarmé contre-attaque, en livrant certes, peut-être, une réponse à l'hétéronomie capitaliste, mais en contrebalançant la « valeur d'exposition » (verticalité de la *lettre-affiche*) par la « valeur culturelle » (horizontalité de la *lettre-mystère*) ; une manière de redonner, en plein krach de la librairie de 1894, une « aura » au livre.

69 Mallarmé, *OC*, I, p. 391.

70 Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *OC*, II, p. 75.

71 Claudel, Paul, « Philosophie du livre », *op. cit.*, p. 117. Le poète note : « Aujourd'hui même du fait de la presse et de la publicité, cet art du titre, de ce que l'on pourrait appeler le tableau typographique, montre une espèce de renaissance ».

72 Benjamin, Walter, « Expert-comptable assermenté », *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise*, *op. cit.*, p. 164.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

LES « GESTES DE L'IDÉE⁷⁵ »

La variation typographique n'est pas seulement *partition*, elle est aussi *estampe*. Le texte vient rompre avec la mise en page centrée du poème-bloc. La critique, hésitante quant au degré de mimétisme du texte, parlera d'« idéogramme », d'« imagerie abstraite », de « spiritogramme ». Mais, curieusement, Gérard Genette, dans son « Voyage en Cratylie » de *Mimologiques*, dénie au *Coup de dés* toute forme de « mimologisme graphique⁷⁶ ».

L'iconicité spécifique du poème s'est vue commentée par l'auteur en ces termes dans une lettre à Gide de 1897 : « (...) le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite, et figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout, quelque chose⁷⁷ ». Mallarmé évoque alors deux figures : le « vaisseau » qui « donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre » ; la « constellation ». L'« estampe originelle », comme l'a indiqué récemment Bertrand Marchal, peut faire ici allusion aux débuts de l'imprimerie, aux liens entre xylographie et typographie, passage de l'image imprimée à la lettre imprimée⁷⁸. Quant au dialogue avec l'image des astres perçus comme *signa*, au sens étymologique d'étoiles, qui semble émerger de cette confrontation entre page écrite et « ciel étoilé », il faut le situer dans une longue tradition. Comme le rappelle Curtius dans *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, sans pour autant citer ses sources, la topique du ciel étoilé, rattachée au symbolisme du livre, est aussi vieille que l'écriture : « Pour les Babyloniens, les étoiles étaient 'l'écriture du ciel'⁷⁹ ». Anne-Marie Christin, dans le sillage des historiens de l'écriture, en particulier les spécialistes de la Chine et de la Mésopotamie, a insisté sur les liens fondamentaux qui peuvent unir écriture des dieux, divination, « pensée de l'écran », et écriture des hommes⁸⁰. Dans cette optique, le *Coup de dés* est un peu comme un foie de mouton ou une carapace de tortue offerts au lecteur

75 Mallarmé, « Notes sur le langage », *OC*, II, p. 506.

76 Genette, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Éditions du Seuil [1976], 1999, p. 317.

77 Mallarmé, lettre à André Gide du 14 mai 1897, *Correspondance. 1854-1898, op. cit.*, p. 1612.

78 Voir Marchal, Bertrand, « Le *Coup de dés* de Mallarmé, poème typographique », *Remix 02*, Paris, juin 2021, p. 52-58.

79 Curtius, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1956], Paris, Presses Pocket, 1991, p. 474.

80 Voir Christin, Anne-Marie, « L'écriture et les dieux », *L'Image écrite ou la déraison graphique, op. cit.*, p. 97-108.

de 1890, devin moderne. Mallarmé envisage bien la lecture comme une « divination », mais en conférant aux seules lettres le caractère divin, nous allons y revenir. Il renoue à sa manière avec cette pensée pansémiotique dans « L'action restreinte » lorsqu'il présente la pratique humaine de l'écriture comme la continuation inversée de « l'alphabet des astres » : « l'homme poursuit noir sur blanc⁸¹ ». La *figura* de la lettre intéresse ici doublement, à la fois comme *matière* noire, et non comme *figure* différenciée dotée d'une *Gestalt* spécifique, puisque dans les replis du livre il y a « l'ombre éparse en noirs caractères⁸² » ; et comme *signe* noir : équivalents analogiques des étoiles, les lettres-mots sont des termes en attente de mise en relation.

Mais l'originalité intellectuelle du *Coup de dés* réside dans le couplage de cette topique du ciel étoilé, proche de la métaphore conceptuelle du *liber naturae* médiéval ou encore de la « théorie des signatures » et du pansémiotisme analogique⁸³, avec une pensée du hasard et de la tautologie d'un monde qui n'est que lui-même, sans arrière-monde : « la nature a lieu, on n'y ajoutera pas⁸⁴ ». Mallarmé va poser un *mystère dans les lettres* sans le rabattre sur une *mystique, chrétienne ou kabbaliste, de la lettre*, car la lettre n'est pas un moyen d'accès au divin, elle est le divin, le seul divin⁸⁵.

POTESTAS OU LE FAIRE : LA LETTRE-FORCE

Nous visons alors non plus la forme ni la substance mais la force, quand la lettre se voit dotée de cette *efficacité symbolique* chère aux anthropologues, et qu'elle peut être envisagée dans sa dimension rhétorique, pragmatique, performative, gestuelle ou rituelle : *lettre-action*.

81 Mallarmé, « L'action restreinte », *OC*, II, p. 215.

82 Mallarmé, « Le livre instrument spirituel », *ibid.*, p. 225.

83 Pour une tentative de situation de Mallarmé dans cette longue et vieille tradition de pensée, voir Roger, Thierry, « La lisibilité du monde : Mallarmé et la tradition du *liber naturae* », *Le Retour du comparant : la métaphore à l'épreuve du temps littéraire*, dir. Xavier Bonnier et Ariane Ferry, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 333-365.

84 Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *OC*, II, p. 67.

85 Voir Marchal, Bertrand, « Une théologie des lettres », *La Religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 445-493.

Parfois la lettre-son chez Mallarmé acquiert ce pouvoir. Ce serait le cas dans le sonnet en -x, qui doit susciter chez son lecteur, le murmurant plusieurs fois, une « sensation assez cabalistique⁸⁶ ». Dans *Les Mots anglais*, l'analogisme phonique, qui couple des groupes allitératifs, agit contre le positivisme du fait historique, qui groupe des familles étymologiques. Cette investigation poético-scientifique « touche à l'un des mystères sacrés ou périlleux du langage⁸⁷ ». Mallarmé soutient que la manipulation des lettres relève du sacré : toucher aux sons des mots, c'est toucher aux choses, conformément à une vieille tradition orphique du *carmen*, non sans écho bien évidemment aussi avec les traditions de la Kabbale, nous y revenons.

Par ailleurs la *lettre-action* peut opérer par l'entremise de la *lettre-image*. On sait que Mallarmé considère la « composition typographique » comme « approchant d'un rite⁸⁸ », par opposition au mode profane de divulgation de la lettre, la presse journalistique. Le rite accomplit quelque chose, en tant que faire symbolique doté d'une efficacité. Ainsi, le *graphocentrisme* ne conduit pas du tout à une forme de *textualisme* avant l'heure. Loin du dogme de la « clôture de la lettre » suspectée en son temps par Genette et d'autres, cette conscience littérale, transitive, se double d'une visée indissolublement anthropologique et théologique. La réponse à Barrès de 1885 résume ce lien entre religion de l'art et religion de la lettre, mystère du « signe par excellence » ou « lettre absconse » et mystère d'une divinité logée dans la Foule ignorante de sa propre divinité, assistant par l'Art au spectacle de sa grandeur ; le poète est un « mage », un déchiffreur, un traducteur, un herméneute, un médiateur entre l'Homme et sa propre sacralité : il doit « livrer le sens de cette lettre absconse⁸⁹ ». Cette idée centrale sera fondatrice pour les rituels du Livre, avec ses feuillets mobiles, son opérateur et ses séances. Il en est de même pour le *Coup de dés* qui offre à la lettre typographique une hyper-visibilité. Cette conscience littérale re-sacralise la lettre ; Mallarmé engage un débat avec les traditions occultistes et kabbalistes, mais sur le mode du *comme* :

Si ! avec ses vingt-quatre signes, cette Littérature exactement dénommée les Lettres, ainsi [f° 19] que par de multiples fusions en la figure de phrases puis

86 Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *Correspondance. 1854-1898, op. cit.*, p. 211.

87 Mallarmé, *Les Mots anglais*, OC, II, p. 968.

88 Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *ibid.*, p. 225.

89 Mallarmé, lettre à Maurice Barrès du 10 septembre 1885, *Correspondance. 1854-1898, op. cit.*, p. 567.

le vers, système agencé comme un spirituel zodiaque, implique sa doctrine propre, abstraite, ésotérique comme quelque théologie⁹⁰.

La lettre pour Mallarmé est *miraculeuse* parce qu'elle s'avère proprement *créatrice*, ou *recréatrice*, à travers sa puissance combinatoire : elle incarne le pouvoir de créer. Dans *Magie*, Mallarmé écrit :

Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire⁹¹ !

Dans *Quant au livre*, à propos du personnage de roman, Mallarmé revient sur le pouvoir évocatoire de la lettre : « avec les caractères initiaux de l'alphabet, dont chaque comme touche subtile correspond à une attitude de Mystère, la rusée pratique évoquera certes des gens, toujours⁹² ». La poésie, définie comme antiroman, devra *évoquer*, mais autre chose que des « gens ». Son acte doit être pensé comme une création à partir de la Nuit, nuit de l'encre, nuit des lettres noires, et non à partir de la Lumière. Tel un *Fiat Nox*, comme le souligna Jacques Schérer, « l'écriture est une création inversée⁹³ ». Dans tous les cas, les limites de notre monde sont données par les limites de nos « vingt-quatre » lettres combinées, quand le rôle de la poésie consiste à rappeler l'horizon linguistique de notre condition. D'un côté, ce ne sont que des lettres ; de l'autre, tout vient des lettres, nous habitons un monde de lettres : la littérature « existe, seule, à l'exclusion de tout⁹⁴ ».

Soit la lettre de 1897 au jeune Camille Mauclair :

Au fond, des estampes : je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi *sa preuve* : pas d'autre raison d'écrire sur du papier⁹⁵.

90 Mallarmé, « La Littérature. Doctrine », *OC*, I, p. 624.

91 Mallarmé, « Magie », *OC*, II, p. 251.

92 Mallarmé, « Étalages », *ibid.*, p. 220.

93 Schérer, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957, p. 50.

94 Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *OC*, II, p. 66.

95 Mallarmé, lettre à Camille Mauclair du 8 octobre 1897, *Correspondance. 1854-1898, op. cit.*, p. 1674-1675.

De fait, le *Coup de dés* n'est pas seulement une *icône* du hasard, un effet *de* hasard mimant un effet *du* hasard, un lancer de lettres feignant l'aléatoire. Il convient de le penser à travers une poétique de la *preuve*, qui sépare sans doute ici Mallarmé du xx^e siècle, siècle où les poètes laissent des *traces*. La question devient : pourquoi la Littérature a-t-elle besoin de « preuves » ? Ou de « sacre » ? Cette exigence nous semble d'abord liée à une double précarité ontologique : celle de l'Homme-Hamlet, et celle de la Littérature elle-même, privée de caution divine, ou référentielle. *Creuser le vers, c'est découvrir le Néant* selon un énoncé capital des années de crise⁹⁶. La poésie doit affronter une double menace, le non-sens de l'œuvre, pur jeu gratuit, « *flatus vocis* », et le non-sens de l'existence humaine, contingente. À partir de là, la littérature se dédouble : à la fois ce qui prouve, et ce qui doit être prouvé. Une autre question surgit : comment prouver ? Schérer a souligné cet aspect de la poétique mallarméenne pour les notes du Livre : il y aurait une logique de la « confrontation » liée à une « hantise de la dualité », à rattacher aux démarches algébriques, cette « preuve inverse, à la façon des mathématiciens », évoquée dans une lettre de 1869⁹⁷. Cette démonstration relèverait de la *preuve interne* : non pas preuve par la ressemblance externe, mimétique, *référentielle*, mais par la cohérence interne, sémiotique, réflexive, *différentielle*. Or, Schérer va trop loin peut-être à nos yeux lorsqu'il dit de la « réalité essentielle » produite par l'œuvre autonome : « mais cette réalité, n'étant point une reproduction du réel, ne peut montrer sa valeur par une confrontation avec le réel. Ce n'est qu'en elle-même qu'elle peut trouver ses titres⁹⁸ ». Si l'on relit la lettre commentant le sonnet en -x, Mallarmé parle bien du « mirage interne des mots mêmes » certes, mais il ajoute aussitôt que c'est un poème extrait d'un travail « représentant comme il le peut l'Univers⁹⁹ ». De même, dans *Les Mots anglais*, le principe allitératif qui réunit les familles de mots est d'ordre mimologique : Mallarmé célèbre un « effort magistral de l'Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer¹⁰⁰ ».

96 Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866, *ibid.*, p. 161.

97 Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 4 février 1869, *ibid.*, p. 227.

98 Schérer, *Le « Livre » de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 91.

99 Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *Correspondance. 1854-1898*, *op. cit.*, p. 211.

100 Mallarmé, *Les Mots anglais*, OC, II, p. 967-968.

Mallarmé vise un rapport homologique entre l'œuvre et le monde. Schérer oublie donc ici un autre aspect de cette logique de la preuve, plus externe, moins intransitif : *la preuve par l'estampe*. Qu'est-ce à dire ?

Nous pensons que cette confrontation avec le dehors s'opère par la *lettre-figure* déployée dans l'espace d'une double page, sous la forme d'une iconicité *diagrammatique*¹⁰¹. Ce qui intéresse Mallarmé, ce n'est pas *l'image* du navire, mais son *diagramme*, son rythme, son système de relations et de proportions. Quant à la constellation, c'est justement le produit d'une mise en relation ; les autres pages iconiques ne sont pas des images d'objet, mais des *diagrammes* de relations, puisque ce qui importe, c'est de figurer des « attitudes », à savoir, en suivant l'ordre du texte : page du « lancer » ; page de l'« inclinaison » ; page de « l'hésitation » ; page de *l'affalement* de la voile ; page de la « voltige » ; page de *l'effleurement* ; page de la « torsion » ; page du « suspens » ; page de « l'élévation ordinaire » ; page de la « constellation ». Il faut ainsi avoir une conception « scalaire¹⁰² » de l'iconicité, posant différents degrés de figurativité.

Mais cette preuve externe passerait aussi par l'impression, l'encrage des lettres, la griffure mécanique du *graphain*, et donc par la logique indiciaire. L'indiciarité est thématifiée dans le poème avec la série métaphorique *écume-plume*, « vierge indice¹⁰³ », image de la suspension de l'acte, au sein d'une méditation sur l'événement, le ce qui « a lieu ». Mais la page imprimée elle-même se fait indice, *indice* d'une composition « architecturale et préméditée » sur les pages quadrillées du manuscrit, mais aussi *indice* du ciel étoilé. De fait, lorsqu'il dialogue avec l'ésotérisme, Mallarmé voit la littérature comme travail sur les « signes purs » à savoir « jet immédiat de l'esprit¹⁰⁴ », comme s'il y avait ici refus de la coupure sémiotique et logique de contiguïté. Le *Coup de dés* s'achève sur un acte hypothétique qui serait à la fois un coup de dés céleste *en positif* (la

101 Peirce, dans ses *Écrits sur le signe*, fait du « diagramme » (*icône de relations*), une sous-catégorie de l'icône, distinguée de « l'image » (*icône d'objets*). Les plans sont des exemples de « diagrammes ». Pour ce lien entre *Coup de dés* et usage du « diagramme », voir Roger, Thierry, *Le Poème pour l'œil*, Mémoire de DEA, sous la direction de Bertrand Marchal, Paris-Sorbonne, 2002.

102 Vernus, Pascal, « Iconicité et figurativité dans l'écriture : pour un affinage conceptuel », *Écritures V. Systèmes d'écriture, imaginaire lettré*, dir. Hélène Campaignol-Catel et Karine Bouchay, Paris, Presses de Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 105.

103 Mallarmé, « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », *OC*, I, p. 377.

104 Mallarmé, lettre à Victor-Émile Michelet du 18 octobre 1890, *Correspondance. 1854-1898*, *op. cit.*, p. 905.

constellation écrite blanc sur noir), acte inhumain, qui peut se renverser en coup de dés artistique, humain, mais *en négatif*, constellation écrite noir sur blanc. Le texte peut être pensé comme une *image inverse* au sens de Michel Frizot¹⁰⁵ : inversion lumineuse, et non géométrique, pour une image porteuse de toute une tradition visuelle indicielle au niveau de l'acte de production, entre chambre noire, techniques de gravure et « négatif » photographique hérité de Talbot. Ainsi, la *lettre-figure* fait le négatif et s'affirme simultanément comme *lettre-action*.

Quelles conclusions tirer de ces lignes ? *Le négatif est un relatif* : le faire humain ne peut être que contingent, puisque la page humaine ne sera jamais écrite blanc sur noir ; il faut faire le deuil de l'absolu – ce fut la lecture idéaliste d'un Albert Thibaudet¹⁰⁶. *Le négatif est un positif* : il y a une positivité des pouvoirs de la lettre, capable de nous offrir un ciel portatif, métaphorique, fictif : « élever une page à la puissance du ciel étoilé¹⁰⁷ » – ce fut la lecture constructiviste de Paul Valéry. On peut alors convoquer à nouveau Paul Zumthor, au début de *Langue, texte, énigme* : « Le fondement du texte, l'unité de base qui, entre le VI^e et le X^e siècle, est sentie comme à la fois conceptuelle et réelle, comme la prise de contact intime avec la vérité des choses, c'est la lettre ». Il ajoute, en évoquant « l'œuvre maîtresse » que sont les *Étymologies* d'Isidore de Séville, que la lettre, loin de tout « pur symbolisme abstrait », se fait « *index rerum*¹⁰⁸ ». Il complète en évoquant la « puissance liée au geste d'écrire, à la prise de possession qu'est la lecture. *Litteratura* se réfère à *littera* comme *signatura* à *signum* : elle dénote le réel ultime impliqué par la lettre, dans sa matérialité, comme la signature par le signe majeur que constitue la présence de quelque sujet engendrant le texte¹⁰⁹ ». Il y a donc chez Mallarmé une place pour une pensée de la participation, de la présence, de la présentation, et non de la représentation certes, sans réduire cette poétique à une seule pensée de la confrontation interne.

105 Frizot, Michel, « L'image inverse. Le mode négatif et les principes d'inversion en photographie », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998.

106 Voir Thibaudet, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* [1914/1926], Paris, Gallimard, 2006, p. 401. Le critique de la NRF voit dans les rares signes noirs du poème une « allusion ironique à l'impossible page éternelle, à la constellation fixée hors du temps par des clous d'or ».

107 Valéry, Paul, « Lettre au Directeur des Marges », *op. cit.*, p. 626.

108 Zumthor, Paul, *Langue, texte, énigme*, *op. cit.*, p. 16-17.

109 *Ibid.*, p. 17.

JEUX DE LETTRES,
JEUX DE POUVOIR

La lettre de Mallarmé n'est donc pas repliée sur elle-même. Ces *jeux de lettres*, qui n'ont rien de décoratif ni de purement ornemental, ni de maniériste, se font *jeux de symétries* contre le Hasard, *jeux de contrastes* pour la Nature, quand il faut montrer le « drame solaire » fondamental¹¹⁰, mais aussi *jeux de pouvoir*. De fait, il faut relier la question de la lettre à la question de l'être, de l'existence humaine, à celle de la nature extra-humaine. Le jeu de la lettre rencontre le jeu du monde, « Jeu suprême¹¹¹ ». Cette poésie ne cesse de lutter contre un double refoulement, au plan poétique, celui de la lettre au profit des choses et des idées, quand un poème comme le *Coup de dés* ne cesse de battre le rappel de la lettre¹¹² contre *l'illusion référentielle* ; au plan politique, ou cosmopolitique, celui de la nature cosmique au profit de la société historique, car « un gouvernement, pour valoir mirera l'univers, monarchique, anarchique, aux conjectures¹¹³ ». « Mirer l'univers », telle serait l'une des tâches de cette poésie, entreprise par un poète qui entend redéfinir l'Homme comme un « civilisé édénique », être complet dès lors qu'il sait se satisfaire d'une « doctrine » liée à la pratique des « lettres », et d'une « contrée¹¹⁴ », qui n'est autre que l'infinie manière d'habiter un « authentique séjour terrestre¹¹⁵ ». Il faut donc corriger *l'illusion autoréférentielle* propre à la critique mallarméenne post-structuraliste. À l'énoncé mallarméen *hyper-lettrique* qui insère la lettre dans un système hiérarchisé pour faire du livre « l'expansion totale de la lettre¹¹⁶ », répond au niveau *mondain* cette déclaration

110 Ce grand thème fédérateur de l'esthétique mallarméenne, dégagé par Gardner Davies en 1959, a été approfondi à la lumière de l'œuvre de Max Müller par Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé, op. cit.*

111 Mallarmé, « Une dentelle s'abolit... », OC, I, p. 42.

112 Bertrand Marchal parle d'un « oubli de la lettre », *La Religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 474.

113 Mallarmé, « La Musique et les lettres », OC, II, p. 76.

114 *Ibid.*, p. 66.

115 Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *ibid.*, p. 158.

116 Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *ibid.*, p. 226.

programmatische qui rêve d'un Livre dépliant « l'explication orphique de la Terre¹¹⁷ ». Le poème mallarméen vise la *lettre-pour-le-monde*, la *lettre-monde*.

Thierry ROGER
CÉRÉDI – Université Rouen
Normandie

117 Mallarmé, lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *Correspondance. 1854-1898, op. cit.*, p. 571.

DÉLIT D'INITIÉ ?

Tristan Tzara lit Villon

On ne se méfie jamais assez des poètes – surtout lorsqu'ils se muent, pour les besoins de la cause, en donneurs de leçons. Prenons l'exemple de tel extrait du *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* de Tristan Tzara, lu au public lors du vernissage de l'exposition Picabia à la librairie-galerie Povolozky à Paris, le 9 décembre 1920. Tzara y prononce en effet non seulement sa célèbre phrase selon laquelle « La pensée se fait dans la bouche¹ », mais il y donne également un mode d'emploi de la production poétique, devenu célèbre, et qui s'intitule « Pour faire un poème dadaïste » :

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire².

Cet extrait du manifeste de Tzara a donné lieu à d'innombrables tentatives d'écriture poétique, toutes plus ou moins « dadaïstes ». A-t-on

1 Tzara, Tristan, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *Œuvres complètes*, éd. par Henri Béhar, Paris, Flammarion, t. 1 (1912-1924), 1975, p. 377-387 ; cit. p. 379. Tout renvoi à cette édition de référence se fera désormais par le sigle OC, suivi du numéro du volume et de l'indication de page.

2 OC 1, p. 382.

cependant suffisamment observé que la technique décrite ici par Tzara, qui accorde une place essentielle au hasard, ne correspond en réalité que très partiellement à la poétique mise en œuvre par le poète lui-même ? À lire ses propres productions, on se rend en effet rapidement compte qu'elles ont beau avoir recours au collage et au montage, elles n'accordent pas pour autant une large place au hasard. Tzara était d'ailleurs le premier à reconnaître ce fait, quelques années plus tard, lorsqu'il faisait précéder un choix de ses poèmes dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* parue aux Éditions du Sagittaire de Simon Kra en 1926 par cet avertissement : « Mettez, disait-il, tous les mots dans un chapeau, tirez au sort, voilà le poème dada. Il mentait³ [...] ». En réalité, affirme Tzara dans sa notice, le poète lie les mots « par le fil hasardeux mais sûr de l'inspiration ». Et de conclure, par une belle pirouette dialectique, que « l'extrême dogmatisme de la pure création abstraite revient ainsi à l'extrême romantisme de la pure inspiration⁴ ». Ce qui à la lecture peut apparaître comme l'action du hasard serait donc, en réalité, le fruit de l'inspiration.

Faisons un saut vingt ans plus tard, à l'époque où un Tzara vieillissant et de plus en plus isolé se verra à nouveau confronté au problème du hasard dans la production poétique, mais cette fois-ci en tant que lecteur. Tout semble avoir commencé avec la rédaction d'une préface à une édition des poésies de François Villon, quelques années après la Seconde Guerre mondiale, en 1948. Sous le titre « L'actualité de Villon », Tzara présente alors un Villon précurseur des poètes maudits, dont la force d'interpellation tient moins dans ce que Tzara appelle « la signification exacte de la poésie de Villon à telle ou telle époque » que dans son « pouvoir de communication », même si celui-ci « n'est pas rigoureusement conforme à l'intention du poète⁵ ». L'essentiel, insiste Tzara, est au contraire que la poésie « réponde à une série de justifications latentes dans l'esprit du lecteur qui, lui, se charge de faire assumer une interprétation valable au sens de chaque proposition⁶ ». Entre ce

3 *Ibid.*, p. 703.

4 *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1926 (11^e édition), p. 407.

5 Tzara, « L'actualité de Villon », OC 5, p. 115-124 ; cit. p. 116.

6 *Ibid.*

qu'Umberto Eco appelle *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris*⁷, le choix pour Tzara est clair : il faut privilégier la dernière, celle du lecteur, seule capable d'actualiser le sens profond de la poésie. Comme l'affirme encore Tzara, la poésie – celle de Villon comme celle de tout vrai poète – doit être comprise comme un « dépassement » du langage et du fait pour devenir ce qu'il appelle une « affirmation objective qui agit sur le monde comme facteur de transformation et d'enrichissement⁸ ». Pour le Tzara de 1948, l'actualité de Villon réside dans sa capacité à faire partie du grand souffle révolutionnaire qui anime dans les années de l'immédiat après-guerre les poètes communistes : Éluard, Aragon, Tzara lui-même.

Affaire réglée ? Il faut bien croire que non. Car c'est en préparant une nouvelle édition critique des œuvres de Villon que Tzara semble avoir découvert, en étudiant les éditions existantes, notamment celle d'Auguste Longnon revue par Lucien Foulet, que Villon avait inscrit, sous la forme d'une anagramme, le nom d'une de ses connaissances, un certain Ytiers Marchant, dans un vers du *Testament* :

Bien est verté que j'ay amé
 Et ameroie volentiers ;
 Mais triste cuer, ventre affamé
 Qui n'est rassasié au tiers
 M'oste des amoureux sentiers.
 Au fort, quelqu'ung s'en recompence,
Qui est ramply sur les chantiers !
 Car la dance vient de la pance⁹.

Une fois découverte, cette anagramme, que la critique a acceptée sans rechigner, a l'avantage de paraître passablement évidente, essentiellement pour des raisons sonores : les syllabes du nom d'Ytiers Marchant semblent en effet résonner dans l'expression, au demeurant assez recherchée, « rempli sur les chantiers », que Tzara paraphrase comme « qui est bien nourri et a bien bu¹⁰ », le chantier en question désignant la pièce de bois sur laquelle repose le tonneau.

Comme Tzara l'explique dans le manuscrit d'un texte qu'il va alors mettre en route et qu'il se propose de publier sous le titre *Le Secret de*

7 Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

8 Tzara, « L'actualité de Villon », *OC* 5, p. 124.

9 Cité d'après Tzara, *Le Secret de Villon*, *OC* 6, p. 7-562 ; cit. p. 9. Nous soulignons.

10 *Ibid.*, p. 9-10.

Villon, c'est cette découverte qui est à l'origine d'une longue recherche anagrammatique qu'il entreprend alors, sans que celle-ci débouche dans un premier temps sur des résultats tangibles. Ce sera seulement au moment où Tzara dégage ce qui deviendra le principe d'un autre type de lecture anagrammatique que les résultats se mettront à apparaître aux yeux de l'interprète. La clé (le terme est de Tzara) de ce procédé est la suivante :

Ce procédé consistait à inclure dans un vers, ou la portion de celui-ci dévouée à l'anagramme, un mot ou plusieurs dont les lettres sont distribuées symétriquement par rapport à un centre formé d'un ou de deux signes alphabétiques, les blancs entre les mots ne comptant pas¹¹.

Par rapport au procédé découvert par Foulet, taxé par Tzara d'« arbitraire », celui qu'il dégage lui-même semble en effet plus précis, puisqu'il se base sur le respect rigoureux d'un « principe de répartition symétrique » autour d'un centre et donc d'un « agencement numérique » qui doit être observé strictement. En revanche, l'anagramme de ce type est discontinue et disséminée à travers plusieurs mots ; son déchiffrement implique donc une reconstitution complexe. Notons en outre que Tzara est obligé d'admettre que Villon prend des libertés avec la graphie des mots, ce qu'il explique d'une part par l'orthographe instable de l'époque et des scribes peu fiables et d'autre part par toutes sortes de « licences » du poète (comme le redoublement de consonnes, des changements de voyelle, etc.) pour lesquelles l'interprète se permettra de « recourir à certaines corrections », comme il dit¹².

Les résultats obtenus par cette lecture anagrammatique, testés principalement sur Villon mais aussi sur certains textes de Dante et de Rabelais, sont tellement spectaculaires que Tzara n'hésite pas à saisir, après plusieurs années de patient travail de décodage, la presse française. Quelques jours avant Noël 1959 paraissent deux articles retentissants, le premier dans *Les Lettres Françaises*, le second dans *Le Monde*, dans lesquels Tzara présente ses découvertes, toutes basées sur un second sens caché dans les anagrammes du texte de Villon : il y en aurait peut-être plus de 1600¹³ ! Grâce à sa méthode anagrammatique, Tzara découvre des noms

11 *Ibid.*, p. 10-11.

12 *Ibid.*, p. 11, 12, 17.

13 Dobzynski, Charles, « Le Secret de François Villon », *Les Lettres françaises*, n° 803, 17-23 décembre 1959, p. 1-4 ; Couvreur, Jean, « Du nouveau sur François Villon ? », *Le Monde*, 22 décembre 1959, p. 9.

de personnes impliquées dans la vie mouvementée de Villon (ses amis, ses complices, ses adversaires, son grand amour), mais aussi des signatures disséminées qui lui permettent d'attribuer tel ouvrage anonyme à Villon et tel autre à Rabelais. La parution de son étude est annoncée pour le mois suivant chez l'éditeur parisien Fasquelle avec lequel un contrat a été signé.

Or cet ouvrage si fièrement annoncé dans la presse n'a jamais paru, ni en janvier 1960, ni en novembre 1963 après le procès que Tzara gagne contre son éditeur qui refuse de publier son étude, ni après la mort de Tzara, un mois plus tard. Le manuscrit est resté dans les tiroirs jusqu'en 1991, le moment où Henri Béhar, l'éditeur des *Œuvres complètes* de Tzara, en édite enfin le sixième et dernier volume de plus de 600 pages, entièrement consacré au *Secret de Villon*, donnant ainsi accès aux très nombreux manuscrits liés à cette recherche.

Si l'éditeur Fasquelle s'est finalement décidé contre la publication du *Secret de Villon*, si Tzara lui-même a retardé, entre 1960 et 1962, l'impression de son volume alors même que ce dernier semblait prêt, c'est que des voix s'étaient élevées dès cette époque pour mettre en doute l'idée d'une anagrammatisation intentionnelle de Villon. Ne suffisait-il pas, lui demanda par exemple un certain Monsieur Puisségur, professeur de mathématiques, de mobiliser la simple probabilité pour expliquer la présence de ces anagrammes ? Tzara lui accorde alors certes qu'il « revient au hasard une part relativement importante dans la formation des anagrammes à lettres discontinues », mais il persiste cependant dans sa conviction que « le doute sur l'authenticité des anagrammes dans l'œuvre de Villon doit être définitivement écarté¹⁴ ».

Un témoignage intéressant, quoique plus tardif, nous est offert par le psychanalyste Jacques Lacan, qui habitait au début des années 1960 dans la même maison que Tzara, au 5 rue de Lille à Paris. Dans son séminaire du 18 mars 1980, Lacan se souvient en effet avoir offert à Tzara, qui lui avait sans doute parlé de sa recherche, un exemplaire de son célèbre essai « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » de 1957 dans lequel il défendait l'idée que la poésie montrait que « tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition¹⁵ » ;

14 Tzara, *Le Secret de Villon*, p. 525, 530. Sur M. Puisségur, voir l'annotation d'H. Béhar, p. 562, note 18.

15 Essai publié pour la première fois en 1957 dans le volume 3 de *La Psychanalyse*. Nous citons la version publiée dans Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 493-528 ; cit. p. 503.

une idée qu'il rattachera en 1966, lors de la parution de l'essai dans les *Écrits*, explicitement au travail de Jean Starobinski sur les anagrammes de Saussure dont un extrait venait alors de paraître dans le *Mercur de France*¹⁶. Mais Tzara ne semble pas s'être intéressé aux thèses défendues par Lacan, comme l'avoue le psychanalyste lui-même, en ajoutant malicieusement : « Tzara ne délirait que sur Villon. Il se méfiait tout de même de ce délire¹⁷. »

Des travaux de plusieurs chercheurs, dont notamment Stults, Bernard et Heller-Roazen¹⁸, ont depuis cette époque suffisamment mis en cause la valeur heuristique des trouvailles de Tzara pour que je ne revienne pas ici sur ce point. Je voudrais en revanche essayer de mieux comprendre comment un poète comme Tzara, qui durant sa période Dada et bien au-delà défend l'idée que la poésie accorde une place essentielle à l'inconscient (ce qui ne serait pas pour déplaire à Lacan), en vient à soutenir dans les dernières années de sa vie l'idée apparemment opposée d'une poésie codée de façon particulièrement élaborée et donc consciente.

Pour mieux saisir la façon dont Tzara conçoit l'acte poétique, il n'est pas inutile de revenir à un texte écrit à un moment crucial, lorsque se pose pour les surréalistes la question du « devenir révolutionnaire » de leur mouvement, à la suite notamment de la crise ouverte par le *Second manifeste du surréalisme* de fin 1929, puis du Congrès de Kharkov en 1930¹⁹.

Dans son « Essai sur la situation de la poésie » publié dans le numéro 4 de décembre 1931 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, Tzara se montre en effet soucieux d'inscrire la poésie dans le cadre conceptuel du matérialisme dialectique. Pour ce faire, il propose de

16 *Ibid.*, note 2.

17 Lacan, Jacques, « Dissolution » (18 mars 1980), typoscript à consulter sur <https://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/1980.03.18.pdf>, consulté le 22/06/2023.

18 Stults, Lynn D., « A Study of Tristan Tzara's Theory Concerning the Poetry of Villon », *Romania*, t. 96, n° 384, 1975, p. 433-458 ; Bernard, Michel, « *Le Secret de Villon* à l'épreuve de l'ordinateur. Tzara et les anagrammes », *Romania*, t. 113, n° 449/450, 1992-1995, p. 242-252 ; Heller-Roazen, Daniel, « Les Secrets de Tristan Tzara », dans *Id.*, *Langues obscures. L'art des voleurs et des poètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 176-246.

19 Pour une mise en perspective du travail des anagrammes de Tzara par rapport à sa poétique plus générale, voir Béhar, Henri, « À mots découverts », *Europe*, vol. 53, n° 555/556, 1975, p. 95-112, ainsi que Vassevière, Maryse, « Tzara linguiste », *Europe*, vol. 95, n° 1061/1062, 2017, p. 93-108.

distinguer d'abord deux types de poésie : la « poésie-moyen d'expression » qu'il considère alors comme largement périmée, et la « poésie-activité de l'esprit », celle de Dada et des surréalistes. À la première correspondrait ce qu'il appelle le penser dirigé ou logique, à la seconde le penser non dirigé ou associatif. En bon apprenti dialecticien, Tzara ajoute cependant en fin d'article que la poésie « activité de l'esprit » sera à son tour prochainement niée et dépassée pour faire place à ce qu'il décrit comme « une nouvelle poésie, élevée à une puissance qu'on ne saurait trouver que sur le plan psychique de la collectivité²⁰ ».

Cette idée d'une bi-, voire d'une tripartition de la poésie sera réexaminée par Tzara, après la Seconde Guerre mondiale, à l'occasion d'une conférence qu'il donne en Sorbonne en 1947 au sujet du « Surréalisme et l'après-guerre ». L'opposition se trouve alors légèrement modifiée, car si Tzara reprend la distinction de base entre « poésie-moyen d'expression » et « poésie-activité de l'esprit », il leur associe désormais, à la première l'idée de poésie dite « manifeste », à la seconde celle de poésie dite « latente ». Il abandonne également le troisième type de poésie et refuse désormais l'idée d'une évolution dialectique d'un type à l'autre au profit d'une dialectique intrinsèque à l'acte poétique :

À l'étape actuelle, la poésie-moyen d'expression et la poésie-activité de l'esprit sont imbriquées en un complexe dialectique qui fait que la poésie n'est ni l'une ni l'autre, mais les deux à la fois avec, en plus, un caractère spécifique qui lui donne son ton propre, son langage particulier²¹.

Et Tzara de préciser, dans une longue note, que ce sont les « nouvelles nécessités [qui] créent de nouvelles normes d'expression », comme dans le cas de l'argot qui serait peut-être à concevoir comme « une survivance de l'emploi des langues secrètes dans la société primitive²² ».

Or, dans un passage ultérieur de cette même conférence, Tzara revient explicitement au cas de la poésie de la résistance comme pierre d'achoppement de sa théorie de la poésie. Il rejette en effet toute idée d'une « poésie de l'événement », comme il dit, pour souligner que même au temps de la résistance, la poésie n'avait pas à exprimer ou à transposer une réalité concrète du monde extérieur, mais à devenir « un

20 Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *OC* 5, p. 9-28 ; cit. p. 15 et 23.

21 Tzara, « Le surréalisme et l'après-guerre », *OC* 5, p. 59-108 ; cit. p. 70.

22 *Ibid.*, p. 88.

élément actif dans la réalité de la vie » en servant de « support affectif²³ » à l'événement, garantissant ainsi l'authenticité du geste poétique.

Comment faut-il comprendre ces idées que Tzara développe à un moment où les anciens poètes de la résistance sont en passe de devenir les piliers du paysage culturel de l'immédiat après-guerre, et où le sur-réalisme de Breton s'est disqualifié aux yeux de Tzara dans la mesure où il ne fut, comme il le dit, « d'aucun secours ni sur le plan affectif du comportement devant les nazis, ni sur celui, pratique, de la lutte entreprise contre eux²⁴ » ?

Cette question est d'autant plus difficile à élucider que Tzara lui-même a renoncé durant la guerre, contrairement à Aragon, Éluard ou Seghers, à faire publier ses poèmes, du moins jusqu'à la fin de l'année 1943. C'est seulement à ce moment-là, probablement à la suite de sa dénonciation dans l'hebdomadaire collaborationniste *Je suis partout*, le 21 mai 1943²⁵, qu'il fera paraître, sous la signature transparente de « T. Tristan », deux poèmes dans la revue lyonnaise *Confluences*, « Ça va » et « Une route seul soleil²⁶ » ; poèmes qu'il republiera en 1944, avec quelques autres écrits, sous la forme de deux plaquettes à Toulouse et Cahors²⁷.

Dans *Confluences*, le poème « Ça va » est daté du 2 juin 1943, quelques jours seulement après sa dénonciation. Sous ce titre antiphraastique qui fait peut-être résonner son ancien mouvement Dada, peut-être aussi le « ça ira » révolutionnaire, le poète évoque un univers de violence, avec ce vers comme refrain, « Trotte trotte petit cheval », à la manière d'une comptine pour enfants.

« Une route seul soleil » est en revanche l'un des très rares poèmes de Tzara à faire explicitement allusion, à travers les initiales du titre, à une

23 *Ibid.*, p. 75, 105.

24 *Ibid.*, p. 99.

25 [Anon.], « Encore un martyr », *Je suis partout*, 21 mai 1943, p. 2. Sur la vie de Tzara durant la période d'occupation, voir Hentea, Marius, *Tata Dada : The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara*, Cambridge, MIT Press, 2014, p. 241-263, ainsi que Fauchereau, Serge, « "Il ne peut y avoir d'engagement qu'envers l'ensemble de la vie." Tzara et la politique », in : *Tristan Tzara l'homme approximatif*, Catalogue de l'exposition au MAMCS, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2015, p. 279-295.

26 *Confluences. Revue de la Renaissance française*, n° 27, décembre 1943, p. 729-730.

27 Pour une description de ces deux plaquettes, voir le commentaire d'H. Béhar, *OC* 3, p. 606ss.

réalité politique, à savoir l'URSS. Comme la signature « T. Tristan » – d'ailleurs rapidement remplacée, lors des rééditions, par son vrai nom (de plume) – l'acrostiche du titre est en réalité un secret de polichinelle, qui n'a sans doute trompé personne, et il serait abusif de parler à son propos de « poésie de contrebande », pour reprendre ici la terminologie proposée par Pierre Seghers²⁸ pour désigner une poésie qui essayait de faire passer des messages clandestins de résistance dans des publications pourtant approuvées par la censure de Vichy.

C'est plutôt à la lumière de la conférence de 1947 qu'il faut à mon sens interpréter la pratique poétique de Tzara de 1943. Tzara y remarque en effet que la poésie telle qu'il la conçoit désormais – à savoir l'imbrication indélébile de la poésie manifeste et de la poésie latente, de la poésie-moyen d'expression et de la poésie-activité de l'esprit – a la capacité, dans la mesure même où la seconde est une « fonction humaine présente à l'esprit de tous les individus²⁹ », d'agir sur les collectivités par la voie de la faculté de l'invention. Voici comment Tzara explique son fonctionnement :

Son principal moteur est l'association ou le rapprochement fortuit d'éléments différents qui ne trouvent le point de coïncidence que grâce à un détail accidentel où la mémoire prend la figure d'un jeu aux règles définies et à multiples possibilités de résultats. L'association peut donc être l'objet d'un rapprochement formel, basé sur la sonorité des mots ou idéal c'est-à-dire résultant d'un souvenir subjectif ayant trait à un fait ou à une image³⁰.

Pour le dire en d'autres mots, la poésie ne peut devenir efficace auprès de la collectivité que dans la mesure où elle est acceptée comme juste, c'est-à-dire comme correspondant à leurs besoins, par un grand nombre de personnes qui peuvent s'y reconnaître, même si, ajoute Tzara, « le fait qui l'a provoqué ou le mécanisme qui a présidé à sa naissance en sont oubliés³¹ ».

L'efficacité de la poésie, sa valeur persuasive pourrait-on dire, est donc liée selon Tzara essentiellement à sa capacité associative qui se situe d'abord au niveau de l'expression, grâce à un rapprochement qui

28 Voir Seghers, Pierre, *La Résistance et ses poètes (France 1940/1945)*, Paris, Éditions Seghers, 1974 (2004).

29 Tzara, « Le surréalisme et l'après-guerre », *OC* 5, p. 88.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

peut être soit formel, soit idéal, soit encore les deux. Dans les deux exemples que je viens de mentionner, c'est le rapprochement entre la promesse contenue dans les sonorités des initiales URSS et l'idée de suivre la seule voie vers le soleil, ou encore entre le caractère enfantin du petit cheval de bois, le Dada, et la promesse du chant populaire du « ça ira », qui sont à l'origine de la valeur persuasive de la poésie dite « de résistance » de Tzara.

Mais cette capacité associative de la poésie comme moyen d'expression ne serait rien si elle se limitait au seul poète individuel, à sa seule subjectivité, à ce que Tzara appelle sa pensée dirigée. C'est en effet uniquement dans la mesure où la poésie se conçoit aussi comme une activité de l'esprit, autrement dit comme relevant en même temps d'une pensée non dirigée, qu'elle pourra acquérir une valeur pour autrui.

Le cas de la poésie de Villon, à priori si éloigné des enjeux de l'époque moderne, est à cet égard emblématique pour Tzara. Dès sa préface aux œuvres de Villon de 1949, Tzara, qui n'a pas encore commencé sa recherche des anagrammes, ressent la nécessité d'expliquer en quoi ces textes, souvent si énigmatiques et allusifs, peuvent toucher un lectorat moderne. Sa réponse est la suivante :

L'important est que [la poésie] réponde à une série de justifications latentes dans l'esprit du lecteur qui, lui, se charge de faire assumer une interprétation valable au sens de chaque proposition. Il n'est pas besoin de se demander quelle a été la signification exacte de la poésie de Villon à telle ou telle époque, puisque, même si le centre de notre attention est aujourd'hui déplacé, cette poésie contient assez de vigueur pour nous émouvoir en nous contraignant de la suivre vers un de ses multiples débouchés.

Ce qui confère à toute œuvre poétique la puissance sonore du lointain écho qu'elle suscite est en quelque sorte amorcé par une unité de ton, une heureuse rencontre de l'expérience vécue et de sa traduction adéquate dans un langage transgressant sa valeur conceptuelle³².

La recherche des anagrammes que Tzara entreprend dans les dernières années de sa vie relève peut-être d'un délire, comme l'affirmait Lacan ; mais ce délire s'accorde en profondeur avec sa vision de la poésie, qui est essentiellement dialectique. Selon celle-ci, l'expression manifeste ne peut prendre sens que par rapport à une dimension latente, à la poésie-activité de la pensée qui à son tour garantit la validité et surtout la

32 Tzara, « L'actualité de Villon », OC 5, p. 116.

communicabilité de l'expression manifeste. Comment expliquer sinon qu'on puisse être touché par une poésie qui relève d'enjeux somme toute circonstanciels, oubliés depuis longtemps ? Ce que Tzara appelle « la puissance sonore du lointain écho » suscité par la poésie renvoie d'une part vers le passé, vers l'expérience vécue, et d'autre part vers le futur, celui des lecteurs qui continuent à y trouver une force brûlante. Délit d'initié ? Peut-être. Mais je préfère penser qu'il s'agit d'un *délire d'initié*, d'un délire qui a tout son sens pour Tzara qui a toujours voulu vivre la poésie. C'est peut-être cette quête que signalent les derniers vers du poème « Une route seul soleil », sur lesquels je voudrais conclure :

et j'ai suivi l'étoile
j'ai deviné la joie
paroles au cœur de menthe
quel est cet espace
qui rayonne en moi³³

Thomas HUNKELER
Université de Fribourg

33 *Confluences*, p. 730.

LE CORPS DE LA LETTRE

Jeux de lignes et saillances typographiques dans la poésie de langue française des années 1910-1920

L'expression « poésie lettriste » peut évoquer les œuvres théoriques et poétiques d'Isidore Isou et du groupe qui se constitua à partir du milieu des années 1940 autour du Lettrisme. Privilégiant le son ou la lettre sur le mot, la matérialité du langage sur la signification, les productions lettristes prennent des formes diverses dont celles de la « métagraphie » désignée ensuite par le terme d'« hypergraphie », caractérisées par l'usage des lettres alphabétiques, elles-mêmes associées à d'autres signes scripturaux, qu'il s'agisse par exemple des idéogrammes ou des hiéroglyphes, des chiffres ou des notes de musique. Si ces productions peuvent s'inscrire dans une sorte de continuité avec les premières avant-gardes futuristes et dadaïstes, elles se distinguent de celles des poètes de l'« esprit nouveau » qui, au cours de ces mêmes années, explorent aussi les possibilités offertes par la matérialité du langage, mais sans rompre avec la dimension sémantique du mot ou de la phrase. N'y aurait-il alors rien de « lettrique » dans leurs expérimentations formelles ? Certes, la lettre n'y prend pas une véritable autonomie par rapport au langage verbal, mais les recherches formelles montrent par leur diversité qu'elle fait plus ou moins l'objet d'une attention particulière. Ces recherches sont principalement marquées par l'intérêt accordé à la disposition du poème sur l'espace de la page, aux jeux des lignes et des blancs typographiques. L'objectif est ici d'observer comment ces jeux ont pu favoriser la prise en compte de la lettre comme unité signifiante, et dans quelle mesure les variations sur le corps de la lettre, dans le sens typographique du terme, c'est-à-dire pour ce qui concerne la taille et l'épaisseur des caractères, participent de la dimension poétique ou métapoétique du texte.

Ces pratiques ont pu être commentées au regard de la proximité avec les arts plastiques, notamment la peinture des cubistes. Elles peuvent

être envisagées en lien avec le contexte de crise, crise de la philosophie au XIX^e siècle qu'expose par exemple Léo Freuler¹, crise de la représentation, crise du vers, à moins qu'il ne s'agisse de la « crise de vers » selon Stéphane Mallarmé, comme « crise exquise de la littérature² ». Le sens médical du mot « crise » est lié à l'intensité, et, pour François Rigolot, cité dans l'argumentaire de l'introduction, cette intensité caractérise les « expériences formelles³ ». À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, elles interrogent et donnent à voir les processus complexes de la pensée et de l'imagination auxquels se sont intéressés les psychologues. Je choisis donc d'observer les pratiques formelles moins sous l'angle d'une « crise des valeurs traditionnelles⁴ » que d'un déploiement des possibilités offertes par le langage, marqué par le déplacement. J'entends ce dernier terme dans son sens figuré mais aussi littéral, lorsque les lignes et les lettres sont déplacées sur l'espace de la page. Ces déplacements me semblent favorisés par un paradigme-clé de la pensée philosophique et scientifique, celui de plasticité qui se développe au XIX^e siècle. L'objectif est donc encore de mettre en perspective ces pratiques poétiques du début du XX^e siècle avec un contexte épistémique plus large.

LA LETTRE ET LES LETTRES

Avant de prendre à la lettre l'argumentaire du volume, je commencerai par quelques remarques préalables concernant la polysémie du mot « lettre ». Le nom latin *littera* a le sens de « caractère d'écriture » et sa variante au pluriel, *litterae*, désigne « toute espèce d'écrit ». Dans la langue française, le nom « lettre », qui, au singulier, désigne aussi une missive, prend au pluriel le sens de « toute sorte de science et doctrine », auxquelles sont associées les « Belles Lettres ». Ces définitions déclinées dès la première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) et

1 Freuler, Léo, *La Crise de la philosophie au XIX^e siècle*, Paris, Corti 1966.

2 Mallarmé, Stéphane, « Crise de vers », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, Tome II, éd. critique par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 207.

3 Rigolot, François, « Le poétique et l'analogique », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 267.

4 *Ibid.*

dans le *Dictionnaire universel de Furetière* (1690) sont résumées ainsi par ce dernier : « Figure, caractère ou trait de plume dont un peuple est convenu, pour marquer un son de voix, ou pour signifier quelque chose, et dont l'assemblage fait des mots qui servent à faire connaître les pensées des uns aux autres. » Dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), l'expression « science et doctrine » est reformulée par « connaissances que procure l'étude en général, et en particulier, celle de la littérature proprement dite. » Associée à la réception des œuvres, cette définition du nom « lettres » est immédiatement suivie par le mot « lettré », avant que ne soit délimité le domaine des « Belles lettres », soit « La grammaire, l'éloquence, la poésie ».

La polysémie du mot tend à construire une opposition marquée entre le littéral – la lecture à la lettre – et « le figuré ou l'extensif » selon les termes employés par le *Dictionnaire de l'Académie* à partir de la cinquième édition de 1798, qui cite comme exemple la *Deuxième épître aux Corinthiens* : « la lettre tue, mais l'esprit vivifie ». De la lettre, comme figure graphique ou caractère, aux lettres liées à la connaissance que découvre une lecture prenant en compte le sens figuré, l'aspect matériel du langage et de l'écriture passe au second plan. Dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694, la définition du nom « littérature » est « érudition, doctrine », et en tant que domaine d'étude, elle se distingue de la grammaire « qui enseigne à parler et à écrire correctement ». Au sein de cette axiologie, la lettre est envisagée par la grammaire comme ce qui « exprime un son » et son étude se réduit à l'orthographe.

Pourtant l'art des Belles Lettres inclut aussi l'éloquence et la poésie. Et, en grec, *grammatikè technè* désigne l'art des lettres, au sens littéral, certes en vue de la lecture à haute voix. Cet art est celui de l'écriture, du tracé ou de la ligne, sens que porte *grammè*. La ligne du vers est alors caractérisée par l'alternance des syllabes brèves et longues. C'est cette structuration du vers qui retient l'attention des théoriciens du vers français à partir du XVIII^e siècle⁵. Elle sert de justification au développement des théories accentuelles. Le *Traité élémentaire de prosodie française* (1881) de Louis Becq de Fouquières s'ouvre ainsi sur une comparaison contrastive entre le vers grec et le vers français :

5 Gouvard, Jean-Michel, « Le vers français : de la syllabe à l'accent », *Poétique*, n° 106, 1996, p. 223-247.

Chez les anciens la quantité était la base même de la versification, et c'était parce qu'une syllabe était longue de sa nature et par sa position qu'elle venait occuper dans le vers la place où le rythme exigeait une syllabe longue.

Dans la langue française, au contraire, quelle que soit la quantité absolue ou relative des syllabes que nous prononçons, c'est uniquement la place rythmique occupée par la syllabe qui en fait une syllabe longue.

Pour l'oreille, le résultat est le même⁶.

La « cadence » est analysée comme un jeu de rapports fondant l'harmonie du vers. Théorisant les principes de l'accentuation, Louis Becq de Fouquières distingue les accents métriques fixes et les accents mobiles, facteurs de déploiement des possibilités rythmiques du vers. Par-delà la rime, d'un « emploi rythmique nettement déterminé⁷ », ce sont encore surtout l'assonance et l'allitération qui retiennent son attention. La première est conçue comme ce qui « naît spontanément de l'accord secret qui s'établit entre notre langage et le sentiment qui nous anime⁸. » Le rôle de chacune est présenté en corrélation : « si l'assonance donne au langage sa coloration, c'est l'allitération qui lui donne tout son relief⁹. » Dans les exemples cités, les syllabes assonantes sont alors matérialisées par l'italique et l'allitération par la lettre capitale, cette présentation donnant à voir l'« irrésistible mouvement¹⁰ » que provoque la lecture de la poésie. Par-delà l'harmonie du vers et du poème, ce principe du mouvement, à la fois lié à la production et à la réception de l'œuvre, devient central dans l'élaboration d'une poétique au sein de laquelle la matérialité du langage se fait pleinement signifiante.

L'étude des sons, présentée comme nouvelle et encore à ses balbutiements par Louis Becq de Fouquières dans son *Traité général de versification française*, s'inscrit dans un contexte de développement des recherches physiologiques et psychologiques. Pour le théoricien du vers, le rythme vocal exprime les « nuances de la pensée¹¹ », et il en observe le processus dans son étude de l'allitération : « Une pensée se forme en nous ; nous lui donnons en quelque sorte corps au moyen des sons du langage

6 Fouquières, Louis Becq de, *Traité élémentaire de prosodie française*, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1881, p. 2.

7 *Ibid.*, p. 99.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 101.

10 *Ibid.*, p. 102.

11 Fouquières, Louis Becq de, *Traité général de versification française*, Paris, Charpentier, 1879, p. 17.

[...]»¹² Le vocabulaire qu'il emploie – « association », « dissociation », « combinaison » – est aussi celui des psychologues qui s'intéressent à l'articulation entre le sensible et l'intelligible, et qui, plus encore que Becq de Fouquières, accordent à la dimension physique de la perception un rôle capital. Lecteur notamment des travaux de psychologie anglaise, Théodule Ribot publie en 1900 un essai sur l'imagination créatrice¹³, qu'elle soit artistique ou scientifique, dans lequel la perception sensible est articulée à l'élaboration intellectuelle, dont elle est partie prenante¹⁴. Pour ce qui concerne le domaine littéraire, les exemples qu'il propose sont empruntés pour beaucoup aux poètes proches, ceux du XIX^e siècle romantique, parnassien et symboliste, par rapport auxquels ou contre lesquels Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy ou Paul Dermée légitimeront leur recherche d'une poésie nouvelle. Mais les principes généraux énoncés par Théodule Ribot, qui servent notamment à distinguer l'imagination reproductrice de l'imagination créatrice, s'inscrivent aussi dans la définition de cette poésie nouvelle. Tel est le cas de Paul Dermée qui le cite explicitement, au côté de Pierre Janet, dans l'article « Découverte du lyrisme » publié dans le premier numéro de la revue *L'Esprit nouveau*¹⁵ fondée par Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) et qu'il dirige.

JEU DE LIGNES, JEU DE LETTRES

Cette poésie nouvelle explore les potentialités du langage lorsqu'il se donne à voir, lorsqu'il donne à voir le fonctionnement relationnel des unités du poème, celles-ci étant parfois moins de l'ordre de la lettre que de la ligne. L'intérêt déjà accordé à la mise en forme typographique de leur poème par Charles Baudelaire ou Stéphane Mallarmé s'inscrit dans

12 *Ibid.*, p. 118.

13 Ribot, Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1900.

14 Je ne développerai pas ces aspects que j'aborde plus longuement dans un ouvrage à paraître.

15 *L'Esprit nouveau*, n° 1, 1920, p. 31-32, dans Arnould, Céline, Dermée, Paul, *Œuvres complètes*, t. III, éd. critique par Didier Alexandre et Dominique Rabaté, Paris, Garnier-Flammarion, 2015, p. 131.

une période de codification accrue des normes éditoriales et de multiplication des types de caractères. Avec *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* de Stéphane Mallarmé, la disposition du poème sur la page et la double page, le choix des types de caractères et la place occupée par le blanc typographique deviennent pleinement un moyen de la création poétique. Le vers ou le morceau de prose sont conçus en tant que lignes dont la matérialité visuelle et la place participent d'une architecture signifiante, que plus tard, sous la plume de Reverdy, d'Apollinaire, de Dermée ou d'Albert-Birot, chaque poème renouvelle diversement.

La revue *Nord-Sud*, fondée par Pierre Reverdy et publiée en 1917 et 1918, donne à voir ces expérimentations formelles. Les poèmes de Reverdy, de Guillaume Apollinaire ou de Paul Dermée qui y sont publiés présentent essentiellement un travail sur la ligne droite, l'ensemble des lignes le plus souvent horizontales étant parfois disposées en retrait les unes par rapport aux autres. À la lecture linéaire répond alors une lecture multilinéaire et au principe tabulaire de l'empilement des vers ou des échos construits par la rime, un système multitabulaire. La géométrie du texte favorise sa lisibilité, et le jeu des lignes suscite les processus d'interprétation qui consistent notamment à relier et délier les unités constitutives du poème, vers ou morceaux de vers souvent échelonnés, mots ponctuellement isolés mais articulés à d'autres par leur place qui souligne les proximités ou contrastes sémantiques. Si le système linguistique, tel que le définissent alors les linguistes, dont Saussure, est un ensemble de relations et de rapports syntagmatiques et paradigmatiques, le poème déploie et accroît sur la page ce jeu relationnel. La typographie le donne à voir, selon ce mouvement d'extériorisation décrit par Théodule Ribot. Elle se fait aussi moyen de découverte de nouveaux rapports, dans et par-delà les relations linguistiques, lorsqu'elle produit des ambivalences syntaxiques. Elle met alors en scène les changements possibles de point de vue ou de point focal régissant la perception et l'interprétation.

Le poème se donne immédiatement à lire comme une sorte de carte suscitant le déplacement du regard dans plusieurs directions ou selon différents plans. Un texte de Léon Pierre-Quint publié dans la revue *L'œuf dur*¹⁶ évoque littéralement et de façon successive ces changements de plan. Il les décline sur un axe oblique qui peut rappeler l'effet de

16 *L'œuf dur*, n° 3, mai 1921, p. 9. Facsimilé avec préface de Jean-Michel Place, Paris, Éditions Jean-Michel Place, « Société d'étude du xx^e siècle », 1975.

perspective dont la profondeur ou l'éloignement sont annihilés par la taille similaire des lignes, chacune matérialisant simplement un changement de point focal :

Place du marché –

un jour de pluie –

vue sous trois plans –

PLAN SUPÉRIEUR : parapluies bleus.

PLAN MÉDIAN : têtes claires.

PLAN INTÉRIEUR : victuailles.

*A LA CANTONADE : une cerise et une tomate – ensemble
– descendent la rue en pente¹⁷.*

La disposition du texte peut encore se faire en partie mimétique d'une présentation cartographique des lieux évoqués. Dans son recueil *Spirales*, Paul Dermée dispose les lettres du mot « rotonde » en demi-cercle en creux. Il est placé à droite de la mention « VAVIN », bouche de métro de la ligne Nord-Sud qui relie Montmartre et Montparnasse, et il réfère au café de Montparnasse, lieu de rencontre des artistes. La disposition des éléments textuels se fait selon une vue de haut du quartier, orientée Nord-Ouest / Sud Est. Mais elle favorise aussi, par l'espacement des lettres du mot « rotonde », la perception de la répétition graphique du « o ». Sa forme géométrique trouve écho dans la mention du « Nombriil du monde », écho certes produit par l'assonance en /ɔ̃/ encore présente dans « station ». Le « o » peut alors suggérer le mouvement vertical du déplacement des profondeurs du métro évoqué préalablement (« Nous émergeons dans la lumière ») ou vers celles-ci, à la suite du texte (« Par un trou de sape nous nous acheminons / Paris là-haut nous ignore »). La disposition du poème inscrit les déplacements du regard et les mouvements du corps. Par les jeux sur l'orientation et la forme des lignes, elle instaure au sein de l'espace plan statique une dynamique scénographique. Au début et à la fin du poème « Réalités cosmiques vanille tabac éveils¹⁸ », Tristan Tzara fait ployer quelques vers en un mouvement descendant ou ascendant qui accompagne l'évocation du

17 Léon Pierre-Quint, *L'œuf dur*, n° 3, mai 1921, p. 9. Facsimilé avec préface de Jean-Michel Place, Paris, Éditions Jean-Michel Place, « Société d'étude du xx^e siècle », 1975.

18 Tzara, Tristan, *De nos oiseaux*, Skira, 1923, dans *Œuvres complètes*, Tome I (1912-1924), éd. critique par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 218-224.

cirque ou de la danse. Ils contrastent plus ou moins avec les autres vers par leur longueur accrue. La courbure de la ligne manifeste à la fois l'exploration d'un espace qui est celui de la page et, au-delà, des « réalités cosmiques » mentionnés dans le titre.

Dans les poèmes publiés par *Nord-Sud*, la ligne droite se fait ponctuellement ligne oblique. Elle est construite par échelonnement des mots, monosyllabiques dans « Bleuet » de Guillaume Apollinaire¹⁹, ou des lettres comme dans « Radiateur » de Paul Dermée²⁰. De façon plus marquée, le jeu sur la place irrégulière des lettres accompagne dans un poème de Raimon Rajky (pseudonyme de Raymond Radiguet) publié dans *SIC*²¹, l'évocation du mouvement du linge sur la corde :

POÈME

*un édredon rouge à la fenêtre
des fleurs dans l'entrejambe du ca-
leçon ce jardin tiède dans la giroflée
parfum de linge tiède séché
le marronnier chante
serait-ce ces bougies roses irrégulièrement plantées
ou bien un oiseau*

*s u l a c o d l e l i g d n e
r r e n e a s*

*e i a c h e q m
c h m s e m n o t t u i e*

*t d l s b r
e n e a s²²*

La forme du poème, sa spatialité sensible prennent une valeur de figure en partie mimétique de son objet. Cette disposition ralentit la lecture, retient l'œil, d'autant que les lettres sont déplacées en-dessous de la

19 *Nord-Sud*, n^{os} 4-5, juin-juillet 1917, p. 11. Facsimilé avec préface d'Étienne-Alain Hubert, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980.

20 *Nord-Sud*, n^o 9, novembre 1917, p. 12.

21 *SIC*, n^o 30, juin 1918. Facsimilé avec préface de Marie-Louise Lentengre, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1993, p. 230.

22 *SIC*, n^o 30, juin 1918. Facsimilé avec préface de Marie-Louise Lentengre, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1993, p. 230.

ligne principale pour le premier et le troisième vers mais au-dessus pour le vers central. L'expression « tendre les bras » est réactivée dans son sens concret par le mot « chemise ». Mais l'adjectif « manchotte » qui lui est associé dans un écho consonantique, déjoue de façon ludique la catachrèse. Il peut s'interpréter comme le désir d'instaurer un régime figural sans effet de manche, pourrait-on dire pour filer la métaphore, et pourtant susceptible de retenir le regard.

De l'image de l'architecture que privilégie Pierre Reverdy ou qu'évoque Pierre Abert-Birot dans *Trente et un poèmes de poche*²³ à celles de la danse voire du cirque, présentes encore chez Albert-Birot mais aussi Tzara ou Cendrars, déplacer les lignes devient en changer l'orientation de façon plus spectaculaire, dans le sens littéral de ce qui s'expose au regard, et agit sur le corps. Dans « Académie Médrano²⁴ », l'ordre linéaire inversé des lettres, disposées de droite à gauche pour « saut périlleux », « Coup de fouet » et « Exprime ça », accompagne la référence aux arts du cirque. Le déconditionnement des habitudes de lecture prend aussi pour modèle le déplacement du regard sur un paysage fixe, à partir d'un point d'observation que matérialise l'ordre des lettres. Dans le quatrième des *Trente et un poèmes de poche*²⁵, Pierre Albert-Birot dispose horizontalement le mot collé « Maisonsblanches », dont la valeur initiale est marquée par la majuscule. La lecture se prolonge ensuite vers le haut, le long du vertical « sapinsverts » et jusqu'au « cielbleu » placé horizontalement au-dessus. La suite du poème reprend, selon le principe de l'anamorphose, les mêmes éléments organisés différemment : « maisonsblanchessapinsverts », fondu en une seule ligne horizontale et qui prolonge « sablemersoleil », est suivi de « cielbleu », placé en dessous. Cette dernière mention se termine au niveau de l'axe vertical de « sapinsverts », celui-ci conduisant à la lettre initiale de la première occurrence du « ciel bleu » disposé horizontalement :

23 Albert-Birot, Pierre, *Trente et un poèmes de poche*, Paris, SIC, 1917, dans *Poésie (1916-1920)*, Mézières-sur-Issoire, Rougerie, 1987, poème XVI, p. 48 : « O POEME ARCHITECTURE DE PENSEE ».

24 *L'œuf dur*, n° 14, automne 1923, p. 6.

25 Albert-Birot, *Trente et un poèmes de poche*, *op. cit.*, p. 36.

cielbleu
 s
 t
 r
 e
 v
 s
 n
 i
 p
 a
 Maisonsblanches s
 Tu offres ton corps chantant au sable à la
 mer au soleil Ton corps est sablemersoleil-
 maisonsblanchessapinsverts
 cielbleu

Que fais-je ?

Je suis au coin du feu.

Il neige²⁶.

C'est ce quatrième poème du recueil qui retient l'attention de Tristan Tzara et qu'il évoque au début de son article « Pierre Albert-Birot », publié dans la revue *Dada*²⁷, à la suite de l'édition des *Trente et un poèmes de poche* :

Colliers déréglés des maisons, sapins verts. Chaque notation dans une boîte : une atmosphère dans une boîte d'allumettes et la vitesse captée ; des insectes, des tramways qui grimpent vers une tête de verre. Dire : le futurisme pour jeunes filles, l'explosion au pensionnat et, aplatis sous les coussins douilletts,

26 Pierre Albert-Birot, *Trente et un poèmes de poche*, Paris, SIC, 1917, dans *Poésie (1916-1920)*, Mézières-sur-Issoire, Rougerie, 1987, poème IV, p. 36.

27 Tzara, Tristan, « Pierre Albert-Birot », *Dada* 2, Zürich, décembre 1917, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 400.

les paysages nouveaux ? Mais chaque petite page crie trop fort et crève dans le vase, chacune contient une nouvelle idée, et l'on est astralement émerveillé devant le passage rapide (un peu trop brutal, mais peut-être nécessaire) des images de vie intense et colorée.

LA GÉOMÉTRIE DES LETTRES

L'ensemble de ces expérimentations montre le travail sur la suite de lettres formant ligne, sur l'orientation multiple de ces lignes et sur leur saillance que permettent les différentes casses et l'accroissement du corps des lettres. Dans la revue *SIC* de Pierre Albert-Birot, les types de caractères choisis diffèrent d'un texte à l'autre et au sein d'un même texte. Les poèmes placés sur la même page ou sur la double page se distinguent par leur forme mais aussi par leur typographie. Ainsi, dans le numéro 28 d'avril 1918, le texte du Catalan Joan Perez-Jorba intitulé « Par pneumatique » et dédié à Pierre Albert-Birot est imprimé avec un caractère gras et sans empattement. L'effet de neutralité typographique contraste avec l'énonciation à la première personne et avec la tonalité lyrique que soutient le choix de l'italique, qui fut privilégiée par les éditeurs pour les poèmes en vers. Mais ce choix accompagne aussi l'affirmation d'un avenir, dans un poème qui reprend un thème présent dans l'œuvre d'Apollinaire, celui du poète assassiné : « je donne mon bras amoureux à Demain / avec une Voix bien plus forte / pour tuer l'occulte assassin / avant qu'icelui n'assassine le poète ». Le poème « Paysage » d'Ary Justman, situé en dessous, contraste considérablement avec celui de Perez-Jorba intitulé « Paysage », par l'emploi d'un caractère nettement plus ornemental et de style gothique. L'évocation du « paysage de mes pensées », à partir des « figures hiéroglyphiques » et du « caprice des éléments » se clôt sur celle des sentiments. Affichant une plus grande modernité typographique, le poème situé sur la page de droite, « Dieux-LUMIÈRE » de Gino Cantarelli, dédié à Paul Dermée, est imprimé avec des caractères qui accompagnent les différents mouvements du texte, dans un jeu de contrastes entre le romain et l'italique, mais aussi, par l'emploi de la graisse et du corps un peu accru pour la partie initiale.

Les caractères ornés, comme ceux de style gothique du poème de Justman, sont très rares dans *SIC*. Dans le poème « Cavalcade » de Pierre Albert-Birot²⁸, quelques capitales contrastent avec les autres caractères par leur taille, leur graisse mais aussi par leur trait redoublé. Elles convoquent l'art de la lettrine, réduit à la forme bâton très géométrique. Elles prennent place majoritairement au début de certains noms propres parmi ceux énumérés dans le poème, associés à un passé médiéval révolu que note le passé simple. Ce sont ainsi le troubadour « Bertrand de Born », « Arigo Manardi » et « Pierre Traversaro » cités dans la *Divine Comédie* de Dante, ou « Raban ». Quelques lettres d'autres mots, ainsi mises en valeur, viennent compléter une suite qui forme le mot-clé « BEATRIX », muse de Dante, dont le nom est répété trois fois à la fin du poème dans une configuration triangulaire. La disposition reprend le principe de l'acrostiche, mais en déplaçant le jeu de lettres au cœur des vers en outre spatialisés, ce qui nécessite de le rendre visible. Il se fait moins énigme que mise en scène d'une lecture seconde, en outre pleinement articulée aux mots du poème qui inscrivent aussi la référence à Dante. Surtout, le jeu de lettres imprime un mouvement oblique au sein d'un poème qui, à partir de références anciennes, propose une facture moderne. Le choix de la lettre ornée et toutefois de forme bâton participe encore d'un texte qui affiche la possible réinvention des formes.

En dehors de quelques textes, les types de caractères choisis restent relativement sobres quant à leur géométrie, et les contrastes sont essentiellement produits par la casse ou la graisse. Ils ont le plus souvent un rôle dans l'organisation sémantique du texte. Dans le numéro d'octobre 1918 de la revue *SIC*, Pierre Albert-Birot fait appel à ses contributeurs et lecteurs pour l'invention de nouveaux caractères, appropriés à « la grande époque créatrice dans laquelle nous entrons ». Dans sa note se trouve affirmée la nécessaire appropriation à la dimension verbale et sémantique du texte : « Il est bien entendu que les recherches doivent surtout porter sur un caractère courant, *caractère de texte* et non point caractère de fantaisie²⁹ ». L'expression « caractère de texte » en italique est empruntée à la terminologie typographique : elle s'oppose aux caractères de titrage, de plus grande dimension mais aussi parfois plus

28 *SIC*, n^{os} 21-22, septembre-octobre 1917, dans *SIC*, Éditions Jean-Michel Place, *op. cit.*, p. 162-163.

29 « De l'édition. Appel aux Dessinateurs », *SIC*, n^o 32, octobre 1918, *ibid.*, p. 243.

ornementaux, ce que laisse entendre la formule « caractère de fantaisie ». Elle peut encore désigner les caractères qui ont été privilégiés par l'Art Nouveau, dont les courbes sinueuses et les entrelacs décoratifs prennent le pas sur la lisibilité immédiate des mots. Entre Marinetti, qui présente sa « révolution typographique » contre la conception très ornementale « du livre de vers passéiste³⁰ », et Apollinaire, qui affirme la prépondérance des « grandes qualités classiques³¹ » marquées par l'ordre et la netteté, le choix des caractères géométriquement simples répond à ce souci de renouvellement de la poésie y compris dans sa typographie. Dans les expérimentations avant-gardistes, la lettre est d'ailleurs souvent sans empattement, comme c'est par exemple le cas pour *Zang Tumb Tumb* (1914) et *Les Mots en liberté futuristes* (1919) de Marinetti, ou pour *L'Amiral cherche une maison à louer* (1916) de Tzara, Janco et Huelsenbeck. Dans ses poèmes-affiches, Pierre Albert-Birot use encore de ce type de caractères qui accroche le regard sans toutefois le détourner de la lettre. Reprenant encore du modèle de l'affiche les possibles contrastes produits par la casse des caractères, Blaise Cendrars publie dans la revue *L'œuf dur* ses « sonnets dénaturés » dont le premier³² est imprimé en caractères gras et sans empattements, sauf pour le mot final. La lettre « O » particulièrement saillante à la fin du poème l'est toutefois dès le titre « OpOetic » et dans l'ensemble du poème par le choix de la capitale qui souligne le principe de l'assonance fondatrice de l'harmonie poétique selon Becq de Fouquières, en l'élargissant à l'aspect purement graphique. Mais la lettre mime aussi la posture convenue et affectée des poètes qui parlent « la bouche en rond ». Les références présentes dans le poème l'inscrivent dans une lignée qui est celle de la poésie lyrique, tout en parodiant les stéréotypes, et, de façon littérale, la typographie pour le dernier mot « Poésie », en lettres plus ornementales et italiques. Mais le « O » sert aussi l'annonce d'une poésie nouvelle : à la fin du « sonnet dénaturé », la lettre géométriquement sobre d'une grande force de corps et isolée prend place dans une suite allographique permettant de lire le nom d'Amédée Ozenfant. Quelques

30 Marinetti, Filippo Tommaso, « Révolution typographique », *L'Imagination sans fil et les mots en liberté. Manifeste futuriste*, Milan, 11 mai 1913.

31 Apollinaire, Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, Tome II, éd. critique par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 945.

32 *L'œuf dur*, n° 14, automne 1923, p. 5.

mois plus tôt, celui-ci avait présenté, dans sa revue *L'Élan*, les principes de la « psychotypie » telle que définie par André Billy, soit l'« art qui consiste à faire participer les caractères typographiques à l'expression de la pensée et à la peinture des états d'âme, non plus à titre de signes conventionnels, mais comme des signes ayant une signification en soi³³ ».

Véritables moyens de la création poétique, les lettres sont ici conçues dans leur valeur psychologique. Mais, entre intériorité et extériorité, leur traitement déborde le seul niveau de l'expression de la pensée ou des états d'âme. Il dévoile de façon souvent ludique le mouvement qui anime tout phénomène physique dynamique, dont le langage. Dans un poème de Tristan Tzara, la reduplication des lettres donne à voir littéralement la « Dilaaaaatation des volllllcaans³⁴ ». Empruntée à la géologie qui s'est intéressée à la plasticité terrestre et aux transformations qui en découlent, l'image de la dilatation concerne aussi le langage et son élasticité matérielle, graphique et phonique. D'autres productions montrent non seulement cette attention prêtée à la lettre dans la chaîne linguistique mais aussi sa relative autonomisation. Dans le cinquième texte de « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour fort³⁵ », la lettre « A » en grande capitale, préposition qui complète le verbe « donner » et introduit le complément, est placée à la ligne, de façon isolée. Elle contraste avec ce qu'elle régit, « sons myosotis » et « ses cheveux » en lettres minuscules et de corps plus petit. Deux lettres font ainsi particulièrement l'objet de ces jeux de détachement. Ce sont des voyelles qui phoniquement constituent à elles seules une syllabe et qui en outre sont aussi des mots : le « o » de l'interjection lyrique et le « a », préposition qui peut se faire marque d'adresse parfois laissée ouverte. Le désir d'un renouvellement de la poésie prend corps dans le glissement du « o » lyrique vers la simple lettre dont la forme géométrique entre dans des jeux graphiques comme dans « OpOetic » de Cendrars. Il prend aussi corps dans l'autonomisation de la lettre « A », qui contraste avec le « O » sur le plan graphique par son caractère angulaire et sur le plan phonique par sa grande ouverture. Du « O » au « A », figures aussi de l'oméga et de l'alpha, la poésie emprunte à Rimbaud le jeu sur les voyelles et leur pouvoir expressif et se réinvente en affirmant la nécessité d'un nouveau départ.

33 Ozenfant, Amédée, « Psychotypie & typométrie », *L'Élan*, n°9, 12 février 1916.

34 Tzara, Tristan, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 511.

35 *Ibid.*, p. 380.

Dans l'œuvre de Tzara comme de Pierre Albert-Birot, elle sert à désigner un énonciateur permettant d'inscrire différents points de vue et différentes postures. « A » est un des personnages, avec « Z », des *Dialogues nuniqes* de Pierre Albert-Birot publiés dans la revue *SIC* en 1916 et 1917. Les manifestes de Tzara sont en partie pris en charge par « Monsieur Aa Antiphilosophes ». Le double « A » convoque le nom de « Tzara » et de « Dada ». Il participe à la fois de l'affirmation d'une nécessaire spontanéité du langage poétique mais aussi des risques encourus par tout principe lorsqu'il prend la forme de la simple reproduction stéréotypée et de la production de produits de consommation, que représente la « maison Aa & C³⁶ ». Dans les textes poétiques de Pierre Albert-Birot, la lettre « A » contraste avec les autres lettres par l'emploi de la capitale. Elle s'inscrit dans la chaîne linguistique qui active toutefois sa valeur visuelle lorsqu'elle figure le petit bois coupé : « IL RESTE ENCOR BIEN DU SILENCE DANS LE CIEL / ET CES ENFANTS TUENT DES FLEURS / CEPENDANT QUE LEUR MERE FAIT FAIRE A / AU PETIT BOIS QUI BIENTÔT SERA DU FEU SOUS SA POELE³⁷ ». Détachée de la suite linguistique et répétée, elle forme une unité isolettrique qui peut mimer les cris de la foule dans *La Légende*³⁸ ou ceux de guerriers dans *La Joie des Sept couleurs*³⁹. Ce jeu sur la lettre « A » est annoncé dès l'ouverture du livre. Isolée en pleine page, elle fonctionne comme une sorte de titre interne unique ou d'avant-texte, et laisse ouverte son interprétation : écho possible au poète ami Guillaume Apollinaire par l'initiale du nom, au poète dont le nom de plume est Albert-Birot par inclusion à son patronyme Birot de son prénom Albert ; mise en valeur de la lettre du commencement ; ouverture du langage à ce qui constitue sa matérialité première, en-deçà du sémantique.

Dans l'œuvre de Pierre Albert-Birot, l'affirmation de la poésie nouvelle accompagne la mise en scène d'un langage à l'état élémentaire⁴⁰ et résolument tourné vers un avenir, par son caractère dynamique. Les jeux de lettres témoignent d'une volonté de redonner au langage une

36 *Ibid.*, p. 292.

37 Albert-Birot, *La Joie des sept couleurs*, SIC, 1919, dans *Poèmes à l'autre moi*, précédé de *La Joie des sept couleurs*, et suivi de *Ma morte* et de *La Panthère noire*, Paris, Poésie/Gallimard, 2004, p. 47.

38 Albert-Birot, *Poésie (1916-1920)*, Paris, Rougerie, 1987, p. 156 et 160.

39 Albert-Birot, *La Joie des sept couleurs*, *op. cit.*, p. 38.

40 Voir à ce sujet Bobillot, Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littérale*, Al Dante, 2003.

puissance suggestive et une spontanéité originelle que les *Poèmes à crier et à danser* de Pierre Albert-Birot exemplifient encore et que donnent aussi à voir ses poèmes-affiches. Ils font du texte poétique une pantomime qui réactive cette éloquence naturelle du geste et du corps, un corps qui est aussi celui de la lettre.

Pour reprendre la question posée dans l'argumentaire du volume, on peut se demander s'il s'agit d'une « crise du signe ». On peut y répondre par déplacement homophonique – ce n'est pas le chant du cygne –, par déplacement lexical – ce n'est pas seulement une crise de larmes, c'est aussi une crise de joie –, et plus sérieusement par le fait que c'est probablement plus une crise dans le sens intensif du terme, une crise de signe. Ces formes poétiques mettent en question et débordent assurément les « valeurs traditionnelles » selon l'expression de François Rigolot. Mais surtout, elles proposent d'autres bords sans lesquels nulle organisation n'est possible, d'autres bords dont ceux de la lettre, non détachée de la dimension sémantique des textes. La lettre participe de la réinvention des processus signifiants, littéralement donnés à voir dans une scénographie poétique qui joue de la variation des points de vue, des déplacements du regard et du corps.

Isabelle CHOL
Université de Pau et des Pays
de l'Adour
Laboratoire ALTER – Arts /
Langages : Transitions & Relations

LES MYSTÈRES DU X¹

Lorsqu'il était question autrefois de la naissance de l'alphabet, on donnait une liste de figures fondatrices et mythiques : Orphée, Thot, Abraham ou Moïse, Cadmus et Carmentis. Mais l'histoire obligeait à rappeler que le code graphique, création humaine, n'était pas parfait et que le nombre des caractères grecs comme latins s'était peu à peu accru. Aux dix-sept lettres grecques primitives, Palamède au temps de la guerre de Troie aurait ajouté : Η.Χ.Ω. (êta, khi, oméga), puis Simonide (v^e siècle av. J.-C.) trois autres : Ψ.Ξ.Θ (psi, xi, thêta). Isidore de Séville le dit, Jacques Legrand le répète après lui au tout début du xv^e siècle². Tous deux racontent encore comment le latin a fini par emprunter quelques caractères grecs soit pour translittérer des noms grecs (d'où le nom du y, « i grec »), soit pour noter en un seul signe ce qui l'était jusqu'alors par deux (Legrand, p. 64) :

Et puis après du temps de Auguste l'empereur, X fut trouvé, pour le quel on escripvoit devant C et S; et pourtant X est aujourd'ui appellé double consonnant, pour tant qu'il est mis ou lieu de II lectres.

Dans ses *Recherches de la France*, Étienne Pasquier s'intéresse à son tour aux cinq « lettres doubles de notre alphabet³ ». Il remarque qu'aux

1 *Le Moyen Âge à la lettre. Un abécédaire médiéval* de Michel Zink (Paris, Tallandier, 2004) fut une source d'inspiration pour cette étude.

2 Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, éd. et trad. Olga Spevak, Paris, Les Belles Lettres, 2020, livre I, chap. 3 § 6. Legrand, Jacques, *Archiloge Sophie*, éd. Evencio Beltran, Paris, H. Champion, 1986, p. 61.

3 Pasquier, Étienne, *Recherches de la France*, Paris, Laurent Sonnius, 1621 (éd. posthume, disponible sur Gallica), livre 8, chap. 63, p. 788 ; éd. critique M.-M. Fragonard et J. Roudaut, Paris, Garnier, 1996, p. 1704. Geoffroi Tory faisait déjà une remarque du même ordre : « Au temps passé, les Latins avant qu'ilz eussent pris des Grecs la lettre X, la quelle toutefois est differente en figure, car elle ressemble a Chi et non pas a ξi, ilz escrivoient pour ledit X lesdittes lettres CS et GS en ceste façon : Apecs apicis, Regs regis, Nucis nucis, et Gregs gregis, comme j'ay veu en Romme en d'aucuns Epitaphes Anciens, et peut on encores veoir au Livre des Epitaphes de l'ancienne Romme nagueres

vingt-trois lettres latines, nous avons ajouté la ligature *et* (&) et le signe 9 qui suscrit (*dessus*) se résout en - *us*, mais en tête de mot et sur la ligne vaut pour *con-*, soit un alphabet de vingt-cinq caractères au total. Pour l'une des trois autres « lettres doubles » (K, Q, X), il cite Quintilien (*Institution oratoire*, livre 1, chap. 4⁴) et s'étonne :

Et nostrarum, X littera ultima est, quâ tamen carere potuimus : si non quaesissemus.
En quoi certes il disoit vray, parce que le C suivy par une S pouuoit suppléer le défaut de cette lettre. Qu'ils l'eussent empruntée des Grecs, je ne l'oze dire, parce qu'ils ne luy baillèrent la figure de *Csi* Grec, qui estoit telle, ξ, ains du *Chi*, X.

Pour lever cette difficulté et ôter un de ses mystères à notre X, il faut remonter bien plus haut dans l'histoire italienne que le règne d'Auguste. Ce sont, en effet, les Étrusques qui adoptèrent au VIII^e siècle av. J.-C. un des alphabets grecs alors en cours : celui que les Grecs des cités de Chalcis et Érétrie en Eubée apportèrent dans leurs colonies de Cumès et Pithécusses. Or à la différence de l'alphabet d'Athènes, surnommé alphabet bleu par les spécialistes, appelé à se diffuser partout à l'époque hellénistique, cet alphabet, surnommé rouge, se caractérisait par une suite de lettres finales différentes : χ, φ, ψ, avec d'autres valeurs que celles qui nous sont devenues familières : ksi, phi, khi. De l'étrusque au latin, puis au roman, le graphème en forme de croix de Saint-André s'est donc perpétué avec une valeur phonétique particulière qui, la mémoire de l'alphabet rouge s'étant perdue, pouvait susciter l'interrogation⁵. D'autant que les Étrusques utilisèrent un digramme pour noter *k+s*, réservant le χ devenue ainsi lettre morte pour écrire

imprimé en la dicte Romme ou pour lors j'estois habitant » (*Champ Fleury*, Paris, 1529, f. 60v, nous éditons le texte).

- 4 La citation de Quintilien sous cette forme est celle des éditions anciennes (« De nos lettres, X est la dernière, dont nous aurions pu cependant nous passer, si nous n'avions pas été la chercher »). Mais depuis P. Pithou, on a rétabli ce texte : *qua tam carere potuimus quam psi non quaerimus* (« dont nous aurions pu nous passer aussi bien que du *psi* que nous ne réclamons pas »).
- 5 Briquel, Dominique, « La diffusion de l'alphabet chez les Étrusques : une fonction qui va au-delà de la notation de la langue », *Écriture et communication*, dir. D. Briquel et F. Briquel Chatonnet, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2015, p. 46-57. Nouvelle édition [en ligne]. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cths/1403>>. ISBN : 9782735508655. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cths.1403>, consulté le 22/06/2023. Notons que le début de la notice *x* de l'*Oxford English Dictionary* mettait déjà sur cette piste.

une de leurs deux sifflantes, là où le grec n'en avait qu'une⁶. Plus tard, les Latins lui redonnèrent sa valeur phonétique initiale, ce dont témoignent les textes cités, jusqu'à ce que sa prononciation évolue vers la simple sifflante sourde en latin tardif. Ainsi tout au long de l'histoire, variabilité et polyvalence du signe sont restées singulièrement attachées à cette lettre X.

LETTRE MORTE, LETTRE VIVANTE : POLYVALENCE ET NOMS VARIÉS

Tout alphabet ancien donnait à la fois la figure des caractères, mais aussi leur nom et enfin leur valeur phonétique (*nomen, figura, potestas*), ces deux derniers éléments pouvant être identiques (le nom alors vaut le son). La lettre *s* a ainsi varié au fil du temps entre deux épellations : une *esse* ou un *se*. Comme une série d'autres consonnes, *s* appartenait pour les grammairiens anciens à la classe des semi-vocales : pour les épeler on devait d'abord prononcer une voyelle⁷. Ainsi également de *x*, qui a donc été épelée : *ix* (premier *Dictionnaire de l'Académie*, 1694) ou *ikce* (*Dictionnaire de Féraud*, 1787-1788) ou encore *ixe* (*Dictionnaire de l'Académie*, 8^e éd., 1932-1935), contre *xe* suivant la méthode dite moderne (*Dictionnaire de l'Académie*, de la 4^e éd. de 1762 à la 7^e de 1878)⁸. Une des plus surprenantes réalisations de l'épellation de *x* se rencontre chez Jacques Cossard, curé de Dormans et inventeur d'une sténographie en 1651, dans ses *Méthodes pour apprendre à lire, à escrire, chanter le plain chant et compter* (Paris, 1633) : *iquece*. Dénomination que

6 *Ibid.*, p. 47 et 50.

7 Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, Livre I, chap. 4; Eustache Deschamps, *Art de dictier* (1392), § 10 : « Et sont les six demi voyeux s, l, m, n, r et x; et sont appellez demi voyeux pour ce que ilz commencent en voyeul et terminent par eulx meismes. », dans *Anthologie*, éd. et trad. Clotilde Dauphant, Paris, LGF, 2014; Jacques Legrand ne reprend pas cette caractérisation, mais parle de lettres *esclatieres* (« au son éclatant ») pour les *liquides* LMNR (p. 65, éd. Beltran).

8 Les changements dans le système d'épellation sont, en particulier, liés à l'influence des écoles de Port-Royal. La nouvelle méthode tombe pourtant en désuétude avec la condamnation des Jansénistes, mais redécouverte au XVIII^e siècle, elle est largement adoptée au XIX^e.

l'on retrouve, expliquée et déclinée en *Ikce*, *Iqce* ou *Iquece*, chez Étienne Coulet, un partisan des innovations orthographiques de la seconde moitié du XVII^e siècle⁹ :

on voit combien elle est double dans son *Son* ; en ce qu'on ne la peut pas prononcer sans soner un *I*, un *K*, *Q* ou *Que* ; é un *C*, ainsi suivi d'un *E Féminin*, (*Ikce*, *Iqce*, ou *Iquece*¹⁰).

Ce nom qui décompose le signe en ses différents éléments permet de saisir plus facilement une évolution comme celle qui a mené le pays des Véliocasses (*pagus veliocassinus*) de la forme *Veuguessin* chez Wace au XII^e siècle¹¹ à celle de *Veucquessin* chez Eustache Deschamps au XIV^e¹², qui sera notée après le XV^e siècle : *Vexin*. Après sonorisation du *k* intervocalique qui aboutit à *g*, ce dernier s'assourdit au contact de *s*. Le graphème *x* note donc bien ici *k+s*.

Pourtant, à côté de cette valeur phonétique, ce ne sont pas moins de trois autres prononciations qui sont répertoriées en fonction de la position de la lettre dans les mots. Ainsi chez Féraud trouve-t-on, à côté de la valeur sourde *k+s*, la valeur sonore *g+z*¹³ :

Au milieu des mots, elle a le son, tantôt d'un *c* et d'une *s* ; et c'est lorsqu'elle se troûve devant une consone : *expérience* ; ou dans les mots tirés du grec, *Alexandre*, *axe*, *axiôme* : pron. *ekspériançe*, *Alek-sandre*, *akçe*, *akçiôme* ; tantôt elle a le son d'un *g* et d'un *z* ; et c'est quand elle se troûve devant une voyèle : *examen*, *exercice*, *exhiber* ; pron. *egzamène*, *egzêrçice*, *egzibé*, etc. Il faut excepter, *maxime*, *fixe*, *flexible*, qu'on prononce *makcime*, *fikçe*, *flek-cible*.

mais encore, au lieu de noter un double phonème, le graphème peut n'en noter plus qu'un, lorsqu'il est suivi d'un groupe *c + voyelle* :

9 D'origine française, Étienne Coulet enseigne le français et l'anglais à l'Université de Leyde, preuve de l'intérêt précoce en Hollande pour l'enseignement de ces langues modernes.

10 Coulet, Étienne, *Nouveaux systèmes de grammaire françoïse*, Leide, Veuve et fils de C. Boutestein, 1726, p. 159.

11 Bougy, Catherine, « Graphie et prononciation de toponymes et d'anthroponymes dans le *Roman du Mont Saint-Michel* de Guillaume de Saint-Pair (XI^e siècle) », *Nouvelle Revue d'onomastique*, n° 47-48, 2007, p. 25-47, part. p. 36-37 : *Veul(l)guessin* chez G. de Saint-Pair ; *Veuguesin*, *Veguesin*, etc. chez Wace.

12 Eustache Deschamps, Refrain de sa ballade 863 : *Dieux gart les veaulx de Veucquessin !* (éd. et trad. Cl. Dauphant, p. 424-425).

13 *Dictionnaire critique de la langue française*, par l'abbé Féraud, Marseille, chez Jean Mossy Père et Fils, 1787-1788, t. 3, p. 844 pour les deux citations.

Devant *ce* ou *ci*, elle a le son du *k* : *excellence*, *exciter* : pron. *ekcé lance*, *ekcité*. – Devant *co* ou *cu*, elle a communément le son de l'*s*, dit le P. Buffier : *excommunier*, *excuser* ; pron. *eskomunié*, *eskuzé*. Plusieurs trouvent cette prononciation mauvaise et veulent qu'on prononce toujours *eks* : d'autres veulent celle-ci pour le discours soutenu, et souffrent l'aître dans la conversation.

Dans le second cas évoqué, on remarquera, appuyée par la référence au père Claude Buffier¹⁴, la préférence accordée ou la possibilité octroyée de prononcer *eskomunié* et *eskuzé*, soit les graphies les plus courantes en ancien français¹⁵, mais que certains ne toléreraient plus désormais qu'à l'oral, une fois que l'influence latinisante aura amené une prononciation jugée plus savante et donc plus correcte. Mais, même si les lettres ineffables devaient donner au code graphique du moyen français un appareil nouveau, les graphies dites étymologiques n'empêchaient pas – et en toute position – de continuer à prononcer comme auparavant. En témoignent à la rime des couples *texte* : *modeste* ou *assiste* : *a sixte* chez Guillaume Cretin¹⁶ ; *Macee* : *tauxee* (v. 1212) ou *Vissextre* : *fenestre* (v. 1347) dans le *Testament* de Villon¹⁷.

UNE GUERRE DE POSITIONS : EN FINALE / À L'INITIALE

Empruntée au grec à travers le latin, la lettre *x* est donc peu présente en ancien français, dans le corps des mots comme en finale. Ses premières occurrences dans des textes littéraires sont rares et liées à des noms propres ou communs antiques. Ainsi, dans la *Séquence de sainte Eulalie*, le

14 Claude Buffier (1661-1737), jésuite et professeur du collège Louis-le-Grand, auteur d'une *Grammaire française sur un plan nouveau, avec un Traité de la prononciation des e et un Abrégé des règles de la poésie française* (Paris, 1709 ; le passage évoqué par Féraud est à la p. 386, § 904).

15 On notera qu'un des verbes cités dans le premier cas par Féraud, *exciter*, a lui aussi connu des graphies du type *esciter* en ancien français, traduisant une prononciation conditionnée par la voyelle palatale.

16 Marchello-Nizia, Christiane, *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Bordas, 1979, p. 84.

17 *Le Testament Villon*, éd. Jean Rychner et Albert Henry, Genève, Droz, 1974, p. 100 et p. 109 (le ms. C a *Vissextre*, là où F et I portent *Vicestre*, soit dans tous les cas le toponyme actuel *Bicêtre*). Dans le groupe *xtr*, toutes les consonnes n'étaient pas alors prononcées.

plus ancien texte littéraire français, conservé dans un manuscrit unique et copié vers 881-883, deux vers successifs offrent la lettre (v. 11-12) :

E por o fut presentede Maximien / Chi rex eret a cels dis soure pagiens.

« Pour cette raison, elle fut conduite devant Maximien, qui en ce temps-là était roi des païens¹⁸. »

Maximien devait être prononcé *Masimien*, si l'on s'en rapporte à ce que l'on sait du latin tardif et aux témoignages sur la prononciation médiévale du latin, en particulier lorsqu'au xvi^e siècle on voudra la réformer¹⁹. Pour Érasme comme pour Charles Estienne²⁰, c'est une faute de dire « dicimus pour diximus, Masimus pour Maximus, Santhus pour Xanthus ». Et la correction du *c* ou du *s* en *x* pouvait bien rester purement graphique, comme dans le cas où frère Léon a substitué pour *disimus* un *x* au *s* dans un autographe de saint François²¹. Quant au *rex* deux fois présent dans la *Séquence de sainte Eulalie* (v. 21 *li rex pagiens*), on peut l'interpréter comme un latinisme²² ; ou bien y entendre déjà, comme Charles Beaulieux²³, l'aboutissement phonétique, têt achevé

-
- 18 Asperti, Stefano, *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letteratura*, Rome, Viella, 2006, p. 180 (transcription diplomatique et édition ; nous traduisons). Manuscrit : Valenciennes, BM 150, f. 141v (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84526286/f288.item>, consulté le 22/06/2023). Dans la *Chanson de saint Alexis*, texte en décasyllabes de la fin du XI^e siècle, connu par huit témoins entre XII^e et fin du XIII^e siècle, le nom du héros est très généralement orthographié en X, contre quelques rares réalisations en SS. Voir *Chanson de saint Alexis, Essai d'édition critique de la version primitive avec apparat synoptique de tous les témoins*, par François Zufferey, Paris, SATF, 2020, au moment du baptême par exemple, p. 313, v. 48 : *Alexi* (A), *Alexis* (L, P²), *Alix* (P), contre *Alessis* (S) ; ou plus loin, v. 97, p. 339 : *Alexis* (mss), contre *Alessins* (S).
- 19 Voir Beaulieux, Charles, *Histoire de l'orthographe française*, Paris, Champion, 1927, p. 40 et 124.
- 20 Le livre d'Érasme, *De recta latini graecique sermonis pronunciatione* (1528, Bâle), est résumé dans celui de Charles Estienne, *De recta latini sermonis pronunciatione* (Paris, Estienne, 1538). La remarque sur *x* s'y trouve au f. 22v-23 de la seconde édition de 1541, disponible sur Gallica.
- 21 Dalarun, Jacques, *Le Cantique de frère Soleil. François d'Assise réconcilié*, Paris, Alma, 2014, p. 24-25 avec une image du manuscrit du billet adressé par François à Léon avant 1226, conservé monté en reliquaire à la cathédrale de Spolète.
- 22 S. Asperti n'agrège pas ces deux occurrences de *rex* à sa liste des latinismes des premiers vers, mais c'est qu'il ne s'intéresse alors qu'aux mots qui présentent ou auraient pu présenter l'évolution de *a* tonique libre, *op. cit.*, p. 183.
- 23 Beaulieux, *op. cit.*, p. 40. S. Asperti enregistre bien sûr *rex* et *li rex* des v. 12 et 21 comme des occurrences de cas sujet ; pour ce qui est de l'évolution phonétique clairement marquée dans le texte, il relève le résultat de *a* conditionné par une palatale : *pagiens* (v. 12 < PAGANOS), mais aussi *regiel* (v. 8 < REGALEM) (*op. cit.* p. 183-184).

selon les spécialistes²⁴, qui a donné la forme romane *rei* + la marque du cas sujet, soit *reis*. Pour Beaulieux, en effet, *x* en latin ne s'était pas simplement réduit à *s* ; il pouvait l'avoir été à *is*²⁵. Soit une épellation de la lettre ? Et en même temps, une valeur phonétique ?

Dans les années précédant la Grande Guerre, une petite polémique mit aux prises Jean Acher avec Mario Roques, nouveau directeur de *Romania*. Dans la *Revue des langues romanes*, le premier publie une lettre ouverte « Sur l'*x* finale des manuscrits²⁶ ». L'usage universel de respecter la graphie des témoins anciens serait abandonné en ce cas par la *Romania*, qui prônerait désormais de rendre *x* final par *us*²⁷. Pour Jean Acher, cette lettre n'est pourtant qu'une lettre et en aucune manière une abréviation à résoudre²⁸. Et il passe en revue les différentes hypothèses faites jusque-là, fondées sur des arguments phonétiques ou paléographiques. Ainsi de celle d'Alfred Feist exposée en 1886 dans la *Zeitschrift für romanische Philologie* : à supposer que *x* ait valu *is* à l'origine – comme l'a répété plus tard Charles Beaulieux, on l'a vu –, l'évolution d'un mot comme *talis* aura donné *teis*, graphié *tex*, dans certaines régions ; dans d'autres, le résultat *teus* aura pu être graphié identiquement par analogie ; ainsi *x* aura finalement et généralement pu acquérir la valeur *us*. Sans voir rien d'absurde dans cette démonstration, parce qu'elle prend en compte la dimension orthographique du problème, comme il l'entend lui-même, Jean Acher en récuse le point de départ. Pour lui, au XI^e siècle, on a décidé d'innover pour respecter une règle apprise avec Priscien : une

24 Voir *Grande Grammaire Historique du Français*, éd. Christiane Marchello-Nizia, Bernard Combettes, Sophie Prévost et Tobias Scheer, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, t. 1, partie 1 Phonétique historique : § 97-98 (T. Scheer), p. 228-232.

25 Beaulieux, *op. cit.*, p. 36.

26 Acher, Jean, « Sur l'*x* finale des manuscrits », *Revue des langues romanes*, t. 56, 1913, p. 148-158. Ce texte devait paraître initialement dans *Romania* et il fut même mis en placard (lettres de septembre 1912 et février 1913). Mais corrigé par Antoine Thomas, à la grande indignation de son auteur qui refusait aussi la réforme orthographique moderne de ce dernier, la lettre fut publiée dans la revue concurrente. Je dois toutes ces précisions à Sarah Al-Matary et à son travail sur la correspondance de Mario Roques conservée à la Bibliothèque de l'Institut de France (ms. 6141 pour les documents évoqués).

27 C'est en tout cas ce que Jean Acher déduit de deux comptes rendus d'édition publiés dans le t. 41 de *Romania* en 1912 et des reproches qui y sont faits à Albert Barth pour le *Lai du conseil* par Walter von Wartburg (p. 290) et à C. De Boer pour *Pyrame et Thisbé* par Edmond Faral (p. 295).

28 Il écarte ainsi la théorie défendue par Jakob Stürzinger dans son édition de l'*Orthographia gallica* en 1884, selon laquelle « l'*x* finale est une corruption de l'abréviation issue de la note tironienne de l'abréviation *us* » (art. cité, p. 149).

diphthongue en finale ne peut être suivie de deux consonnes, tandis qu'elle peut l'être d'une consonne double (type : *faex*, *faecis* ou *faux*, *faucis*). Donc une graphie telle que *beals* « devait choquer les pédants » ; la remplacer par *beax* était une solution d'autant plus acceptable que l'on répondait ainsi à une autre règle de Priscien : *l* se change en *x* comme dans *mala maxilla*, *uelum uexillum*. Ensuite seulement aurait agi l'analogie pour transcrire par *x* les finales *ls* ou *us*...

Aujourd'hui les recommandations de l'École des Chartes à destination des éditeurs de texte continuent de renvoyer à cet article de 1913, tout en le mettant en balance avec un autre, de Pio Rajna, publié dans *Romania* en 1929²⁹. Ce dernier profitait du compte rendu par Mario Roques de l'ouvrage cité de Charles Beaulieux³⁰, pour proposer en quelques lignes l'hypothèse qu'il professait oralement : cet *x* n'en est pas un ; il proviendrait de la ligature graphique d'un *u* sous sa forme de *v* et d'un *s* ; la similarité de cette ligature avec la lettre les aura confondues et dans les éditions, il conviendrait d'éliminer ces *x* absurdes. Mais en l'absence d'une étude qui aurait définitivement tranché la question, les *Conseils pour l'édition* indiquent que, sauf les cas où systématiquement *x* vaut *us*, il convient de respecter la graphie des manuscrits.

De fait, parmi les plus anciens manuscrits conservés, les fragments de Bâle et Bruxelles du XII^e siècle du *Roman de Troie* usent bien du *x* final, dans des cas, pour ainsi dire, déjà classiques³¹ : « *Dex* (v. 6891) face à *Deus* (14586) ou bien *Griex* (6845, 6870, 6880) face à *Grius* (14314) ou *Grieus* (14319) », mais aussi dans des réalisations problématiques, car quelle valeur précise attribuer à *x* suivi de *s* dans ces deux mots à la rime³² ? « Por guarnir Troie contre Grexs / Mil chevalers aduistrent teks » (v. 6765-6766). Toujours est-il que l'extension et la généralisation

29 *Romania* t. 55, p. 528 *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fasc. I : Conseils généraux*, Paris, École nationale des chartes, 2001, p. 28. Rajna, Pio, « -x = -us », *Romania*, t. 55, 1929, p. 528.

30 *Romania*, t. 54, 1928, p. 617-618.

31 Voir Careri, Maria, Ruby, Christine, Short, Ian, *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré*, Rome, Viella, 2011, p. 10 (Basel, Universitätsbibliothek N I 2, 83 et Bruxelles, KBR, II 139/3 ; fin du XII^e siècle, Nord-Ouest de la France). Que ces deux fragments appartiennent au même volume avait été prouvé par Paul Meyer qui en a donné l'édition (*Romania*, t. 18, 1889, p. 70-87 ; nos numéros de vers sont les siens). Grand lecteur de cette revue, en dépit de ses critiques, Jean Acher évoquait ce manuscrit comme preuve de cet usage du *x* au XII^e siècle (art. cité, p. 156, note 1).

32 *L'Oxford English Dictionary* (dir. J. Simpson et E.S.C. Weiner, Oxford, Clarendon Press, 1989², t. XX, p. 668-670) relève que des graphies de moyen anglais du *Cursor mundi*

de cette pratique expliquent certainement la nouvelle épellation que l'on a donnée de la lettre *x* : *ius* ou plutôt *ieus*. La trace la plus ancienne que l'on en ait se trouve au XIII^e siècle chez Huon le Roi de Cambrai dans son *Abecés par ekivoche* (v. 337-338)³³ : « La maniere dirai de l'X. / Ceste letre est en mains bons lieux [...] ». Il est remarquable que le manuscrit choisi pour base des deux éditions critiques existantes³⁴, le Paris, BnF fr. 12471 (picard, fin du XIII^e siècle), ne fasse guère usage de la lettre *x* en dehors du vers 337, lorsqu'on la rencontre un peu plus souvent dans l'autre témoin, le BnF fr. 837 : *diex* : *dels* (v. 107-108, contre *dius* : *dus* du 12471) ; *ciex* (v. 288, contre *ciels*) ; *Damedieix* : *d'els* (v. 367-368, contre *Damedieus*³⁵ : *d'eus*) ; *fix* : *fix* (v. 377-378, contre *fiex* : *fix*³⁶).

L'appellation/épellation soutenue par la rime équivoquée des v. 337-338, admise avec quelque doute par Frankwalt Möhren dans le *DEAF*³⁷, permet seule de comprendre un vers d'un texte bien plus tardif³⁸, la double *ballade de l'ABC* du XV^e siècle, texte qui joue de la prononciation des lettres de l'alphabet, comme de petites énigmes à déchiffrer (v. 31, octosyllabe)³⁹ : « X. a tel qui ne veoit neant. » (« Tel a des yeux qui ne voit rien. ») Tirée de *La Chasse et le Depart d'Amours* édité par Vêrard (1509) et publié sans commentaire par Pierre Champion en 1907, la ballade fut ensuite étudiée par Alfred Jeanroy. Comme le témoignage de Huon était encore inconnu, il proposa de corriger le vers ainsi : « X

(histoire mondiale en vers) du ms. Cotton, Vespasian A III (vers 1340) : *flexs*, *wexs*, *fixses* valent pour *flesh*, *wash* et *fishes*, tandis que d'autres restent inexplicées.

- 33 Huon le Roi de Cambrai, *Œuvres*, éd. Arthur Långfors, Paris, Champion, 1925², p. 11.
 34 Outre l'édition de Långfors déjà citée et à laquelle nous référons, signalons la toute nouvelle édition établie par David Moos et Yan Greub, in *Poèmes abécédaires français du Moyen Âge (XIII^e-XIV^e siècles)*, anthologie publiée sous la dir. de Marion Uhlig, éditions et traductions par Olivier Collet, Yan Greub *et al.*, Paris, Champion (CCMA), sous presse.
 35 Corrigé en *Damedeus* par l'éditeur.
 36 Rendus par *fius* : *fius* dans le texte édité.
 37 *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français*, notice **ieus*. Le texte de Huon est seul cité pour cette désignation de la lettre. F. Möhren remarque : « En afr. on s'attendrait soit à un résultat par évolution phonétique, **eis*, soit à la forme "savante", **ix(è)* ». D'ailleurs, Roger Bacon à la fin du XIII^e siècle parlait en latin de *ix* (*Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, t. 1, 1494c, notice *ix*).
 38 Yan Greub rappelait récemment que « nos informations sur la prononciation des lettres au Moyen Âge proviennent en bonne part du texte de Huon lui-même, et en partie des recherches complémentaires réalisées par Långfors » (Greub, Yan, « Les abécédaires : les besoins en matière éditoriale », *French Studies*, t. 75/3, 2021, p. 1-13, ici p. 9).
 39 Éd. Pierre Champion parmi des « Pièces joyeuses du XV^e siècle », *Revue de philologie française et de littérature*, t. 21, 1907, p. 191-192.

a tel qui ne voit ne aut », et de voir dans la lettre initiale une manière de rébus, soit « les béquilles dont les aveugles se servent ; x figurerait ces béquilles entrecroisées » (tel a des béquilles qui ne voit ni ne marche)⁴⁰.

Marion Uhlig a parlé récemment de deux autres textes⁴¹. J'y ajouterai un passage du *Tres utile et compendieux Traicté de l'art et science d'orthographe gallicane*, court texte anonyme de vingt-quatre pages, publié à Paris en 1529, mais dont la lettre de dédicace au bailli d'Abbeville est datée de cette même ville. On y signale comme une faute de prononcer les lettres par plus d'une syllabe, y compris quand il s'agit d'une consonne (f. A2v/A3r)⁴² :

[...] quand de soy mesme n'a point sa voix mais la mendie de la voielle comme *b* de *e* car il est impossible de prononcer *b* sans *e* et ainsi des aultres. [...] Car la lettre est dicte consonante puis qu'elle sonne avec la voielle comme *d* avec *e*, et non point avec deux ou plusieurs. Je dis ce / affin de abolir la folle usance ou plus tost l'abus de nostre Picardie en laquelle nous proferons *effe*, *l'ache*, *emme*⁴³, *enne*, *erre*, *esse*, *iux*, *zeldre* pour *ef*, *ha*, *em*, *en*⁴⁴ et *ex*.

40 Jeanroy, Alfred, « Corrections aux Pièces joyeuses du xv^e siècle publiées par M. P. Champion », *Revue de philologie française et de littérature*, t. 22, 1908, p. 68-69.

41 *L'Oroison a Notre Dame dont chascune petite lettre coulouree contient une sillabe entiere du moins* (Paris, BnF fr. 12475, xv^e siècle, f. 3v, suivi de son texte décodé) ; *l'Alphabet du temps present* (faussettement attribué à Clément Marot). Voir Uhlig, Marion, « Dans l'oreille d'un sourd : jeu sonore et bruit du siècle chez Gontier de Soignies », in « *Ut musica poesis* ». *Poèmes partitions au Moyen Âge et aujourd'hui*, dir. Nathalie Koble et Amandine Mussou, Paris, Macula, sous presse.

42 Le volume est consultable sur le site de Gallica (nous avons suivi les règles courantes d'édition). Ce texte avait été donné en fac-similé par Charles Beaulieux pour les *Mélanges Picot* (Paris, 1913, t. II, p. 563-568). Beaulieux (*op. cit.*, p. 223), qui s'y référerait au moment où il parle de Geoffroi Tory et de l'« absurde prononciation de l'*x* par yeux, yux » en latin, tendait à faire croire que ce passage du *Traicté* s'inscrivait lui aussi dans la réforme du latin oral et non, comme c'est le cas, dans la question de l'épellation des lettres.

43 Imprimé par coquille : *ennue*.

44 On notera l'oubli de : *er*, *es* et *ze*? Ce mode d'épellation est celui qui est suivi dans *L'Instruction des enfans [...] [Genève, Pierre de Vingle, 1533]* : voir *L'Art des abécédaïres français*, p. 41. Les noms des consonnes y sont donnés comme suit : *be*, *ce*, *de*, *ef*, *ge*, *ha*, *ka*, *el*, *em*, *en*, *en*, *pe*, *qu*, *er*, *es*, *te*, *ix*, *zet*. Une autre épellation fautive, syllabique, est réprouvée par le *Traicté* (qui la dit parisienne) comme par Geoffroi Tory (f. 48v) : « je voy mille personnes errer, quant ilz disent A, boy, coy, doy, ou il fault dire A, be, che, de, comme si leur nom, excepté des Vocales, s'escrivoit en façon de syllabe [suit l'abc entier où *x* se dit *ix*] ». C'est pourtant cette épellation qui permet de comprendre un rondeau alphabétique, présent dans un manuscrit et chez Pierre Fabri : *GC/MI/TT/GC/OB/RI/GC/MI*, soit : *J'ai soi(f) / Ami / Tais toi / J'ai soi(f) / Eau bois / Et ris / J'ai soi(f) / Ami (Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique, éd. A. Héron, Genève, Slatkine, 1969 (1889-1890¹), d'après l'éd. de 1521, t. 2, p. 68). Sans cette clef, même Paul Zumthor*

Ce système d'épellation, taxé ici de fautif, n'était pas réservé aux seuls picards ; le Moyen Âge en a usé de façon courante. C'est encore lui qui explique une remarque du *Champfleury* de Geoffroi Tory, paru la même année 1529 que le *Traicté* (f. 61) :

Je voy maints hommes qui errent en la deue pronunciation de le X. quant en ces vocables Exaro, Exerceo, Exequor, & en mille autres escripts par ceste Proposition Ex. Ilz disent yeux, en prononçant yeuxaro, yeuxcerceo, yeuxequor, qui est ung grant vice en la langue Latine.

La faute est, ici, évidente puisqu'une appellation proprement française du *x*, née à partir de graphies finales *-ex* ou *-iex*, s'infiltré ainsi dans la prononciation des mots latins commençant par *ex-*. Quant au français, le *x* en finale y devint un simple morphogramme, marque de pluriel, à côté de *-s* et autrefois également de *-z*, ce dont le français moderne conserve encore des traces, à titre d'exceptions⁴⁵.

À l'initiale, en revanche, le français est réputé ne pas posséder de mots commençant par X⁴⁶. Ce qui pose problème, on le verra, pour les abécédaires enfantins, qui usent des ressources acrophoniques comme iconophoriques. Le *Dictionnaire de l'Académie* le dit en 1694 :

La langue Françoisé n'a aucun mot qui commence par cette lettre, si ce n'est quelques noms propres. Comme Xaintes, Xaintonge, &c. dans lesquels l'X se prononce comme une S rude, & comme s'il y avoit Saintes, Saintonge.

échouait à son décryptage (*Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 253). Le premier vers du second couplet (*OB, Eau bois*) explique d'ailleurs dans la *Ballade de l'abc* les v. 17-18 : *B vault mieulx, mais il se doit mectre / Apres O par ordre et mesure*.

45 Voir, bien sûr, Andrieux-Reix, Nelly, « X, Y, Z et quelques autres. Étude de lettres dans le *Testament* de Villon », *L'information grammaticale*, t. 57, 1993, p. 11-15. Pour l'origine du *x* final, elle renvoie à Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. 1 : *De l'époque latine à la Renaissance*, 1933⁴ (1905¹), p. 523-524. Son hypothèse est à la fois phonétique (dans les mots en *-éus*, le *u* est si peu prononcé que l'on faisait rimer *teus*, *osteus* ou *Deus*, *Greus* avec des mots en *-és*) et graphique (certains copistes supprimèrent donc le *u* pour écrire à la rime *Des*, *Gres*, *ostes* ; d'autres eurent l'idée de remplacer le *s* par *x*, puisque ces deux lettres avaient la même valeur, mais qu'avec la seconde ils pouvaient attirer l'attention du lecteur) ; puis le jeu de l'analogie aurait diffusé *x* final, pour *-us*, dans d'autres cas de figure.

46 Il en va de même, bien sûr, du latin. D'où cette notation dans l'« Épître de Notker sur les "lettres significatives" » dans le domaine musical : *X quamvis latina per se uerba non inchoet, tamen expectare expetit*. (« X, quoiqu'il ne soit pas au début de mots latins, exige pourtant d'attendre. »).

Ces graphies pour des toponymes, mais aussi quelques patronymes comme celui de Poton de Xaintrailles, tous de l'Ouest, sont particulièrement présentes dans les textes du xv^e jusqu'au xviii^e siècle, tout en ayant pu apparaître plus tôt. Paul Meyer en 1905 dans la *Revue pédagogique* milite « Pour la simplification de notre orthographe ». Puisqu'à la fin du Moyen Âge « l'*x* avait pris le son de *s* forte », une modification s'impose pour qu'on ne prononce plus *Brucselles*, *Aucserre*⁴⁷, Saint-Germain l'*Aucserrois* ; et il note que « L'ancienne graphie *Xaintes*, *Xaintonge* eût sûrement amené une prononciation erronée, si on ne l'avait changée⁴⁸ ».

Mais il existe d'autres toponymes dotés de cette initiale et qui eux subsistent : ils sont lorrains comme *Xertigny*⁴⁹, commune qui a adopté comme meuble pour son blason moderne des fers en forme de *x*⁵⁰, alors même que la prononciation locale de cette lettre oscillait entre *ch* et *s* au xx^e siècle⁵¹. Une pièce de Gontier de Soignies, magnifiquement et récemment analysée par Marion Uhlig⁵², use de ce *x* lorrain à l'initiale et à l'incipit de façon extraordinaire puisque, comme marque graphique dialectale, il apparaît généralement en position interne ou finale (v. 1)⁵³ :

47 Les dictionnaires anciens préviennent les fautes de prononciation sur ces types de noms propres, mais aussi sur certains noms communs où *x* n'a pas sa valeur phonétique « étymologique ». Ainsi de Féraud : « L'*x* a la prononciation forte de l'*s* dans les mots *Aix* (nom de Ville), *Auxerre*, *Xaintonge*, *Xaintes* ; *Bruxelles* ; et dans *six*, *dix*, *soixante*. Pron. *Ais*, *Sainte*, etc. *Brucèle*, *Aucerre*, *sis*, *dis*, *soa-sante*. Il a la prononciation douce du *z* ; dans *deux*, *deuxième*, *sixième*, *sixain*, *dixième*, *dixaine*, et dans les noms en *eux*, quand ils sont suivis d'une voyelle : *feux*, *lieux*, *beureux*, etc. Quand ils sont suivis d'une consonne, l'*x* ne se prononce pas." *Deu-zième*, *si-zième* ; etc. *Deux écus* ; *beureux époux* : pron. *Deû-zéku*, *beureû-zépoux deux louis*, *beureux mortel* : pron. *deû loui* ; *beureû mortel*.

48 Meyer, Paul, « Pour la simplification de notre orthographe », *Revue pédagogique*, t. 46/2, 1905, p. 101-121, ici p. 111. Dans le *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, dir. Nina Catach, Paris, Larousse, 1995, on lit p. 144 : « L'ancienne notation, souvent d'origine dialectale et maintenue régionalement, a été conservée dans certains noms de villes comme *Xaintes*, *Xaintonge* (devenus assez récemment *Saintes*, *Saintonge*) et, jusqu'à nos jours, dans *Auxerre*, *Auxange*, *Bruxelles*, etc. »

49 Voir Lanher, Jean, « De la graphie *x* à l'initiale dans les toponymes des départements lorrains », *Mélanges André Lanly*, Nancy, Publ. univ. de Nancy, 1980, p. 557-569.

50 Inspiré en 1957 par le blason lorrain, il est d'or à la bande de gueules chargée de trois anilles d'argent (qui représentent l'initiale X du nom de la commune).

51 Voir Philippe, André, archiviste des Vosges, « Le nom des Faucilles », *Revue des études anciennes*, t. 12, 1910, p. 168-169.

52 Uhlig, art. cité, sous presse.

53 Gontier de Soignies dans *Chansons des trouvères*, éd. et trad. Samuel N. Rosenberg et al., p. 448-451. Le Chansonnier C (Berne, Burgerbibliothek, ms. 389), qui en est le seul témoin, a été copié à la fin du xiii^e siècle en Lorraine, peut-être à Metz.

« Li xours commence xordement. » Et cette graphie *xordement* a beau se retrouver dans une traduction des *Sermons* de saint Bernard des années 1200⁵⁴, dans la chanson le poète et/ou son copiste insiste sur sa présence au point de créer un mot comme *xorderie* pour désigner la pièce et, paradoxalement, pour nous faire entendre ce qui ne s'entend presque pas, grâce à un commentaire métalinguistique ou méta-phonétique avant la lettre : le mot sourd commence par une lettre sourde⁵⁵.

Lorsque d'autres en mal d'exemple se résolvent à illustrer la lettre par elle-même, certains abécédaires convoquent le toponyme de Xertigny, sans qu'on s'y préoccupe de sa prononciation. Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, dans celui de la *Phosphatine Falières*⁵⁶, à côté de *Xavier*, *Xérès* et enfin *Ximenès*, dramaturge du XVIII^e siècle ou cardinal du XV^e siècle, tous trois d'origine espagnole et dont le *x* représente donc un autre son initial⁵⁷. Nombre d'autres abécédaires recourront au nom du vin espagnol⁵⁸, comme au prénom. Ainsi de l'*Alphabet en images* de Marie-Madeleine Franc-Nohain qui les associe, en tempérant la présence de l'alcool par l'évocation d'une faute (fig. 1). Entré dans la langue en 1868, le *xylophone* devient tardivement un classique de l'abc, mot et image.

54 L'occurrence figure dans le *Complément du Godefroy* d'après l'édition des 45 sermons *per annum* de saint Bernard par Wendelin Foerster en 1886 (dans *Romanische Forschungen*, sermon 26, p. 105, ligne 37, f. 88r) : « Semblant sunt donques a gent ki atendent, cil ki nen ont mies xordement oyt ». Le manuscrit unique, Paris, BnF fr. 24768 est datable de la fin du XII^e-début du XIII^e siècle et localisable dans le Nord-Est de la France, aux confins des aires dialectales wallonnes, champenoises et lorraines. Encore une fois, Jean Acher avait signalé ce manuscrit comme représentatif de la « prédilection très marquée pour x » des copistes lorrains (art. cité, p. 155).

55 Le vocabulaire ancien parle plutôt de lettre dure ou rude, mais après tout, le sourd est aussi qualifié de dur d'oreille. D'après le *Trésor de la langue française*, l'usage de *sourd* comme terme de phonétique commencerait au XIX^e siècle mais, pour qualifier des outils, des instruments ou la mer, on le trouve employé dès le XIV^e siècle.

56 *Alphabet de la phosphatine Falières*, illustrations de Timoléon Lobricon, s.l.n.d., Phosphatine Falières.

57 Sur les variations de graphie et de prononciation en français de *xérès*, on se reportera aux témoignages du *Trésor de la langue française : vins de Cherez* en 1573 ; *Xerez* en 1825 ; *jérès* en 1843, avec une opposition entre une prononciation courante (*kèeres* ou *gzeres*) à celle d'un niveau de langue soutenu (*kèeres*) comme dans le *Littré*. Voir aussi *sherry*, emprunté à l'anglais. Le dictionnaire *Le Robert* de 1984 poussait à une prononciation avec *jota*, que promeut le dernier *Dictionnaire de l'Académie* (9^e édition) en acceptant ce vin dans ses pages, sous son nom original de *Jerez*.

58 Autre exemple avec le seul *Xérès* : un *Alphabet récréatif* publié en 1900, 12 p., à Vincennes par Publicité Bascoul Olmer.

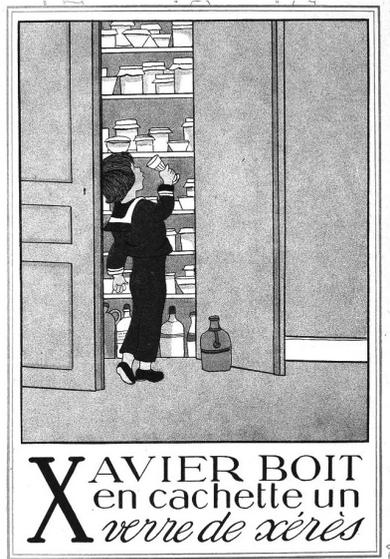


FIG. 1 – Marie-Madeleine Franc-Nohain,
Alphabet en images, Paris, Larousse, 1933 (1^{re} éd. 1923).
© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



FIG. 2 – *Alphabet de Bécassine*, texte de Caumery,
ill. de J. Pinchon, Paris, Gautier et Languereau, 1921.

Mais initialement, c'est au roi de Perse, le vaincu de Salamine, que l'on fit appel pour illustrer la lettre *x*; depuis l'*Aalma*, glossaire du XIV^e siècle : « Xerses : un roy de Perse⁵⁹ » jusqu'à l'*Alphabet de Bécassine* en 1921 (fig. 2)⁶⁰, en passant par le *Tombel de Chartrose* (texte de 1337-1339, un manuscrit de la fin XIV^e siècle, un autre de 1423)⁶¹. Les vingt-quatre premiers récits de ce recueil commencent par un vers dont la première lettre décline l'alphabet, de *a* à *z*; l'incipit du vingt-et-unième devrait donc être en *x*, mais la prononciation (*s/z*) l'a emporté sur la graphie (Paris, BnF n. a. fr. 6835) : « Serses roi des Assiriens / Encontre les Atheniens [...] ». Dans l'autre manuscrit (Avranches, BM 244), on lit : « Verses roi des Assiriens / Encontre les Atheniens / Jadis un tel ost assembla », soit, cette fois, un *x* réduit de moitié et aboutissant à un *v* ! Étienne Pasquier, à propos des chiffres romains ou lettres numérales, ne fera-t-il pas justement l'hypothèse que *x* pour dix serait la somme graphique de deux *v*, soit deux fois cinq ? Récusant, en effet, la théorie rapportée par Geoffroi Tory selon laquelle la lettre *v* avait été prise pour signifier 5 en tant que cinquième voyelle, il préfère se référer au comput digital⁶² :

[...] si vous venez du doigt que l'on appelle Indice à celui du Poulce, vous y voyez la figure & remembrance d'un V antique, en esplanissant vostre main. [...] Ceste demonstration oculaire me faict tomber à la diuination de mon V pour cinq. [...] Ceste maxime presuppsee, comme premier fondement de nos nombres, il est aisé de iuger pourquoy la lettre de X fut employee pour le nombre de dix. Parce qu'en sa figure elle represente haut & bas deux V.

59 Éd. dans *Lexiques alphabétiques*, par Mario Roques, p. 453 (*Aalma*, du ms. Paris, BnF lat. 13032). Presque tous les autres mots enregistrés se rangent sous *xeno-*, *xero-*, *xilo-*, *xiro-*.

60 Texte de l'*Alphabet de Bécassine* : « Elle aurait voulu, pour s'enfuir plus vite, [...] être dans le wagon d'un train express. Elle pleurait comme le roi Xerxès le soir de sa défaite. » *Xerxes* sert toujours d'exemple de mot pour *x* dans *L'Instruction des enfans* [...] [Genève, Pierre de Vingle, 1533] : voir *L'Art des abécédaires français*, sous la dir. de Bernard Farkas, essai d'Olivier Deloignon « Mise en scène symbolique et graphique des lettres : l'abécédaire français entre ars et art », catalogue de la collection de B. Farkas, PUR, Rennes, 2018, p. 41. Voir aussi les exemples rassemblés pour les abécédaires anglais : <https://publicdomainreview.org/collection/x-is-for>, consulté le 22/06/2023.

61 On signalera aussi que pour constituer l'extraordinaire acrostiche, retrouvé par Kasser Helou dans l'*Estoire d'outremer* (ou *Eracles*) lors de son travail de thèse, le livre 12 a fait appel en son incipit au nom de *Xerxès* pour le X du mot *rex* de l'intitulé : *Ludovicus rex Francorum B Dei*. Article à paraître dans *Romania*.

62 Pasquier, Étienne, *op. cit.*, éd. 1621, livre 4, chap. 22, p. 399; éd. 1996, p. 962-963.

« AU CARREFOUR DES CHEMINS :
DE QUEL CÔTÉ X VA-T-IL FILER⁶³ ? »
Resémantisations : culture, littérature

Autre initiale, autre tradition : dans toute la Chrétienté, le signe *x* s'est trouvé réinvesti par le chrisme grec, soit l'association cette fois de la lettre *khi* avec sa valeur « classique », et de la lettre *rbo*, donnant le début du nom et se faisant symbole du Christ. Les deux lettres grecques, l'une déjà assimilée dans l'alphabet latin et l'autre graphiquement assimilable à un *p*, vont servir de manière extensive à abrégé tout le vocabulaire chrétien, mais aussi un nom comme celui de Christine de Pizan⁶⁴. Elles sont présentes dès la *Séquence de sainte Eulalie* (v. 14 *Qued elle fuiet lo nom christien* ; v. 27 *Qued auuisset de nos Christus mercit*) ou bien encore dans les *Serments de Strasbourg (pro christian poblo)*⁶⁵. Ces deux lettres remarquables étaient en outre les initiales et l'abréviation du mot grec *chresimon* « utile, notable » que l'on portait en marge pour souligner des passages notables dans les manuscrits de textes grecs puis latins⁶⁶. Dans le chrisme chrétien confluaient donc deux traditions propres à faire de ces deux lettres, puis de la première seulement, l'indice exceptionnel du Christ comme de la Croix. C'est ce que répète Huon le Roi de Cambrai (v. 339-350).

63 Chopin, Henri et Zumthor, Paul, *Les Riches beures de l'alphabet*, Paris, Traversière, 1993, p. 150.

64 Voir par exemple sa fameuse signature à la fin de l'*Épître à la reine* de 1405 dans le ms. Paris, BnF fr. 580, f. 54v.

65 Asperti, *op. cit.*, p. 180-181 (on notera au v. 24 la graphie : *Krist*) ; p. 169 (si les serments furent prononcés en 842, le manuscrit unique de l'*Historia filiorum Ludovici Pii* de Nithard est daté autour de l'an mille (BnF lat. 9768, f. 13).

66 Voir aussi l'emploi du chrisme et de la croix dans les manuscrits, comme sur certains objets, tel qu'il est étudié par Robert Favreau en association avec des monosyllabes en *-x* : Favreau, « *Rex, lex, lux, pax* : jeux de mots et jeux de lettres dans les inscriptions médiévales », *BEC*, t. 161, 2003, p. 625-635. On pense aussi à l'équerre qui porte les lettres PAX dans le *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Deguileville (v. 2743-2814, éd. et trad. G. R. Edwards et Ph. Maupeu, Paris, LGF, 2015) : X représente le Christ, A et P l'âme et son prochain.

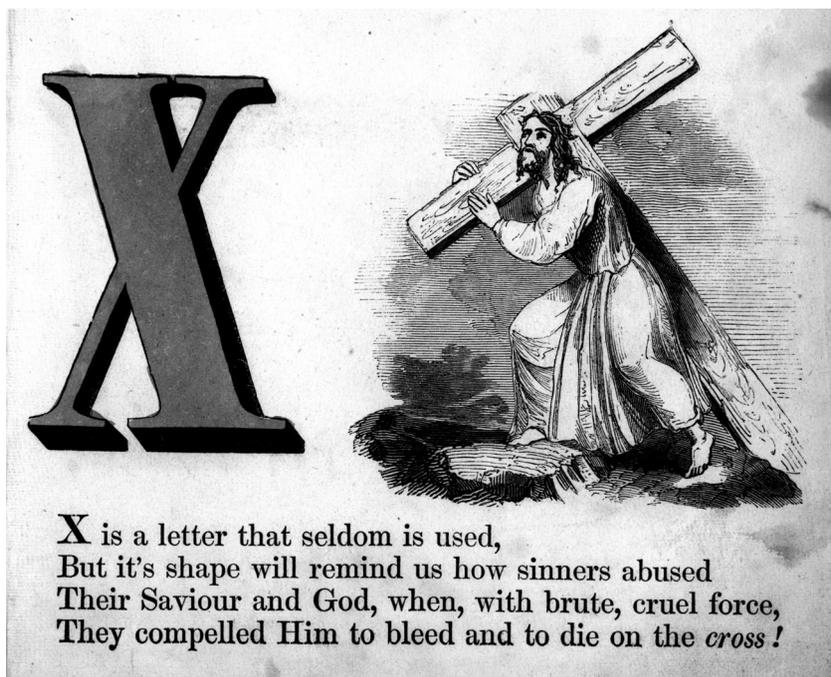


Fig. 3 – *The (Indestructible) Alphabet of Virtues*, Londres, Darton & Co., 1856.
© University of Florida George A. Smathers Libraries. All rights reserved.

Or ce lien s'est distendu dans l'écriture du français⁶⁷, lorsque l'anglais a conservé la possibilité d'abrégier *Christmas* en *Xmas*, *christian* en *Xtian* ou même *Crossing* en *Xing*. Dans l'univers des abécédaires de piété, *x* pourra donc illustrer la croix en anglais. Ainsi dans *The (Indestructible) Alphabet of Virtues* (Londres, 1856, fig. 3), le quatrain qui commence par *X* s'achève par *cross* et l'image réussit à faire sentir la proximité de la croix *decussata* ou transverse avec celle de Jésus, en montrant ce dernier portant sa croix basculée sur l'épaule. Cependant qu'en français, c'est le détour par saint (François/Francis) Xavier, le jésuite espagnol, missionnaire asiatique du XVI^e siècle, canonisé en 1622, qui permet encore et toujours d'illustrer le *x*, par exemple dans l'*Alphabet de l'enfant Jésus* (Tours, Mame,

67 Dans le lexique *Aalma*, cité plus haut, les seuls termes courants enregistrés sous *x* ressortissent à cette autre lignée (p. 453) : « xpistus Crist *nomen dei*; inde xpistianus crestien; xpistianissimus. ma. mum trez crestien *uide de istis tribus nominibus in c* ».

1934, images d'André Boursier-Mougenot, éditions plus anciennes dès 1887)⁶⁸. Quant à l'usage épistolaire anglais, qui s'établit au XIX^e siècle, de terminer par un envoi (pressé) de baisers en notant de simples croix, comme dans cet exemple (redondant) d'une lettre de Winston Churchill à sa mère, le 14 mars 1894⁶⁹ : « *Please excuse bad writing as I am in a awful hurry. (Many kisses) xxx WSC* », il dérive probablement de l'habitude antérieure de signifier de la même manière non seulement les prières, mais aussi les bénédictions faites pour le destinataire⁷⁰. Ainsi dans ce passage de Daniel Defoe, *Life of Robinson Crusoe* (1719) :

There was a Letter of my Partner's, congratulating me very affectionately upon my being alive, [...] and making two and twenty Crosses for Blessings, told me he had said so many Ave Marias to thank the Blessed Virgin that I was alive.

Parallèlement, en français, *x* ou *xi* ou encore *kci*, *kss*, *kiss* vont servir à noter tout autre chose : une onomatopée dont le but est d'exciter un chien, et parfois un humain à attaquer et mordre⁷¹ :

Et pendant qu'on travaille ainsi
Les Prêtres font xi, xi, xi,
Comme on fait aux chiens dans la ruë,
Lorsque l'un sur l'autre se ruë. (Fougeret de Montbron, *La Henriade travestie*, 1745)

Et « kiss! kiss! » les voilà à agacer leur chien en lui criant : « Pille! Pille! »
(Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, 1843)

68 Texte : « Xavier est le nom d'un grand Saint, qui a fait connaître et aimer le Petit Jésus bien loin, bien loin, jusqu'aux Indes et au Japon. »

69 Les deux citations suivantes sont empruntées à l'excellent article *x* de l'*Oxford English Dictionary*, *op. cit.*, p. 669 (et supplément).

70 Peut-on imaginer en plus que le passage d'un sens à l'autre aura été facilité par un rapprochement entre une épellation de *x* au pluriel (*ixess*) et *kisses*? En tout cas, les abécédaires anglo-saxons vont pouvoir illustrer la lettre *x* d'un baiser. Ainsi dans *A little Alphabet* de Trina Schart Hyman (New York, William Morrow & Company, 1980); et, dans la liste des mots commençant par chaque lettre, lorsque face à A on trouve : *acorns, anemone, ant, apples, apron, arm, artichoke, artist, avocado*, soit des éléments qui se retrouvent sur l'image, face à X il n'y a que : *xxx*.

71 Exemples empruntés à l'excellent *Dictionnaire des onomatopées* de Enckell, Pierre et Rézeau, Pierre, Paris, PUF, 2003, p. 272-274. L'onomatopée est attestée depuis 1546 (*Tiers Livre* de Rabelais, sous la forme *gzz*). Le *Trésor de la langue française*, à l'entrée *kss*, cite ce passage de Willy (*En bombe*, 1904), indiquant un jeu de mot possible entre les deux langues : « Très animée, la môme Picrate, friande de tumulte et de rixes, essaie d'aiguillonner : *Kss! Kss!* – *Kiss my bottom*, indique Maugis en se soulevant à demi. »

Dans un ouvrage à la pédagogie innovante pour apprendre à lire phonétiquement, le *Quadrille des enfans* de Claude Louis Berthaud, la lettre *x*, prononcée *xe*, est justement illustrée par « un homme qui excite des chiens » (fig. 4 et 5), prouvant le caractère commun de cette interjection⁷².

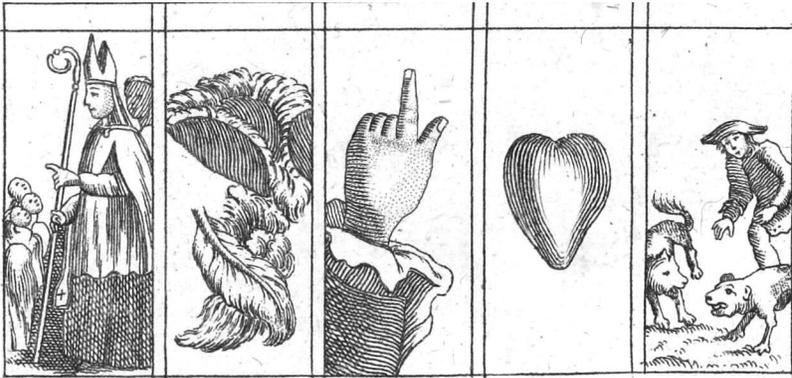


FIG. 4 – Claude Louis Berthaud, *Le Quadrille des enfans*, Paris, Couturier, 1783, 5^e édition, p. 50. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

NEUVIEME LEÇON.

Voyez les trois premiers n°. de l'Instruction.

EXPLICATION DES FIGURES

DE LA QUATRIEME PLANCHE.

des écus . . . cu	des fagots . . go	des insectes . . et	la bénédiction . . ion
des abricots . co	un logis . . . gi	un doigt . . . doit	des plumets . . me
un avocat . . . ca	un singe . . . ge	la procession . tion	l'index ex
une balance . ce	un gâteau . . ga	des pincettes sept	un cœur . . . cœur
un châffis . . ci	une figure . . gur	un christ st	un homme qui excite des chiens xe . . x

FIG. 5 – Claude Louis Berthaud, *Le Quadrille des enfans*, Paris, Couturier, 1783, 5^e édition, p. 50. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

⁷² Berthaud, Claude Louis, *Le Quadrille des enfans*, Paris, Arthus Bertrand, 1744, 1783³, Neuvième leçon, p. 50-51. Juste au-dessus de l'image de l'homme aux chiens, celle d'un crucifix pour illustrer le mot *un christ* (voué à disparaître des éditions au XIX^e siècle) et le son *st*.

Il existe depuis l'Antiquité un autre domaine d'utilisation du x , moins caractère alphabétique que signe graphique en ce cas : dans les documents de la pratique d'abord, une ou des croix disposées sur une ligne ou une portion de texte servirent à l'annuler. Ce type de correction se dit proprement en latin *cancellare*, en français *chanceler* (depuis la fin du XIII^e siècle⁷³) et *cancel* (depuis le XIV^e siècle). Le mot *croix* lui-même acquiert d'ailleurs à la fin du Moyen Âge une acception en diplomatique, comme marque faite sur une écriture⁷⁴. Cela explique l'expression figurée « faire une croix sur le passé », qui remonterait aux *Scènes de la vie de bohème* d'Henri Murger en 1851, et qui trouve aujourd'hui des résonances dans ce que l'on nomme en anglais *cancel culture*. Et si c'est à un usage d'abord anglo-saxon des années 50 que la France a emprunté pour classer x des films réservés à un public adulte, le signe ne fait jamais que reconduire à l'antique coutume de la cancellation. La fonction *couper* des raccourcis clavier de nos ordinateurs en témoigne encore également.

Enfin, à l'époque moderne, x va trouver nombre d'emplois divers dans le domaine des mathématiques et de la technique, des emplois vite répandus dans le monde entier :

- comme signe de la multiplication, peut-être introduit au XVII^e siècle par William Oughtred⁷⁵ ;
- comme une variable inconnue à partir des XVII^e-XVIII^e siècles, avec ses déclinaisons en langage plus commun (naître sous x , M. X, Malcolm X...)⁷⁶ ;
- comme nom d'un chromosome en génétique (d'abord en allemand, en 1891) ;

73 Comme *canceler* peut s'utiliser pour mains et jambes (« les croiser »), on explique le sens actuel du verbe par le fait que marcher jambes croisées fait forcément *chanceler*.

74 En tout cas, le *TLF*, après Littré, relève en ce sens un passage de la *Somme rural* de Jean Boutillier (dernier grand coutumier français écrit vers 1395).

75 Pour Marc Moyon, historien des mathématiques, le signe pourrait avoir été introduit dès le XVI^e siècle (communication d'octobre 2021). Diffusion sur la chaîne Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=AmNqWDru_-E, consulté le 22/06/2023.

76 Le premier nom utilisé par Hergé pour les Dupont et Dupond dans *Tintin. Les cigares du pharaon* (1934) les anonymisait plus encore que leur futur patronyme : leur nom de code était X33 et X33bis. Personnages mécaniques ou à la mécanique perturbée, ils sont pourtant bien humains : leurs squelettes animés apparaîtront aux rayons X dans *Objectif Lune* (1953). Voir Bonfand Alain et Marion, Jean-Luc, *Hergé. Tintin le Terrible ou l'alphabet des richesses*, Paris, Hachette, 1996, p. 101-103.

- comme désignation de certains rayons électromagnétiques (toute fin du XIX^e siècle) ;
- comme abréviation du mot *Extra* dans les tailles de vêtement, d’abord dans le monde anglo-saxon depuis les années 50, ou comme abréviation de *Extensive*, dans un acronyme tel que XML (Extensive Markup Language), à la fin des années 90 ;

ou bien restés très locaux, lorsqu’il s’agit d’un jargon d’école, celui de Polytechnique où la lettre désigne l’institution ou l’un de ses membres⁷⁷. *L’Alphabet des bons exemples* (d’Amabilité à Zèle) de M^{me} Pierre Boulanger, avec des illustrations d’Henri Gray, paru en 1885 à Paris, s’en est emparé :

Quel beau *Polytechnicien*,
 X, en style parisien.
 L’x représente, étrange emblème
 La quantité que l’écolier
 Découvre en creusant son problème.
 « Avec son sabre ? » dit Xavier ;
 Non, Bébé, par son calcul même.
 Il porte l’épée au côté
 Comme marque de dignité,
 Et peut-être par droit d’aisance,
 Parmi la fleur de la jeunesse.
 Xavier peut, s’il travaille bien,
 Un jour *Polytechnicien*,
 Acquérir aussi la science,
 Afin de bien servir la *France*.

Rivant son clou au X, Paul Zumthor s’est emparé en 1993 de toute cette histoire, y ajoutant un modeste objet créé en 1905 comme seconde accroche de son texte, après l’évocation des « quatre sons différents pour la même lettre⁷⁸ » :

77 Dans *Astérix et les Normands*, album de Goscinny et Uderzo paru en 1967, un guerrier du village gaulois fait une courte apparition : *Elève-délix*. C’est un des rares noms vraiment en -ix, quand tant d’autres sont des réfections de mots en -isque ou -ique. Le choix de personnages de Gaulois comme de leur donner des noms en -ix avait été considéré par les créateurs de cette bande dessinée comme une extraordinaire trouvaille (voir *Le Dictionnaire de Goscinny*, Paris, J.-Cl. Lattès, 2003, p. 118).

78 *Les Riches heures de l’alphabet*, *op. cit.*, p. 150. Voir Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, « Lettre animée, lettre vivante : Paul Zumthor et l’alphabet », dans *Paul Zumthor. Traversées*, dir. Éric Méchoulan et Marie-Louise Ollier, Presses de l’Université de Montréal, 2007, p. 177-186 ; et dans ce volume, l’étude de Pierre Thévenin, p. 245-268.

Au crochet X tu suspends n'importe quoi, ne lui demandes que de tenir. Les rayons X te traversent sans laisser de traces apparentes. Neutralité, discrétion, extrême, tout à tous ? On se méfie : xénophobie ? X, x, l'inconnue, la chose pas désignée, la personne dont on a oublié le nom. & ces pluriels à réciter de mémoire, poux, bijoux, genoux, sans compter celui de cheval, de travail, & les autres : coquetterie de scribes, X imprononcé, substitué pour sa fière allure, au S qu'on inscrivait jadis à cet emplacement.

Trois autres écrivains modernes permettront de terminer ce parcours sur une lettre au tracé figé, mais aux multiples transformations : ils donneront de nouveaux témoignages du dynamisme de ce signe. Je commencerai par le plus récent, Georges Perec, grand lecteur des deux autres qu'il mentionne dans *W ou le souvenir d'enfance* en 1975⁷⁹ :

[...] je lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau [...].

De fait, les deux parties de *W* s'ouvrent sur une épigraphe tirée de l'autobiographie en vers de Raymond Queneau, *Chêne et chien* (1952). Ces deux parties font alterner, chapitre par chapitre, deux fils différents : de l'une à l'autre, un récit de l'histoire personnelle de Perec, faite de fragments (chap. II à X, puis XIII à XXXVII), entrelacé d'abord à un récit d'aventures qui restera en suspens (chap. I à XI) puis à un témoignage sur un univers dystopique, une île à l'autre bout du monde, *W* (chap. XII à XXXVI). Entre les deux parties, après le chapitre XI, une page blanche avec cette seule inscription : « (...) ». La coupure, la parenthèse, la suspension laissent un blanc impossible à combler. Le chapitre X s'achève sur le vrai-faux souvenir de l'enfant quittant sa mère à la gare de Lyon pour être évacué par la Croix-Rouge, tandis qu'avec le chapitre XIII s'inaugure la période « où les souvenirs existent », même si rien ne les rassemble encore, « comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans⁸⁰ ». Précisément, au chapitre XV se développe toute une page autour d'une lettre isolée et de l'image conservée d'un vieux fermier de Villard-de-Lans⁸¹ :

79 Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Chap. XXXI, p. 195 de la réédition en 1993 dans la collection « L'Imaginaire » chez Gallimard.

80 *Ibid.*, p. 97.

81 *Ibid.*, p. 109-110 pour l'ensemble du passage en question.

[...] il sciait son bois sur un chevalet formé de deux croix parallèles, prenant appui sur l'extrémité de leurs deux montants de manière à former cette figure en X que l'on appelle « Croix de Saint-André », et réunies par une traverse perpendiculaire, tout bonnement un X.

Or le souvenir est moins celui de la scène que du mot, « de ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme de ce qu'il désigne⁸² ». À partir de là, Perec énumère d'autres fonctions du signe : celle « du mot rayé nul – la ligne des x sur le mot que l'on n'a pas voulu écrire », celle de multiplication, de notation de « l'inconnu mathématique », etc.⁸³ Dans la suite de la liste, comme si cela en était le prolongement naturel, Perec inscrit « une géométrie fantasmatique dont le V dédoublé constitue la figure de base ». La première transformation nous ramène à Étienne Pasquier : « deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ». Mais c'est « l'Histoire avec sa grande Hache⁸⁴ », celle qui a coupé la vie en deux au niveau du chapitre x, qui détermine les suivantes : les branches du X prolongées de segments égaux le font, pour ainsi dire, mal tourner et devenir l'idéogramme de la croix gammée ; cette dernière est à son tour décomposable en deux segments qui, par une rotation de 90°, deviennent les deux S raides du sigle nazi SS ; en même temps ou parallèlement, la superposition de deux V tête-bêche permet d'obtenir une étoile juive, grâce à l'adjonction de deux traits horizontaux refermant les triangles.

Demeure dans ces pages un non-dit : le rapport entre X et W, soit le double V ou un V dédoublé ; soit le rapport entre la ligne autobiographique et les deux fictions où se succède un héros du nom de Gaspard Winckler et l'île W. Un passage du dernier chapitre de l'œuvre à venir, *La Vie mode d'emploi* (1978), indique l'identité problématique des deux lettres⁸⁵ :

82 D'après le TLF, avant de désigner le chevalet du scieur, l'x ou l'ixe fut au XIX^e siècle un petit tabouret aux pieds croisés.

83 Dans *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec mentionne l'usage épistolaire anglo-saxon au chap. LXXIX, p. 471 : « il reçut, en même temps que la Victoria Cross, une lettre manuscrite d'Olivia Norvell qui se terminait par “je t'embrasse de tout mon petit cœur” suivi d'une dizaine de croix équivalant chacune à un baiser ». Il invente aussi le nom d'un critique d'art : A. de Xertigny (p. 58) et parle deux fois de Xérès (index p. 675), une fois sous la forme du toponyme Jerez (p. 26) et l'autre sous la forme indexée, pour le vin (p. 368). Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

84 *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., chap. II p. 17, la guerre et les camps expliquent que « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ».

85 Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., chap. XCIX, p. 600.

Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.

W est l'initiale d'un autre Gaspard Winckler⁸⁶, l'artisan chargé par Bartlebooth, de découper en 750 pièces chacun des 500 puzzles qu'il passera les vingt dernières années de sa vie à réaliser. La lettre est donc d'abord une signature. Elle signe aussi un art, car la différence apparente de formes entre l'ultime pièce et sa place dans l'ensemble reconstitué ne pourrait être qu'une illusion. Alors que les types les plus courants des pièces de puzzle se classent en : bonhommes, croix de Lorraine et croix⁸⁷, toute la subtilité du fabricant sera par ses choix de découpe de multiplier les embûches, en créant des morceaux apparemment en forme d'animaux, de personnages, de lettres (« un alphabet presque complet avec des pièces en J, en K, en L, en M, en W, en Z, en X, en Y, en T ») ou encore de continents⁸⁸. Tant que Bartlebooth s'arrête à ces formes, il est incapable de les insérer dans le puzzle. Pour réussir, il lui faut changer d'axe de perception ; alors il peut s'apercevoir que « la pièce adéquate [...] avait exactement la forme de ce qu'il s'était obstiné depuis le début à appeler "la perfide Albion", à condition de faire accomplir à cette petite Angleterre une rotation de quatre-vingt-dix degrés dans le sens des aiguilles d'une montre. » Pour trouver le sens, du sens, il faut donc opérer un déplacement⁸⁹.

Dans *Saint Glinglin* publié en 1948, Raymond Queneau incitait à sa manière à changer le monde par une transformation linguistique. Ses trois héros successifs ont tué le père et, d'une révolution à l'autre, on retrouve à l'explicit « le temps, le beau temps, le beau temps fixe⁹⁰ »,

86 Ce nom traverse l'œuvre de Perec depuis le premier roman achevé en 1960, *Le Condottière*.

87 Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., préambule et chap. XLIV (le second copiant le premier).

88 *Ibid.*, chap. LXX, citations des p. 414 et 415.

89 Plutôt que comme une collaboration/compétition dans le jeu ainsi que le dit explicitement le texte, Claude Burgelin propose de lire l'histoire des puzzles à un autre niveau, comme une vraie vengeance de Winckler sur Bartlebooth, dans le sens de *W ou le souvenir d'enfance* : « Ce qui a mis fin au programme d'extermination de Bartlebooth, c'est une lettre inattendue, une revenante, un "bonhomme" qui au lieu d'être X l'innommé a été W. [...] Victoire de la ruse, de l'imperfection parfaite, de la lettre, victoire de la vie et du souvenir de W. » (*Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988, p. 192.)

90 Queneau, Raymond, *Saint Glinglin*, Paris, Gallimard, 1975 (1948¹), p. 267.

soit le retour à une météorologie sans pluie dans la Ville Natale, mais aussi l'achèvement d'une boucle temporelle et mythique qui permet de mettre un point final et qui fait réapparaître la lettre *x* (*ixe*) que Queneau avait effacée. Non pas simplement pour verser dans le langage oral avec l'utilisation d'*esscuser*, d'*essplication*, etc., mais comme il en avertit pour une « signification symbolique⁹¹ ». De fait, un des mots les plus soumis au défigement n'est autre que celui d'*existence*. Pierre, un des trois fils Nabonide, philosophe sur l'*aiguesistence* des poissons, mais aussi sur leur *eksistence*⁹². Queneau emprunte cette orthographe (le tiret en moins), à travers la traduction d'Alexandre Koyré, à Heidegger chez qui elle désigne le mode d'être propre à l'homme. Toute l'œuvre est ainsi partagée entre grotesque et sérieux. Par ailleurs, oubli involontaire ou volontaire dans ce lipogramme, Queneau laisse subsister le *x* dans *express*, mais aussi dans *axe*⁹³. Ce dernier est celui des aiguilles des montres, mais aussi la grande perche qui transformera le troisième frère, Jean, en ascète stylite et Sauveur du beau temps fixe, le futur saint Glinglin. Dans son *Souple mantique et simples tics de glotte*, supplément paru en 1985 à *Glossaire, j'y serre mes gloses* de 1939, Michel Leiris, par cette définition⁹⁴ : « Action – axe (par élision) », semble avoir trouvé une des clefs de lecture des textes de Queneau et de Perec⁹⁵. Son attention au signe s'attache au signifiant : la lettre dessinée par deux pièces droites croisées dont le centre forme un axe ; comme au signifié : soit l'action

91 *Ibid.*, préambule non titré, non paginé.

92 *Ibid.*, à l'incipit, p. 11 : « Drôle de vie, la vie de poisson !... Doradrole ! vairon... L'aiguesistence de la vie sous cette forme m'inquiète bien eau delà de tout autre sujet de larmes que peut m'imposer le monde. » ; p. 17 : « Et lorsque je dis qu'un animal est ceci ou cela, j'entends bien ne pas porter un jugement subjectif. Pas même humain. Mais définir le sens même de son eksistence. »

93 *Ibid.*, p. 148 : « C'est du tourisme express », p. 206 : « Les Étrangers attachent des aiguilles sur l'axe et conçoivent alors des tâches précises. Mais parfois le bout de temps déperit et meurt. »

94 Leiris, Michel, *Souple mantique et simples tics de glotte*, dans *Langage Tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1995 (1985¹), p. 9. En 1939 dans *Glossaire j'y serre mes gloses* (dans *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969, p. 71-116), Leiris se pliait aux mots attendus sous X : *xénophobe*, *xylophone* et *xérès*, ce dernier étant ainsi défini : « l'élixir de Xerxès ». En 1985, il ajoute *Xénophon* et donne une nouvelle définition pour *xénophobie* et *xérès* : « sa riche caresse », faisant ainsi disparaître Xerxès. On y relèvera aussi un mot en -x, lu à rebours : « sphynx – X sans fin, la bête de Thèbes » (p. 56) et un commentaire graphique pour : « rixe (où l'*x* imite deux boucliers affrontés) » (p. 54).

95 On se souviendra que dans *Glossaire*, on lisait déjà et aussi : « fixe – fiction, et crucifixion de Sisyphé » (p. 88).

que peut permettre cette construction mise en mouvement ; et enfin au jeu phonique des graphies : *x* équivaut ici à *ct*.

Lettre mystérieuse et précieuse, signe salvateur, oblitérant ou tueur, le *x* a multiplié ses emplois et ses valeurs. Je couperai court en usant des ciseaux qui, dans les « lettres fantastiques » du *Champfleury* de Geoffroi Tory (fol. 77v) comme dans l'*ABCEAIRE* illustré par Selçuk en 1995⁹⁶, prennent la forme de cette lettre.

Sylvie LEFÈVRE
Sorbonne Université – EETM

96 *L'ABCEAIRE*, Paris, École des loisirs, 1995. Le texte, signé par Paul & Douard, propose un éventail de termes souvent inédits : « X comme xylophone, xénon, xénophobe, xylographie, xéres, Xénakis, xérocopie, X (le chromosome), xérus, xyste, ou bien comme “signé : x”... »

ENTRE AURALITÉ ET LISUALITÉ, L'INSISTANCE DE LA LETTRE DANS LE POÈME

De quelques expérimentations médiopoétiques
(des premières décennies du XXI^e siècle
aux dernières du XIX^e)

POSITIONS, ENJEUX

La « lettre », au double sens d'*élément graphique et/ou phonique élémentaire du langage* (concret : écrit, proféré ; ou conceptuel : en ses manifestations neuronales correspondantes), est généralement tenue – quand elle est perçue ! – pour négligeable, ou parasitaire : simple « matériau » devant, en tant que tel, se faire le plus transparent possible – pour ne pas troubler l'« accès », censément « direct », au « sens¹ »...

C'est principalement le cas pour la lettre au sens graphique : on lirait d'autant mieux qu'on aurait appris ou qu'on veillerait à *ne pas voir* ce qu'on est censé lire... : l'écriture n'est-elle pas, suivant le verdict sans appel d'un prestigieux père-fondateur de la linguistique moderne², un coupable « travestissement » de la langue – qu'elle a, pour « unique raison d'être », de « représenter » ? Tâche, dont elle s'acquitterait fort mal : d'où, cette virulente dénonciation de la « tyrannie de la lettre »...

1 On pouvait lire ou entendre cela, dûment théorisé, il y a quelques décennies, à longueur d'essais et de manuels, ou de conférences, consacrés à l'apprentissage de la lecture : on en a mesuré, depuis, les résultats : voir aussi n. 29, *infra*...

2 Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972 (2^e éd.), p. 41-58, *passim*. Ces formules, reprises à satiété, ont largement contribué à fournir une caution « scientifique » à ce qui est, d'abord, un préjugé théologique – fût-il, communément, laïcisé...

Mais, ne nous leurrions pas, cela vaut aussi pour la lettre au sens phonique : les « jeux sur les sonorités » de la langue (fussent-ils requalifiés en « jeux sur le signifiant ») sont volontiers tenus pour des enfantillages ou pis – manières de se dérober au « sérieux » (censément) du sens. Dans la poésie classique, elles doivent rester discrètes³ :

La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.

Et le célébrissime⁴ « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » n'est probablement pas un exemple de « beau vers » au XVII^e siècle. Il le fut peut-être un temps, aux XIX^e-XX^e ; mais bientôt, c'est l'« harmonie imitative » qui fut frappée de ringardise, la question étant : est-ce plutôt en tant qu'harmonie ou en tant qu'imitative... ou, plus fondamentalement – et tout autant qu'aux siècles classiques (les raisons alléguées en fussent-elles tout autres) –, en tant qu'indiscrète *insistance de la lettre* ?

Pourquoi André Breton reprochait-il à Apollinaire d'avoir « défend[u] les innovations les plus douteuses, comme certains poèmes onomatopéiques tout à fait insignifiants, dont il faisait, sur la fin de sa vie, grand cas⁵ » ? Pourquoi, non moins, déclarait-il encore, 35 ans après les faits, à propos de la fameuse conférence du même Apollinaire⁶ :

Nous déplorons surtout que l'« esprit nouveau » ainsi conçu cherche à se fonder sur des artifices extérieurs (typographiques et autres) : les moyens lyriques proprement dits ne sont ni approfondis, ni renouvelés...

Trois décennies et une Guerre mondiale plus tard, Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, s'expliquant sur leur passage stratégique, à travers une assez courte unité de temps, par les turbulences du « groupe lettriste » d'Isidore Isou, et la rupture qui s'ensuivit :

3 Boileau, *L'Art Poétique*, I, 30 : « obéir »... à « la Raison » s'entend (les « règles » de l'« Art poétique » de Boileau se voulant à la poésie ce que furent celles de la « Méthode » de Descartes à la philosophie).

4 Racine, *Andromaque*, V, 5, 1638.

5 Breton, André, « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe » [1922], *Les Pas perdus, Œuvres complètes* t. I, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 303 : c'est, probablement, le *Poème à crier et à danser* d'Albert-Birot qui est visé...

6 Breton, André, « Entretiens radiophoniques » avec André Parinaud, *Entretiens* [1952], Paris, Gallimard, 1969, coll. « Idées », p. 49 : cette fois, ce sont clairement les « calligrammes » qui sont visés...

La tendance alors majoritaire accordait à la création de formes nouvelles la valeur la plus haute parmi toutes les activités humaines. Cette croyance à une évolution formelle n'ayant de cause ni de fin qu'en elle-même, est le fondement de la position idéaliste bourgeoise dans les arts⁷.

ne reprennent-il pas à leur compte le type d'argumentation dont usait déjà le même Breton condamnant les « mots en liberté » futuristes :

il faut être le dernier des primaires pour accorder quelque attention à la théorie futuriste des « mots en liberté », fondée sur la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots [..].

Il ne s'agit pas du tout pour nous de réveiller les mots et de les soumettre à une savante manipulation pour les faire servir à la création d'un style, aussi intéressant qu'on voudra⁸.

Et il n'est pas jusqu'au terme, aussi inapproprié que méprisant, de « bruitage⁹ » (il est clair qu'ils n'accordent aucunement à la notion de « bruit » la haute valeur que lui attribue Luigi Russolo, ou l'Apollinaire de « Simultanisme-librettisme » et de « La Victoire¹⁰ »...) qu'ils n'aient en commun avec de plus récents contempteurs du lettrisme et des poésies « phonétiques » ou « sonores », tel François Rigolot :

Les divers bruitages du dadaïsme ou du lettrisme peuvent avoir un intérêt historique ou anthropologique certain ; leur pouvoir d'incantation peut même être très grand et provoquer des réactions émotives intenses chez le lecteur. Cependant ils restent en deçà du *seuil poétique* proprement dit parce que le langage qu'ils utilisent n'a pas de valeur communicative identifiable¹¹.

7 Debord, Wolman, « Pourquoi le lettrisme ? » [*Potlach* n° 22, 9.9.1955], repris dans Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 196.

8 Breton, André, « Légitime défense » [sept. 1926], *Point du jour*, « Idées », Paris, Gallimard, 1970.

9 Debord, Wolman, *op. cit.* p. 199.

10 Voir, respectivement : Russolo, Luigi, *L'Art des bruits* [1913, 1916], Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001 (Giovanni Lista éd.), notamment, le chap. 6 « Les bruits du langage (les consonnes) », p. 71-77 ; Apollinaire, « Simultanisme-librettisme » [juin 1914], *Les soirées de Paris*, Paris, rééd. Conti, 2010, p. 324, et « La Victoire » [1917], dans *Calligrammes*. Et sur ces questions, mon article, « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck » : *Histoires Littéraires* n° 28, Paris/Tusson, déc. 2006, p. 25-44. Voir aussi n. 36, *infra*.

11 Rigolot, François, « Le poétique et l'analogique », *Sémantique de la poésie*, « Points », Paris, Seuil, 1979, p. 161-167. On aimerait en savoir un peu plus sur ce qu'il convient d'entendre par cette étrange notion de « seuil poétique » – surtout « proprement dit » ! (comme « les moyens lyriques » de Breton...) –, qui a tout l'air d'un non-argument *ad hoc*... Il ne faisait

Phonocentrismes et graphocentrismes tour à tour et/ou ensemble régnants (du Verbe au saussurisme, du Livre au derridisme, et après...) se doublent donc d'un déni de la spécifique matérialité, tant graphique que phonique, du langage – qui, pénétrée et tout autant, elle-même, dispensatrice de sens, constitue un vaste, mouvant et labyrinthique *complexe multimédial* :

Ce qui fait d'un matériau un médium, c'est qu'il est utilisé pour exprimer une signification autre que celle qu'il tient de sa seule existence physique : la signification, non pas de ce qu'il est physiquement, mais de ce qu'il exprime¹².

Ainsi aboutissent-ils, paradoxalement, à priver les sujets parlants de tout rapport *sensible* (et plus encore, intime) à la langue – et, conséquemment, à la poésie –, au profit d'une exclusive dimension *communicationnelle* – utilitaire (voire, tendanciellement, manipulatrice)... ou idéelle (voire, « spirituelle »). En *matière* de poésie, un jugement de Breton fait criamment symptôme, en mode manichéen, du fondement nettement théologique de pareil *déni du médium* :

Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille *l'esprit* dont nous nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que *la lettre*, encore imparfaite, du surréalisme¹³ [...].

d'ailleurs que reconduire, quelquefois mot pour mot, les propos tout aussi expéditifs de Christian Delacampagne, publiés un peu plus tôt, chez le même éditeur (*Poétique* n° 18, 1974) : « Le type de "bruits" substitué par Tzara, ou Isou, au langage peut avoir, comme taper sur une casserole, une valeur incantatoire, mais n'ont qu'une valeur expressive ou communicative très pauvre sinon nulle. » Dans les deux cas, précisons-le enfin, il s'agirait plutôt pour eux de déplorer une « valeur » *communicationnelle* (et non : « communicative ») faible ou absente : tant il devrait être clair qu'à l'inverse, un « pouvoir d'incantation » ou une « valeur incantatoire » capable de « provoquer des réactions émotives intenses » présente, par définition, une forte valeur *communicative* (comme un rire ou, justement, une émotion). Quant au terme même de « lecteur », malencontreusement lâché par Rigolot, il fait symptôme d'une flagrante incompréhension, par préjugé graphocentriste, de ce qui est en question...

- 12 Dewey, John, *L'Art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2010, p. 334. Voir mon article, « Contribution de la "poésie sonore" à une approche médiopoétique », *Formules* n° 19, Nouvelle-Orléans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2015 ; et sur la médiopoétique en général, mon essai, *Quand éCRIre, c'est CRler. De la POésie sonore à la médiPOétique*, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'agneau éd., 2016.
- 13 Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], *Les Pas perdus*, *op. cit.* p. 327 (italiques siennes).

RIMBAUD À LA LETTRE

En poésie, n'a-t-il pas (de) longtemps été implicitement admis comme naturel, en français (et ne souffrant aucun soupçon de remise en cause), que versifier, c'était, outre plier la langue aux contraintes métrico-syllabiques, « rimer » par séquences finales homophones ? Mais quand Rimbaud en 1872, ayant déjà passablement entamé son « horrible travail » de saccage anti-métrique¹⁴, substitue sans crier gare, de fin de vers en fins de vers, aux traditionnels *segments homophoniques réglés* baptisés « rimes », d'inédits phénomènes de *saturation homographique aléatoire* – avec ou sans, de façon tout aussi aléatoire, homophonies correspondantes –, on préfère détourner les yeux et tendre péniblement l'oreille à la vaine recherche d'approximatives « assonances », « allitérations » et autres « jeux de sonorités » : bref, cela reste *lettres mortes* jusqu'à nous.

Et lorsque – lesdits phénomènes –, les ayant identifiés (et qualifiés d'abord, un peu hâtivement, de « rimes grammaticales¹⁵ »), je proposai de les *voir* enfin – tant ils (me) « sautent » *littéralement* « aux yeux » –, le scepticisme plus ou moins condescendant, ou l'indifférence, fut le plus souvent au rendez-vous : forclusion de toute attention, là, *médiologique*, portée à la langue, ici, *médiopoétique*, consentie à la poésie – soit, aux *usages poétiques de la langue*, et en particulier, *de la lettre*...

Certes, ces homographies finales – et volontiers « remontantes » (voire, quelquefois, envahissantes...) – ignoraient d'emblée, délibérément, le principe de régularité exigible de la rime (fût-elle grammaticale) ; ainsi, exemplairement, celles du premier dizain de « Bannières de mai » (*Fêtes de la patience I*, 1872), particulièrement *voltigeantes* et évolutives, où *s'enchevêtrent* de ligne en lignes les lettres récurrentes :

1. Aux branches claires des tilleuls
2. Meurt un maladif hallali.
3. Mais des chansons spirituelles

14 Voir « Le meurtre d'Orphée. Rimbaud et la langue des vers », chap. II de mon essai, *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée*, Paris, Honoré Champion éd., 2004, notamment p. 29-108.

15 Voir « Le vers la lettre – des rimes grammaticales au poème littéral – », dernier de mes *Trois essais sur la poésie littérale*, Romainville, Al Dante / Léo Scheer, coll. « & », 2003, notamment p. 141-153.

4. Voltigent parmi les groseilles.
5. Que notre sang rie en nos veines,
6. Voici s'enchevêtrer les vignes.
7. Le ciel est joli comme un ange.
8. L'azur et l'onde communient.
9. Je sors. Si un rayon me blesse
10. Je succomberai sur la mousse.

En quelques vers, ici, l'œil lisant a subrepticement glissé – en même temps que, *des branches des tilleuls* (v. 1) *sur la mousse* (v. 10) – d'une paire dominante de lettres verticales : « l » la haute et « i » la basse (v. 1 à 4), assistées de « t » la médiane (v. 1 et 3), à un couple d'arrondies sinueuses : « mm » (v. 7-8) – redoublement du simple « m » des v. 9-10, lui-même redoublement du simple « n » des v. 7-8 –, puis « ss » (v. 9-10) – lui-même redoublement du simple « s », dont de nombreuses occurrences marquent la profusion du vivant, du végétal à l'humain, voué explicitement, dès le v. 2, à la chute funeste du v. 10¹⁶...

D'où le poète de dix-sept ans tire-t-il donc cette exceptionnelle *lucidité médiopoétique*, sinon de sa précoce pratique et fréquentation frénétique de « l'écrit », tant livresque (*typographique*) que manuel (*chirographique*), rapporté à « l'oral » : soit, au chanté (« chansons spirituelles », « opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs », « espèces de romances... »), voire – comme devait le titrer Albert-Birot – au crié et au dansé : soit, au *vocorporel* (« faire sentir, palper, écouter ses inventions », « Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ! »)¹⁷ ?

16 Un regard plus attentif ne manquera pas de débusquer bien d'autres phénomènes du même ordre : ainsi, à mi-dizain (v. 5-6), le couple quasi anagrammatique « *veines/vignes* » conservant des vers précédents l'« s » du pluriel final (sauf v. 2) et l'« i » de la triade récurrente « i / l + t », tout en introduisant l'« n » de celle, « n + (m)m / ss », des suivants ; « *ange* » (v. 7) reprenant en son centre, en l'inversant, le digramme central de « *vignes* » (v. 6) ; ou « i » puis « l » faisant un retour moins « voyant » aux v. 8-10, tandis qu'« m » se glissait déjà discrètement vers ces deux lettres dès les v. 2 et 4, etc. Tout cela, sans équivalences homophoniques ; mais il faut également rapprocher le « *maladif hallali* » du v. 2, avec ses récurrentes séquences « al » et « la », phonologiquement /al/ et /la/, du fameux incipit de *Mes Petites amoureuses* : « Un hydrolat lacrymal lave... », et de maintes autres semblables occurrences – tant ces « signifiants sans signifié » sont loin d'être dépourvus de *sens* : voir mon analyse dans *Rimbaud : le meurtre d'Orphée*, *op. cit.* p. 253-265.

17 Respectivement : « Bannières de mai » ; « Délires II » (*Une saison en enfer*) ; lettre à Demeny du 15 mai 1871 ; « Mauvais sang » (*Une saison*).

Observons-le, ici : il convient en cette affaire de prendre en compte – autant que les *caractéristiques de l'écriture manuelle* de Rimbaud (plus ou moins calligraphique selon les circonstances)¹⁸ – la *vision typographique* qui fut très tôt celle de cet impénitent lecteur de maints volumes de vers – et jeune poète impatient de *voir* ses propres vers enfin imprimés – au point de se superposer, par anticipation projective, à la *vue concrète* de ses manuscrits (dans le temps même de l'écriture, ou de la relecture). Ainsi, de l'équivalence entre « n » et « r » (celui-ci, en typographie, apparaissant comme un « n » amputé à droite), dont il joue au dernier quatrain de « Plates-bandes d'amarantes jusqu'à... » (1872), le précédent faisant déjà rimer, *presque* correctement, « je pense [...] notre silence¹⁹. » :

1. – Bouleva[rt] sans mouvem[ent] ni comm[er]ce,
2. Muet, tout drame et toute comédie,
3. Réunion des scènes infinie,
4. Je te connais et t'admire en sil[ence].

Différemment encore, au dernier quatrain d'« Entends comme brame... » (1872, 73 ?), s'enchevêtrent plusieurs phénomènes littéraires hétérogènes, se superposant à un schéma rimique abstrait des plus classiques : abab, établi au fil des quatre strophes précédentes, avec lequel contraste une trame sémantico-référentielle en croissante déliaison :

1. Néanmoins ils rest[ent], [a₁]
2. – Sicile, Allem[agne], [b₁]
3. dans ce brouillard trist[este] [a₂]
4. et blêmi, ju[stement]! [b₂]

18 Voir le fac-similé du manuscrit donné à Jean Richepin, dans Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes IV Fac-similés* (Steve Murphy éd.), Paris, Champion, 2002, p. 343 et note p. 563.

19 Si la rime classico-romantico-parnassienne est essentiellement homophonique, elle évite le plus soigneusement possible toute hétérographie, susceptible d'introduire une disjonction – jugée dysphorique – entre le vu et l'ouï : ainsi, du *c* de « silence », faisant (si l'on peut dire) écho phonique, mais non graphique, à l'*s* de « pense ». Au premier vers de la strophe, l'équivalence typographique « n/r » dans « Bouleva[rt] / mouvem[ent] » est rendue plus sensible par la présence, dans les deux cas, du « t » : il faut, pour cela, retenir la graphie avec *t* final du manuscrit, et non la « corriger », comme l'ont fait certains éditeurs. Voir, sur ce point, Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes I Poésies*, éd. Murphy, Paris, Champion, 1999, note p. 861-862.

La triade e.s.t.e / i.s.t.e / u.s.t.e attire l'œil et retient l'oreille, fournissant d'abord, à l'emplacement des rimes attendues : a₁a₂, deux tétragrammes [voyelle variable « e/i » + « ste²⁰ »], puis venant *in extremis* brouiller le schéma rimique en installant un troisième tétragramme du même type [« u » + « ste »], telle une fausse rime : a₃ ! s'immiscant à l'intérieur même du vers final, dès lors « trop long » d'une syllabe : « ste », justement !

Vers final, dont la section censément rimante : b₂ s'en voit (et entend...) contestée en tant que telle, d'autant qu'elle ne « rime », ni pour l'œil ni pour l'oreille, avec b₁ : « All[emagne] / just[ement] » – à l'exception du segment (typo)graphiquement commun « em », mais phoniquement réparti à la charnière de deux syllabes successives : /lə + mañ/, /stə + mǎ / ; en revanche, son trigramme final « ent » est parfaitement homographe, quoique totalement hétérophone, à celui d'a₁ : ce qui ne laisse pas d'accentuer encore le brouillage...

Vers « faux », « fausse » rime et rime doublement « fausse » : cette chute mérite bien son point d'exclamation²¹ !...

APOLLINAIRE, TRENET...

Toujours à l'affût des singularités qu'offre la langue, tant l'orale que l'écrite, à qui se plaît à les observer, voire à les mettre en œuvre à des fins poétiques – et, en particulier ici, des effets visuels, à la lecture, dus à leur non-coïncidence (et que je qualifie, donc, de *lisuels*) –, Apollinaire à plusieurs reprises brouille volontiers, par leur graphie, la perception des homophonies de fins de vers (« rimes » ou simples « assonances ») – en recourant par exemple, pour les nombres, aux chiffres, y compris « romains », au lieu de les « écrire en toutes lettres ». Ainsi, dans « Zône » (*Alcools*) :

20 Procédé, préalablement apparu aux v. 9-10 du premier quatrain de « Bannières de mai », avec la paire [« e/ou » + « sse »] (et, déjà, « m » dans les parages...) : voir *supra*.

21 Évoquant « le caractère ludique du dernier vers, vers faux où *justement* insisterait sur le fait que le vers ne soit pas *juste* », Murphy ajoutait : « comme nous l'a fait remarquer B. de Cornulier [...], sans la terminaison adverbiale *-ment* le mot *juste[ment]* reprendrait la terminaison du dernier mot du vers précédent *reste*. » Voir Rimbaud, *Œuvres complètes I*, éd. Murphy, note p. 815.

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X

ou dans « À Nîmes » (*Calligrammes*) :

Je mâche lentement ma portion de bœuf
Je me promène seul le soir de 5 à 9

Et il n'est pas jusqu'à Charles Trenet qui, dans « Route Nationale 7 », ne joue d'autant plus subtilement de l'homophonie sans homographie : « Nationale 7 / cinq six ou sept » (ou, selon les versions : « Nationale sept / 5, 6 ou 7 »...), qu'il la « croise », en tant que « rime masculine », avec la paire « féminine » homophone : « à Sète / recette » (laquelle ne « rime » guère plus « pour l'œil »...), où s'associent discrètement – clin d'œil pour *happy few* – l'ancienne graphie, *Cette*, à la nouvelle, *Sète*²² :

1. Nationale 7
2. Il faut la prendre qu'on aille à Rome à Sète
3. Que l'on soit deux trois quatre cinq six ou sept
4. C'est une route qui fait recette

On dira : ce (ne) sont là (que) « paroles de chanson », non destinées à la lecture visuelle ; certes : non *prioritairement* destinées... – ce qui n'exclut aucunement que cela ait pu jouer son rôle dans l'écriture des dites paroles (dont l'auteur n'eût, certes pas, dédaigné d'être reconnu comme poète). Ainsi, de façon plus décisive, dans « Il y avait des arbres... », est-ce l'adjonction subreptice, au v. 4, de la lettre « m » autant que du phonème /m/ à l'initiale des *arbres* du v. 1 devenant *marbres*, qui – introduisant d'un décalage, à peine, parmi le paysage tout de vie et d'élévation des v. 1-3, la sobre évocation de la *beauté grave* d'un modeste cimetière – suffit à produire un soudain changement de décor et d'ambiance :

1. Il y avait des arbres
2. Des coteaux des châteaux
3. Et dans le ciel des oiseaux rigolos
4. Il y avait des marbres

22 Depuis 1927 (Trenet, de Narbonne, était né en 1913).

5. Par-dessus les tombeaux
 6. Et parfois même gravés des mots beaux

Certes, sur le plan du signifié, les *tombeaux* du v. 5 résultent par simple métonymie des *marbres* du v. 4 ; et, sur celui du signifiant, le substantif « tombeaux » à son tour laisse apparaître, par amputation de sa syllabe initiale l'adjectif « beaux » du v. 6 – bientôt promu terme-clé de la chanson.

Qui ne voit cependant que la section rimante des v. 5-6 ne se résume pas à la rime « proprement dite » (« suffisante » à l'oreille, « riche » à l'œil, quoique « facile »...), mais que les six lettres : e.s. m.o.t.s, précédant le mot « beaux » (v. 6), proviennent, par anagrammatisation (et duplication de l'« s »), des cinq qui précédaient la syllabe « -beaux » de « tombeaux » : e.s. t.o.m (v. 5) ? Cela suppose – d'autant plus que l'« m » de « tombeaux » ne répond à aucun phonème /m/, n'étant que le 2nd élément d'un digramme « om », phonogramme correspondant à l'unique phonème vocalique /ɔ̃/ – une certaine *attention* (fût-elle flottante) à ces phénomènes grammaticaux, et une non moins incontestable conscience (fût-elle tout intuitive) de leurs potentialités poétiques...

ALLAIS, APOLLINAIRE, RIMBAUD...

Mais lorsqu'au seuil du xx^e siècle, Alphonse Allais puis Apollinaire livrèrent d'autres exemples de vers à séquences finales homographes – le premier, dans ses poèmes à « rimes riches... » (tant qu'à faire !) *exclusivement* « ...à l'œil²³ » :

L'homme insulté qui se retient
 Est, à coup sûr, doux et patient.
 Par contre, l'homme à l'humeur aigre
 Gifle celui qui le dénigre.

23 Allais, Alphonse, « Rimes riches à l'œil ou Question d'oreille » [1901, 1903], repris dans *Par les bois du Djinn...* [1997], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005, p. 18-20. Voir aussi *Le Captain Cap* [1902], XVII, cité *ibid.* p. 21-22.

Moi, je n'agis qu'à bon escient :
 Mais, gare aux fâcheux qui m'escient !

.....
 Par le diable, sans être un aigle,
 Je vois clair et ne suis pas bigle.
 Fi des idiots qui balbutient !
 Gloire au savant qui m'entretient !

– le second, au chap. XIV du « Poète assassiné²⁴ » :

*Passant auprès de moi le nègre Sam Mac Vea
 Voyant que j'ai [sic] plus noir que lui s'affligea*

et :

*En toutes choses d'elle il était différent
 Par conséquent ce fut bien l'amour qu'ils commurent*

on n'y trouva guère, malgré la perfection lettre à lettre (qu'on jurerait d'un Boileau !) de chaque couple de sections « rimantes », que bouffonnerie ou provocation... et l'on n'y revint plus. Et, certes, leur façon de les présenter était pour le moins désinvolte : Allais les attribuant à « l'un de [s]es amis, sourd-muet de naissance (et très probablement, aussi, de mort)²⁵ », Apollinaire à la statue de François Coppée, ce « poète métallique » – auquel Rimbaud et ses éphémères complices Vilains Bonshommes et Zutistes avaient joué bien d'autres tours !

Si l'on suppose assez bien où Rimbaud voulait en venir, on ne sait précisément quelles avaient pu être, en ces matières, les intentions – ou les intuitions – d'Allais ou d'Apollinaire ; ils n'en soulevaient pas moins manifestement un lièvre, qui vaut bien celui de Zénon ou de La Fontaine : ce paradoxe culturel (donc, doxal, pour ne pas dire doctrinal) par quoi, devant une page écrite ou imprimée, le *potentiellement*

24 Apollinaire, *Le Poète assassiné* [Bibliothèque des curieux, 1916] (gras miens).

25 Même contraste, s'agissant du fameux *Album primo-avrilisque* (1897), entre l'esprit de dérision qui y préside aux intitulés et commentaires, et la pertinente radicalité des propositions picturales et musicale ainsi présentées : voir *Album primo-avrilisque*, Romainville, Al Dante, 2005 (postface de Marc Partouche).

phonique – volontiers confondu avec l'*abstraction sémantique* (et *vice versa*) – devrait l'emporter (et, par là-même, l'emporte effectivement...) sur l'*effectivement et concrètement (typo)graphique*. Aberration médiopoétique, dont ils n'hésitent pas à faire œuvre(s) – brouillant ainsi, et bousculant, les croyances de leur(s) éventuel(s) lectorat(s)...

C'est d'ailleurs ainsi qu'un acrostiche (que ne dissimulaient pourtant, à la marge de gauche du « Châtiment de Tartufe », que quelques initiales de vers n'y contribuant pas, et le report, en bas à droite, de ses deux lettres finales logées sous le texte lui-même, aux initiales de la signature « A R ») échappa longtemps – malgré l'indication terminale, certes cryptée : « du haut jusques en bas »... – à l'érudite curiosité des experts en rimbaldisme et, une fois découvert, continua de susciter incrédulité ou méfiance – malgré l'éclairage qu'il fournit, avec l'hugolienne complicité du mot « Châtiment » (dont l'initiale est également, à la charnière du sonnet, celle de « C E S... A R²⁶ »), sur l'intention politique, hostile à « Napoléon-le-Petit », qui sous-tend, non sans malice, cet écrit volontiers tenu pour anodin – appelant ainsi audit « Châtiment » (ce sera Sedan), que le jeune poète républicain allait évoquer, après le 4 septembre, dans « Rages de Césars²⁷ », justement !

Le châtime[n]t de Tartufe :

Tisonnant, tisonnant son cœur amoureux sous
 Sa chaste robe noire, heureux, la main gantée,
 Un jour qu'il s'en allait, effroyablement doux,
 Jaune, bavant la foi de sa bouche édentée,
 Un jour qu'il s'en allait, « Oremus, » – un Méchant
 Le prit rudement par son oreille benoite
 Et lui jeta des mots affreux, en arrachant
 Sa chaste robe noire autour de sa peau moite !
Châtiment !... Ses habits étaient déboutonnés,
 Et le long chapelet des péchés pardonnés
 S'égrenant dans son cœur, Saint Tartufe était pâle !...

26 Non-coïncidence oral/écrit, ici encore : le « C » de *César* fait bien fonction de phonogramme répondant à /s/, quand le même « C » de Châtiment n'est que le 1^{er} élément du digramme « Ch », répondant à /ʃ/ ; et ainsi de suite, dans beaucoup de cas (gras miens)...

27 Voir Murphy, Steve, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, éd. du CNRS / Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 159-177 : il y débusque, dans ces vers comme ailleurs, l'équation : Tartufe = Jules César = Napoléon (I^{er} et) III, soit : Ides de Mars = Waterloo = Sedan...

Donc, il se confessait, priaît, avec un rôle !
 L'homme se contenta d'emporter ses rabats...
 – Peuh ! Tartufe était nu du haut jusques en bas !
 Arthur Rimbaud

Et, bien sûr, cette probabilité – plus ou moins forte – d'*illisualité* de la lettre a pu être exploitée à diverses fins. Ainsi, Théodore Fraenkel envoyant à la revue *SIC* le poème « Restaurant de nuit », fallacieusement signé « Jean Cocteau » :

Restaurant de Nuit

*Paris mes cinq cent louis ont filé dans ton fleuve
 Ah n'entendez-vous pas
 Un voyou moribond pollue son habit noir
 Verte une fille nue piétine ton chapeau
 Regarde-les danser implacablement ivres
 Extatiques fantômes aux yeux hallucinés
 Sifflez sifflez voici les âmes que je fus*

*Bactriane ô cité des idoles tes temples
 Instincts marée profuse flots de feu
 Rivalise donc enfin
 O flamboiement atroce et doux de cette fête nocturne
 Tandis que mon frère meurt asphyxié*

Sinistre éveil d'une ère nouvelle

JEAN COCTEAU

– dont Pierre Albert-Birot (pourtant, ainsi que Raoul Hausmann, l'un des créateurs du poème exclusivement lettrique !) ne sut *voir*, ni donc *lire*, l'acrostiche qu'en compose l'intégralité des lettres initiales de chaque vers : « P A U V R E S B I R O T S » ; l'ayant aussitôt publiée (*SIC* n° 17, mai 1917), le « pauvre » Albert-Birot, sous les risées – avec Cocteau ! – du tout-Dada de Paris, dut en outre passer sous les fourches caudines de l'implicite avec public de son manque de clairvoyance (*SIC* n° 18, juin 1917)²⁸...

28 *Sic*, rééd. Jean-Michel Place, 1993, p. 135 (gras miens), 142.

Or ce même lièvre, Francis Ponge, dans un tout autre contexte, devait le soulever à son tour, glosant « L'huître » et s'arrêtant à l'épithète « blanchâtre » qui en clôt le paragraphe initial²⁹ :

comment se fait-il que, dans ce texte [...], il y ait autant de mots qui se terminent par « âtre », c'est-à-dire par *a* (accent circonflexe), *t*, *r*, *e* ?

Eh bien ! ce n'est pas du tout par hasard, bien sûr. Je ne l'ai pas, non plus, fait exprès [...], mais *j'ai été amené à laisser passer, à accepter des mots de ce genre.*

Et ici, j'aimerais faire état de ma pensive jubilation (et, pourquoi pas ? qu'on la partageât...) à cette formule inouïe : « j'ai été amené à laisser passer... », soit : à cette fugitive autant que suggestive évocation du *poète-filtre*, toujours balançant, en quête d'une satisfaisante convergence entre (supposée) « détermination » textuelle et (supposé) libre-arbitre auctorial. Qu'est-ce en effet que *Le parti-pris des choses*, sinon mettre à leur disposition les ressources propres au langage humain ? Gisait là, comme en attente, toute une « économie de l'attention », dirait-on aujourd'hui...

Car c'est bien, poursuivait-il, en raison de – ou en écho, mais en écho *lisuel*, à – cette finale en « *uî, t, r, e* » – et non, comme on l'allait volontiers répétant, par « anthropomorphisme », ou « -centrisme » –

que si, dans mon texte, se trouvent des mots comme « blanchâtre, opiniâtre, verdâtre » ou Dieu sait quoi, c'est aussi parce que *je suis déterminé par le mot « huître », par le fait qu'il y a là accent circonflexe, sur voyelle [...], t, r, e.* Voilà.

DISSOCIATIONS

Ce dont faisait symptôme l'incident Fraenkel-Birot, et ce que, moins anecdotiquement, mettaient en œuvre – ce que, par là-même, donnaient à voir et rendaient pensable – tant Allais avec ses « rimes riches à l'œil » ou

29 *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Points/Essais », 1970 (je souligne). Dans ce passage, il raconte comment, « à l'Université de Chicago », s'étant livré à ce qu'il définit comme une « analyse *littérale* » (il souligne) de son poème, il dut faire face (non sans humeur) à un Bruce Morissette s'obstinant à ne voir, dans l'adjectif « opiniâtre » appliqué à une huître, qu'« anthropomorphisme ! » : c'est qu'il préférerait « aller directement au sens » – fût-il « plaqué » –, plutôt que de prêter la moindre *attention* aux suggestions de quelques lettres – pourtant *insistantes* – du texte lui-même : voir n. 1, *supra*.

Apollinaire avec celles de son « poète métallique » et ses « calligrammes », que Rimbaud déjà avec son acrostiche masqué et ses homographies anomiques de fins de vers se substituant à la rime (cette « vieillerie poétique »...), n'est autre chose que *l'irréductibilité absolue de la langue écrite à la langue parlée et vice versa*. Et que cette irréductibilité – loin d'être une malédiction (comme le suggère un vaste consensus englobant aussi bien le plus expert des linguistes saussuriens que l'immense majorité des locuteurs, fussent-ils *lettrés*) – s'avère riche de potentialités restant à explorer et à expérimenter, comme en témoigne diversement l'œuvre de Ponge (et comme il le revendiqua lors de l'incident Morissette et de l'émission de radio où il le raconta) : c'était, chacun à sa manière et avec plus ou moins de radicalité, mettre en pratique, en ces domaines, la « dissociation des idées » – gage d'émancipation –, si chère à Remy de Gourmont³⁰...

Au demeurant, le premier cruciverbiste ou joueur de *scrabble* venu (occasionnel ou compulsif, dilettante ou expert), qui en a fait plusieurs ou maintes fois l'expérience, le sait de cette expérience et n'éprouve aucune gêne, ou hésitation, à user d'une seule et même lettre pour en faire le carrefour de deux mots, que cette lettre corresponde, ou non, au même phonème (fût-il Ø) dans chacun des mots concernés ; et il en a toujours été ainsi de tout acrosticheur...

Pourtant, à peine eut-il publié ses premiers « idéogrammes lyriques³¹ » puis, dans *Calligrammes*, ses « calligrammes », Apollinaire – qui tenta fort sérieusement de légitimer ces usages invus de la typo- (et même, dans certains cas, de la chiro-)graphie – n'en reçut que huée ou ricanement : la chose n'était guère jugée plus sérieuse, et sans doute encore plus grave... C'est qu'« on » avait, cette fois, plus que « touché au vers³² » : à l'horizontalité de la ligne d'écriture, à l'orientation (de la gauche en haut vers la droite en bas) de la page... à l'intégrité des mots, aussi – bref :

30 Gourmont, Remy de, « La dissociation des idées » [1899], *La culture des idées* [Mercure de France, 1900], voir *La culture des idées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, p. 46-61.

31 En revue dans ses *Soirées de Paris* (15 juin et 15 juillet 1914), mais point, comme il l'avait plus que souhaité, en « petit recueil », sous le titre *Et moi aussi je suis peintre*, lequel dut attendre près d'un siècle pour voir le jour à plus de quelques exemplaires, tel qu'il en avait préparé la maquette : voir Apollinaire, Guillaume, *Et moi aussi je suis peintre*, éd. Sébastien Gryphe (H. C.), 1987, puis : *Le Temps qu'il fait*, 2006 (Daniel Grojnowski éd.).

32 Mallarmé, Stéphane, « La Musique et les Lettres », dans *Igitur / Divagations / Un coup de dés*, Paris, « Poésie/Gallimard », 1976, p. 351 : « – On a touché au vers. » Voir *infra*.

à toute une tradition, de longtemps faite nature au cœur des cervelles occidentales³³, et y gouvernant toute *activité scripto-lexique*³⁴ !

Certes (et d'aucuns surent bien retourner cet argument contre lui !), la « poésie figurée » et les divers « jeux lettriques » existaient depuis le Moyen-Âge et même l'Antiquité ; certes, les acrostiches ont fleuri à toute époque ; et si l'on fut soucieux, dès les temps classiques, que les finales homophones fussent également, autant que possible, homographes, ce primat accordé à l'oral sur l'écrit n'en témoignait pas moins d'une certaine conscience (mais, une « conscience malheureuse »...) de leur non-coïncidence – que le dogme esthétique de l'« Harmonie », alors en vigueur dans toute sa rigueur, visait à réduire jusqu'en ses plus infimes manifestations. Mais de cette inédite série de *dissociations en actes des composantes de la langue*, jaillissait (à la faveur de la dissociation des idées qu'elle suscitait, ou explicitait) une tout aussi impensable – et effractive – *dissociation des pratiques*, dont ne tarda guère à résulter une véritable *pratique des dissociations*...

Certains poèmes strictement « visuels » excluent toute réalisation phonique (ou la rendent fort problématique), comme certains poèmes strictement « sonores » excluent toute réalisation graphique (ou la rendent fort problématique). Mais le plus souvent, le visuel n'exclut pas le phonique, ni *vice versa* : dans le moindre énoncé écrit – fût-il le plus ordinaire –, tout ne s'oralise pas terme à terme, élément par élément³⁵ (la part d'oralisable est variable d'un énoncé écrit, et d'un type d'énoncé écrit, à l'autre) ; de même, dans le moindre énoncé oral, tout ne se transcrit-il pas terme à terme, élément par élément³⁶ (la part de transcriptible est

33 Voir « Le simultané & l'aléatoire – du “poème linéaire” aux “idéogrammes lyriques” », premier de mes *Trois essais sur la poésie littérale*, *op. cit.*, notamment p. 39-76.

34 « Activité scripto-lexique » au sens – mais plus compréhensivement – où les théories de (l'apprentissage de) la lecture parlent d'« acte lexique » : pour « scripto- », voir « scripto-lisuel », *infra*...

35 Il convient ici de préciser que ces « éléments »-ci, qui relèvent de la *lettre* au sens graphique du terme, incluent aussi bien – Mallarmé s'en est avisé – les signes de ponctuation (ou leur rareté, voire leur absence), les signes diacritiques, les « blancs », les différentes polices et tailles de polices employées, l'usage des majuscules (ou non), des italiques, des gras, etc. – tous éléments graphiques susceptibles de revêtir diverses valeurs (médi)poétiques, si souvent considérés comme strictement utilitaires (au service de l'oral, ou du « sens »...), ou tout simplement négligés. Voir l'exemple suivant, puis *infra*, le « fmsbwtö... » de Raoul Hausmann, qui y est cité.

36 D'autant qu'il convient de prendre en compte tout « bruit(age) » intégré au poème, notamment par voie d'enregistrement, montage et/ou mixage, telles les « rumeurs » (*rumori* :

variable d'un énoncé oral, et d'un type d'énoncé oral, à l'autre). Et les « poètes sonores » sont bien souvent aussi des « poètes visuels » et *vice versa* : cela peut aller jusqu'à donner, de l'apparement même matériau verbal, *deux poèmes* fort différents – l'un « visuel », l'autre « sonore »...

C'est le cas – *manifestement* – d'un fragment parmi bien d'autres de mes propres *Antisèches*³⁷, intitulé précisément « *lettres, etc.* » et, singulièrement, de cette « strophe », qui (à la faveur de quelques références historiques) thématise ce qui s'y joue (et qui se jouait déjà, diversement, dans certaines œuvres des auteurs ainsi célébrés). Énoncés méta(médio) poétiques, donc, tant – et fort différemment – oraux (destinés à la « lecture publique », soit : à l'*écoute* publique) que visuels (destinés à la lecture « privée », censément « silencieuse ») :

[...]
 les VoYelles c'est R^IM^BAU^D (le Sonnet !)
 les c^Ons^Onn^Es c'est H^{AU}SM^ANN (« fmsbwt^O... »)
 les tRêmas c'est RENÉ GHIL
 les c^Ons^Onn^Es & les VoYelles AU^{SS}I
 les Virgules c'est C,U,m,m,I,N,G,S
 (les (parentHèses) aussi)
 les poin...Gs de suspension... c'est CÉLINE!...
 [...]

Mais « écrit » comme « oral » – et il en est de même de « visuel », « sonore » etc. – sont des termes ambigus, trop empiriques, recouvrant

« bruits ») qu'évoquait par avance Apollinaire, dans « Simultanisme-Librettisme », ou celles – plutôt urbaines – que Bernard Heidsieck a effectivement inscrites sur la bande magnétique de ses *audio-poèmes* – comme les bruits du métro parisien dans « La poinçonneuse ». « Objets sonores » (Pierre Schaeffer) certes, mais indissociablement, en tant que « faits sonores » (Raymond Murray Schafer), *énoncés non-verbaux : signifiants poétiques*, au même titre que les « énoncés verbaux » avec lesquels ils sont agencés. Voir n. 10, *supra*, et mon essai, *Bernard Heidsieck Poésie Action*, Jean-Michel Place, 1996, *passim*, dont p. 85-92, 162-164, 312-316.

37 Long poème, toujours *in progress*, dont certains fragments sont parus – en l'état (provisoire) du moment –, d'abord sous le titre *Poème à continuer*, initialement dans le n° 16 de la revue *Java* (1998), puis sous son nouveau titre, d'abord dans mon recueil, *Janis et Daguerre* (Atelier de l'agneau éd., 2013), puis en particulier dans les n°s 5, 7, 8 de la revue 591 (2019, 2020), que dirige Jean-François Bory – *Antisèches* étant « une continuation du fameux *Hommage à Pavlov* » de ce poète notoirement *vocolisuel*, pionnier en ces matières : voir mon récent essai, *Trois poètes de trop. Divagations sur René Gbil*, Jean-François Bory, Lucien Suel, Patrick Fréchet éd. / les presses du réel, 2020...

chacun une dualité *médio-sensible*. D'où ma préférence pour le mot-valise *lisuel* – que j'ai moi-même proposé et qui signifie : [qui, non seulement, se lit, mais se voit, se regarde *en tant que tel*], soit : [à lire, certes, mais également à voir, à regarder] – et pour le terme *aural* – qui existait déjà³⁸, au sens de : qui s'entend, qui s'écoute (par les oreilles : *aures, aurium*), mais que je propose d'interpréter également, façon mot-valise³⁹ : qui se profère (par la bouche : *os, oris*), soit : [qui se profère + qui s'entend, qui s'écoute], ou : [à proférer + à entendre, à écouter]. Si, par définition, la « lecture à voix haute » mobilise ces quatre (entre autres) composantes – et si Mallarmé lui-même en fait un objet majeur des réflexions figurant en « Préface » ou « Note » au *Coup de dés* –, il faudra cependant admettre qu'y subsiste une grande incertitude quant aux relations qu'il suggère entre elles...

À le vrai dire, le parallélisme suggéré ici entre « aural » et « lisuel » n'est qu'apparent, car si le premier réfère au *couple émission/réception* (« proférer » + « entendre, écouter ») impliquant deux ensembles d'organes distincts (par synecdoque : « bouche » + « oreilles »), le second associe *deux modalités de la réception* (« voir, regarder » / « lire ») impliquant un appareil perceptif commun, comportant cependant pour chacune de ces modalités un sous-ensemble d'organes différenciés (circuits neuronaux de la reconnaissance visuelle des objets / circuits neuronaux « recyclés » dans l'identification des éléments de l'écrit, ou « neurones de la lecture⁴⁰ »). À l'unidirectionnel « lisuel » (exclusivement tourné vers la réception), il convient donc d'accoler un premier terme de composition (référant à l'émission) tel que « scripto- » – qui a déjà fourni « scripto-visuel » ; d'où, faisant pendant exact à *aural* : *scripto-lisuel*, soit : [qui s'écrit + qui, non seulement, se lit, mais se voit, se regarde *en tant que tel*], ou : [à écrire + à lire, certes, mais également à voir, à regarder]...

38 Voir, en particulier, l'anthologie de Richard Kostelanetz, *Aural literature criticism* (1981), qui fait d'ailleurs suite à *Visual literature criticism* (1980)...

39 Si « oral » et « aural », n'étant point synonymes, ne sauraient aucunement être confondus ou employés indifféremment, *aural* au sens où je l'emploie ici en souligne fortement la solidarité de principe, concrètement susceptible de maintes variations : tout énoncé (dès lors qu'il est proféré et perçu) s'avère + ou – « oral » ou « aural » selon les cas : contexte, intention, attention, « parasitage », etc.

40 Voir Dehaene, Stanislas, *Les neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007.

LA LETTRE (LES LETTRES), SEULE(S)...

Né trop tard pour jouer l'Hydropathe, Georges Fourest, qui avait publié *in extremis* au *Chat Noir* (1897), glissa parmi une série de « Pseudo-sonnets⁴¹ » ce qu'il faut bien considérer comme l'authentique « sonnet *en x* », en ce qu'il ne comporte effectivement que cette seule lettre, réitérée de bout en bout – à l'exception de son titre, de la plaisante référence d'un exergue qui ne l'est guère moins (la poétique de l'auteur du « sonnet *en -yx / -ix / -ixe* », avec son « aboli bibelot d'inanité sonore », en serait-elle la cible... ?) et d'une « note », le tout façon Allais (on n'y est pas très loin des monochroïdes et de leur présentation dans l'*Album primo-avrilesque*⁴²).

Ce qui y « frappe d'abord », ce ne sont – certes pas – « les “blancs” » (comme l'observe Mallarmé à propos du *Coup de Dés*), mais bien ces 14 lignes d'*x* rigoureusement égales, distribuées en 4 rectangles, les 2 premiers de 4 lignes chacun, les 2 derniers de 3 : figurant ainsi, en quelque sorte, l'Idée même de « sonnet » (quoi de plus mallarméen ?), mais d'une forme à laquelle aucun sonnet réel n'eut jamais effectivement à se plier⁴³ ! Quant à une éventuelle – mais improbable – réalisation aurale, on se perd en conjectures... :

41 Fourest, Georges, *La Négresse blonde* [1909], Paris, Corti, 1948, p. 41-42 ; repris dans *La Négresse blonde / Le géranium ovipare*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges » 2009, p. 49-50.

42 Voir n. 23 et 25, *supra*.

43 Chose devenue possible avec la machine à écrire et les polices de type courrier des ordinateurs, comme cas particulier d'« arithmogramme » : voir, sur cette pratique récemment apparue, mon article, « Maître Vers & Dame Prose : un vieuX couple en retrait(e) médioPOétique », *Formes poétiques contemporaines* n° 10 « Envers la prose », Presses Univ. du Nouveau Monde, juin 2013, p. 30-31, 34 ; et le recueil de Lucien Suel, *Arithmomania*, Limoges, Dernier Télégramme, 2020.

Pseudo-sonnet

que les amateurs de plaisanterie facile
proclameront le plus beau du recueil

.....
.....

NEMO (*Nibil*, cap. ∞).

X x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x

x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x (*)

x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x

x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x
x x x x x x x x x x x x x x x x x x x

(*) Si j'ose m'exprimer ainsi !
(*Note de l'auteur.*)

Né trop tard pour être de l'équipée Dada, Camille Bryen inséra, quant à lui, dès son premier (mince) volume, un « Poème pour phono⁴⁴ » (1932) expressément conçu, à l'inverse du sonnet en *x* de Fourest – et comme l'indique son titre –, non seulement pour l'oralisation (éventuellement scénique), mais pour l'enregistrement (même si celui-ci n'eut lieu qu'en 1964). Il n'en affiche pas moins, (typo)graphiquement, un impact visuel certain, mettant en valeur chacune des syllabes (?) – et les « blancs » – qui le constituent :

44 Bryen, Camille, *Expériences*, Paris, éd. de l'Équerre, 1932 ; texte repris dans *Carte blanche à Bryen*, livre + diapositives « Bryscopies » + disque 33t 17cm « Bryen parle Bryen », Librairie Connaître, 1964, p. 21, et dans *Désécritures*, Dijon, les presses du réel (Émilie Guillard éd.), 2007, p. 38-39.

Poème pour phono

Na	Ni	Va	Ne	O	Sailli		Ca	Ro	Cil	Que		
Na	Ni	Va	Ne	O	Sa	Ni	Da	Ni	Esse			
Li	To	Ri	Ta	Sa	Ne	O	Di	Ci	Ca	Ro	Cil	Que
Ga	Gi	So	La	Mi	Na	Oni	On	Mi	Lon			
Vi	Can		La	Ne	O	Ra	Ni	Pa	Ni	Oc		
Li	Lan		Vi	Oc	Ne	O	Lor	Si	La	Ni	Oc	
Di	Do	Ca	Ne	I	Lo	Ea	Do	Li	On			
Na	Ni	Va	Ne	O	Sa	Illi		Ca	Ro	Cil	Que	
Na	Ni	Va	Ne	O	Sa	Illi		Da	Ni	Esse		

Il renouait, ce faisant, quelques années après Seuphor et ses « musiques verbales » (« Tout en roulant les RR », 1926⁴⁵, enregistré en 1962), avec le datant « Chant I » de *Poème à crier et à danser* d'Albert-Birot, dont la version définitive est parue dans *La Lune* (1924)⁴⁶ :

Poème à crier et à danser

(essai de poésie pure)

c h a n t I

an	an	an		an		an		an		an		
an	an	an										
iiii		i				i						
pouh		pouh				pouh		pouh				rrra
sl				sl							sl	
drrrrrr						oum				oum		
an	an		an									
aaa		aaa				aaa					tzinn	
iii				iiiiii								
ha	ha	ha		ha		ha		ha		ha		
rrrrrrrrrrrrrr												é

Tout l'effet (et le *sens*...) du poème de Fourest reposait sur son impact visuel – combinant celui de la forme géométrique abstraite immédiatement, et explicitement, identifiée comme celle du « sonnet » (culturellement

45 Seuphor, Michel, *Lecture élémentaire* [1928], Limoges, Rougerie, 1989, p. 97-99.

46 Albert-Birot, Pierre, *Poésie 1916-1924. La Lune ou Le Livre des Poèmes* [1924], Limoges, Rougerie, 1992, p. 114.

chargée) avec celui de la répétition saturante d'une seule et unique lettre (elle-même fortement investie de suggestions et d'implications diverses) –, au point de rendre *a priori* vaine toute idée d'oralisation. Ceux d'Albert-Birot et de Bryen, s'ils ne manquent pas non plus d'une notable et immédiate *lisualité* – également due aux répétitions de lettres, de syllabes ou de groupes de lettres ne faisant pas nécessairement syllabes, et à une forme générale évoquant plutôt, chez le second, un poème assez lâchement versifié, et chez le premier, troué, voire lacéré de « blancs », quelque chose comme des vers encore peut-être, mais qui tendraient à l'émiettement (tout cela, culturellement, moins que peu balisé...) –, indiquent en revanche nettement – dès leur(s) titre(s) – une indéniable intention d'*auralité* : axée, s'agissant de l'*à crier et à danser*, sur la dimension *scénovocorpaurale*, ou, dans le cas de *pour phono, audiaurale*. On ne saurait, cependant, en considérer les versions imprimées comme d'authentiques « partitions » à exécuter, tant elles manquent absolument des moindres précisions auxquelles on pourrait s'attendre : tout reste alors à *inventer*. Le scripto-lisuel, en soi – mise en lignes et en page, lettres et blancs confondus –, est très loin d'*informer* (sur ses éventuelles réalisations aurales – voix, gestes, scénographie, etc. –, et *vice versa*)⁴⁷ : confirmation, s'il en fallait, de leur respective autonomie⁴⁸...

AMBIGUÏTÉ DE MALLARMÉ

Le Maître de la rue de Rome n'eut de cesse, tant lors de ses « Mardis » qu'au fil de maints « poèmes critiques », de multiplier remarques et suggestions touchant à l'importance capitale (y compris du point de vue

47 D'où, dès le « Chant II », l'apparition – encore limitée – de ce qu'on peut considérer comme des « didascalies » : pratique devenue relativement courante par la suite (voir celles, quelquefois fort détaillées, de Heidsieck)...

48 Voir, sur toutes ces questions et plus, mes articles, « Contribution de Pierre Albert-Birot à la préhistoire de la "poésie sonore" », *Europe* n° 1056, 2017, p. 100-108, et « Poème à crier et à danser, etc. : "poésie pure" ou "art total" ? », *Pierre Albert-Birot (1876-1967) – Un pyrogène des avant-gardes*, Rennes, Presses Univ. de Rennes (Carole Aurouet, Marianne Simon-Oikawa dir.), 2019, p. 209-218. Notons qu'il en va de même des recherches typographiques du *Coup de dés*, malgré ces quelques lignes, souvent citées, de la « Note » initiale : « [...] résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie [...] notera que monte ou descend l'intonation. » C'est peu probable...

du « sens ») de la prise en compte de toutes les composantes élémentaires – que l'on peut être tenté d'y interpréter comme matérielles ou, plus précisément, « matérielles⁴⁹ » (soit, en définitive, *médiopoétiques*) – du poème, unités graphiques et phoniques incluses. Ainsi :

Un homme peut advenir, en tout oubli [...] de l'encombrement intellectuel chez les contemporains [...] : s'il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement *une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne*, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet⁵⁰

– mais ici, déjà, subrepticement se glisse une observation moins strictement matérielle, et ouvrant à d'autres considérations :

jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers ; il possède, ce civilisé édenique, au-dessus d'autre bien, l'élément de félicité, une doctrine en même temps qu'une contrée.

Retour aux lettres – semble-t-il –, un peu plus loin :

Avec l'ingénuité de notre fonds, ce legs, *l'orthographe*, des antiques grimoires, *isole, en tant que Littérature, spontanément elle, une façon de noter. Moyen, que plus ! principe*. Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, *aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances* [...].

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, *reste de saisir les rapports*, entre temps, rares ou multipliés ; *d'après quelque état intérieur* et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

À l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant qui fait défaut.

Ou, ailleurs⁵¹, plus hardiment encore, malgré une manière particulièrement *divagante* :

[...] Aucune juvénile simplification [...] ne me persuadera [...] que n'existe [...] en dehors de toute grammaire [...] *un rapport, oui, mystérieux* [...], par exemple entre cet *s* du pluriel et celui qui s'ajoute à la seconde personne du singulier, dans les verbes, exprimant lui aussi, non moins que celui causé par le nombre [dans les noms] *une altération... quant à qui parle...*

49 J'emprunte évidemment ce terme au très regretté Philippe Castellin.

50 Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *op. cit.* p. 355-357 (je souligne).

51 Mallarmé, « Fragments et notes », *ibid.* p. 385-386 (je souligne).

Ou même, en un raccourci saisissant :

Le livre, expansion totale de la lettre [...] ⁵².

Certes. Ou du moins : soit. Cela est bien connu, et a été mille fois – et diversement – commenté. Mais au bout du compte – insistât-il, en « Préface » au *Coup de dés*, sur lesdites composantes ⁵³ : « Les “blancs” [...] Le papier [...] une vision simultanée de la Page [...] la mobilité de l’écrit [...] La différence des caractères d’imprimerie »... –, il faudra bien l’admettre – sans pour autant remettre en cause l’intérêt et la portée (mais pas nécessairement celle qu’il y voit) de maintes parmi ses observations : tout y demeure au service général de « la notion pure ⁵⁴ », du « mot total », ici enfin, « dans quelque mise en scène spirituelle exacte », dévoilant les « subdivisions prismatiques de l’Idée ». Y compris, dans la continuité même des passages cités plus haut :

Avec véracité, qu’est-ce, les Lettres, que *cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours*, afin de définir ou de faire, à l’égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l’espoir de s’y mirer [...].

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur ; scintillante là, avec certitude, d’un *phénomène, le seul*, je l’appelai l’*Idée* ⁵⁵.

Ou ⁵⁶ :

S, dis-je, est la lettre analytique ; dissolvante et disséminante, par excellence [...] : j’y trouve l’occasion d’affirmer l’existence, *en dehors de la valeur verbale autant que hiéroglyphique*, de la parole ou du grimoire, d’une secrète direction confusément indiquée par l’orthographe et qui concourt mystérieusement au *signe pur général qui doit marquer le vers*.

Le medium est un esclave, et ne doit qu’obéir ? Pis :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, *étranger à la langue* [...] ⁵⁷.

52 Mallarmé, « *Quant au Livre : Le Livre, instrument spirituel* », *ibid.* p. 269.

53 Mallarmé, « *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard : “Préface”* », *ibid.* p. 405-406.

54 Mallarmé, « *Crise de vers* », *ibid.* p. 251.

55 « *La Musique et les Lettres* », *ibid.* p. 357, 359 (je souligne).

56 « *Fragments et notes* », *ibid.* p. 386 (je souligne).

57 « *Crise de vers* », *ibid.* p. 252.

En fait, il faut bien voir que pour Mallarmé, l'idéal – puisque c'est bien de cela qu'il s'agit – serait qu'il n'existât point... ou qu'on s'en passât ! C'est ce qu'il indique, on ne peut plus clairement, à propos de « la danseuse⁵⁸ », qui à ses yeux – on semble s'en souvenir moins – « *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme* [...] et qu'elle *ne danse pas* » : car, elle n'est rien d'autre qu'« une métaphore⁵⁹ »,

suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : *poème dégagé de tout appareil du scribe*.

En d'autres termes : *sans les composantes médiopoétiques spécifiques de l'écriture*, comme « la danseuse » serait à considérer *sans les composantes médiopoétiques spécifiques de la danse* (tel, le corps de la danseuse, en cette « écriture corporelle », se faisant « aboli bibelot d'inanité charnelle » : tels, le stylet du scribe et ses tablettes, en l'écriture du poème, devraient se faire « abolis bibelots d'inanité matérielle⁶⁰ »). Mais que deviennent, dès lors, ces « vingt-quatre lettres » si dignes de « piété », cette « orthographe » élevée au rang de « principe », et non plus de « moyen » – ou, médiopoétiquement parlant : de « medium », et non plus de « technique » ? Les voilà soudain ravalées au rang, d'ordre strictement utilitaire, de *pis-aller* :

Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescant [...].

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais *l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole*, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano [...]. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, *plus divine que dans son expression publique ou symphonique*⁶¹.

58 Mallarmé, « *Crayonné au théâtre : Ballets* », *Divagations* [1897], *ibid.* p. 192 (il souligne).

59 *Ibid.*, p. 192-193 (je souligne).

60 Ce qui se pourrait formuler : « Le scribe n'est pas un homme qui écrit, pour ces motifs juxtaposés qu'il n'est pas un homme et qu'il n'écrit pas. » On reconnaît bien là une des sources de certaines théorisations qui, il y a quelques décennies déjà, visèrent à destituer radicalement « l'auteur » de toute responsabilité sur ce qui n'était plus « son » œuvre...

61 « *Quant au Livre : L'action restreinte* », *ibid.* p. 254 ; puis, lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1995, p. 614.

Bref – et ce n’est pas une injure que de le dire (il le revendique) : Mallarmé est (se veut) l’incarnation même de l’idéalisme en poésie : ne conseille-t-il pas, à quelque jeune poète en devenir, d’en « exclu[re] [...] / Le réel parce que vil⁶² » ? Et c’est en vertu de cet idéalisme (qui l’empêche de comprendre Rimbaud⁶³) que ses remarquables observations et intuitions matéristes, le plus souvent, avortent ou dévient⁶⁴...

P O E M E L I S U E L M’
 J E U
 T P V I S U A L I T E
 A U R A L R L T’
 H L U M I E R E E P ?
 L A S N N A
 S A L I V E E C R ? T U R E
 R S L C R ... E O H
 M B O U C H E N U L
 S C E N E R O D E
 I S E (S) V U P
 G C R I V L D I T
 N R L O R A L I T E Y
 E L A N ! L I N N X
 I Y E U X G L O T T E ...
 G E S T E (S) U S
O N O U P A G E (S) E
 E N X L
 S O U F F L ...
 ?

FIG. 1 – Jean-Pierre Bobillot, « Poème Lisuel », 2022.

Ce qui est certain, en revanche, c’est que toutes les expérimentations grammaticales de Rimbaud, Allais, Apollinaire, Albert-Birot, Hausmann, Schwitters, Seuphor, Cummings, Bryen, Ponge, des « poètes concrets » et « visuels », des « lettristes » et de quelques autres (et de Mallarmé lui-même, dont beaucoup se sont réclamés), ont – déjà jadis & naguère encore – fortement contribué à exhiber la complexité des relations,

62 Mallarmé, « Toute l’âme résumée... » [*Le Figaro*, 3 août 1895].

63 Mallarmé, « Arthur Rimbaud. Lettre à M. Harrison Rhodes » [« avril 1896].

64 Ce que René Ghil, inlassable pourfendeur de l’idéalisme symboliste, n’avait pas manqué – malgré toute son admiration – de fustiger, y débusquant « toute la gamme des Analogies que Mallarmé nuancerait et immatérialiserait à désincorporiser l’Idée, à la priver de tout signe, si possible ! » : Ghil, René, *Les Dates et les Œuvres* [1923], *Symbolisme et Poésie scientifique*, éd. Jean-Pierre Bobillot, Saint-Martin d’Hères, Ellug, 2012, p. 256.

conflictuelles ou non, de subordination ou non, entre le scripto-lisuel et l'aural (*voir ce qui est à voir* dans le texte qu'on entend et *entendre ce qui est à entendre* dans le texte qu'on voit), entre *lire* et *voir* dans le lisuel (en premier lieu : *voir ce qui est à voir* dans le texte qu'on « lit » ; ce qui n'exclut pas : *lire ce qui est à lire* dans un poème censément « visuel »...), etc. Autant d'usages médiopoétiques inédits, créatifs et critiques, de « la lettre », établissant (par le faire) que la « langue écrite » n'est (par principe) décidément ni plus soumise ou isomorphe – ni, par là-même, traîtresse... –, *médiologiquement*, à la « langue parlée » (phonocentrisme) que celle-ci à celle-là (graphocentrisme), ni l'une ou l'autre à la sémantique, au lexique ou à la syntaxe, voire à la Raison « ou – comme eût dit Ponge – Dieu sait quoi » : forclusion des composantes graphiques et phoniques *du langage comme medium*...

Refuser, ou seulement négliger – ou omettre –, de prendre en compte ces quatre composantes, c'est manquer une grande part de ce qu'on lit ou entend proférer ; il se pourrait qu'une des fonctions de la poésie – secret et garantie de sa fragile « aura » ? – consistât à mobiliser et à mettre en interactions le plus de capacités sensorielles et cognitives, pour saisir l'ensemble des composantes d'un énoncé en un seul et même *acte auralisuel*... (fig. 1)

Jean-Pierre BOBILLOT
Université Grenoble-Alpes

« LES LETTRES MESMES S'ENTRE...UTENT »

La typographie satyrique dans la poésie d'expression française (xvi^e-xvii^e siècle)

Toute la poésie, tout l'inconscient sont
retour à la lettre.

R. BARTHES

PETITE GÉNÉALOGIE DE LA MORALE

La catégorie de l'obscène, qui a déjà fait l'objet de très nombreux travaux¹, ne saurait être réduite à une définition stabilisée, ne serait-ce que parce qu'elle ne peut se comprendre qu'à la lumière des interdits qu'elle véhicule dans des contextes d'énonciation spécifiques. Cela n'empêche pas de retrouver le fil d'un argumentaire plutôt constant au fil des siècles en Occident. La philosophie morale d'inspiration stoïcienne, légèrement frottée d'aristotélisme, en a sans aucun doute offert les expressions les plus couramment reprises, comme par exemple celle qu'on trouve dans le *De officiis* de Cicéron :

Hanc naturae tam diligentem fabricam imitata est hominum verecundia. Quae enim natura occultavit, eadem omnes qui sana mente sunt, remouent ab oculis ipsique necessitati dant operam ut quam occultissime pareant; quarumque partium corporis

1 Sur la notion d'obscénité au Moyen Âge et à la Renaissance, voir en particulier les volumes collectifs *Obscénités renaissantes*, dir. H. Robert, G. Peureux et L. Wajeman, Genève, Droz, 2011 ; *Obscène Moyen Âge ?*, dir. N. Labère, Paris, H. Champion, 2015 et *The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Area Revolution*, dir. P. Frei et N. Labère, New York, Routledge, 2022.

usus sunt necessarii, eas neque partes neque earum usus suis nominibus appellant; quodque facere turpe non est, modo occulte, id dicere obscenum est. Itaque nec actio rerum illarum aperta petulantia vacat nec orationis obscenitas (I, 35, 127)

« La pudeur des hommes a imité cet art si attentif de la nature. Ce que la nature a en effet dissimulé, c'est cela même que tous ceux qui sont sains d'esprit éloignent des regards, et ils s'efforcent, aux besoins mêmes de la nature, d'obéir le plus secrètement possible. Quant à ces parties du corps dont l'usage est indispensable, ils n'appellent par leurs noms, ni ces parties ni leur usage, et il est indécent de dire ce qu'il n'est point honteux de faire, du moins en secret. C'est pourquoi l'acte de ces fonctions, en public, ne manque pas d'impudence, et l'indécence ne manque pas non plus à en parler². »

On tient là un argumentaire rebattu, qui a très longtemps permis de borner les limites de la pudeur et de l'impudeur³, quelles que soient par ailleurs les pratiques réelles des individus. On le retrouve chez les Pères de l'Église (Augustin, Ambroise, Chrysostome, etc.) et donc aussi couramment dans toute la littérature morale des XVI^e et XVII^e siècles, qui veille au grain. Et si l'on accepte de prendre Érasme comme repère à la Renaissance⁴, où se situe le point de départ de cette petite enquête, on peut alors caractériser la principale forme d'obscénité, quand elle touche au langage, en se fondant sur un extrait de l'*Institution du mariage chrétien* (*Christiani matrimonii institutio*, 1526), qui reprend d'ailleurs certains des arguments cicéroniens cités plus haut :

Nulla est corporis pars inbonesta : Deus enim omnia creavit et bona et pulcra : et tamen quibusdam hoc reverentiae debetur, verum etiam ne nudis verbis nominentur, sed verecundia circumitione significantur. Vulva verecundum est vocabulum, aequae atque matrix : et tamen apud imperitos infamatur. Naturam mulieris verecunde dixeris, pudendum illius membrum indicans. Item pudenda viri verecunde dixeris. Eadem reverentia servanda in nominandis horum membrorum actionibus, de quibus modo diximus. Primum igitur obscenus est, qui nude nominat ea quae verecundiae causa tecte debet significari.

« Aucune partie du corps ne contrevient à l'honnêteté en elle-même, car Dieu les a toutes créées à la fois bonnes et belles ; et cependant on doit par respect non seulement ne pas les nommer ouvertement, mais par pudeur les désigner

2 Cicéron, *Les devoirs*, texte établi et traduit par M. Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1974 [1965], t. I, p. 171.

3 Sur les usages au XVI^e siècle de ces catégories adjacentes, voir Brancher, Dominique, *Équivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015.

4 Pour une analyse plus développée de la catégorie d'obscène chez Érasme, voir Girod, Jean-Eudes, « Sur quelques chansons obscènes de la Renaissance (fin XV^e-début XVI^e siècles), Academia.edu, mis en ligne le 31 octobre 2019.

de façon voilée. Le terme de “vagin” est pudique en soi, de même que le terme de “matrice” : et cependant ils sont blâmés par les ignorants. Tu évoqueras pudiquement la “nature de la femme”, lorsque tu voudras désigner ses parties génitales. De la même façon, tu évoqueras pudiquement les parties génitales de l’homme. On doit faire preuve du même respect quand on désigne les actions des parties du corps dont nous venons de parler. C’est pourquoi il est avant tout obscène, l’individu qui nomme ouvertement ce qui, par pudeur, doit être désigné de manière voilée⁵. »

Qu’en tirer comme leçon (très) générale et (très) provisoire à ce stade précoce de notre réflexion ? Que des parties du corps qu’il serait donc indécent ou obscène (aux yeux de certains, dans certaines circonstances, etc.) de désigner (au choix ici : *dicere*, *nominare*, *appellare*, *indicare*, etc.) par leur nom à haute voix, il serait également obscène de les écrire, et donc *a fortiori* de les faire imprimer en toutes lettres pour les donner à lire. C’est pourtant ce que fait ici Érasme en écrivant les mots « *vulva* » ou « *matrix* » à la barbe des ignorants, avant d’appeler prudemment juste après à leur dissimulation. Bien qu’il semble le déplorer, un interdit moral véhiculé par des pères-la-pudeur taxés d’ignorance est bien susceptible de peser sur l’usage de certains mots quand ils désignent les parties génitales et leur fonction reproductrice, et cela quelles que soient les intentions du lecteur ou du scripteur. Ce sont les conditions pratiques dans lesquelles cet interdit linguistique se met en place (ou pas) qui va retenir toute notre attention.

Il ne s’agit pas en effet ici d’interroger les procédures qui ont pu conduire à désigner ces *choses* et ces *actions* en recourant à des figures de *elocutio*, comme le suggérait Érasme. Ce dernier emploi d’ailleurs dans le passage cité plus haut les adverbes « *tecte* » ou « *circumitione* », qui servent à caractériser le procédé de la circonlocution ou de la périphrase, comme l’illustre l’usage de l’expression « *natura mulieris* » ou la simple suggestion de son équivalent masculin « *natura virilis* » (deux périphrases qu’on retrouve d’ailleurs jusqu’au XVIII^e siècle sous les plumes chastes d’un certain nombre de naturalistes européens). Ce n’est pas en effet cette inflation alphabétique (ajouter des mots, et donc de très nombreuses lettres, pour dissimuler le(s) mot(s) qu’on ne veut pas dire ou écrire) qui

5 *Christiani Matrimonii Institutio, Desiderii Erasmi Rotterdami Opera omnia, Tomus quintus, Leyde, P. Vander, col. 718, D-E.* La traduction est nôtre, mais revue et corrigée par Lucie Claire, que je remercie amicalement.

est l'objet de cette étude, mais au contraire toutes les formes de déflation alphabétique, lorsqu'il s'agit au contraire d'intervenir directement sur ces mêmes mots en recourant à des opérations de troncature, ou si l'on accepte le néologisme, de « déletterage ».

Qu'on ait alors affaire à une lettre seule (minuscule ou capitale d'imprimerie, ce n'est pas indifférent), à une lettre seule, mais suivie d'un point ou de plusieurs points, voire de tirets ou d'astérisques ; ou bien qu'on ait affaire à une poignée de lettres, précédées et/ou suivies des mêmes points, tirets ou astérisques, l'intention semble toujours la même. Il s'agirait d'une solution typographique apportée à un problème d'ordre moral, à un moment rattrapé par la censure institutionnelle, celle qui pourrait conduire les imprimeurs (voire les poètes qui leur ont confié leurs vers) devant les tribunaux. Procédé d'autocensure donc, plutôt que de censure à proprement parler, mais la muse Anastasine⁶ n'est cependant pas très loin, puisqu'il s'agit bien de couper, de retrancher, ici des lettres plutôt que des mots, en créant des effets parfois inattendus. Les écrits du corps obscène auraient donc recouru, sur le modèle anglo-saxon, au « *C word* » ou encore au « *V word* », pour ne pas dire ou écrire « con » ou « vit » en toutes lettres, puisque les *pudenda* sont bien ici les premiers visés. Et pour être complet, on peut même ajouter, toujours « en français dans le texte, » qu'il s'agit des trois « *four-letter words* » (l'expression n'a pas d'équivalent dans notre langue), que sont donc en anglais *dick*, *cunt* et *fuck*, dont les traductions françaises (*vit*, *con* et *foutre* sous toutes ses formes) sont bien les trois mots essentiellement concernés par ces opérations, dont on entend interroger certaines caractéristiques (sur le plan typographique), certains lieux d'inscription (sur le plan historique) et certains effets produits (sur le plan moral et esthétique) au sein de ce qu'on appelle la poésie satyrique des XVI^e et XVII^e siècles⁷.

6 On pourrait à ce titre faire d'Anastasie, ou la « muse Anastasine », une sorte de jumelle maléfique de la muse « Typosine », étudiée par Daniel Maira dans *Typosine, la dixième muse. Formes éditoriales des « canzonieri » français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

7 Pour une caractérisation du phénomène « satyrique » à partir de son expression éditoriale au cours du premier XVII^e siècle, voir Peureux, Guillaume (*La muse satyrique [1600-1622]*, Genève, Droz, 2015) dont le cadrage historiographique nous sert ici de référence exclusive.

RETOUR SUR UN TITRE TROMPEUR

La fréquentation des *Blasons anatomiques du corps féminin* montre bien (s'il fallait en douter) que les poètes, et les imprimeurs qui les publient, n'ont pas toujours suivi de telles recommandations et que ces *choses*, et même ces *actions* le cas échéant, peuvent très bien être désignées par leur nom pour le plus grand plaisir des lecteurs. On se rappelle bien les mises en garde de Clément Marot qui, jouant lui aussi opportunément les Cicéron, réclamait depuis son exil ferrarais la plus grande prudence aux nombreux imitateurs de son blason du beau tétin :

Mais, je vous prie, que chacun blasonneur
 Veuille garder en ses écrits honneur :
 Arrière mots, qui sonnent salement ;
 Parlons aussi des membres seulement
 Que l'on peut voir sans honte découverts,
 Et des honteux ne souillons point nos vers :
 Car quel besoin est-il mettre en lumière
 Ce qu'est nature à cacher coutumière⁸.

Décrire et louer le corps féminin dans toutes ses parties, pourquoi pas, mais attention à ne pas « mettre en lumière » les organes sexuels, c'est-à-dire les donner à voir, mais aussi les « publier » aux différents sens du terme, et pour cela éviter à tout prix les mots « qui sonnent salement », comme les choses qu'ils désignent. En dépit de ces recommandations, les blasonneurs vont donner aux parties génitales féminines une place de choix dans une série de recueils dont l'épicentre éditorial se situe en 1536 et qui constituent l'un des premiers laboratoires de cette poésie satyrique.

Un seul blason anatomique suffit à illustrer cette dimension (faus-
 sement) transgressive, celui du « con », toujours resté anonyme dans ces recueils, mais situé en bonne place⁹. Or parmi les nombreuses questions

8 *Blasons anatomiques du corps féminin*, éd. J. Gœury, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2014, p. 200.

9 Voir dans le recueil parisien de 1543, qui offre la série la plus complète : « Blason du con » (*Blasons anatomiques*, éd. citée, p. 83-84), « Blason du con de la pucelle » (*ibid.*, p. 85-86) et « Blason du con » (*ibid.*, p. 86-88).

que soulève ce blason dans ses différentes actualisations imprimées au cours du XVI^e siècle, on peut en relever une, qui concerne précisément un titre figurant dans l'édition lyonnaise attribuée à Denis de Harsy, qui en offre le recueil matriciel¹⁰. Juste en-dessous d'un titre courant (« Blason du con »), logiquement placé en haut de page, qui désigne pour sa part ouvertement ce qui aurait dû être voilé aux yeux de certains, et juste au-dessus du blason en vers, où là encore le mot incriminé s'affiche immédiatement en toutes lettres (« Petit mouflard, petit *con* rebondi », etc.), on peut observer deux choses : d'une part l'absence de bois gravé, pourtant déjà partie prenante dans le dispositif emblématique propre au blason (une absence d'image à laquelle suppléera de façon spectaculaire l'édition de 1543, mais c'est une autre histoire¹¹) et d'autre part un titre apparemment abrégé, et comme redoublé sur le feuillet en vis-à-vis, où figure le « Blason du cul », soumis à une procédure typographique analogue (fig. 1). L'esprit supplée facilement l'absence de (quelques) lettres et l'entourage lexical permet ici à la lecture de progresser sans s'interrompre. Le mot « Con » (qu'on voudrait pouvoir lire) n'est pourtant pas à la place attendue et la lettre « C » (qu'on croirait pouvoir lire) n'est ni vraiment une minuscule ni vraiment une capitale d'imprimerie. Elle est d'autre part assortie d'un curieux appendice en forme de cédille, mais qui n'en est pas une au sens typographique du terme, et elle est surtout renversée. Mais pour écrire quoi ? « Blason du Ç » placé opportunément en vis-à-vis d'un blason du cul dont le titre n'est pas « Blason du Cul » en toutes lettres, mais bien « Blason du Q », la lettre « Q » venant se substituer au mot « cul », aussi bien dans le titre courant, que dans le titre du blason et dans le texte en vers ? Un « Ç » retourné ne serait-il pas alors un « cul » abrégé et renversé, comme on en rencontre ailleurs ? On aurait le *recto* et le *verso* en quelques sorte. On passera sur le fait que cette proximité entre le « C » et le « Q » a donné lieu à de nombreux

10 Voir Clément, Michèle, « Coup d'essai, coup de maître : les blasons de Maurice Scève, émulation lyonnaise et histoire courte du blason anatomique », *Anatomie d'une anatomie. Nouvelles recherches sur les blasons anatomiques du corps féminin*, éd. J. Gœury et Th. Hunkeler, Genève, Droz, 2018, p. 157-185.

11 Voir Alduy, Cécile, « Archéologie d'un gros plan. Sémiologie du sexe imprimé dans les *Blasons anatomique du corps féminin* (1539-1568) », *Obscénités renaissantes*, p. 163-192 et Clément, Michèle, « Blasons sexuels : difficiles scènes sexuelles et féminines à la Renaissance », *Grypbe, Le corps féminin*, 3, 2022, p. 3-10.

développements chez les grammairiens, dont rend parfaitement compte Étienne Pasquier qui, dans les *Recherches de la France*, consacre une page aux lettres doubles, permettant déjà de nourrir une réflexion alphabético-sexuelle de circonstance :

Car par la prononciation, *Q*. n'est autre chose que *Cu*, et s'il vous plaist vous représenter sa figure, vous trouverez que ce n'est encore qu'un *C*. et *V*. fermez ensemble, en cette façon, *Q*. Qui fait que nous avons appelé cette lettre *Cu*¹².

Un « C » apparié à « U » (que l'édition princeps des *Recherches* confond graphiquement avec un « V » comme c'est l'usage) pourrait donc engendrer une nouvelle lettre. Ici, les lettres se confondent, ou plutôt s'accouplent sans vraiment se reproduire, comme pour créer un hybride. Mais en ce qui concerne le « Blason du con » évoqué plus haut, les choses sont en définitive beaucoup plus simples qu'elles en ont l'air au premier abord et cette (fausse) initiale cache en réalité tout autre chose.

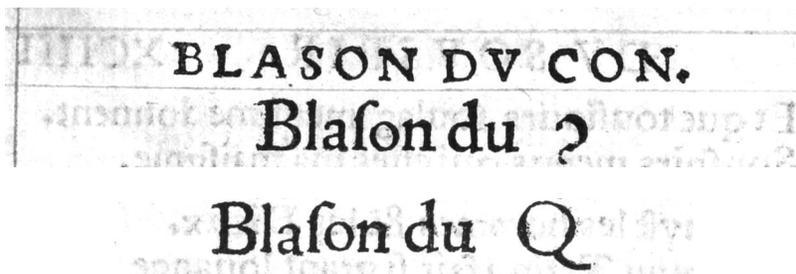


FIG. 1 – *Blasons du corps féminin*, 1536, titres, f° 94 v°-f° 95 r°.
Original reproduit : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg,
R102895 – © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
(NUMM-9400585).

Si un lecteur contemporain peut encore se demander, comme je l'ai fait avant d'être alphabétisé par une médiéviste, s'il s'agit d'un plomb abîmé ou bien mal encreé et/ou d'une police renversée, d'un de ces caractères illisibles ou non reconnus, le lecteur du XVI^e siècle aura su reconnaître (et lire) ce que les scribes appellent depuis l'Antiquité

12 Pasquier, Étienne, *Les Recherches de la France*, dir. M.-M. Fragonard et Fr. Roudaut, Paris, H. Champion, 1996, t. III, p. 1705.

une note tironienne, et plus particulièrement celle qu'on retrouve encore à l'époque en usage dans les manuscrits et les imprimés sous le nom de « neuf tironien », une abréviation permettant de transcrire la syllabe latine « *cum* », ainsi que ses différentes translittérations romanes (« com » ou « con »). Sa forme, qui rappelle bien celle du chiffre « 9 », n'est certes pas immuable et elle se fond même souvent dans l'écriture des copistes pour en épouser les idiosyncrasies, mais il en existe néanmoins de nombreuses réalisations typographiques normées, toutes parfaitement identifiable, comme justement celle évoquée plus haut. Il faut aussitôt ajouter qu'au-delà de son usage sténographique, ce signe a depuis toujours un usage inavoué, celui de désigner une syllabe qui parfois se suffit entièrement à elle-même quand elle constitue un monosyllabe à l'homonymie redoutable. Autant dire qu'il s'agit là d'un signe qui fait jouer l'équivoque, qui la porte même toujours en lui, et cela depuis le Moyen Âge. On pourrait à cet égard aller à la recherche de tous les calembours et les rebus auxquels il a été couramment associé. On en croise des exemples avant et après 1536, mais l'un des plus probants du point de vue qui nous intéresse se rencontre sans aucun doute dans les « Patrons selon l'ordre de A.B.C. commençant par toutes les lettres Latines elementaires, une apres l'aulture, pour les filles qui veulent apprendre a escripre, et instructifz a bonnes meurs¹³ » du poète poitevin Jean Bouchet, car il concerne là encore un titre moqueur. Cette petite leçon de morale en vers, qui se développe par quatrains de A à Z, conduit en effet jusqu'à un neuf tironien, qui préfigure un ultime développement sur la « Constance ». Et l'on peut alors facilement imaginer où se situe le danger contre lequel cet ultime quatrain est censé mettre en garde les filles de bonne mœurs (fig. 2). On retrouve donc bien là en 1545 le neuf tironien qui avait déjà resurgi quelques années auparavant au cœur d'un recueil de blasons anatomiques comme un signe relique, sorti du fond de la casse où il attendait son heure, et se prêtant à une sorte de plaisanterie d'imprimeur. Il ne s'agit pas d'une troncature, mais bien d'une lettre obscène se substituant à un mot, dont on a vu qu'il pouvait très bien s'écrire en toutes lettres à l'époque.

13 *Les Genealogies, Effigies et Epitaphes des roys de France [...] Poitiers, J. et E. de Marnef, 1545, f° 163 r°.* Je remercie François Cornilliat de m'avoir signalé cette référence.

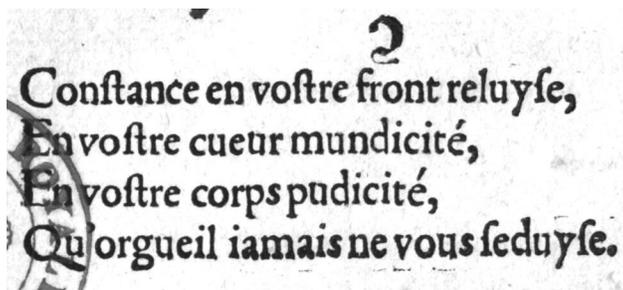


FIG. 2 – Jean Bouchet, « Patrons selon l'ordre de A.B.C [...] », *Les genealogies, effigies et epigraphes des roys de France, recentemente reveues et corrigees, par l'auteur mesmes*, Poitiers, Jacques Bouchet, 1545, f° 163 r°.

Original reproduit : BnF, FOL-L37-3 –

© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France (NUMM-9741280).

I BRAGHETONNI

Si cette petite histoire des mots abrégés a débuté par un malentendu, elle risque bien de se poursuivre avec un faux-semblant. Le procédé est donc apparemment absent en tant que tel dans les recueils poétiques publiés dans les années 1530, mais il pourrait sembler connaître un premier développement dans les années 1550, comme en témoignent quelques poèmes de Jodelle, Ronsard et Belleau, tous (discrètement) présents sur le terrain satyrique. Le premier, pour les « Extraits de sa Priapée », soit une poignée de pièces absentes des *Ceuvres* posthumes de 1574, mais que publie Enea Balmas en 1965¹⁴ ; le deuxième, pour quelques poèmes dans la veine du *Livret des Folastries* (où tous les mots apparaissent en toutes lettres dans les éditions du XVI^e siècle) publiés par Isidore Silver et Raymond Lebègue en 1967 dans le dernier volume des *Ceuvres complètes*¹⁵ laissées inachevées par Paul Laumonier ; le troisième enfin pour le poème intitulé « Impuissance », intégré *in extremis* aux

14 « La Priapée de Jodelle », *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, t. I, p. 428-436.

15 Voir en particulier le poème intitulé « La Bouquinade », Lm XVIII, 2, p. 389-399.

Œuvres complètes dans l'édition d'Alexandre Gouverneur un siècle plus tôt, en 1867¹⁶. Dans toutes ces publications savantes, on constate en effet que les mots jugés obscènes sont bel et bien tronqués, voire entièrement supprimés, comme en témoignent ces extraits, qu'on restitue ici à titre d'exemple en respectant la typographie des trois éditions de référence cités plus haut :

Philante tout ainsi va gressant l'alumelle
De son V. brise C. d'un crachat jaunissant
(Pierre de Ronsard, « La Bouquinade », v. 88-89)

Un ... toujours demesuré qui devore goulu
La teste et les, pour le mettre en curée,
Un ... toujours puant comme vieille maré.
(R. Belleau, « Impuissance », v. 65-67)

Que te sert-il d'user de si prompte Bricolle,
D'un mouvement paillard et d'un souspir trompeur,
Tesmoignant que mon V. lui muguette le cœur ?
Mon V. vague dedans comme en une gondolle !
(É. Jodelle, s. « Ah ! Je le sçavois bien [...] », v. 5-8)

Ce serait donc à première vue la preuve que le XVI^e siècle non seulement connaît, mais applique le procédé le cas échéant. Qu'il le connaisse, c'est vrai, comme on le verra plus loin, mais qu'il l'applique, rien n'est moins sûr. Et pour preuve, tous les poèmes cités plus haut, comme les quelques autres qui les accompagnent dans ces recueils, ont comme caractéristiques de n'avoir jamais été publiés sous forme imprimée du vivant de leurs auteurs et d'avoir donc exclusivement circulé sous forme manuscrite au cours du XVI^e siècle¹⁷. Et lorsqu'on revient aux manuscrits où ils figurent, on constate alors très vite que les trois mots incriminés y sont bien écrits en toutes lettres (fig. 3 et 4). Seul le copiste du manuscrit

16 *Œuvres complètes*, Paris, A. Frank, 1867, t. I, p. 237-239.

17 Tous ces poèmes sont tirés de deux manuscrits aujourd'hui conservés à la BnF et dont il est impossible de déterminer les dates de copies exactes, même s'il faut sans doute les situer dans le dernier tiers du XVI^e siècle. Voir dans le ms BnF fr. 1662 (« Recueil de poésie satirique sur Henry III et son époque ») les « Cinq sonnez tirez de la Priapée de Jodelle » (f^o 20 r^o-f^o 21 r^o), suivis des « Sonnets vilains dudict Jodelle » (f^o 21 r^o-v^o) et dans le ms n^o 488 des « Cinq cents de Colbert », « La Bouquinade » de Ronsard (f^o 471 r^o-f^o 476 r^o), les « Cinq sonnets tirés de la Priapée de E. Jodelle » (f^o 546 r^o-f^o 547 r^o), les « Autres vilaines du dit Jodelle » (f^o 547 r^o-f^o 548 v^o), l'« Epitaphe du membre viril de frere Pierre » (f^o 550 r^o) ainsi que « L'impuissance » de Belleau (f^o 550 r^o-f^o 551 v^o).

des « Cinq cents de Colbert » n° 488 abrège parfois le « vit » en « V. », en fonction de ce qui ressemble plus à un geste idiosyncrasique qu'à une volonté de dissimulation (fig. 5).

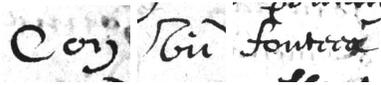


FIG. 3 – Ms. BnF, fr. 1662, « Recueil de poésies satiriques sur Henry III et son époque », f° 21r° et 21v°. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



FIG. 4 – Ms. Paris, BnF, « Cinq cents de Colbert », n° 488, « Recueil de harangues de Jean de Selve, Thumery de Boissise, etc. », f° 547v° et 548v°. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

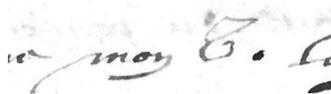


FIG. 5 – Ms. Paris, BnF, « Cinq cents de Colbert », n° 488, « Recueil de harangues de Jean de Selve, Thumery de Boissise, etc. », f° 547 v°. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Or ce sont ces versions manuscrites en circulation dans la seconde moitié du XVI^e siècle qui se voient publiées pour la première fois sous forme imprimée dans les recueils satyriques du premier XVII^e siècle, où les mots incriminés se retrouvent là bel et bien systématiquement tronqués à partir de 1618 environ. On peut même suspecter à cet égard que les éditeurs des XIX^e et XX^e siècles cités plus haut prennent en partie prétexte de ces imprimés du XVII^e siècle pour exercer leur propre (auto)censure sur ces poèmes du XVI^e siècle, non pas parce qu'ils ignoreraient l'existence des versions manuscrites en circulation (dont ils donnent même pour deux d'entre eux les références en notes), ou bien parce qu'ils jugeraient les versions imprimées plus fiables d'un point de vue philologique (ce

qui est difficilement envisageable vu le nombre de coquilles qu'elles comportent), mais bien parce qu'ils partagent, ou plutôt croient partager, les mêmes réticences morales que les imprimeurs du premier XVII^e siècle. En témoigne par exemple Alexandre Gouverneur, qui non seulement ajoute une note justificative un peu honteuse à son édition du poème de Belleau¹⁸, mais va même jusqu'à supprimer entièrement les mots jugés obscènes, initiale comprise, pour éviter de scandaliser ses lecteurs, ce que personne ne semble avoir fait avant lui ni dans des manuscrits ni dans des imprimés. Certes les éditeurs plus tardifs de Jodelle et de Ronsard expriment moins ouvertement leurs réticences (évolution des mœurs dans les années 1960 ?), mais au fond leur attitude est la même. Et il serait à cet égard très instructif de suivre le sort réservé au cours du XIX^e siècle aux sonnets de la priapée de Jodelle, plusieurs fois imprimés, et dont les mots incriminés perdent ou regagnent des lettres en fonction du lectorat visé. Il appartiendra ensuite à certaines anthologies de la toute fin du XX^e siècle de rompre avec cette attitude jugée frileuse en se décidant à dissiper tout malentendu, ce qui traduit cependant toujours de leur part une lecture purement disciplinaire de ces usages typographiques¹⁹.

On reviendra plus loin sur les intentions réelles ou supposées de tous ces voleurs de lettres, mais on peut d'ores et déjà constater que le recours massif à un tel procédé au début du XVII^e siècle semble avoir favorisé des usages rétroactifs et créé une sorte de biais typographique. Il faut pourtant bien insister sur le fait que le XVI^e siècle n'ignore pas le procédé, comme en témoigne indirectement Brantôme, qui évoque dans le *Recueil des Dames* « Le mot gallant qui commence par f²⁰. » et apporte ailleurs cette précision à propos d'une dame à la langue bien

18 « Nous regrettons pour notre auteur qu'il n'ait pu soustraire sa muse à la dépravation de ce siècle. Il a payé, une seule fois, mais trop complètement son tribut au gout licencieux de l'époque, par cette pièce que nous aurions volontiers négligée si nous n'eussions pris l'engagement de donner les œuvres complètes du poète nogentais. » (R. Belleau, éd. citée, n. p. 237).

19 Voir l'avertissement ajouté par M. Jeanneret dans son anthologie : « Il arrive souvent, mais de façon irrégulière avec des variations entre éditions, que *con, vit, foutre* soit imprimés c..., v..., f...tre. Étant donné l'allure aléatoire de ces abréviations, j'ai rétabli le mot complet » (*La muse lascive. Anthologie de la poésie érotique et pornographique française (1560-1660)*, Paris, J. Corti, 2007, p. 43).

20 *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. E. Vaucheret, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 462.

pendue : « Mais elle disoit tout à trac ce qui se commence par f. sans le deguiser ou le farder comme je le deguise²¹ ». Que nous apprend-il au passage ? Qu'un locuteur (fictif) et/ou un scripteur (réel) est bien susceptible de recourir au « *F word* » afin de « déguiser » un terme qu'il refuse d'employer, et cela quelles que soient ses intentions réelles.

Quel premier constat peut-on faire après avoir (en partie) dissipé ce faux-semblant ? Que parmi un certain nombre de procédés d'autocensure, celui qui consiste à tronquer les mots jugés obscènes, à les « déletter », est bien pensé en tant que tel, théorisé si l'on veut, qu'il est même sans doute utilisé à l'oral dans les conversations (le cas échéant pour amuser son interlocuteur), mais apparemment pas ou très peu pratiqué dans les écrits manuscrits de la période ici envisagée²² (circulation restreinte où l'on a n'a *a priori* rien à cacher à des lecteurs choisis) ou imprimés (circulation plus large, mais qui ne craint apparemment pas une telle censure), et cela jusqu'à un moment où les choses vont brutalement changer, au sein des recueil satyriques du premier XVII^e siècle, et plus précisément dans la période 1618-1622, comme l'a donc remarqué Joan DeJean, qui est la première à se livrer à une analyse du phénomène en tant que tel²³. Cette dernière y voit uniquement la preuve d'un raidissement institutionnel, anticipé ou bien directement affronté, qui conduirait les imprimeurs à prévenir des accusations d'obscénité en déguisant une poignée de mots sensibles, dont la seule présence serait susceptible de faire scandale, voire d'entraîner des poursuites, et cela tout en laissant par ailleurs prospérer bien d'autres formes d'obscénités dans leurs écrits. Or cette affirmation peut aussitôt être nuancée, non seulement en effet par le simple relevé de toutes les obscénités formulées en toutes lettres au sein des poèmes en question, l'absence d'archives judiciaires permettant de confirmer que ces mots-là sont incriminés, mais aussi par le constat qu'un tel procédé révèle peut-être plus qu'il

21 *Ibid.*, p. 562.

22 On peut relever dans les manuscrits médiévaux un procédé d'euphémisation, qui occulte le mot en l'épelant. Voir Llamas Pombo, Elena, « *Gratiam varietatis*. Paramètres de variation stylistique de la lettre au Moyen Âge », *Belles Lettres. Les figures de l'écrit au Moyen Âge / Figurationen des Schreibens im Mittelalter*, dir. M. Uhlig et M. Rohde, *Scrinium Friburgense* 44, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2019, p. 208 et le chapitre consacré au 9 tironien dans Uhlig, Marion, Radomme, Thibaut, avec Roux, Brigitte, *Le Don des lettres. Alphabet et poésie au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 2023.

23 Voir DeJean, Joan, *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2012, p. 35-36.

ne cache et pourrait même constituer un marqueur typographique de l'obscène, plus destiné à attirer l'œil qu'à l'épargner, qu'il s'agisse de celui des amateurs de poésie satyriques ou bien de celui des censeurs, qui sauront alors d'autant plus vite trouver au sein de ces recueils ce qui les excite ou bien les répugne, et peut-être un peu des deux à la fois²⁴. On laissera aux spécialistes le soin de statuer sur la question de la pression qu'exercerait réellement la censure institutionnelle dans les années qui précèdent immédiatement le procès de Théophile de Viau, car c'est le procédé typographique qu'on voudrait regarder de plus près.

UNE TYPOGRAPHIE SATYRIQUE ?

Il s'agit maintenant d'examiner, en nous fondant sur trois des principaux recueils concernés entre 1618 et 1622²⁵, le sort qui est précisément réservé à tous ces mots au sein du texte en vers. Comme on l'a déjà signalé plus haut, il y en a trois qui portent sur eux la charge quasi exclusive de cette obscénité jugée intenable. Quasi exclusive, car de façon relativement arbitraire quelques autres sont également soumis à la même opération²⁶, mais de façon alors beaucoup plus aléatoire, ce

24 Voir G. Peureux qui va précisément dans ce sens, quand il écrit que « ce procédé mime une réticence que le contexte rend inopérante et presque burlesque : il est dit bien davantage dans la proximité immédiate » (*La muse satyrique, op. cit.*, p. 70).

25 Si nous citons au cours de cette étude des exemples tirés de différentes sources manuscrites et imprimées, les listes de mots et statistiques qui suivent se fondent sur l'analyse systématique des trois recueils jugés les plus caractéristiques du moment satyrique de la période 1600-1622 : *Le Cabinet satyrique ou recueil parfait des vers piquants et gaillards de ce temps. Tiré des secrets Cabinets des Sieurs Sigognes, Regnier, Motin, Bertbelot, Maynard, et autres des plus signalez Poètes de ce Siecle*, Paris, P. Billaine, 1618 [noté CS], *Les Delices satyriques. Ou suite du cabinet des vers Satyriques de ce Temps, recherchez dans les secrets Cabinets des Sieurs Sigognes, Regnier, Motin, Bertbelot, Maynard, et autres des plus signalez Poètes de ce Siecle*, Paris, A. Estoc, 1620 [noté DS] et *Le Parnasse des poetes satyriques*, 1622 [noté PS].

26 Il s'agit plus précisément des termes « couilles » et « couillons » (DS, 11 occ. ; CS, 8 occ. : et PS, 2 occ.), « chevaucher » (DS, 4 occ. ; CS, 1 occ.), « desfourner » (DS, 1 occ. ; PS, 1 occ.), « pique » (DS, 1 occ.), « bougre » (PS, 1 occ.) et dans un tout autre registre qui mériterait un commentaire à part entière, « Bible » (CS, 1 occ.), car il ne s'agit pas dans ce cas de soustraire à la vue un mot obscène, mais au contraire un mot sacré, dont la présence est jugée inconvenante dans un tel environnement : « Et son C. plus troué qu'un crible / En feuillet surpasseoit la B... / Le Digeste et le Calepin » (CS, p. 150). L'ironie est totale.

qui les rend moins significatifs du point de vue qui nous intéresse et apporte peut-être déjà au passage la preuve que d'autres effets peuvent être recherchés. Seuls les mots « con », « vit » et tous les dérivés du verbe « foutre » font ainsi l'objet d'une troncature quasi systématique dans ces recueils à partir de 1618, mais avec des réalisations typographiques de natures très différentes. On ne s'attardera pas ici sur le traitement réservé au verbe *foutre*, qui procure un véritable effet de tournis lexical à cause des très nombreuses variations touchant à la fois les temps et les personnes quand il s'agit du verbe, mais aussi d'une extension à tous ses dérivés. La variabilité des lettres conservées (en début et/ou en fin de mot), toujours en minuscules, fait ici des points ou des tirets, dont le nombre correspond la plupart du temps aux lettres effacées, le seul repère fixe, un vide que le morphème /fu/, qui correspond à la syllabe « fou », doit presque à chaque fois combler. Là encore, l'esprit exercé (ou mal tourné) saura à coup sûr rétablir ce qui manque sans jamais perdre le sens, mais la diversité des réalisations lexicales constitue de fait un élément prépondérant²⁷. Il y a ici incontestablement une part de jeu dans cette restitution paradoxale : ce sont moins en effet les lettres conservées par l'imprimeur qui facilitent le processus cognitif, puisque ce ne sont presque jamais les mêmes dans le même ordre et dans la même position, que les lettres manquantes, que le lecteur restitue presque automatiquement (« f.o. » ou « f.o.u. »). Le phénomène est singulier, mais il ne confère pas à la lettre en tant que telle une valeur spécifique, car la lecture (orale ou mentale) exige de restituer une syllabe pour que le mot soit compréhensible.

La troncature des deux autres termes (con et vit) crée en revanche un effet de reconnaissance immédiate, car ils sont l'un et l'autre exclusivement représentés par leur seule initiale, presque toujours en capitale d'imprimerie²⁸, et parfois assortis d'un seul point. Ce n'est pas indifférent, car c'est souvent comme ça qu'on écrit les lettres de l'alphabet

27 On ne saurait épuiser la diversité des réalisations sans épuiser le lecteur et cet échantillon suffira à donner une idée des réalisations typographiques en question : « De voir un si beau C. ne le ...tre pas » (CS, p. 113); « F..tez f..tez à porte ouverte » (CS, p. 83); « J'ay les..illons enflez de t'avoir tant ...tue » (PS, p. 68); « Qu'il ne ...oit pas de son V. » (DS, p. 175); « Femme qui ayez mieux le ...tre que le pain / Qui prenez en ...utant un plaisir souverain » (PS, p. 55); « C'est le vray jeu d'amour et la vraye ...terie » (PS, p. 207); « Aux ...teurs qui viendront apres » (CS, p. 194); « Jadis ...toirs si triomphans » (CS, p. 467).

28 Sur la symbolique des capitales d'imprimerie, voir Duplan, Pierre, « Pour une sémiologie de la lettre », *L'espace et la lettre. Écritures typographiques, Cahiers Jussieu* n°3, Université

dans les ouvrages de grammaire quand on les cite en mention. Cette procédure simplifiée (pas de série de points, de tirets ou d'astérisques équivalant au nombre de lettres) a comme effet de renforcer l'isolement typographique de la lettre au sein du vers et non de laisser entendre qu'il y aurait justement d'autres lettres absentes à restituer, comme dans le cas précédemment évoqué. On peut ajouter à cela que le « C » et le « V » ne prêtent par ailleurs jamais à confusion, puisque les autres mots en « C » appartenant à un lexique obscène ne sont pas soumis au même traitement. Le « cul », pourtant bien représenté on s'en doute, continue ainsi de s'écrire systématiquement en toutes lettres sans poser le moindre problème. Quant aux « couilles » et tous leurs dérivés, comme « couillons » ou « escouiller », ils subissent bien une troncature, mais toujours à l'initiale, pour éviter là encore toute confusion dommageable²⁹. Il ne s'agit donc pas de créer un jeu de piste lexical, voire de provoquer plusieurs lectures possibles, une équivoque généralisée (ce qui ne serait pas déplaisant pour le lecteur), de brouiller l'écoute si l'on veut, mais au contraire de supprimer toute équivoque en donnant à ces deux lettres (« C » et « V ») une valeur très particulière au sein du texte en vers.

Un rapide détour par ce qu'on appelle l'acrophonie nous permettra peut-être d'y voir plus clair. Ce terme caractérise en effet l'attribution à un idéogramme (signe-mot) de la valeur phonique du premier phonème (ou de la première syllabe) qu'il sert à figurer³⁰. Or ce que provoque le procédé de troncature systématique de tous ces « cons » devenu « C » et de tous ces « vits » devenu « V » au sein des recueils, c'est ce qu'on pourrait appeler un phénomène d'acrophonie inversé, au sens où la lettre

Paris 7, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 295-347 et Rigolot, François, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 94.

29 L'usage ne varie pas de ce point de vue d'un recueil à l'autre. On se contentera de citer trois exemples empruntés aux trois recueils étudiés : « Beau cul calamité des ...lles » (CS, p. 175); « J'ay les..illons enflez de t'avoir tant ...tue » (PS, p. 67); « Plus qu'Hercule à la ...ille noire » (DS, p. 23).

30 L'hypothèse acrophonique a par exemple été utilisée en épigraphie pour expliquer le nom donné aux lettres phéniciennes. La lettre « A » serait ainsi par exemple issue de la stylisation de l'idéogramme représentant un taureau, dont le nom est « aleph ». Et c'est donc par convention dite acrophonique que ce signe s'emploie après transformation pour écrire la lettre « A », que n'importe quel lecteur sera ensuite en mesure de lire, à l'exception de celui qui continuerait de voir l'image d'un animal. Mais un processus de stylisation progressive évite ce blocage. Sur ce processus cognitif, voir Pommier, Gérard, *Naissance et renaissance de l'écriture*, Paris, PUF, 1993, chap. « Instance de la lettre dans l'inconscient et écriture », p. 203.

initiale, laissée seule pour figurer le mot absent qu'elle représente (ni points, ni tirets, ni astérisques en renforts cognitifs), reprend la valeur d'un idéogramme, ou d'un pictogramme hiéroglyphique représentant la chose même au sein du texte. Et le fait qu'on ait ici affaire à des monosyllabes fait de la lettre telle qu'on la prononce seule (« c » : /se/) et « v » : /ve/) un équivalent phonologique du mot absent (« vit » : /vi/ et « con » : /kɔ̃/), ce qui permet de ne jamais fausser la mesure du vers. C'est la raison pour laquelle on peut tenir compte du fait que la lecture du poème ne suppose pas forcément de restituer le mot tronqué et qu'une lecture où la lettre lue se substituerait au mot serait non seulement possible, mais serait même créatrice de sens. Seule exception notable, la position de fin de vers évidemment, où la rime en -i ou en -on exige de rétablir le terme tronqué pour ne pas dénaturer le poème (« C » et « V » lus comme tels exigeraient en effet une rime en -é, ce qui n'est jamais le cas).

Que nous disent par ailleurs tous ces poèmes portés sur la chose, si on accepte de les lire « à la lettre » en lisant justement la lettre ? D'une part que les « V » sont parfois trop petits, bien trop courts, mais qu'ils peuvent être gros, grands, voire démesurés : ce sont alors des « V » longs « comme un quart d'aune » (PS, p. 4) ou « comme pique » (DS, p. 341), des « V » « de deux pieds et demy » (DS, p. 30). Ils nous disent aussi que le « V » s'enfle, qu'il s'allonge et qu'il se dresse et qu'il devient « roide », « Tellement que sa forme apparait par dehors » (PS, p. 71). C'est alors « un V à la teste haute, [qui] ne peut regarder en bas » (DS, p. 341), qui fait en définitive que l'homme « a de la fortune / À la mesure de son V » (CS, p. 31). Et ces mêmes poèmes nous disent d'autre part, que les « C » peuvent eux aussi être petits ou grands, voire eux aussi démesurés, mais qu'ils sont plutôt larges ou étroits ; qu'on peut en observer de près les « bords » (PS, p. 71) ; qu'un « grand V. » peut remplir le « gosier chaleureux » (PS, p. 207) d'un « C » ; qu'on plante volontiers un « gros V dans [s]on centre » (DS, p. 79), c'est-à-dire le centre d'un « C », que les grands « C » craignent pour leur part « ces petits V. desquels l'enfleure / A peine garnir l'ouverture » (CS, p. 35), et que certains « V » craignent de leur côté les « grands C affamez » (CS, p. 603). On lit aussi qu'on en éloigne les « parois », quand ils sont « estroits de closture » (CS, p. 43), ou que l'on déplore encore qu'un « C » puisse être « plus troué qu'un crible » (CS, p. 150). Et on pourrait continuer ainsi longtemps.

Les caractéristiques physiques des sexes, leur géométrie réelle ou fantasmée, finissent par se confondre entièrement avec les caractéristiques typographiques de ces lettres en capitale d'imprimerie.

Bref, le V est (comme) un Vit et le C (comme) un Con et plutôt que de se cacher en voilant des lettres au sein d'un mot laissé incomplet et réduit au minimum vital, puisqu'il ne reste qu'une lettre sur la page, ils se montrent, ils s'exhibent même, car ce qui est vrai à la lecture, l'est aussi (et peut-être surtout) visuellement. L'effacement des lettres ne se contente pas en effet de désigner le mot absent, de le faire resurgir mentalement, il fait surgir graphiquement la chose même au sein du texte : le C *est* un « Con » et le V *est* un « Vit ». La lettre redevient idéogramme au sein du poème. Et si l'on suit l'hypothèse selon laquelle « l'écriture se fonde sur l'effacement de sa propre origine idéographique, de la même manière que le refoulement concerne l'image du corps propre » en psychanalyse³¹, on assisterait ici subrepticement au retour de la valeur d'image de la lettre, au retour du refoulé en quelque sorte. Et c'est à ce titre qu'on peut faire l'hypothèse d'un phénomène d'acrophonie inversée, car ce n'est pas ici la tête du taureau qui finit par disparaître dans l'« A » stylisé de l'aleph, c'est le « C » de con ou le « V » de vit qui finissent par faire apparaître sur la page des idéogrammes de sexes masculins et féminins.

Or il n'est cependant pas certain que les poètes, dont on peut supposer qu'ils fournissaient des poèmes manuscrits non tronqués à leurs imprimeurs, soient forcément partie prenante dans cette opération seconde, qu'on observe donc en particulier dans une série de recueils publiés entre 1618 et 1622. Contrairement au père Garasse, on fera volontiers l'hypothèse que les imprimeurs, voire les ouvriers typographes eux-mêmes, qui ont parfaitement conscience du pouvoir des lettres, jouent ici un rôle majeur dans l'invention de ce qu'on pourrait appeler une

31 Voir G. Pommier : « Ce double versant de la lettre repose entièrement sur la conjecture de son équivalence avec l'image du corps refoulé. Il faudrait examiner maintenant la pertinence de son analogie avec la lettre d'écriture. S'il existe une analogie entre le processus de refoulement et l'effacement de la valeur d'image des pictogrammes, il faudrait pouvoir vérifier dans quelle mesure il a jamais existé d'écritures qui soient seulement pictographiques. Si c'était le cas, on devrait pouvoir étudier ainsi un stade élémentaire, "originel", du rapport des hommes à la représentation. [...] On aura alors montré que l'écriture se fonde sur l'effacement de sa propre origine graphique, de la même manière que le refoulement concerne l'image du corps propre. » (*Naissance et renaissance de l'écriture, op. cit.*, p. 206.)

typographie satyrique, qui se moque littéralement de la censure. On aurait alors déjà ici affaire à une forme d'écriture typographique, qui relève de ce que P. Duplan a appelé la « typographie jaillissante », qui permet à la lettre d'échapper au domaine d'expression où le langage ordinaire la maintenait³² pour imposer sa propre écriture. On pense alors forcément au fameux sizain liminaire du *Parnasse des poètes satyriques*, qui annonçait très clairement ce programme réalisé par des poètes avec la collaboration active de leurs imprimeurs, co-auteurs à ce titre de poèmes satyriques dont les effets sont redoublés :

Tout y chevauche, tout y..ut,
 L'on..ut en ce livre partout :
 Afin que Les lecteurs n'en doutent,
 Les Odes ...tent les Sonnets,
 Les lignes ...tent les feuillets,
 Les Lettres mesmes s'entre..utent. (PS, n. p.)

On peut appeler cela comme on veut, érotypographisme, pornographisme ou encore typornographie, pour reprendre quelques mots-valises suggestifs, mais l'on doit désormais imaginer ce qui se passe dès qu'on referme le livre et que les lettres sont livrées à elles-mêmes.

Julien GÆURY
 Sorbonne Université
 – Cellf / UMR 8599

32 Voir Souchier, Emmanuël, « Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie », *Cahiers GUTenberg*, n^{os} 46-47, avril 2006, p. 85.

OSCILLATIONS D'APOLLINAIRE ENTRE TYPOGRAPHIE ET CALLIGRAPHIE

Dès 1913, Guillaume Apollinaire, dans sa recherche de nouvelles formes, se voit confronté à des enjeux de production qu'il avait sous-estimés. Particulièrement durant la guerre où nombre de typographes sont mobilisés. Fort d'une maîtrise du dessin, il oscille, à plusieurs reprises, entre une reproduction typographique insatisfaisante et une affirmation calligraphique.

Avant de rappeler son rapport au dessin, ses expériences éditoriales (d'une réussite variable) et d'exposer les raisons contextuelles qui l'ont mené à tant d'hésitations, il convient de dire un mot sur la démarche scientifique qui est sous-jacente à cet article. Une approche typographique des œuvres, et plus particulièrement une étude de l'intervention éditoriale dans le processus de production et de reproduction des poèmes visuels, est relativement rare dans le champ des études littéraires. Cela s'explique, en premier lieu, par la difficulté à accéder aux documents de préparation – comme les manuscrits, épreuves, éditions préoriginales. L'œuvre d'Apollinaire est presque une exception grâce à la numérisation du projet HyperApollinaire¹ et à une publication de référence, riche et claire, dirigée par Claude Debon², qui présente côte à côte, de manière systématique, les différentes étapes de création des *Calligrammes*. Mais l'ouvrage se veut avant tout historique et sommairement descriptif – Claude Debon s'abstient

1 Dirigé par Didier Alexandre et Michel Murat dans le cadre de l'Observatoire de la vie littéraire OBVIL, ce projet a rappelé, par la même occasion, les nombreux chantiers qu'il reste à mener, notamment, sur la génétique textuelle des *Calligrammes*. Dans la présentation même du projet HyperApollinaire, nous lisons : « Tout a été dit et écrit sur Apollinaire, semble-t-il. Ou plutôt, beaucoup a été écrit sur *Alcools*, un peu moins sur *Calligrammes* » ; et si, depuis, beaucoup a été dit et écrit sur les *Calligrammes*, il manque encore des travaux sur les épreuves de ces œuvres.

2 Debon, Claude, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Paris, Calliopées, 2008.

de faire une étude des conséquences de l'intervention typographique tout en reconnaissant son importance :

Plus mes recherches avançaient, plus je m'apercevais en effet que la mise en page du recueil, la disposition des vers, les blancs, entre les mots et même entre les caractères, étaient essentiels, et malheureusement négligés par la plupart des éditeurs³.

Ces négligences d'éditeurs sur la disposition typographique sont fréquentes et peu de travaux se proposent d'en faire une étude approfondie quand bien même ils en reconnaissent l'importance. C'est le constat que faisait Goldenstein il y a plus de vingt ans quand il se proposait de faire une analyse pointue des variations textuelles de « Lettre-Océan » mais avouait sacrifier volontairement l'analyse typographique faute de connaissance technique⁴. Quelques amorces me sont apparues dans un article de 1982 de Michel Collot qui revient sur le geste de correction typographique de Pierre Reverdy⁵ ; dans l'important travail d'archives mené sur le *Coup de dés* par Thierry Roger⁶ ; ou plus récemment, sur une dizaine de lignes, sous l'entrée « Typographie », dans le *Dictionnaire Apollinaire* dirigé par Daniel Delbreil⁷.

Bien sûr, une analyse typographique exhaustive des *Calligrammes* est impossible dans le cadre de cette modeste contribution et c'est certainement davantage une réaffirmation des enjeux contextuels, ainsi qu'une certaine *méthode* – une *approche* – que je souhaite défendre ici : cette approche typographique des textes soulève de nombreuses problématiques nouvelles quant à la matérialité⁸, à l'auctorialité, aux conditions de production et de réception entre autres.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 Goldenstein, Jean-Pierre, « ANOMO/ANORA : Tu connaîtras un peu mieux les Mayas "Lettre-Océan" : mise au point et hypothèses », *Que Vlo-Ve?*, Série 4, n° 11, juillet-septembre 2000, p. 77-100.

5 Collot, Michel, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature*, n° 46, 1982, p. 41-58.

6 Roger, Thierry, *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010.

7 Delbreil, Daniel (dir.), *Dictionnaire Apollinaire*, Paris, Honoré Champion, 2019.

8 Une approche matérialiste plus poussée encore (papier, encre, outil) révélerait, certainement, quelques informations nouvelles. Comme l'expose Michel Murat : « la troisième tâche reste encore dans une large mesure à accomplir, même si les travaux récents de Jean-Pierre Bobillot en fournissent les premiers cadres, tandis que le livre d'Anna Boschetti

Dans le cadre de cette étude, je me propose d'explorer les fluctuations apollinariennes entre calligraphie et typographie. Suivant Jérôme Peignot, Roger Druet⁹, Robert Hamm¹⁰ ou encore Ségolène Le Men¹¹, je prendrai ce terme de *calligraphie* au sens de création de beauté par l'écriture. Je ne vais pas le réduire au sens étroit de son utilisation courante mais bien le déployer dans sa dimension d'écriture esthétisée par sa forme et par sa disposition. En ce sens, la notion de calligraphie peut se trouver extrêmement proche de celle, construite par Apollinaire, de *calligramme*. Souvent, le terme *calligramme* recouvre en réalité deux techniques sans les distinguer : la plume ou le caractère imprimé. Dans ce texte, je mobiliserai le qualificatif *calligraphique* au sens de production manuscrite (autographe) ; et le qualificatif *typographique* pour couvrir toutes les productions ayant eu recours à des caractères d'imprimerie formatés¹².

Ces oscillations que je convoque se comprennent par la variété des techniques déployées par Apollinaire dans la création des poèmes visuels¹³, par ses tentatives d'éditions artisanales, les négociations avec les typographes, imprimeurs, éditeurs, par ses hésitations et renoncements,

présente une synthèse précise et justement orientée des données monographiques. Ce serait d'établir la place d'Apollinaire dans une *médiopoétique*, c'est-à-dire une poétique articulant la dimension sémiotique (non uniquement langagière) du poème avec une analyse de ses supports (médiologiques) et de ses modes de diffusion (médiatiques). » Murat, Michel, « La place d'Apollinaire », *La Place d'Apollinaire*, dir. A. Ernst et P. Geyer, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, p. 23-42, p. 40.

- 9 Druet, Roger, Peignot Jérôme, « De la calligraphie », *Communication et langages*, n° 44, 4^e trimestre 1979, p. 96-105.
- 10 Hamm, Roberto, « De la calligraphie à la typographie », *Communication et langages*, n° 46, 2^e trimestre 1980, p. 34-49.
- 11 Le Men, Ségolène, « Calligraphie, calligramme, caricature », *Langages*, 19^e année, n° 75, 1984, p. 83-101. D'autres insistent sur la différence résiduelle entre calligraphie et calligramme : « Une des caractéristiques, un des éléments fondamentaux du calligramme, c'est l'insistance sur l'aspect visuel de la page, sur les rapports entre les différentes parties de la page, ce qui le distingue de la pure et simple calligraphie. », Michel Butor dans « Du calligramme », *Communication et langages*, n° 47, 3^e-4^e trimestre 1980, p. 47-60.
- 12 On pourrait encore distinguer les polices avec ou sans empattement, les polices scriptes (qui imitent le manuscrit), mécanes (qui imitent la machine), les polices fantaisie... Notons encore que Fernand Baudin estimait que la typographie était une variété bien précise d'un plus grand groupe nommé calligraphie. Voir à ce propos Baudin, Fernand, « La typographie "comme il faut" et l'autre », *Communication et langages*, n° 35, 1977, p. 23-30.
- 13 Michel Décaudin insiste sur la perpétuelle exploration des techniques : « il se gardera en tout cas de tout automatisme dans la mise en œuvre de cette nouvelle formule. ». Voir Décaudin, Michel, « L'Écrivain en son temps », *Apollinaire en somme*, dir. J. Burgos, C. Debon, M. Décaudin, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 179.

qui nous permettent de mesurer à quel point la création est en mouvement et se fait en réaction au contexte de production. Apollinaire n'a pas toujours l'entière maîtrise de toutes les étapes de la production. Michel Murat évoque cet écart entre « l'intention et la réalisation¹⁴ », qu'il qualifie de « contingence irréductible¹⁵ ». À plusieurs reprises, le poète a dû céder devant telle ou telle infidélité de reproduction typographique trop compliquée à réaliser avec les outils de l'époque ou faute de compétences suffisantes de la part des « ouvriers du livre¹⁶ ». Mon hypothèse de départ¹⁷ était qu'Apollinaire, déçu d'une réalisation qui laisse parfois à désirer, s'est éloigné d'une reproduction typographique pour revenir à une production manuscrite-calligraphique. Un mouvement de va-et-vient de dessin à typographie puis de typographie à dessin, qui l'amène à penser que les *Calligrammes* sonnent la fin de l'ère typographique, comme il l'écrira dans une célèbre lettre à André Billy, trois mois avant sa mort.

Après des recherches plus approfondies, ce parcours m'a semblé moins linéaire que je l'avais imaginé et je réaffirme la dialectique offerte par ce concept d'*oscillations* qui permet de faire concourir à la fois les *frustrations* du poète et sa polyvalence. Cette idée d'oscillation me vient également du vocabulaire de l'industrie de l'imprimerie. L'oscillation est considérée comme un danger. Un « rouleau qui oscille » laisse des *traces*, ce qui est le péché capital de l'imprimeur, traces qu'on appelle aussi images fantômes. Avant de nous mettre en quête de ces traces laissées par les imprimeurs, les typographes ou le poète, qu'elles soient concrètes ou métaphoriques, résumons deux ou trois éléments-clés sur le lien qu'Apollinaire entretenait avec le dessin.

14 Murat, Michel, « Les Épines de *Calligrammes* », *Europe*, mars 2016, n° 1043 « Guillaume Apollinaire », p. 124-133, p. 126.

15 *Ibid.*

16 Le mot est de Michel Murat.

17 D'abord des croquis, tout à fait schématiques, en préparation du *Bestiaire*, laissant à d'autres le soin du trait final ; puis l'invention du calligramme dans les *Soirées de Paris*, les nombreuses expérimentations calligrammatiques de 1914 à 1917, en passant par l'impression artisanale des *Cases d'armons*, puis un certain retour au trait avec le catalogue d'exposition *Survage/Lagut*. Mais cette hypothèse se basait sur une connaissance encore superficielle de la chronologie des œuvres d'Apollinaire et cette remarque de Willard Bohn : « Le fait qu'Apollinaire avait abandonné ses expériences initiales, imprimées en caractères typographiques, lui a fourni plus de flexibilité pour créer des formes picturales. » Voir Bohn, Willard, « Devant le miroir : l'imagination calligrammatique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007, p. 105-119, p. 106.

LE DESSIN

Comme le rappelle Laurence Campa, Apollinaire a commencé le dessin très tôt et a beaucoup dessiné¹⁸ sans jamais renoncer à cette pratique tout au long de sa vie. Peter Read formule même qu'il était un « Dessinateur et [un] peintre avant d'être poète et critique, [et qu'] il continuera, sa vie durant, dans ses carnets et ses manuscrits, d'alterner et d'entremêler écriture et images¹⁹. » Plutôt adepte du croquis, présent par centaines dans ses manuscrits et ses carnets²⁰, il s'amuse à ajouter de petits dessins en marge de ses lettres, de ses cartes postales²¹ et même sur les épreuves²². Néanmoins, Claude Debon précise :

On constate cependant que peu de dessins sont "autonomes", c'est-à-dire isolés sur un support de telle manière qu'on puisse affirmer qu'ils ont été conçus comme des œuvres séparées. Les aquarelles au contraire possèdent cette autonomie. La plupart des dessins sont associés à un texte écrit²³.

Il a produit également un « nombre important de peintures et de dessins, souvent signés et datés, d'une facture plus aboutie²⁴ ». Michel Décaudin complète en rappelant qu'Apollinaire maniait autant le crayon que la plume ou l'aquarelle, Claude Debon signale des décalques²⁵, un intérêt précoce pour les idéogrammes²⁶, et Ron Padgett des col-

18 Campa, Laurence et Décaudin, Michel, *Apollinaire : la poésie à perte de vue*, Paris, Éd. Textuel, 2004, p. 28-29.

19 Read, Peter, « Du Moyen Âge au surréalisme : les dessins d'Apollinaire dans leur cadre historique », *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, dir. C. Debon et P. Read, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2008, p. 15-22, p. 15.

20 *Ibid.*

21 Décaudin, Préface au catalogue de l'exposition *Apollinaire entre plume et pinceau*, Abbaye de Stavelot, Musée Guillaume Apollinaire, 27 juin-30 août 2003, repris en préface dans *Apollinaire le dessin et les traces*, dir. J. Burgos, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 9.

22 Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*

23 Debon, « Apollinaire ; dessins épistolaires et griffonnages marginaux », *Apollinaire le dessin et les traces*, 2007, *op. cit.*, p. 12-28, p. 13.

24 Read, « Du Moyen Âge au surréalisme », 2008, art. cité, p. 15.

25 Debon, « Et moi aussi je dessine et je peins », *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, 2008, *op. cit.*, p. 7-13, p. 8.

26 « Ses carnets de jeunesse témoignent de son intérêt pour la forme des écritures ; il écrit en grec, recopie des alphabets, et va jusqu'à en inventer. Il recopie dans le *Journal asiatique*

lages²⁷. À cette diversité de techniques, il faut ajouter une diversité de sujets : portraits et paysages en majorité²⁸, mais également objets du quotidien, scènes de guerre, et iconographie médiévale²⁹ notamment pendant sa période d'agent de liaison en 1915... Apollinaire fait dessin de tout bois.

Sans même mentionner son travail de critique d'art, de curateur ou sa propension à se faire tirer le portrait par tous ses amis³⁰, Apollinaire a eu la tentation, à plusieurs reprises, d'accompagner son écriture d'illustrations de sa main : la page de couverture du *Poète assassiné*, finalement confiée à Cappiello³¹ ; *L'Enchanteur pourrissant*, mais ce sont finalement des gravures d'André Derain qui sont retenues ; *Le Bestiaire*, mais il laisse rapidement à d'autres le soin des images (Picasso est espéré mais refuse, ce sont finalement les gravures de Raoul Dufy qui accompagneront les poèmes³²). Auxquels on peut ajouter évidemment les *Calligrammes*, qui, rappelons-le, s'étaient nommés à leurs prémices, comme une revendication, *Et moi aussi je suis peintre*. Des poèmes qu'il a d'ailleurs voulu colorier à plusieurs reprises.

des notes sur les idéogrammes, marques d'un intérêt pour les signes restés plus proches de la représentation que notre alphabet latin. » *Ibid.*, p. 9.

27 Padgett, Ron, « Deux ou trois choses sur Apollinaire et moi », *Europe*, mars 2016, n° 1043 « Guillaume Apollinaire », p. 42-53, p. 52.

28 Debon, « Et moi aussi je dessine et je peins », 2008, art. cité, p. 7.

29 Read, « Du Moyen Âge au surréalisme », 2008, art. cité, p. 18.

30 Conas, Anne-Marie et Touret, Michèle, *Apollinaire, portraits*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996. Voir aussi Geinoz, Philippe, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme : Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, Histoire des idées et critique littéraire, 2014.

31 Debon, « Apollinaire ; dessins épistolaires et griffonnages marginaux », 2007, art. cité, p. 12.

32 Campa et Décaudin, *Apollinaire : la poésie à perte de vue*, 2004, *op. cit.*, p. 105. Laurence Campa ajoute : « Dans un travail préliminaire, il a sommairement dessiné les animaux : le croquis, souvent élémentaire, revêt néanmoins un caractère humoristique et spontané qui n'est pas sans charme. », p. 105. *Le Bestiaire*, publié en 1911, aura inspiré de nombreux pinceaux après la mort du poète, comme le rappelle Claude Debon dans la préface de Ravery, Madeleine, *Apollinaire illustré*, Paris, Calliopées, 2012.

L'EXPÉRIENCE ÉDITORIALE

Apollinaire aurait bien pu déclarer « Et moi aussi je suis éditeur » tant il accordait d'importance au suivi éditorial de ses livres, que ce soit d'un point de vue textuel ou typographique, jusqu'à s'agacer des épreuves qui tardent³³, voire à se dire *choqué* lorsqu'un éditeur oublie de faire valider les copies d'épreuves³⁴. Régulièrement, il assiste au travail éditorial, intervenant largement sur les épreuves avant impression³⁵, le geste éditorial le plus connu restant la suppression de la ponctuation lors de la correction des épreuves d'*Alcools*³⁶. Plus encore, Apollinaire a connu plusieurs petites expériences éditoriales. L'une des principales est évidemment sa participation, dès 1912, aux *Soirées de Paris*, où il prend, à partir du mois de novembre 1913, davantage de responsabilités – ce qui l'amène à travailler directement avec Dimitri

33 Michel Décaudin rappelle à quel point Apollinaire corrigeait, raturait, vérifiait ses écrits (*Apollinaire en somme*, 1998, *op. cit.*, p. 179). Apollinaire fait démonstration de l'importance qu'il accorde à la vérification des épreuves. Il écrit par exemple une lettre à Herwath Walden, directeur de la revue *Sturm*, le 13 mai 1913 où il demande : « [...] Schicken Sie mir auch di Proben. », Apollinaire, *Correspondances générales. En guise d'introduction 1891-1914*, dir. Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, 2015, t. 1, p. 529. Puis revient à la charge le 3 juin 1913 : « Lieber Freund. Erhalten die Holzstücke aber waren keine proben dazu Sie solen zeh, [*sic*] stück schicken [...] », p. 530. Idem avec l'illustrateur Jean-Émile Laboureur. Lettres à Jean-Émile Laboureur, septembre 1913, *ibid.*, p. 549 et 552.

34 « Cher ami, Je suis un peu choqué qu'on ne m'ait pas envoyé d'épreuves à corriger. Vollard m'a dit qu'on ferait l'Almanach [*Almanach des lettres et des arts*]. Si on n'a pas inséré ma nouvelle, qu'on me la renvoie. Si on l'a mise en une mauvaise place, ou en caractères trop petits, qu'on me la renvoie également. Je suis choqué depuis le début qu'on n'ait pas voulu de mes vers, que vous m'aviez demandés. Choqué du fait qu'on ait peu d'égards pour ceux qui ont fait la guerre, plus que du fait même, dont je me fous. » Lettre à Raoul Dufy, novembre-décembre 1916, *ibid.*, t. 3, p. 229. Puis : « J'ai bien reçu votre almanach [...] J'ai regretté toutefois que vous n'avez pas cru devoir m'envoyer d'épreuves. J'y comptais. Ma nouvelle écrite hâtivement, car vous m'aviez pressé, avait besoin d'être revue. Je vous renouvelle ma demande d'épreuves sur quoi je pourrais mettre au point cette fantaisie. » Lettre à André Mary, 13 décembre 1916, *ibid.*, p. 260.

35 Voir notamment Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*

36 La suppression de la ponctuation sur les épreuves d'*Alcools*, encore appelé quelques semaines avant *Eau-de-vie*, se décide juste avant l'impression entre novembre 1912 et mars 1913. L'achevé d'imprimer est daté du 20 avril 1913. Voir Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956 (rééd. 1965), LXVIII.

Snégaroff³⁷, imprimeur à l'Union. C'est peut-être ce contact, cette proximité avec l'imprimeur et avec les machines qui lui donnent l'idée et les outils pour imaginer sa *Lettre-Océan*, publiée en juin 1914, en plus, de l'esthétique futuriste dont Apollinaire est familier. C'est la première œuvre calligrammatique d'Apollinaire. Quatre nouvelles tentatives idéogrammatiques paraissent dans les numéros 26 et 27 du 15 juillet 1914 des *Soirées de Paris*³⁸. Ces cinq poèmes sont tous typographiés. Ébauchés à la main, ils sont retranscrits à la machine – Apollinaire a l'occasion de suivre au plus près la transcription en caractères d'imprimerie. Cependant, pour sa plaquette à venir (*Et moi aussi je suis peintre*), il laisse à Férat le soin d'organiser l'édition, la correction des épreuves et la couverture³⁹; il se fend tout de même d'un petit schéma qui indique la disposition d'*Écoute s'il pleut*⁴⁰, indice de la conscience naissante de la figuration typographique comme élément constitutif du poème. Durant la guerre, une seconde fois, il délègue à une personne de confiance le suivi éditorial d'un texte à paraître en revue⁴¹ : « Je te prie, aussi, mon cher Fernand, d'en bien corriger les épreuves. Je suis en ce moment en pleine forêt marécageuse⁴². »

Si, durant la guerre, il ne s'occupe plus beaucoup de typographie⁴³, il produit, dès janvier 1915, un très grand nombre de poèmes, notamment

37 Il aurait travaillé comme typographe pour Lénine à Genève en 1907 selon le petit historique de l'Imprimerie de l'Union mais l'on est en droit de douter quelque peu de la fiabilité de cette source, <https://imprimerie-union.org/annees-russes/snegaroff> (consulté le 15/10/2021).

38 *Voyage, Paysage, La Cravate et la montre et Cœur couronne et miroir*. Il s'agit des derniers numéros des *Soirées de Paris* puisque la guerre en absorbe les principaux acteurs, Serge Férat et Apollinaire lui-même.

39 Read, « Férat (Serge) », *Dictionnaire Apollinaire*, op. cit., p. 154.

40 Un schéma de sept lignes obliques parallèles, rapporté par Victor Martin-Schmets, pour clarifier la disposition du poème *Écoute s'il pleut*. Lettre à Serge Férat, 29 juillet 1914, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, op. cit., t. 1, p. 637-638. Les épreuves sont celles de *Et moi aussi je suis peintre*, Chalit étant peut-être, Victor Martin-Schmets ne l'affirme pas, le directeur de l'Imprimerie de l'Union qui devait s'occuper de ce travail.

41 *L'Intransigeant* lui avait demandé de modifier les deux derniers vers. Il raconte ce point dans une Lettre à Louise de Coligny, 25 avril 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, op. cit., t. 2, p. 347.

42 Lettre à Fernand Divoire, 25 avril 1915, *ibid.*, p. 348.

43 En suivant ses généreuses correspondances, on sent une attention portée à ses livres, leurs épreuves, leur vie et leur diffusion jusqu'à l'été 1914. Deux événements le détournent pour ainsi dire de ce travail : la rencontre avec Louise de Coligny et son engagement militaire. Sa première demande d'engagement, le 10 août, échoue. La seconde demande, le 29 novembre, aboutit – Apollinaire est engagé le 5 décembre. Jusqu'en janvier 1915,

figuratifs, et fait de nombreuses expérimentations calligraphiques⁴⁴. Son engagement militaire sur le terrain (dès le 16 avril, il est déployé comme agent de liaison), porté par un sentiment chevaleresque et un émerveillement des obus largement commentés, allume ses ardeurs créatrices et amorce une période d'intense production. Sur son écriture, Apollinaire déclare, non sans fierté : « J'ai trouvé des méthodes de poésie nouvelles, plus épatantes et bien plus compliquées⁴⁵. » Compliquées certes, mais il ne sait pas encore à quels obstacles techniques cela va le confronter.

Le 1^{er} juin, il annonce son intention de fabriquer un « petit bouquin⁴⁶ ». Il s'agit bien sûr de la *Case d'Armons* qui ne pourra être tirée, précise-t-il dans sa lettre à Louise de Coligny, qu'à 112 exemplaires au maximum. Nous le verrons, cette précision est importante et sans doute négligée.

à une ou deux exceptions près, il n'évoque plus ses poèmes ni ses livres dans ses lettres. Il écrit, à Louise, puis à Madeleine, de la poésie, indique à Serge Férat que ses poèmes sont « confiés aux Mortier à Nice ». Voir sur ces points les correspondances. Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 31.

44 « Mais en forme d'auto je t'ai fait un poème / Où j'ai dit nos départs la nuit dans l'ombre blême / Tu le liras un jour quand nous reverrons / Je t'en dédie un autre en forme d'éperon ». Lettre à André Rouveyre, 14 janvier 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 57. Auquel il faut ajouter un calligramme en forme de pipe, en tête de cheval et un en forme de pluie, un calligramme en forme de miroir, un en forme de canon, un temple grec, le portrait de Louise, un sabre, une orange...

45 Lettre à Jean Mollet, 16 janvier 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 64.

46 « Je vais faire un bouquin ; je vais t'envoyer des bulletins de souscription, tu tâcheras de m'en placer et demanderas à Mémée d'en placer. C'est le procédé habituel pour les livres de vers, mais il ne s'agit nullement d'une bonne œuvre. C'est un livre que je vends à ceux qui aiment ce que je fais. Il n'en sera tiré que le nombre strict de souscripteurs au moment du tirage et ce nombre ne pourra dépasser 112 exemplaires. Au demeurant, toutes les souscriptions seront pour toi évidemment, je t'enverrai ce que je ramasserai de mon côté... et j'enverrai le livre à tous les souscripteurs. Si tu en places seulement 20 à 20 francs, ton dentiste est payé... et les amateurs auront un livre unique fait et imprimé sur le Front... ». Lettre à Louise de Coligny, 1^{er} juin 1915, *ibid.*, p. 471.

CASE D'ARMONS

On sait qu'Apollinaire a fabriqué *Case d'Armons* de manière totalement artisanale, avec l'aide de ses camarades Bodard et Berthier à proximité du front⁴⁷, en empruntant un « duplicateur stencil » que l'armée utilisait pour l'impression des papiers militaires⁴⁸. L'Avertissement de la maquette préparatoire donne des indications de fabrication :

La 1^{re} édition à 25 exemplaires de *Case d'Armons* a été polygraphiée sur papier quadrillé, à l'encre violette, au moyen de gélatine, à la batterie de tir (45^e batterie, 38^e Régiment d'artillerie de campagne) devant l'ennemi, et le tirage a été achevé le 17 juin⁴⁹.

Je me propose d'ajouter une précision, car cela n'a jamais été dit : le procédé utilisé s'apparente très fortement à celui d'un hectographe⁵⁰. Cette technique assez simple, qu'un amateur pourrait facilement prendre en main, s'utilise à l'aide d'une plaque de gélatine, aussi appelée pâte à copier⁵¹, produite à partir de matériaux peu coûteux et trouvables en temps de guerre : de l'eau, de la glycérine et de la gélatine. La particularité de cette technique est qu'il n'est pas possible de ré-encreur la surface gélatineuse, elle s'épuise, ce qui limite donc le tirage à une centaine d'exemplaires (d'où le nom), comme Apollinaire l'indiquait à Louise. L'encre violette de la *Case d'Armons* correspond aux encres anilines habituellement utilisées avec un hectographe.

47 Campa et Décaudin, *Apollinaire : la poésie à perte de vue*, 2004, *op. cit.*, p. 155. Laurence Campa souligne la collaboration active de Berthier et de Bodard, le premier calligraphiait, le second ajoutait des enjolivures. Voir Campa, Laurence, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, p. 571.

48 Campa, *Guillaume Apollinaire, ibid.*, p. 570 et suivantes. Dans ces pages, Laurence Campa raconte en détail ces jours passés sur le front.

49 Reproduit dans Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 152.

50 Il s'agit d'une technique de duplication sur papier qui fonctionne, comme la lithographie, par procédé chimique : on crée un contact entre une surface gélatineuse encrée et une feuille de papier pour permettre le transfert d'encre. Cette entreprise ressemble tout à fait à l'apposition de tatouages éphémères des enfants.

51 Non signé, *Mercur de France*, 26^e année, t. 112, n° 418, 1^{er} octobre 1915, p. 397-398. « M. Guillaume Apollinaire a employé la pâte à copier pour la composition de *Case d'Armon*. *Case d'Armon* n'est pas un journal. C'est un recueil de poèmes tiré de rares exemplaires, brochés dans des fragments du *Bulletin des Armées de la République*. Ce livre est, pensons-nous, le seul, jusqu'à présent, qui ait été imprimé au front. »

Cette expérience d'apprenti imprimeur a certainement dû être frustrante pour Apollinaire. Le tirage final ne représente qu'un quart de ce qui était espéré, l'objet est fragile⁵² et le résultat laisse à désirer. Un commentateur anonyme du *Mercury* résume :

Grande importance de la pâte à copier. – [...] L'un des phénomènes curieux auxquels cette guerre a donné naissance est la publication, par des soldats du front, de journaux destinés aux soldats du front. On désigne ces gazettes éphémères et intermittentes sous le nom de journaux de tranchées. En réalité, elles ne sont rédigées ni imprimées dans les tranchées. Elles voient le jour à l'arrière, dans les villages ou les villes où les combattants viennent prendre du repos. [...] À vrai dire, l'aspect général en est peu agréable à l'œil, le tirage étant trop souvent défectueux. Mais la fantaisie y est extrême⁵³.

Seuls vingt-cinq exemplaires seront tirés avec succès. Son regret se comprend sans trop de détour dans ses lettres, comme celle écrite à Toussaint Luca : « Et en tout il n'y a que 25 exemplaires. On n'a pas pu en tirer plus⁵⁴. » Un commentateur du *Mercury de France*, devant la pauvre qualité des productions, estime qu'après la guerre, les écrivains retourneront à leur table d'écriture et les typographes à leur atelier⁵⁵. On ne peut lui donner tort dans le cas d'Apollinaire, qui envisage immédiatement une meilleure édition⁵⁶. Le 13 janvier 1916, il annonce à André Breton une parution prochaine au *Mercury*⁵⁷. Désormais son

52 Il prend soin d'inviter les personnes ayant reçu l'un des rares exemplaires à le relier dès que possible pour le protéger, et envoie des exemplaires à la Bibliothèque nationale pour archive.

53 Non signé, *Mercury de France*, *op. cit.*, p. 397-398.

54 Lettre à Ange Toussaint Luca, 21 juin 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 507.

55 « [...] on ne peut prévoir que la pâte à copier verra son importance grandir et se maintenir après la guerre. Une fois les littérateurs rentrés chez eux et les typographes à l'atelier, la casse et la linotype reprendront leurs droits. » Non signé, *Mercury de France*, *op. cit.*, p. 397-398.

56 « *Case d'armons* est une curiosité bibliographique, j'espère qu'elle paraîtra en volume typographié et avec *l'Et moi aussi je suis peintre* qui n'a point paru et tous mes autres poèmes envoyés à mes amies ou amis ; un certain nombre de ceux envoyés à Rouveyre, à Dupont, à Billy y rentreront. Je les prie donc de garder ces poèmes qu'ils possèdent seuls, car je n'en ai pas trace... mais mes meilleurs poèmes et il y en a je crois de bons vous ne les lirez que si celle qui les a veut bien, après la guerre, que je les publie. Et qui sait ce que deviennent les choses ! » Lettre à Louise Faure-Favier, 24 juin 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 519-520.

57 Lettre à André Breton, 13 janvier 1916, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 19. Même s'il indique, deux semaines après, qu'il n'a toujours pas contacté

but est clair : il veut une édition de bonne facture de ces créations de soldat, une édition typographiée et colorée⁵⁸ – oscillation entre dessin et caractères d'imprimerie.

Il nomme ce nouveau projet *Poèmes de la guerre...* mais c'est un nouvel échec. Ses nouvelles responsabilités, plus près du front⁵⁹, puis bientôt sa blessure à la tête, enterrent ce projet. Selon Claude Debon, la complexité technique des compositions typographiques n'y est pas étrangère non plus⁶⁰. Dès avril 1916, en convalescence à Paris, malgré une grande fatigue, il prépare le projet des *Calligrammes*⁶¹.

l'éditeur. Lettre à Madeleine Pagès, 25 janvier 1916, *ibid.*, p. 47.

58 Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 13 et 16. Au pochoir, par-dessus l'impression.

59 *Ibid.*, p. 21. Le 28 novembre, il est promu sous-lieutenant et change de secteur (troisième changement en trois mois). Il se retrouve beaucoup plus près du front : boue, maladies, danger permanent et mort deviennent sa réalité, il a moins l'occasion de composer. Après une permission passée à Alger, il revient, le 16 janvier, sur le front. Le 17 mars 1916, il reçoit un éclat d'obus à la tête. Après avoir frôlé la mort, Apollinaire veut impérativement achever l'édition de ses projets. Au cours des douze mois suivants, il terminera un conte (*Le Poète assassiné*), une pièce de théâtre (*Les Mamelles de Tirésias*) et les *Calligrammes*.

60 « Les raisons de cet échec [la publication du projet *Poèmes de guerre* qui regroupait plusieurs parties des *Calligrammes* mais pas *Ondes* par exemple] sont très certainement liées, outre les problèmes généraux du temps de guerre, à la difficulté de composition des manuscrits de *Case d'armons*, et tout particulièrement de ceux qui sont agrémentés de dessins, comme "Madeleine", de signes musicaux, comme "Venu de Dieuze", voire d'un collage, comme "Carte postale". On dispose à la Bibliothèque nationale de France de l'exemple malheureux de "La Mandoline l'œillet et le bambou". L'encre coule partout, et le résultat est désastreux. On a vu que "Aussi bien que les cigales" aurait pu faire partie de cet ensemble et posait aussi quelques problèmes de composition, de même que "Du coton dans les oreilles". » *Ibid.*, p. 24.

61 C'est à ce moment qu'apparaît le terme *calligramme* : « En substituant le terme "calligramme" à celui d'"idéogramme lyrique", Apollinaire évite la confusion avec les signes graphiques extrême-orientaux tout en insistant sur la solidarité visuelle et sonore d'une forme-sens où tous les éléments sont en interaction. Avec le titre générique *Calligrammes*, il renforce la dimension visuelle de tous ses poèmes. » (*Apollinaire : la poésie à perte de vue*, 2004, *op. cit.*, p. 176.)

L'ÉDITION DES *CALLIGRAMMES*

Le projet éditorial des *Calligrammes* a été long et fastidieux. Dans un premier temps, il cherche à rassembler, comme il peut, les poèmes dispersés (Louise de Coligny refuse de lui en rendre certains), récupère certains poèmes d'avant la guerre, d'autres publiés en revue. Plusieurs calligrammes de *Case d'armons* sont tellement mal conservés qu'ils auraient été perdus sans des copies de Madeleine Pagès⁶². Malgré ces difficultés, il reste confiant : en mars 1917, il indique à Breton que le projet est lancé et paraîtra au *Mercur*⁶³. Mais Apollinaire avait surestimé la qualité des compositions qui était, selon le mot de Laurence Campa, *catastrophique*⁶⁴, il doit recommencer. Laurence Campa résume :

Que faire ? Reproduire tous les calligrammes en fac-similé, ce qui risquait d'augmenter considérablement les frais d'impression ?

Faire un choix et abandonner ceux qui résistaient à la composition était hors de question. Le poète prit le parti de décider, au cas par cas, quelle pièce serait composée et quelle autre resterait autographe⁶⁵.

En octobre, il signale que le livre est en cours d'impression⁶⁶ et en novembre qu'il « corrige les retouches⁶⁷ ». En janvier 1918, les poèmes sont à nouveau sous presse et Apollinaire s'agace du temps infini que mettent les imprimeurs à terminer le travail⁶⁸, retardé encore par

62 Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 23.

63 Lettre à André Breton, 19 mars 1917, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 317.

64 Campa, *Guillaume Apollinaire*, 2013, *op. cit.*, p. 708.

65 *Ibid.* Voir aussi Debon, « Calligrammes », *Dictionnaire Apollinaire*, *op. cit.*, p. 159. Voir aussi Lettre à Georgette Catelain, 20 septembre 1917, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 410. Selon Debon, « Les calligrammes ont probablement été confiés à Paul Birault dont Apollinaire dresse un portrait plein de sympathie dans *Le Flâneur des deux rives*. C'est lui qui avait imprimé *L'Enchanteur pourrissant* : "Dans la petite imprimerie de la rue Tardieu [...] furent [...] composés un certain nombre de poèmes formels de mon recueil intitulé *Calligrammes*." » Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 32. À noter que *La Lucarne ovale* de Pierre Reverdy a également été imprimée chez Paul Birault, probablement en collaboration avec sa femme.

66 Lettre à Louise Autant-Lara, 26 octobre 1917, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 415.

67 Lettre à Louis de Gonzague Frick, novembre 1917, *ibid.*, p. 420.

68 Lettre à Frédéric Boutet, 16 janvier 1918, *ibid.*, p. 476.

la crise des transports en avril qui bloque les livres à Poitiers chez l'imprimeur Roy⁶⁹. En indiquant toutes ces étapes, et le suivi au jour le jour d'Apollinaire, on pourrait croire que le poète a eu la pleine maîtrise sur la composition typographique ; et que la publication est fidèle à ce qu'il avait imaginé. Ce n'est pas le cas⁷⁰ :

[...] la composition typographique de certains calligrammes ayant posé problème, ils sont finalement reproduits par clichage, dans leur version manuscrite : c'est le cas de quatre poèmes de la section "Cases d'armons" ("1915", "Carte postale", "Madeleine" et "Venu de Dieuze") : il en va de même pour un calligramme antérieur à la guerre, "La Mandoline, l'œillet et le bambou"⁷¹.

C'est une nouvelle déconvenue⁷². Face à ces difficultés, il prévient Germaine Bongard que la préface au catalogue de l'exposition Survage-Lagut sera « autographiée non typographiée⁷³ ». C'est une succession de déconvenues éditoriales, dans un contexte de guerre compliqué, qui l'amène à prendre cette décision. Sans doute qu'Apollinaire sait

69 Lettre à Pierre Varenne, avril 1918, *ibid.*, p. 517.

70 Dans une publication récente, dirigée par Claude Debon, l'éditeur a engagé un typographe qui a fait la transcription. Il y a beaucoup à dire (et à reprocher) sur ce travail. Claude Debon avertit tout de même de la chose dans la préface : « La disposition des vers et des blancs est respectée dans la mesure du possible. Il n'est pas toujours aisé de distinguer un passage volontaire à la ligne, en principe accompagné d'une majuscule, d'un débordement dû au manque de place en bout de ligne. Les transcriptions déjà effectuées du vivant du poète posent parfois problème lorsqu'on les compare aux manuscrits disponibles. Ainsi des poèmes de 1917 publiés dans *Nord-Sud*, considérant que c'était celle autorisée par le poète. » Préface de Claude Debon dans Apollinaire, *Poèmes en guerre 31 juillet 1914 – 9 novembre 1918*, éd. C. Debon, Dijon, Éd. Les Presses du réel, 2018, p. 18.

71 Debon, « Calligrammes », *Dictionnaire Apollinaire, op. cit.*, p. 159. Une série d'épreuves, baptisées Don Poissonnier, a été tirée à part spécifiquement pour préparer le travail de transcription typographique. Ce qui souligne une nouvelle fois la difficulté de l'entreprise. Voir Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 32.

72 De plus, il y a des erreurs : « Mon cher ami, Le papier de l'édition ordinaire de *Calligrammes* est fort beau au témoignage de M. Blaise Cendrars. C'est un papier à chandelles, véritable papier de guerre. Il ne me déplaît pas. En outre, il a l'air solide. Je vous conserve un exemplaire d'épreuves avec corrections. Cela vous plaira sans doute et vous le méritez bien. [...] Il est néanmoins vrai que les exemplaires sur vélin sont de véritables œuvres d'art auprès de l'édition ordinaire. [...] Ils contiennent par erreur le portrait à l'eau-forte qui d'abord ne devait se trouver que dans les exemplaires sur Japon et le papier en est fort beau. ». Lettre à André Breton, 20 juin 1918, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 540.

73 Lettre à Germaine Bongard, janvier 1917, *ibid.*, t. 3, p. 294.

parfaitement, comme l'affirme Willard Bohn, que « n'importe quelle déviation par rapport au manuscrit originel [...] déforme la signification du poème⁷⁴ ». Cette constatation est particulièrement vraie pour un calligramme. Claude Debon défend la même idée : « Cette contrainte technique a une conséquence sur la conception globale de ce qu'est un poème, et sur la perception que peut en avoir le lecteur : ces versions manuscrites véhiculent des connotations de réalisme, d'effet visuel, d'authenticité et de présence du sujet écrivain⁷⁵. » Je suis particulièrement d'accord avec Claude Debon sur le fait que le rendu calligraphique ou typographique ne produit pas les mêmes effets et donc n'invite pas aux mêmes interprétations – autrement dit, cet élément de production conditionne l'herméneutique des œuvres.

OSCILLATIONS HERMÉNEUTIQUES

Les différentes versions d'une même œuvre – manuscrit, épreuves, préoriginales, éditions, rééditions – présentent quelquefois des différences telles que l'on peut se poser la question du statut de chacun de ces documents. Œuvre distincte ou dérivée, la fidélité typographique joue un rôle décisif dans la perception des poèmes visuels du moment qu'on les considère comme des œuvres plastiques s'inscrivant dans un champ et une tradition d'arts visuels. Les typographes ont ainsi une responsabilité particulière qui leur confère même, à quelques occasions, le statut de co-créateur de l'œuvre. Prenons un exemple très concret pour illustrer cet argument ici.

74 Bohn, Willard, « L'imagination plastique des Calligrammes », *Que Vlo-Ve ?*, Série 1, n^{os} 29-30, juillet-octobre 1981, *Actes du colloque de Stavelot 1977*, p. 1-23, p. 11.

75 Debon, « Calligrammes », *Dictionnaire Apollinaire*, op. cit., p. 159. C'est l'interprétation, par exemple, de Serge Linarès, qui estime que la présence de ces cinq poèmes autographes est volontaire, mais on peut en douter très fortement. Son analyse sur l'effet de présence d'Apollinaire reste néanmoins, à mon sens, valable. Linarès, Serge, « La main calligraphe : manuscrit et poéticité », dir. I. Chol, B. Mathios et S. Linarès, *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 540-560.

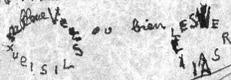
(La petite auto)

Le 31 du mois d'août en 1914
Le parti de Deauville un tube roulant minéral
l'éclair allé Rouvraye et dans sa cage
H.P

La petite Renault fabriquée par Peugeot dans la nuit

~~de n'oublier jamais ce voyage nocturne en auto
le n'oublierai jamais~~

O le
nuit
sombre
ou moutonné
nos 3 phases
MARECHAUX FERRANTS RAPPELES
ENTRE MINUIT ET UNE HEURE DU MATIN



~~à 3 heures nous arrivâmes pour changer un pneu sur un arrêt~~

Et quand le jour avait passé par Fontainebleau
nous arrivâmes à Paris au moment de l'annonce
du mouvement ou en affichant la mobilisation
Nous comprîmes, nous eûmes peur et nous
que la petite auto nous avait conduit dans une époque
nouvelle

Et quand le jour avait passé par Fontainebleau
nous arrivâmes à Paris au moment de l'annonce
du mouvement ou en affichant la mobilisation
Nous comprîmes, nous eûmes peur et nous
que la petite auto nous avait conduit dans une époque
nouvelle

FIG. 1 – Guillaume Apollinaire, « La petite auto », Paris, 1915, Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth. © Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

Le manuscrit de *La Petite Auto* est composé à la fin de l'été 1914, probablement quelques jours après les événements mentionnés dans le poème. Il sera le premier poème de la seconde section des *Calligrammes*, « Étendards ». Typographiquement, il présente deux organisations différentes. Une première simple et standard, linéaire, alignée à gauche. Et une seconde avec le calligramme annoncé par le titre, aux deux tiers du poème, qui figure l'auto d'une vue latérale et une route dont la perspective n'est pas réaliste (dans un système euclidien du moins, mais tenons-nous en à ça). Le manuscrit original donne à voir trois personnages dont un conducteur au volant sur une sorte de char sans toit (fig. 1). Les deux cercles dessinant les roues étant particulièrement en arrière, leur position sera rééquilibrée dans les prochaines versions. Notons d'ailleurs qu'avec de bons yeux, on distingue quelques traces d'un gabarit. Quelques légers coups de crayon comme des repères pour aligner les mots au bon endroit. Génétiquement, on peut en conclure qu'Apollinaire a d'abord esquissé un schéma avant d'y injecter des lettres. Le choix des mots, leur longueur, leur taille, seront tout à fait conditionnés par l'ambition figurative. Néanmoins, le schéma reste simple. Gageons qu'Apollinaire se laisse une marge de manœuvre. Dans ce document, les lignes fuyantes semblent créer une distorsion dans la figuration. Cette coexistence d'un espace figuré en deux dimensions (la voiture) et d'un espace figuré en trois dimensions (la route) détonne. On remarque encore plusieurs écritures scriptes différentes qui produisent des effets variables : des lettres capitales qui imitent le caractère d'imprimerie (et anticipent donc leur transcription) sont présentées avec sérif pour figurer le châssis du chariot. Il y a déjà, dans la composition, la mise en place d'un effet de solidité que devront assumer les caractères imprimés. D'autres lettres, minuscules, sur le bord inférieur de la route, s'écrasent progressivement, dans une sorte d'italique exponentiel, sur la droite pour créer un effet de fuite en avant et de profondeur.

Malheureusement, dans la première épreuve imprimée, document issu du fonds Poissonnier de la BnF, l'écrasement des lettres de la route est totalement perdu à cause du formatage rigide du caractère d'imprimerie (fig. 2). La ligne supérieure de la route, très droite dans le manuscrit, gagne ici une courbure qui a tendance à enfermer la route. L'effet de profondeur est franchement difficile à percevoir.

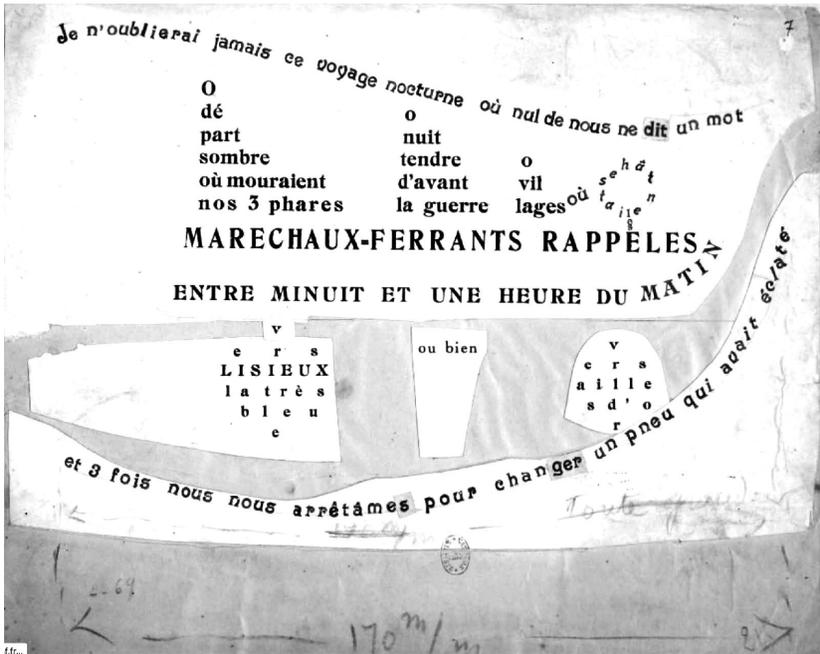


FIG. 2 – Guillaume Apollinaire, sans titre [« La petite auto »],
 épreuve typographiée, *Calligrammes (idéogrammes lyriques)*, BnF, NAF 25610, f. 7r.
 © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Il y a tout de même une intention de la part des typographes de distinguer les deux caractères (celui de la voiture et celui de la route) en proposant deux polices d'écriture assez différentes. La *fonte* choisie pour la route, sans que je puisse la nommer avec certitude, est plus ronde, plus fantaisiste, dans un style art nouveau assez *déroutant*. Les courbures sont reproduites par un positionnement non-linéaire, mais sans être très convaincantes. La police d'écriture retenue pour la voiture est plus sévère, plus rigide, sans doute une Elzévir. D'autres tailles de polices dérivées d'Elzévir sont également présentes pour les roues par exemple. Les figures humaines, relativement claires sur le manuscrit, ne se font plus reconnaître aussi facilement.

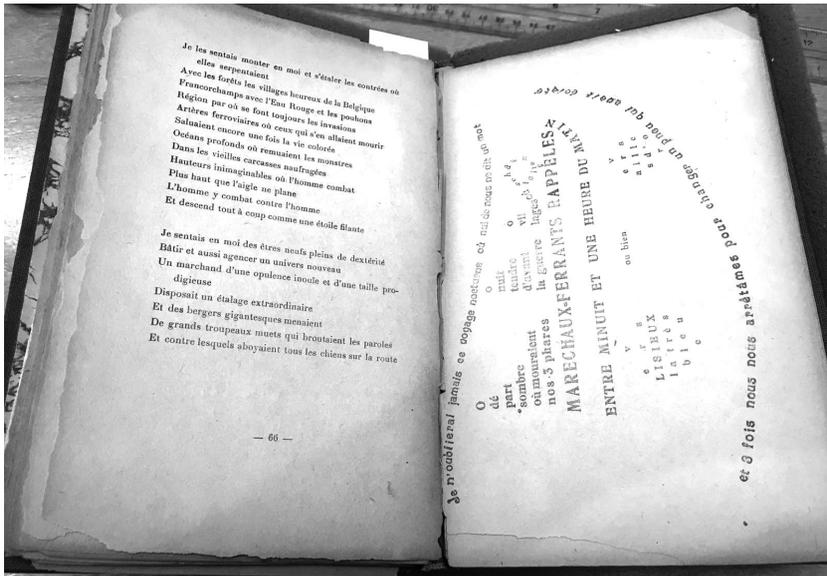


Fig. 3 – Guillaume Apollinaire, « La petite auto », *Calligrammes Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), Paris, Mercure de France, 1918, Archives Beinecke (Yale University). © Matthieu Corpataux.

Il est très intéressant de constater le travail de composition – littéralement – par collage. Des morceaux de papiers sont découpés et disposés sur une nouvelle base de papier avant un clichage final. L'édition originale du Mercure de France reprend à l'identique l'organisation, les polices et les espaces du document Poissonnier (fig. 3). Mais nous remarquons une autre différence de taille avec le manuscrit original : le positionnement et l'orientation de la figure dans le texte. En effet, le premier manuscrit prévoyait une figure horizontale dans un format portrait, qui s'inscrit dans la continuité de la lecture du poème. Dans l'édition du Mercure de France, probablement pour des questions de taille de la figure, la voiture est renversée à 90° sur la gauche afin d'exploiter tout l'espace typographique de la page – un renversement qui n'est semble-t-il pas un... accident et qui se déploie en entier dans un format paysage qui nous aura forcé à une manipulation très concrète : un coup de volant sur le livre.

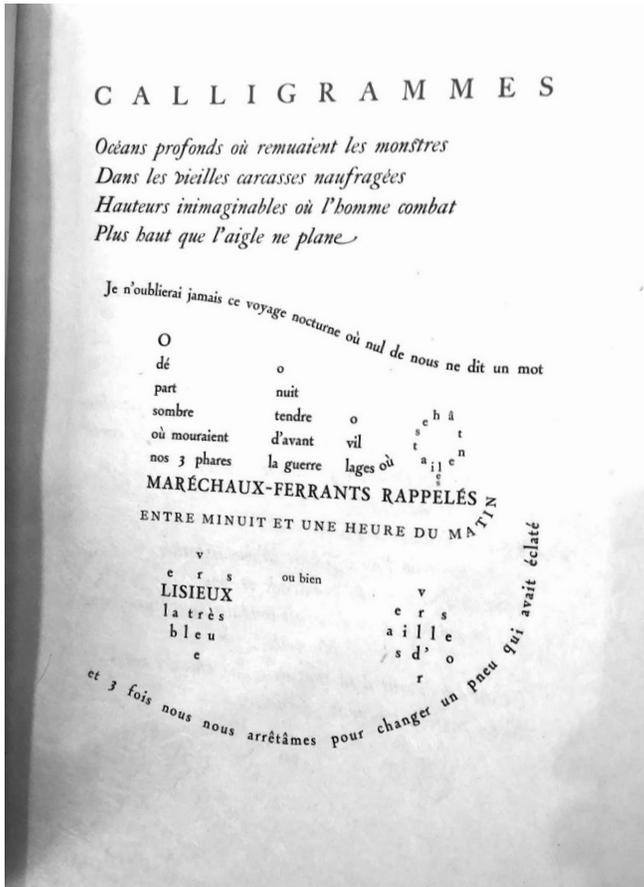


FIG. 4 – Guillaume Apollinaire, « La petite auto », *Calligrammes* *Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), Paris, Gallimard [édition Darantière], 1930, Archives Beinecke (Yale University). © Matthieu Corpataux.

Enfin, il est particulièrement intéressant d'ajouter à ces quelques remarques comparatives un quatrième document : la réédition des *Calligrammes* chez Gallimard en 1930, avec un travail de retranscription de Maurice Darantière (fig. 4). On ne sait pas si Darantière a pris comme base le manuscrit ou l'édition du Mercure, mais sa transcription apporte son lot de modifications. Tout d'abord, il réinsère la figure dans la continuité du poème, sur la même page que le paragraphe « Océans

profonds [...] l'aigle ne plane ». Nous remarquons un changement de police d'écriture : la police fantaisiste de la route est abandonnée au profit d'une police beaucoup plus classique. Les polices de la route et de la voiture présentent un rendu plus proche que sur la précédente version où la différence était particulièrement marquée. La ligne de la route suit une courbure plus fluide mais qui se referme beaucoup plus tôt sur le chemin, empêchant toute projection d'une profondeur. L'effet de perspective est ici perdu. Enfin, notons encore que la position de la roue avant semble terriblement détachée du châssis. Si le travail est plus propre, plus soigné, la figuration n'est pas pour autant mieux réalisée. Ce qui explique probablement que les éditions modernes privilégient systématiquement la transcription du Mercure à celle de Darantière, mais le positionnement de Darantière à celle du Mercure. Cette forme hybride est celle que l'on retrouve par exemple dans *La Pléiade*.

À cet exemple détaillé, que l'on pourrait approfondir encore, je propose quelques ajouts sur d'autres poèmes pour démontrer que cette problématique traverse toutes les œuvres poétiques visuelles. Ainsi, dans *La Colombe poignardée et le jet d'eau*, nous avons un bel exemple de cette différence d'effets produits par la technique : à l'étape manuscrite⁷⁶ (qui n'est alors encore qu'un brouillon), l'oiseau semble plutôt obèse et assez peu menaçant ; et la forme tient ensemble sans trop de démarcation. À l'inverse, après l'intervention typographique⁷⁷, l'oiseau sculptural est plus impressionnant, fier, le texte dit « s'extasie ». On remarque les lettres capitales à l'endroit des ailes qui fonctionnent moyennement en dessin mais plutôt bien en typo. Sa gorge, déployée si l'on peut dire, est plus visible que le reste du corps et focalise le regard sur la tête. Comme la colombe poignardée est une sorte de pigeon avec une tache sur le torse, la démarcation typo sert ici la figuration. De même, Apollinaire anticipe la transcription en schématisant des lignes de dessin pour servir de gabarit au typographe. L'arrondi des jets retombant ne semble pas très convaincant à la main ; alors que la ductilité de la typographie donne une meilleure visibilité. Ici les

76 Apollinaire, « La colombe poignardée et le jet d'eau », manuscrit, voir Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 135-136.

77 Apollinaire, « La colombe poignardée et le jet d'eau », édition originale du Mercure de France, 1918, voir *ibid.*, p. 137.

lettres agissent comme autant de gouttes d'eau isolées mais participant d'une même ondulation.

Le poème *La Visée* ne figure rien d'autre que la trajectoire des balles d'une exécution. Or une interprétation voudrait qu'il s'agisse d'un drapeau⁷⁸. Mais cette interprétation ne tient pas lorsqu'on regarde le manuscrit⁷⁹, où un homme-cible ressurgit d'entre les morts et attire à lui, clairement, les lignes de tir. Les onze tireurs sont absents – la cible aussi, du moins dans les versions éditées. L'effet de puissance des balles est mieux amené par le caractère imprimé, de plomb, frappé sur la feuille, le signe y est plus solide et plus uniforme que les lettres manuscrites qui sont, elles, plus volatiles, plus délicates et donc moins dangereuses. La ligne est plus droite, elle frappe plus directement. Alors que dans la version manuscrite, la cible était encore dessinée, après la transposition typographique, elle a disparu. Sans doute parce qu'il n'existe pas de caractère d'imprimerie susceptible de figurer l'homme-cible. C'est ce que j'aimerais appeler un *effet de plomb*. Le motif de la guerre, sa dureté, sa violence mécanique et matérielle me semblent mieux rendus par les caractères de plomb que par la calligraphie. La Tour Eiffel, le clairon ou les canons d'Apollinaire bénéficient largement de cet effet. Prenons un dernier exemple, même si l'on pourrait poursuivre ce travail sur chaque poème.

*La figue l'œillet et la pipe à opium*⁸⁰ a été composé le 8 octobre 1914 pour Lou avec une belle aisance dans le trait et des dessins très reconnaissables. On remarque surtout l'utilisation des lettres C et D pour former les deux bouts de la pipe, dans l'esprit des « lettres à l'œuvre ». Mais ce qu'il est plus intéressant de noter est l'évolution de ces dessins. La pipe se réaxe dans l'autre sens en modifiant la dynamique du dessin et l'ordre de lecture des figures. Dans une autre version, la pipe est à moitié typographiée, mélangeant solidité des caractères d'imprimerie et volupté du geste de la main. Notons encore la simplification des formes de la figue et de la fleur ainsi que leur disposition horizontale, qui seraient volontaires, selon une hypothèse de Claude Debon, afin de

78 Boisson, Madeleine, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Paris, Schena-Fasano, 1989. Citée par Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 125.

79 Apollinaire, Guillaume, « Visée », *Cases d'armons*, [sans éditeur], 1915, conservé à la BnF, disponible sur Gallica. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049474r/f12.item>, consulté le 22/06/2023].

80 Apollinaire, Guillaume, « La figue l'œillet et la pipe à opium », manuscrit, Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 125.

permettre une transcription typographiée plus facile⁸¹. La reproduction typo présentée dans l'ouvrage de Claude Debon montre tout le travail de composition, lettre par lettre, mot par mot, et le débordement de l'encre qui rend le poème illisible.

LA FIN DE L'ÈRE TYPOGRAPHIQUE

Selon Willard Bohn, « Le fait qu'Apollinaire avait abandonné ses expériences initiales, imprimées en caractères typographiques, lui a fourni plus de flexibilité pour créer des formes picturales⁸² ». En effet, on peut se demander à quel point Apollinaire anticipait la transposition typographique de ses poèmes, n'osant peut-être pas rendre trop complexes ses compositions. L'analyse comparative du manuscrit d'*Aussi bien que les cigales* avec les épreuves montre qu'il a, au moins une fois, simplifié la figuration, pour un rendu final très endommagé. Et au moins à deux reprises, Apollinaire a renoncé à un projet de calligramme typographique. D'abord pour le poème *Océan de terre* – en écho direct avec *Lettre-Océan* – qui aurait pu (dû ?) être un calligramme si l'on se réfère au manuscrit⁸³. La seconde fois, nous l'avons évoqué, c'est pour le catalogue Survage-Lagut (« autographiée non typographiée⁸⁴ »). Ces dessins, notamment le *Cheval*, sont considérés par beaucoup comme les plus réussis. En effet, d'un aspect visuel très précis, ils sont d'un souci du détail et d'un esthétisme charmants. Cela au détriment de la lisibilité. Ce sont des *dessins* avant tout. La fluidité et la souplesse du trait n'auraient pas été reproductibles dans une transcription typo formatée et rigide. Ils apparaissent comme les meilleures réalisations *picturales* des calligrammes. Et si Apollinaire a tant tenu à conserver le dessin, c'est qu'il a dû craindre une transposition typographique déficiente.

81 *Ibid.*

82 Bohn, « Devant le miroir : l'imagination calligrammatique », 2007, art. cité, p. 106.

83 Apparaît la mention « Variante du poème / Calligramme ». Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 274.

84 Lettre à Germaine Bongard, janvier 1917, Apollinaire, *Correspondances générales*, *op. cit.*, t. 3, p. 294.

Paradoxalement, c'est précisément le reproche que formulera André Billy à la publication des *Calligrammes*⁸⁵. Il déplore qu'Apollinaire ait cédé au clichage et n'ait pas terminé la transcription en caractères d'imprimerie. Apollinaire s'en défendra en convoquant l'argument de la modernité : la photographie (et donc le clichage) est pour lui un procédé innovant valable, car il permet justement d'échapper à la typographie⁸⁶ – puisque celle-ci, la formule est connue, « termine brillamment sa carrière⁸⁷ ».

CONCLUSION

Bien sûr, il est nécessaire de rappeler que les calligrammes, qu'ils soient typographiés ou calligraphiés et reproduits par clichage, possèdent une sémiotique complexe, et sont simultanément objet textuel et œuvre plastique. Ils mettent en évidence, comme j'ai essayé de le faire ici, les problématiques liées à la matérialité : conditions de production, enjeux de collaboration et de négociation entre artistes, éditeurs, typographes et imprimeurs, mais aussi matérialité du langage. Ces enjeux se jouent également dans l'horizon d'attente de la réception et conditionnent l'herméneutique des œuvres. Rappelons les tentatives de Jacques Anis de définir l'acte particulier de réception qu'engendre un calligramme : entre visibilité et lisibilité, il proposait l'insatisfaisant « vilisibilité⁸⁸ ». Comme l'avoue Murat en 2016 à propos des calligrammes, en particulier ceux de *Case d'armons*, « nous commençons seulement d'apprendre à les

85 « Billy les jugeait d'une laideur "impardonnable" », Murat, « Les Épines de *Calligrammes* », 2016, art. cité, p. 128. Voir aussi Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 39.

86 *Ibid.*, p. 39. Mention en note de Mallarmé : « le vers n'est très beau que dans un caractère impersonnel, c'est-à-dire typographique » (lettre à Deman, 7 avril 1891), *OC I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1998, p. 804.

87 « [Les Calligrammes] sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'heure où la typographie termine brillamment sa carrière ». Lettre à André Billy, 29 juillet 1918, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 562-563. Pour des informations sur la réception des *Calligrammes*, voir Campa, *Guillaume Apollinaire*, 2013, *op. cit.*, p. 735 et suivantes.

88 Anis, Jacques, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 88-102.

lire⁸⁹ ». Le calligramme a en lui l'ambivalence d'être à la fois *concret* – un objet du monde – et *abstrait*, figure du monde, mimésis imparfaite. Si Apollinaire oscille entre calligraphie et typographie, le calligramme oscille entre dessin et écriture – et n'a pas fini de faire vaciller leur interprétation.

Matthieu CORPATAUX
Université de Fribourg

89 Murat, « Les Épines de *Calligrammes* », 2016, art. cité, p 128.

JEUX GRAPHIQUES ET POÉSIE LETTRISTE VUS DU JAPON

(x^e-xx^e siècle)

Cette contribution vise à apporter à ce riche recueil un point de vue décentré, et en l'occurrence un rapide aperçu de ces questions depuis le Japon, à l'autre extrémité du continent eurasiatique¹.

L'ÉCRITURE JAPONAISE : QUELQUES REMARQUES INTRODUCTIVES

Pour la clarté du propos, il convient de revenir sur quelques généralités, et d'aborder en tout premier lieu certaines notions très simplifiées, mais indispensables pour la suite. À l'instar de l'alphabet latin, l'écriture japonaise constitue ce qu'on appelle une écriture « de seconde génération » pour reprendre la catégorisation d'Anne-Marie Christin², c'est-à-dire une écriture développée à partir d'un système graphique préexistant, en général importé. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de l'écriture chinoise. Son adoption pour noter la langue japonaise a constitué un processus long : il a commencé aux alentours du v^e siècle de l'ère chrétienne et est parvenu à une première configuration stable au bout d'un demi-millénaire avec l'invention des syllabaires phonétiques au x^e siècle³. Si ce processus a été

1 Je remercie M. Jérôme Ducor, M. Baba Kaoru et Mme Marianne Simon-Oikawa pour leur aide dans la rédaction de cet article.

2 Christin, Anne-Marie, « Des écritures figuratives à l'écriture figurée », *Rébus d'ici et d'ailleurs : écriture, image, signe*, éd. Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora et Marianne Simon-Oikawa, Paris, Hémisphères / Nouvelles éditions Maisonneuve et Larose, 2018, p. 203-215, p. 203.

3 Pour ce phénomène d'emprunt, cf. en langues occidentales en particulier Garnier, Catherine, « Histoire de l'écriture au Japon – points de repère », *Faits de langues*, n° 17,

si long, c'est qu'il n'allait pas de soi. En effet, le japonais et le chinois sont aussi éloignés l'un de l'autre que le français et l'arabe. Il s'agit en effet de langues qui appartiennent à des groupes linguistiques distincts, même si les contacts sur le temps long ont établi des ponts entre elles. Cependant, cet effet de symétrie des couples français (famille des langues romanes, groupe indo-européen) / arabe (groupe sémitique), d'une part, et japonais (groupe japonique) / chinois (groupe sinitique), d'autre part, ne fonctionne plus lorsqu'on considère leurs écritures respectives, puisque alphabets latin et arabe remontent à un étymon commun, alors que le système graphique japonais dérive directement de l'écriture chinoise.

Ce système graphique complexe comprend, à partir du x^e siècle, trois ensembles historiques. Le premier groupe est constitué par les sinogrammes ou caractères chinois, qui fonctionnent comme des idéo-phonogrammes. Ces signes comprennent trois composantes distinctes : un signifiant graphique (le sinogramme lui-même), un signifiant phonétique (le mot chinois correspondant) et un signifié (la ou les significations). Le Japon fera le choix culturel historique d'adopter le tout, ce qui explique l'abondance du vocabulaire d'origine continentale dans la langue japonaise encore aujourd'hui. On compte environ 50 000 caractères chinois attestés dans l'ensemble du corpus conservé dans l'archipel. Dans leur très grande majorité, ils ont été importés du continent, par vagues successives à partir des premiers siècles de l'ère chrétienne⁴. De façon générale, leur sens permettait de les associer avec un ou des mots du substrat local de signification similaire, d'où la multiplicité des lectures possibles d'un même sinogramme en japonais. Par exemple, le caractère chinois 止 « arrêt » est, selon le contexte, lu au Japon SHĪ

2001, p. 31-42; Griolet, Pascal, « L'écriture au Japon », *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, éd. Anne-Marie Christin, Paris, Flammarion, 2001, p. 122-141 ; Hérail, Francine, « Lire et écrire dans le Japon ancien », *Paroles à dire, paroles à écrire. Inde, Chine, Japon*, éd. Viviane Alleton, Paris, Éditions de l'E.H.E.S.S., 1997, p. 253-274 ; Seeley, Christopher, *A History of Writing in Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000 [1991].

4 La langue chinoise évoluant à l'oral ou se diversifiant selon les régions, ces vagues ont donc permis l'intégration de plusieurs de ces prononciations au cours des siècles, qui correspondent le plus souvent à des usages spécialisés : successivement les lectures des Wu (*go.on*), des Han (*kan.on*), des Tang (*tô.on*), ou encore des Song (*sô.on*). Cependant, ces variations ne concernent pas tous les sinogrammes, car certains sont dotés de prononciations stables.

5 J'indique le ou les mots d'origine chinoise, ou « lectures chinoises » (*on.yomi*, « lectures par le son »), en lettres capitales.

– une prononciation japonisée du mot chinois associé à ce sinogramme (lu aujourd'hui *zhǐ*) –, ou *tomarultomeru*, voire *tomu* en langue classique, c'est-à-dire dans la traduction japonaise de la notion d'« arrêt »⁶. Outre les sinogrammes, on compte depuis le x^e siècle, deux syllabaires phonétiques comprenant aujourd'hui 46 signes de base chacun : ils ont été créés à partir de sinogrammes au bout d'un demi-millénaire d'expérimentations graphiques, et selon un principe déjà connu en Chine appelé *jiajie* ou « emprunt », qui consiste à utiliser un signe graphique pour sa ou ses prononciations indépendamment de son sens. On le trouve notamment mobilisé quand il s'agit encore aujourd'hui de transcrire des noms propres étrangers (qui par définition ne peuvent être traduits en chinois). Ce principe dit *kana*⁷ en japonais a été systématisé et radicalisé dans l'archipel pour noter tous les énoncés, et fixé en deux syllabaires : le *kana* cursif (*hiragana*) と et le *kana* abrégé (*katakana*) 卜 servent tous les deux à noter le son /to/, indépendamment du sens de ce mot. Dans ce cas, c'est le même sinogramme 止 qui a servi d'étymon graphique pour l'élaboration des deux syllabogrammes, dont la prononciation suit par acrophonie la lecture japonaise du même caractère.

Le *kana* cursif a été obtenu à partir du tracé cursif du sinogramme entier, et le *kana* abrégé, par prélèvement d'une partie de ce même sinogramme, au détriment de l'autre. Dans les deux cas, il s'agit d'une écriture aussi phonographique que notre alphabet : autrement dit, le sens « arrêt » du sinogramme 止 à l'origine des syllabogrammes と et 卜 n'est pas plus pris en compte au Japon que le sens du hiéroglyphe « bœuf » à l'origine de la lettre A majuscule de l'alphabet latin. Ces deux systèmes de notation phonétique – appelés aujourd'hui donc *hiragana* et *katakana* – n'ont pas la même origine ni la même fonction : le premier a été inventé dans le milieu de la cour impériale afin de noter par écrit la langue japonaise, et le second, dans le milieu monastique pour aider à l'oralisation de textes chinois. Dans ce double processus, on observe cependant les mêmes principes à l'œuvre : un principe *fonctionnel* qui consiste à utiliser un sinogramme en raison de son phonétisme et

6 Ces « lectures japonaises » (*kun.yomi*, « lectures par le sens ») figurent en bas de casse.

7 Attesté au x^e siècle, le mot japonais *kana* provient de l'expression *kari-na* (« sens provisoire »), par opposition aux sinogrammes appelés à l'époque *mana* (« sens fixe »). Autrement dit, il s'agit d'une écriture purement phonétique par opposition à l'écriture idéophonographique chinoise.

non de son sémantisme, d'une part, et un principe *formel* selon lequel chaque syllabogramme propose une version altérée (soit cursive, soit fragmentaire) de son étymon graphique, d'autre part.

En théorie ce principe phonétique met à la disposition des scribes, de plus en plus nombreux dans le milieu de la cour impériale [et dans les monastères], la masse potentiellement infinie des caractères chinois pris comme des phonogrammes. Au début très idiosyncrasiques, les usages tendent cependant à se normaliser au cours des siècles, et les caractères chinois utilisés pour noter phonétiquement tel ou tel son de la langue japonaise se fixent assez rapidement. Les choix graphiques deviennent donc limités et uniformisés – chaque syllabe du japonais pouvant être notée à l'aide d'un nombre réduit de sinogrammes dont la prononciation est plus ou moins identique⁸.

Chaque son de la langue n'a donc pas été pris en charge à l'origine par un seul, mais par plusieurs caractères chinois plus ou moins homophones (à l'époque prémoderne entre deux et onze en fonction des phonèmes). Par exemple, pour /to/, les scribes pouvaient à l'époque classique recourir à huit sinogrammes cursifs différents, même si ces variantes graphiques n'ont pas le même taux de fréquence dans les manuscrits et si les spécialistes de phonétique historique notent une spécialisation à chaque époque des sinogrammes mobilisés pour transcrire tel ou tel son de la langue.

8 Brisset, Claire-Akiko, *À la croisée du texte et de l'image : paysages cryptiques et poèmes cachés (ashide) dans le Japon classique et médiéval*, Paris, Collège de France, Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises, 2009, p. 492.

LE TEMPS DES EXPÉRIMENTATIONS GRAPHIQUES :
LE *MAN.YÔ-SHÛ*

Cette disjonction entre phonétisme et sémantisme constitue le principe fondateur du système adopté au bout de plusieurs siècles, à l'exclusion de toutes les autres modalités de notation de la langue vernaculaire (c'est-à-dire du japonais parlé), par opposition au chinois qui était une langue exclusivement écrite. Au milieu du VIII^e siècle – soit à l'époque où vient de se constituer au Japon un État fort et centralisé sur le modèle continental –, la plus ancienne anthologie de poésie japonaise, le *Man.yô-shû* (*Recueil des dix mille feuilles*), a joué un rôle central dans cette évolution et a servi de laboratoire pour des expérimentations graphiques variées⁹. En effet, la poésie en japonais est à l'origine orale, proche du chant, et les compilateurs de ce recueil devaient donc trouver un moyen de noter par écrit la langue vernaculaire, en l'absence alors d'un système de notation local. C'est dans cette anthologie notamment que se généralise le principe de l'« emprunt » : par exemple, deux sinogrammes lus à la chinoise pouvaient servir à transcrire le mot purement japonais *yama* (« montagne »), en l'espèce 夜 /ya/ (« nuit », aujourd'hui ch. *yè*) et 麻 /ma/ (« chanvre », aujourd'hui ch. *má*)¹⁰. Selon la pratique des variantes graphiques déjà notée, d'autres caractères chinois homophones pouvaient aussi être mobilisés pour noter ces mêmes phonèmes. De plus, on pouvait très bien combiner, dans un même énoncé, cet usage phonétique des sinogrammes – en théorie indépendamment de leur sens, la « nuit » et le « chanvre » n'ayant pas de rapport particulier avec la « montagne » – et le maintien d'un usage sémantique des caractères chinois, donc 山 « montagne » dans notre exemple. Cependant, un texte rédigé à l'aide de ces sémantogrammes ne

9 Ce recueil ne constitue pas la première tentative de noter la langue japonaise, car plus tôt, le *Kojiki* ou *Chronique des temps anciens* (soumis à la cour en 712) avait déjà constitué l'occasion de s'interroger sur les différentes possibilités de noter la langue japonaise à partir de l'écriture chinoise, et de circonscrire les problèmes les plus notables. Cf. Griolet, « L'écriture au Japon », art. cité, p. 127-128.

10 Contrairement au chinois, le japonais est une langue où la plupart des mots sont polysyllabiques, et il est donc nécessaire de recourir à autant de sinogrammes que les mots à noter comptent de mores.

pouvait être facilement oralisé en japonais, car plusieurs lectures étaient disponibles pour chaque caractère chinois comme on l'a vu plus haut : ici *yama*, *SAN* ou *SEN* (aujourd'hui ch. *shān*). Même si les contraintes rythmiques propres à la poésie japonaise permettent de guider la lecture, il est aisé de comprendre qu'un texte entièrement noté selon ce double principe puisse poser des problèmes d'interprétation puisqu'on ignore à priori la valeur de chaque signe graphique¹¹ : s'agit-il d'une valeur sémantographique ? d'une valeur exclusivement phonétique ? et dans les deux cas, avec quelle(s) lecture(s)¹² ?

À la difficulté liée à l'usage combiné de ce double principe ainsi qu'aux variantes graphiques, s'ajoute un problème supplémentaire, récurrent en cette époque d'expérimentations multiples. Si le phonétisme a finalement triomphé, même s'il n'a jamais remplacé le sémantisme – aujourd'hui encore au Japon, on a recours à la fois aux sinogrammes et aux syllabogrammes –, d'autres modalités de notation sont attestées dans cette même anthologie fondatrice. Ces autres possibilités ont été déduites par les chercheurs, car les manuscrits – on l'aura compris – ne fournissent pas de mode d'emploi. On peut donc observer pêle-mêle¹³ :

- des notations par approximation sémantique : par exemple, utiliser le sinogramme « froid » 寒 pour signifier « hiver » 冬 ;
- des notations par association d'idées reposant sur les usages culturels : par exemple, la séquence 金風, littéralement « vent du métal », devant être comprise « vent d'automne », car dans la conception chinoise des Cinq éléments, le métal est associé à cette saison ;

11 À cette difficulté fondamentale s'ajoute le fait que les mots ne sont pas espacés à l'époque historique et jusqu'à aujourd'hui, ce qui, en l'absence de signes de ponctuation, prive les lecteurs d'indices précieux pour l'identification des unités morphémo-sémantiques des énoncés.

12 En effet, le principe d'usage phonétique des caractères permet d'étendre à l'ensemble des mots chinois *et* japonais mono- et plurisyllabiques le vivier des possibilités. Quand le caractère est lu à la chinoise dans un usage phonétique, on parle de *ongana*, et de *kungana* quand il est lu à la japonaise. Le recours aux mots plurisyllabiques suppose le recours à l'acrophonie quand il y a élision de la seconde more : le caractère 吉 (KICHI, « de bon augure ») se voit ainsi utilisé pour transcrire la syllabe /ki/, etc.

13 Cf. Brisset, *À la croisée du texte et de l'image*, *op. cit.*, p. 488-489 ; Seeley, *op. cit.*, p. 51-52 ; Vovin, Alexander, *Man'yōshū, Book 15, A New English Translation Containing the Original Text, Kana Transliteration. Romanization, Glossing and Commentary*, Folkestone, Global Oriental, 2009, p. 19-25.

- des rébus : 少熱 « un peu chaud, tiède » évoquant l'adjectif japonais classique *nurushi* (*nurui* en langue moderne), ce qui permet de noter la forme déterminante du suffixe d'accompli *-nu* (*-nuru*);
- des transcriptions phonétiques motivées : les caractères 孤 /ko/ (« solitude ») et 悲 /hi/ (« souffrir ») suggérant le mot japonais 恋 *kobi* (« amour »);
- des graphies ludiques : 十六 « seize », c'est-à-dire « quatre fois quatre » 四四 /shi/ /shi/ pour transcrire le mot 猪 *shishi* « sanglier »;
- des décompositions graphiques : par exemple 山上復有山 « au sommet d'une montagne (山), il y a une autre montagne (山) », ce qui permet de suggérer le verbe « sortir, partir » qui présente précisément deux montagnes l'une sur l'autre 出;
- enfin, l'« emprunt » étendu aux mots japonais, qui repose sur des effets d'homophonie à l'intérieur même de la langue vernaculaire, certes moins nombreux qu'en chinois, mais permettant des jeux graphiques et linguistiques amplement mis à profit en poésie : par exemple, le caractère du verbe *matsu* « attendre » 待 っ pour signifier le « pin » *matsu* 松, etc.

La multiplicité et la complexité des solutions graphiques proposées par le *Man'yô-shû* expliquent que, dès le milieu du x^e siècle, soit deux cents ans à peine après la compilation de l'anthologie, son texte n'était déjà plus compréhensible. L'invention des syllabogrammes entre-temps ainsi que l'évolution phonétique rapide de la langue avaient rendu ces expériences impénétrables. L'empereur Murakami (r. 946-967) demanda donc en 951 à un groupe de cinq poètes dits « du clos au poirier » (*Nashitsubo no gonin*) de travailler à une édition de ces quelque 4500 poèmes, je vais y revenir.

L'emprunt s'accompagne donc d'un sens du détournement et de l'écart. Même en tant que *norme*, ce système présente en soi un caractère fortement expérimental et ludique, largement attesté depuis le *Man'yô-shû* et jusqu'à aujourd'hui. De plus, contrairement à la relation entre l'alphabet latin et son étymon graphique, l'écriture continentale constitue une réalité contemporaine des expérimentations japonaises, et d'autant plus vivante que les élites de l'archipel ont toujours été en contact avec le continent, et qu'on a écrit au Japon de façon extensive en langue chinoise jusqu'au xix^e siècle, parallèlement à l'usage de la langue vernaculaire.

Variabilité des formes et des usages, conscience aiguë de l'écart autant que de la proximité entre ces deux systèmes graphiques, voire distance critique vis-à-vis d'un outil exogène de grand prestige, tous ces facteurs expliquent la propension extrême au Japon à jouer avec l'écriture. On rencontre donc tout au long de l'histoire de l'archipel des jeux multiples et des pratiques « lettristes » tout à fait singulières en Asie orientale – phénomènes dont la permanence, pour répondre à l'hypothèse de François Rigolot sur une corrélation entre crises sociétales et formalisme poétique¹⁴, suggère qu'ils relèvent davantage d'une forme d'ontologie graphique propre au Japon, et qu'ils échappent à toute forme de déterminisme socio-historique. Au sein de cette riche culture, je vais proposer un échantillon de phénomènes graphiques plutôt que picturaux, mettant donc de côté les cryptogrammes, les rébus et autres « iconotextes » qui mobilisent des dispositifs plastiques¹⁵. La plupart de ces objets relèvent de pratiques propres aux élites, et notamment celles de la cour impériale et des monastères, « le jeu constitu[ant], à l'époque ancienne, l'une des données essentielles de la vie aristocratique, de ses plaisirs, mais aussi de ses modes de pensée¹⁶ », même si certaines pratiques vont se développer ou se populariser dans les classes roturières à la faveur de l'apparition de l'imprimerie commerciale à partir du XVII^e siècle. Faute de place, je n'aborderai ici que les pangrammes, les acrostiches et les *carmina figurata*, avant de conclure avec une ouverture sur l'époque contemporaine.

14 Rigolot, François, « Le poétique et l'analogique », *Poétique*, 35, 1978, p. 257-268.

15 Pour ce dernier corpus, cf. notamment Brisset, *À la croisée du texte et de l'image*, op. cit., *passim* ; ainsi que Simon-Oikawa, Marianne, « Les "images à deviner" (*banji-e*) à l'époque d'Edo : formes et problèmes des rébus ludiques au Japon », *Rébus d'ici et d'ailleurs : écriture, image, signe*, op. cit., p. 127-152 ; Griollet, Pascal, « *Sūtra* bouddhiques écrits sous forme de rébus au Japon », *ibid.*, p. 153-179. Pour la notion d'iconotexte, cf. Montandon, Alain (dir.), *Signe/Texte/Image*, Lyon, Césura, 1990, p. 7.

16 Simon-Oikawa, Marianne, *Poésie et écriture – Alphabet et idéogramme dans quelques exemples de poésie visuelle en France et au Japon*, thèse de doctorat, Université 7-Denis Diderot, 1999, vol. 1, p. 64.

LES PANGRAMMES

Assez naturellement, les pangrammes se développent de façon concomitante au développement des syllabaires, c'est-à-dire des systèmes graphiques générés par la conscience d'une structure phonologique spécifique à la langue japonaise, par rapport à la langue chinoise. Ces pangrammes prennent la forme de textes mnémotechniques permettant de présenter tous les sons du japonais à une certaine époque – chaque son n'apparaissant qu'une seule fois. Ces poèmes joueront par la suite un grand rôle dans l'apprentissage de l'écriture, essentiel dans l'éducation des garçons et des filles de l'aristocratie, les sources contemporaines suggérant qu'il s'agissait d'une pratique quotidienne¹⁷.

Sur les trois pangrammes apparus au cours des X^e-XI^e siècles, c'est le dernier qui aura la fortune la plus longue, puisque c'est « l'un des textes qui ont, jusqu'à date récente, le plus marqué la mémoire japonaise¹⁸ ». Il est appelé en raison de son incipit *Iroha uta* (i.e. « poème Iroha ») et comprend 47 syllabogrammes. Le plus ancien document à en fournir le texte est le *Konkô myôσαι shôô-kyô ongi*, un commentaire anonyme du *Sûtra de la Radiance d'or* (*Konkô myôσαι shôô-kyô*), qui a été achevé selon son colophon le 16^e jour du 4^e mois de la 3^e année de l'ère Jôryaku, soit en 1079 dans le calendrier grégorien (fig. 1). Le commentaire est destiné à expliquer le sens de ce *sûtra* central dans la conception du bouddhisme comme protecteur de l'État, et notamment à indiquer la façon dont les moines devaient le lire. En effet, il était, à l'instar des autres textes du canon bouddhique, parvenu dans une traduction chinoise au Japon. Comme ces derniers passaient pour constituer des discours du Buddha historique, ils étaient donc sacrés et il était essentiel de les vocaliser correctement lors des cérémonies.

17 Komatsu, Shigemi, *Kana – sono seiritsu to bensen*, coll. Iwanami shinsho, Tôkyô, Iwanami shoten, 1968, p. 136-140.

18 Frank, Bernard, « La Stance *Aniccâ Vata Sankhârâ* et la tradition japonaise », *Démons et jardins. Aspects de la civilisation du Japon ancien*, Paris, Collège de France, Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises, 2011 [1997], p. 321-327, p. 326.

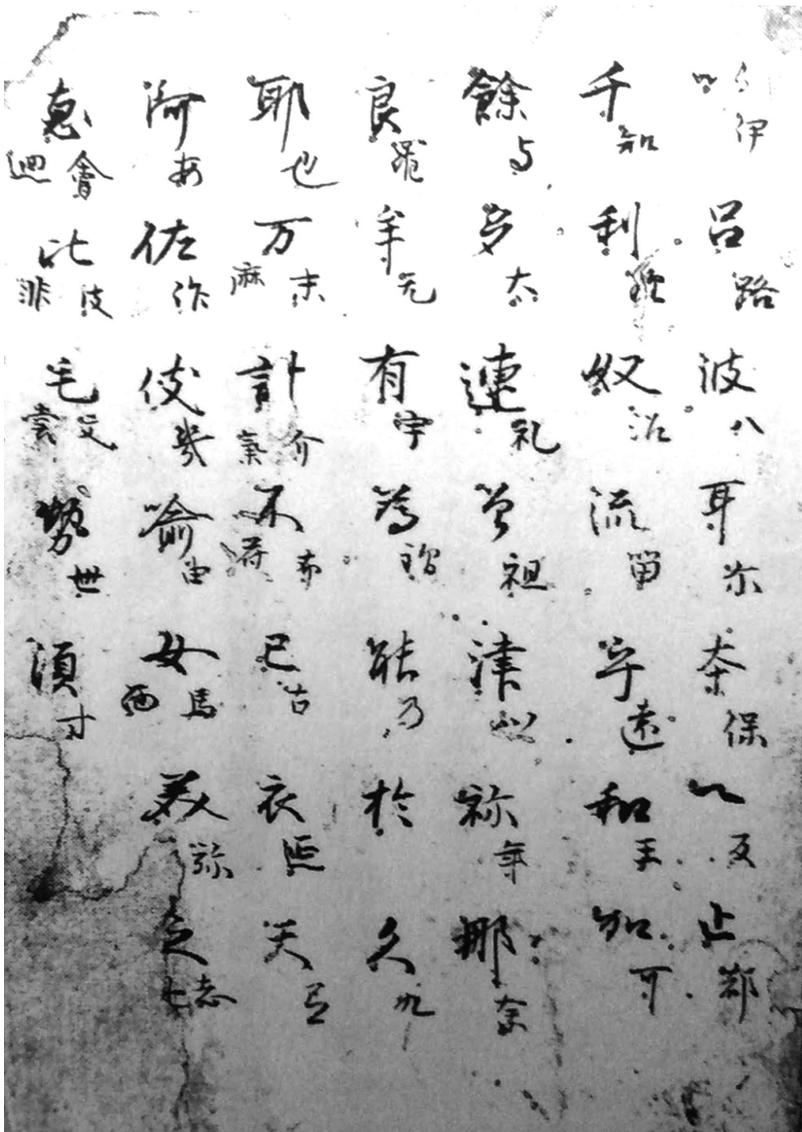


FIG. 1 – Le poème *Iroha uta* selon le *Konkô myôσαι sbô-kyô ongi*, 1079, encre sur papier, 20,1 x 27,9 cm, Tôkyô, Daitôkyû kinen bunko. Éd. Tsukishima, Hiroshi, coll. *Kojisho ongi shûsei*, vol. 12, Tôkyô, Kôten kenkyû-kai / Kyûko shoin, 1981, fasc. 1, p. 1v.

Dans le document de 1079, le pangramme est noté sous la forme de sinogrammes à valeur phonétique, mais il a sans doute été élaboré plus tôt, entre la fin du x^e et le milieu du xi^e siècle¹⁹. Il comporte tous les signes de la langue à l'époque, à l'exception de la nasale /n/, ce qui s'explique par le fait que les sons /n/ et /mu/ étaient sentis comme homophones : dans le cas présent *mu* note donc à la fois /mu/ et /n/. Sur le manuscrit le poème se lit verticalement, du haut vers le bas, en partant de la colonne la plus à droite vers la gauche. Il peut être transcrit aujourd'hui de la façon suivante²⁰ :

色は匂へど散りぬるを
我が世誰ぞ常ならむ
有為の奥山今日越えて
浅き夢見じ酔ひもせず

*Iro ha nibobedo chirinuru wo
wa ga yo tare zo tsune naramu
ui no okuyama kefu koete
asaki yume miji ebi mo sezu*

et traduit ainsi²¹ :

Toute beauté malgré son lustre est tôt vouée à disparaître.
En notre monde, qui donc à jamais peut durer ?
De la profonde montagne des composés aujourd'hui m'affranchissant,
Je ne verrai plus ses songes creux, ni ne m'enivrerai.

Il s'agit d'un quatrain de type *imayô*, ou « poésie au goût d'aujourd'hui », une forme poétique populaire qui n'était pas mobilisée d'ordinaire par les aristocrates de la cour impériale même si elle était y appréciée, et son inspiration est nettement religieuse²². Selon une interprétation qui remonte dès le début du xii^e siècle au Japon²³, l'inspiration de ce poème mnémotechnique proviendrait d'une strophe du *Sūtra de la Grande Extinction du Buddha (Daihatsu nehan-gyô)*, dont elle constituerait une version japonisée²⁴ :

19 Komatsu, *Kana – sono seiritsu to henshen*, *op. cit.*, p. 149 ; Seeley, *op. cit.*, p. 106.

20 Les consonnes voisées n'étant pas notées jusqu'à tout récemment, cela laisse une marge d'interprétation dans certains cas, d'où des propositions différentes de transcription et de traduction.

21 Trad. d'après Frank, « La Stance *Aniccā Vata Sankhârâ* et la tradition japonaise », art. cité, p. 326-327.

22 On y trouve des termes techniques du bouddhisme, comme *ui*, « composés » au troisième vers, qui fera l'objet d'un commentaire plus loin.

23 Frank, « La Stance *Aniccā Vata Sankhârâ* et la tradition japonaise », art. cité, p. 326.

24 *Ibid.*, p. 322.

諸行無常	<i>Sbo gyô mu jô</i>	Tous les composés sont impermanents :
是生滅法	<i>ze shô metsu hô</i>	ils ont pour loi apparition et disparition.
生滅滅已	<i>Shô metsu metsu i</i>	Que disparaissent apparition et disparition :
寂滅為樂	<i>Jaku metsu i raku</i>	leur cessation est félicité.

D'origine indienne et incontestablement très ancienne, car « rattachée à l'origine au cycle des enseignements du *nirvāṇa*²⁵ », cette stance en chinois connue également en langue pālie a largement circulé sous diverses formes au Japon, dont la plus populaire est sans conteste le poème *Iroba uta*²⁶. Elle aurait été prononcée soit par le Buddha lui-même juste avant de s'éteindre, soit par le dieu Indra après l'entrée en *nirvāṇa* du Bienheureux, et propose un condensé de l'enseignement bouddhique, chacun de ses vers correspondant à l'une de ses quatre vérités fondamentales : la souffrance (l'impermanence foncière de tous les êtres, appelés *ui* « composés », terme qui insiste sur leur vacuité ou insubstantialité), son origine (le cycle des transmigrations), sa cessation (c'est-à-dire l'arrêt de ce cycle des transmigrations) et la voie ou moyen de sa cessation (le *nirvāṇa*).

La naissance de ce pangramme et l'objectif premier de son élaboration restent entourés de mystère, mais il a rencontré un très large succès pendant un millénaire, succès qui s'explique par le recours à la langue vernaculaire, largement plus accessible que le chinois, par la forme poétique (aidant la mémorisation), la contrainte pangrammatique, la clarté de son expression, enfin par le contenu bouddhique, enseignement qui commence à pénétrer à partir des ^eX-^eXI siècles de plus en plus profondément l'ensemble de la société japonaise. Son rôle comme modèle pour l'apprentissage de l'écriture explique de fait le sens de l'expression *iroba* « premiers pas, rudiments », encore courant aujourd'hui (comme notre « b.a.-ba »). Enfin, en tant que pangramme et poème d'inspiration bouddhique, l'*Iroba uta* dit doublement la complétion et la vérité du monde, ce qui se reflète dans le fait qu'il a joué dès le ^eXII siècle un rôle comparable à l'alphabet latin comme base du classement des entrées dans les dictionnaires, les encyclopédies, ou les rubriques dans une liste et ce, jusqu'à aujourd'hui où il est combiné au « tableau des cinquante syllabogrammes » (*gojūonzu*) – apparu dans

25 *Ibid.*, p. 323.

26 C'est la stance fondamentale pour laquelle l'adolescent des monts enneigés (*sessen dôji*) se sacrifie dans une *jātaka*, ou vie antérieure du Buddha, extrêmement célèbre dans le monde bouddhisé. Cf. notamment Frank, *ibid.*, p. 323-324, et du même auteur, « Les *oni* : leur nom, leur nature, leur aspect, leurs apparitions », *Démons et jardins*, *op. cit.*, p. 15-43, n. 33, p. 27-28.

sa forme la plus ancienne entre la fin du IX^e et le début du X^e siècle²⁷ –, d'une part, et à un système numérique, d'autre part²⁸.

La place éminente de l'*Iroba uta* dans l'univers graphique japonais est bien illustrée par le fait qu'il apparaisse en tête de la plus ancienne présentation imprimée en Europe des caractères d'écriture japonais. Dans le *Traité des chiffres ou secrètes manières d'écrire* publié en 1586 par Blaise de Vigenère (1523-1596), on le retrouve en effet sous la forme de *hiragana* ou *kana* cursifs, dans une rubrique intitulée « Alphabet de la Chine, & du Giapan », suivi par d'autres échantillons graphiques (fig. 2)²⁹. Le poème figure d'ailleurs rigoureusement dans la même disposition que le *Konkô myôσαι sbôô-kyô ongi* de 1079. On peut remarquer à cet égard que la disposition spatiale de l'énoncé permet de faire apparaître en fin de colonne des syllabogrammes qui, reliés de la droite vers la gauche, font sens, en l'espèce *toga nakute shi-su* (とかたなくしてす), soit « mourir vierge de tout péché ». Cependant, les spécialistes ne s'accordent pas sur la nature volontaire ou aléatoire de cet acrostiche.



FIG. 2 – Blaise de Vigenère (1523-1596), « Alphabet de la Chine, & du Giapan », in *Traité des chiffres ou secrètes manières d'écrire*, 1586, imprimé (RES M-V-348), in f°, Paris, Bibliothèque nationale de France, f° 329v-330r.

© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

27 Komatsu, *Kana – sono seiritsu to bensen*, op. cit., p. 150-153.

28 Pour une vue générale de l'*Iroba uta*, cf. Komatsu, Hideo, *Iroba uta. Nibongo-shi he no izanai*, Tôkyô, Kôdansha, 2009 [1979].

29 On note que les transcriptions phonétiques des signes graphiques y sont parfois aberrantes, ce qui permet de comprendre que, alors même que les contacts étaient directs depuis 1543 entre l'Europe et le Japon, les informations étaient encore loin d'être maîtrisées.

LES ACROSTICHES

Il en existe cependant de plus orthodoxes et de plus incontestables au Japon, le plus célèbre de tous sans doute étant le poème classique (*waka*) composé au cours d'un voyage par le parfait homme de cour Ariwara no Narihira (825-880), et recueilli dans le chapitre IX des *Contes d'Ise* (*Ise monogatari*) au X^e siècle. Il est inséré dans la courte histoire que voici³⁰ :

Il était jadis un homme. Se sentant inutile, il ne voulut plus vivre à la capitale et partit chercher dans l'Est une province où il pût habiter. Il emmena un ou deux hommes qui étaient ses amis de longue date [...]. Ils arrivèrent dans la province de Mikawa à un lieu-dit les Huit-Ponts. On appelle ainsi celui-ci parce que la rivière se sépare en bras comme des pattes d'araignée qu'on passe sur huit ponts. Dans le voisinage de cette plaine marécageuse, ils mirent pied à terre et mangèrent leur riz froid. En ce marais des iris fleurissaient splendidement. Les regardant, l'un des compagnons dit : "Il serait amusant de composer un poème chantant le thème du voyage en plaçant au début de chaque vers les syllabes successives du mot *kakitsubata* (iris)".

Ariwara no Narihira compose alors le poème suivant³¹ :

唐衣着つつ馴れにし妻しあればはるばる来ぬる旅をしぞ思ふ
Kara koromo kuitsutsu navenishi tsuma shi areba harubaruru kinuru tabi o shi zo omou

Comme un beau vêtement
 auquel on s'est attaché en le portant,
 j'ai une femme.
 Dans ce voyage qui m'a amené si loin,
 je pense à elle avec regrets.

Quand il eut récité ces vers, tous pleurèrent tant sur leur riz sec qu'il en fut détrempé.

30 Trad. d'après *Les Contes d'Ise*, trad. Georges Renondeau, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1969, p. 28 ; éd. Watanabe Minoru, coll. Shinchō Nihon koten shūsei, Tōkyō, Shinchōsha, 1976, p. 21-23.

31 Les mores soulignées dans la transcription en alphabet latin correspondent à l'initiale de chaque vers. Il est à noter que la syllabe /ba/ du mot *kakitsubata* apparaît sous la forme /ha/ dans le poème (*harubaruru*) : en effet, les deux phonèmes sont liés en japonais, le premier étant senti comme la forme altérée du second, forme non marquée dans la majorité des manuscrits et imprimés jusqu'à l'époque contemporaine.

Dans ce cas, le texte ne laisse place à aucun doute puisque le principe de l'acrostiche (*oriku*) est énoncé dans l'anecdote qui tient à la fois du récit de voyage et du défi poétique, très courant à l'époque classique où il n'était pas rare d'improviser des compositions de ce genre à la cour impériale ou en voyage. Le poète Ariwara no Narihira, qui fera figure de héros culturel pour la postérité – et notamment grâce à ces *Contes d'Ise* élaborés de façon posthume –, parvient donc à élaborer sur le champ un poème qui rencontre aussitôt un très grand succès. Cette forme poétique brève appelée *waka* est constituée de 31 syllabes, selon une structure de 5-7-5-7 et 7 mores respectivement, un genre d'une brièveté remarquable, « très précisément codifié dans ses sujets comme dans son vocabulaire et dans ses images. Moyen d'expression privilégié à la cour de Heian [794-1192], il [y est] devenu “dès la fin du IX^e siècle, l'activité à la fois la plus prestigieuse et la plus quotidienne”³², faisant l'objet de compilations et de réflexions d'ordre théorique³³ ».

De la fortune de cette improvisation poétique témoigne le fait qu'elle a été recueillie dans la première anthologie impériale commandée en 905 par l'empereur Daigo (r. 897-930). Appelée le *Kokin waka-shû* ou *Recueil de poèmes d'hier et d'aujourd'hui*, ce recueil prestigieux a fait office de manifeste poétique et politique pour le trône impérial, et constituera le modèle absolu pour les anthologies impériales suivantes. Une telle fortune s'explique par le principe de l'acrostiche : /ka/-/ki/-/tsu/-/ha/ ou /ba/, et /ta/, ainsi que par sa virtuosité : il contient en effet – tour de force supplémentaire – de nombreuses allusions par homophonie au thème du vêtement, ce qui permet de suggérer un second énoncé, latent, à travers le premier³⁴. Enfin, ce succès est aussi « sans doute dû au fait que s'y combinent trois des grands thèmes de la [poésie] ancienne : les beautés de la nature, le voyage accompli de mauvais gré, empreint de la nostalgie de la capitale, et l'amour³⁵ ».

32 Pigeot, Jacqueline, et Tschudin, Jean-Jacques, *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Publications universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1983, p. 18.

33 Simon-Oikawa, *Poésie et écriture*, op. cit., p. 77.

34 Ainsi *tsuma* peut être pris pour l'« épouse » (妻), mais aussi pour le « bas d'un vêtement » (襪); *harubaru*, « loin » (遙々), fait allusion au verbe *haru*, « tendre une pièce de tissu » (張る), et *kinuru* peut signifier à la fois « venir » (来ぬる) et « porter un vêtement » (着ぬる).

35 Pigeot, Jacqueline, « Les *Paravents aux iris et aux Huit-Ponts* », *Paravents japonais. Par la brèche des nuages*, éd. Claire-Akiko Brisset, Anne-Marie Christin et Torahiko Terada, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021, p. 178-181, p. 180.

LES ÉPANADIPLOSES

« Amoureux fou du langage³⁶ », le poète et érudit Minamoto no Shitagau (911-983) est bien connu notamment pour ses travaux de lexicographie, en l'espèce la rédaction de l'un des plus anciens dictionnaires du vocabulaire japonais, le *Wamyô ruiju shô*, ainsi que pour être l'un des « Cinq du clos au poirier » dont il a été question plus haut, chargés – rappelons-le – par l'empereur Murakami de commenter le *Man'yô-shû* dont les stratégies graphiques étaient devenues avec le temps indéchiffrables. Il ne fait pas de doute que la familiarité de Shitagau avec l'anthologie du VIII^e siècle n'ait constitué un terreau fertile à sa fantaisie. Tenu en très haute estime dans les siècles suivants³⁷, son propre recueil poétique atteste en effet de plusieurs tentatives pour mobiliser jusqu'à un degré jamais connu jusqu'alors la « plastique du langage », pour reprendre la belle expression de Jean-Yves Tilliette³⁸.

Les poèmes n^{os} 4 à 51 de ce recueil, figurés verticalement de la droite vers la gauche dans une édition moderne³⁹ (fig. 3), correspondent à un ensemble de 48 poèmes « commençant tous par un caractère différent de sorte que la série de tous ces 48 caractères [phonétiques] (...) constitue le syllabaire japonais⁴⁰ », selon le double principe du pangramme et de l'acrostiche. En effet, « leur enchaînement fait apparaître une chanson mnémotechnique utilisée pour l'apprentissage du syllabaire et constituée d'une série de mots désignant différents éléments de l'univers⁴¹ » pour la plupart. Quand on lit le syllabogramme

36 Terada, Sumie, « Bernard Frank et le langage poétique. Autour de Minamoto no Shitagau, oulipien avant l'heure », communication donnée lors du colloque *Bernard Frank vingt ans après. Nouveaux regards sur la civilisation japonaise*, 20-21 octobre 2016, Paris, à paraître. Je remercie vivement Sumie Terada de m'avoir donné accès à son manuscrit.

37 Il est compté au nombre des « trente-six immortels et immortelles de la poésie japonaise » (*Sanjû rokassen*).

38 Tilliette, Jean-Yves, « "Technopaegnia". Les jeux poétiques de la lettre et du sens », *Mirabilia, gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo, Atti delle IV Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*, éd. Francesco Mosetti Casaretto et Roberta Ciocca, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, p. 161-180, p. 165.

39 Éd. Shinpen kokka taikan, vol. 3, Tôkyô, Kadokawa shoten, 1985, p. 98-104.

40 Terada, « Bernard Frank et le langage poétique », art. cité. Les syllabogrammes formant l'acrostiche sont encadrés sur la figure.

41 *Ibid.*

initial de chaque poème, de la droite vers la gauche, on voit en effet apparaître les mots *ame* (« ciel »), *tsuchi* (« terre »), *hoshi* (« étoile »), *sora* (« cieux »), *yama* (« montagne »), *kaba* (« rivière »), *mine* (« pic »), *tani* (« vallée »), *kumo* (« nuage »), *kiri* (« brouillard »), *muro* (« cellier »), *koke* (« mousse »), *bito* (« personne »), *inu* (« chien »), *ube* (« au-dessus »), *suwe* (« fin »), *yuwa* (« souffre »), *saru* (« singe »), *ofuse yo* (« prospérez »), *e no ye wo* (« la branche de micocoulier »), *nare wite* (« s'attachant à »). Le sens de cette séquence, connue sous le nom de *Ametsuchi no uta* (*Chanson du ciel et de la terre*), est, on le voit, beaucoup plus lâche et moins satisfaisant que le poème *Iroha uta*, ce qui explique qu'elle ait été supplantée par ce dernier. Dans la série de Shitagau, les énoncés suivent donc une double direction : verticale avec les poèmes eux-mêmes et horizontale avec le pangramme.

Transcription of the pangramme from Minamoto no Shitagau. The text is arranged in a grid with numbers 1-48 above and below the characters. The characters are: 一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六、二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十二、三十三、三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九、四十、四十一、四十二、四十三、四十四、四十五、四十六、四十七、四十八. The pangramme text is: 一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六、二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十二、三十三、三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九、四十、四十一、四十二、四十三、四十四、四十五、四十六、四十七、四十八. The pangramme text is: 一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六、二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十二、三十三、三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九、四十、四十一、四十二、四十三、四十四、四十五、四十六、四十七、四十八.

FIG. 3 – Transcription par l’auteur du *Recueil poétique* de Minamoto no Shitagau (*Minamoto no Shitagau-shû*), relevé des poèmes n° 4-51. Relevé de Sumie Terada, « Bernard Frank et le langage poétique. Autour de Minamoto no Shitagau, oulipien avant l’heure », à paraître, repr. avec son aimable autorisation.

Non content de s’imposer ces premières contraintes, déjà remarquables, Shitagau a également arrangé sa série en regroupant les poèmes selon des thèmes poétiques, à raison d’un thème pour huit poèmes : successivement le printemps, l’été, l’automne, l’hiver, pensées et passion. Enfin, il pousse le souci de l’exploit jusqu’à faire en sorte que « les derniers caractères de ces poèmes constituent eux aussi le texte de cette [Chanson

du ciel et de la terre]⁴². [Le pangramme] apparaît donc deux fois : [...] en haut et [...] en bas [de la chaîne poétique], comme pour [transfigurer l'ensemble en] une véritable chanson du ciel et de la terre⁴³ », selon la figure de l'épanadiplose, même si dans un sens très étroit puisqu'il est question de syllabes et non de mots dans les poèmes de Shitagau. Le poète est tout à fait conscient de sa virtuosité, car les principes combinés du pangramme, de l'acrostiche, du regroupement thématique et de l'épanadiplose sont revendiqués en tant que tels dans le texte introductif de la série, qui lui permet de préciser les circonstances de la composition, et le rôle joué par un autre poète, Fujiwara no Aritada (?- ?)⁴⁴ :

[Cette série] est une réponse aux 48 poèmes sur la *Chanson du ciel et de la terre*, composée à l'origine par Fujiwara no Aritada, surnommé Tōan. Dans la série de départ, [Aritada] avait seulement placé en tête de chaque poème chacune des syllabes [de la chanson]. J'ai composé ma série en réponse en plaçant [ces mêmes syllabes] à la fin des compositions également, et en regroupant les poèmes par saisons.

On retrouve le principe du défi poétique, lancé par Aritada et relevé brillamment par Shitagau, pratique très courante à l'époque classique, à l'origine de nombreuses compositions improvisées ou non, et déjà rencontrée dans l'anecdote de l'acrostiche sur le thème des iris d'Ariwara no Narihira. Pour conclure avec Sumie Terada, « Shitagau est un oulipien né : plus il s'impose de contraintes, plus son esprit créatif s'aiguise⁴⁵ ».

42 Dans la figure 3, les syllabogrammes placés à l'excipit de chaque poème sont de fait également encadrés et forment la même séquence phonétique et sémantique que l'incipit.

43 *Ibid.* L'écriture japonaise étant à l'époque exclusivement verticale, il est possible, sinon aisé, de jouer ainsi sur le haut et le bas, donc le « ciel » et la « terre ».

44 On ne sait rien de ce personnage, sinon qu'il a manifestement été contemporain de Shitagau, et sa propre série de quarante-huit poèmes n'a pas survécu. La traduction du texte introductif se base sur *Shitagau-shū*, éd. Shinpen kokka taikan, *op. cit.*, p. 98.

45 Terada, « Bernard Frank et le langage poétique », art. cité.

LES CARMINA FIGURATA

Les *carmina figurata* constituent également une caractéristique saillante de la culture graphique et visuelle japonaise, même si des exemples s'en trouvent également en Chine⁴⁶. Encore une fois, Shitagau initie la voie avec deux ensembles complexes, dont je ne traiterai rapidement que le premier, en l'espèce la série numérotée n° 52-66 dans son recueil personnel. Selon son texte introductif, celle-ci a été composée sur le thème du plateau de « double-six » (*sugoroku* ou *suguroku*), un jeu proche du trictrac ou du jacquet, et encore une fois à l'initiative de Fujiwara no Aritada⁴⁷. Le tablier de ce jeu au Japon comprenait des cases dans lesquels les joueurs pouvaient faire avancer leurs pions. L'organisation de cette série de quinze poèmes n'a été comprise qu'en 1980⁴⁸. « Le premier [poème] représente un joli paysage de printemps, qui n'a aucun rapport avec le plateau de double-six⁴⁹ », tout comme les quatorze compositions suivantes⁵⁰ :

するかなるふしのけふりもはるたてはかすみとのみそみえてたなひく
Suruga naru Fuji no keburu mo haru tateba kasumi to nomi zo miete tanabiku

Même la fumée du mont Fuji
 qui s'élève en Suruga
 à l'arrivée du printemps
 semblable à la brume
 s'étire en longues traînées

46 Cf. Zufferey, Nicolas, « Jeux poétiques et humour en Chine à l'époque Song (XI^e-XII^e siècles) », *Fleur de clergie. Mélanges en l'honneur de Jean-Yves Tilliette*, éd. Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Jean-Claude Mühlethaler, Genève, Droz, 2019, p. 793-812.

47 Le texte introductif précise : « Comme Aritada d'archevêque avait commencé ces poèmes sur un tablier de double-six, j'ai complété » ; *Shitagau-shû*, éd. Shinpen kokka taikan, *op. cit.*, p. 99.

48 Akabane, Manabu, « Minamoto no Shitagô-shû no sugurokuban no uta no kaisetsu », *Waka bungaku kenkyû*, n° 43, 1980, p. 1-6.

49 Terada, « Bernard Frank et le langage poétique », art. cité.

50 Traduction d'après Terada, *ibid.* ; *Shitagau-shû*, n° 52, éd. Shinpen kokka taikan, *op. cit.*, p. 99.

- 五二 するがなるふじのけぶりもはるたてばかすみとのみぞ見えてたなびく
 五三 くさしげみひともかよはぬ山ざとにたがうちはらひつくるなはしる
 五四 ろくろにやいともひくらん引きまゆの白玉のをにぬけとたえぬい
 五五 いづこなるくさのゆかりぞをみなへしこころをおけるつゆやしるどち
 五六 ちりもなきかがみのやまにいとどしくよそにてみれどあかきもみぢば
 五七 はなかとてゆきのまにまにをりくれどかつきえかへりてにもたまらず
 五八 かたいとにへつつわぶるはしるやひとよらんと思ひてかつやたえなむ
 五九 むぐらふのまなきあらのとやどはあれてわがせはみえずまでどひさしく
 六〇 のこりなくやそしまもみむおきつなみはなれむそらのくものあけぼの
 六一 のどのどとにほへわがやどさくらばなをりからすひとこぬやまざとに
 六二 くさまくらつゆさへむすぶ袂なりかれつつのちのゆめのかよひぢ
 六三 へにかよふいのきしよりひくつなでとまりはことつげよなにはえ
 六四 まつもおひのやまもときはあきくれどはそのもみぢてるとやはきく
 六五 やまもかくみなもみぢけりなどかのへむしのなくねをもどくしらつゆ
 六六 にほどりかやどりせるあまはかもなくらうたくぬれてぬめるこよひか

FIG. 4 – Transcription par l'auteur du *Recueil poétique de Minamoto no Shitagau*
 (*Minamoto no Shitagau-shû*), n° 52-66. Éd. Shinpen kokka taikan, vol. 3,
 Tôkyô, Kadokawa shoten, 1985, p. 99.

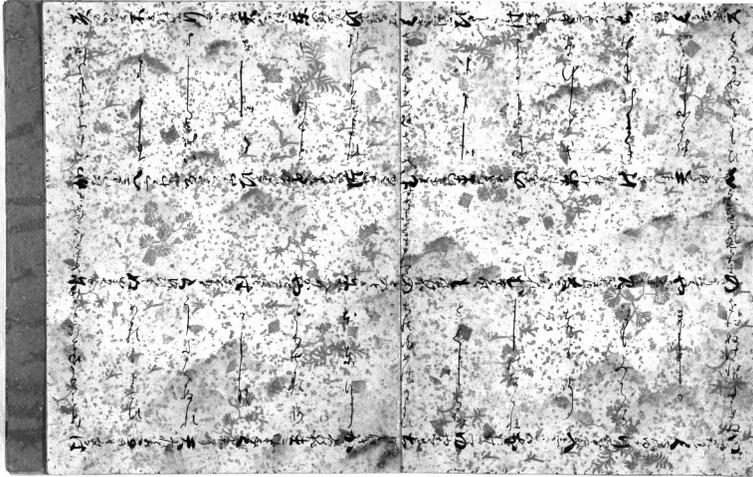


FIG. 5 – Fujiwara no Sadanobu (1088-1156) (call.), *Recueil poétique de Minamoto no Shitagau (Minamoto no Shitagau-shū)*, n° 52-66, manuscrit dit *Sanjūrokunin kashū*, XII^e siècle, encre sur papiers décorés, 20,2 x 15,8 cm, Kyôto, monastère Nishi-Hongan-ji.

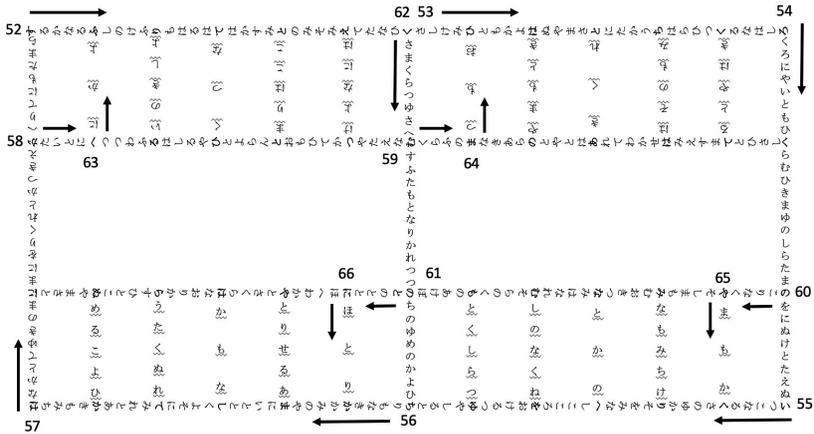


FIG. 6 – Transcription par l'auteur du *Recueil poétique de Minamoto no Shitagau (Minamoto no Shitagau-shū)*, n° 52-66, d'après le manuscrit dit *Sanjūrokunin kashū*, XII^e siècle, Kyôto, monastère Nishi-Hongan-ji.

Si l'on se contente des éditions modernes (fig. 4), qui ne respectent pas la spatialisation présente dans les manuscrits, rien dans le contenu des poèmes ne permet donc de comprendre le lien entre cette série et le plateau de double-six. Cependant, on peut déjà constater que l'ensemble présente deux groupes, le premier jouant sur la figure de l'anadiplose (poèmes n^{os} 52-57), alors que le second propose des relations presque entièrement aléatoires (poèmes n^{os} 58-66)⁵¹, ce qui étonne étant donné le niveau de contrainte affectionné par Shitagau. Cependant, l'observation des manuscrits permet de constater que le poète avait disposé cet ensemble selon un principe d'organisation spatiale précis, suggérant précisément un tablier de double-six, selon le principe du *carmen figuratum*. Cette disposition est respectée dans la copie la plus prestigieuse de son recueil, une version d'un luxe sans précédent et sans doute élaborée pour un empereur. Cet ensemble des *Trente-six recueils poétiques* (*Sanjūrokunin kashū*) du XII^e siècle – dont celui de Shitagau, copié par le calligraphe Fujiwara no Sadanobu (1088-c. 1156) – est encore conservé en grande partie aujourd'hui dans les collections du monastère Nishi Hongan-ji de Kyōto (fig. 5). Cette différence fondamentale entre spatialisation ancienne et éditions modernes a attiré l'attention d'Akabane Manabu, le « découvreur » des différents niveaux de discours proposés par ce dispositif. On comprend mieux la raison pour laquelle les poèmes n^{os} 52 à 57 ainsi disposés reprennent la figure de l'anadiplose, puisqu'ils sont disposés de façon à superposer la dernière syllabe d'un énoncé avec la première du suivant (fig. 6). La lecture doit commencer depuis le coin en haut à gauche avec le poème n^o 52 sur la fumée du mont Fuji traduit ci-dessus. Placé horizontalement sur le plateau, il s'achève sur le syllabogramme < /ku/, à la fois dernière syllabe du verbe *tanabiku* (« s'étirer ») et première syllabe du poème suivant (n^o 53), situé dans la continuité du précédent et commençant par le mot *kusa* « herbes ». Cette composition s'achève elle-même sur le syllabogramme /ro/ 𠬞 de *nabashiro* (« pépinière de riz »), qui initie le poème suivant (n^o 54), tracé cette fois-ci verticalement et commençant par le substantif *rokuro* (« poulie »). La lecture se poursuit dans le sens des aiguilles d'une montre jusqu'au poème n^o 57, qui s'achève sur le syllabogramme /su/ 𠬞 figurant également au début du premier de la série qui commence, rappelons-le, par l'expression *Suruga*

51 À partir du poème 57, les dernières syllabes de chaque composition ne correspondent en effet plus, à une exception près, aux premières des poèmes suivants.

naru, formant ainsi un circuit fermé⁵². Les poèmes n^{os} 58 à 66 sont placés à l'intérieur du quadrilatère ainsi formé, d'abord selon une direction horizontale partant de la gauche vers la droite au tiers supérieur, puis revenant en boustrophédon au tiers inférieur, tous les syllabogrammes placés aux intersections des lignes poétiques entrant naturellement dans la composition de plusieurs énoncés à la fois. Le poème n^o 62 est, quant à lui, situé sur l'axe vertical central : inspiré par le thème du voyage (évoqué par le motif de « l'oreiller d'herbes »), il a donc en commun les syllabogrammes く /ku/ avec les poèmes n^{os} 52 et 53, むす /mu/ avec les poèmes n^{os} 58-59, の /no/ avec les poèmes n^{os} 60-61, et ち /chi/ avec les poèmes n^{os} 55-56, soulignés dans l'original et dans la transcription, comme suit :

くさまくらつゆさへむすふたもとなりかれつつのちのゆめのかよひち
*Kusa makura tsuyu sake musubu tamoto nari Karetsutsu nochi no yume no kayobi-dji*⁵³

Mon oreiller d'herbes,
 c'est ma manche
 où se forme la seule rosée⁵⁴.
 Quand elle sèche à chaque fois
 [me voilà errant] sur les chemins du rêve...

Enfin, les quatre dernières compositions (n^{os} 63-66) permettent de compléter le tablier de double-six dont elles suggèrent les cases : elles sont agencées dans les différents registres constitués par les lignes déjà tracées, selon la structure métrique de base du *waka* (cinq vers de 5-7-5-7 et 7 mores respectivement) à partir du tiers supérieur gauche, et en suivant le sens des aiguilles d'une montre. Un tel principe de lecture suppose la manipulation du support de façon que l'orientation de la figure permette d'assurer la lisibilité de chaque poème, la disposition de la série dans son ensemble induisant une réception dont la vectorialisation n'est pas arbitraire, car son orientation depuis l'angle supérieur

52 À noter que ces six premiers poèmes abordent des thématiques de saison dans l'ordre habituel : printemps, été, automne et hiver.

53 De même que pour l'acrostiche des *Contes d'Ise*, il n'est pas fait de distinction à l'écrit entre les syllabes /chi/ et /dji/, la seconde étant sentie comme une forme voisée de la première.

54 Le thème du voyage est associé en poésie classique au thème de la séparation, comme on l'a vu avec le poème de Narihira plus haut. Les gouttes de rosée font donc souvent allusion aux larmes du voyageur, souffrant de se trouver loin de ceux qu'il aime.

gauche correspond, semble-t-il, précisément au déplacement du pion sur le plateau de trictrac. Tous les poèmes sont donc liés en chaîne et le dispositif superpose le trajet de la lecture à celui du jeu⁵⁵.

Enfin, les syllabogrammes figurant aux différentes intersections du plateau ainsi constitué doivent être reliés en adoptant le même parcours de lecture pour révéler le texte virtuel suggéré par la disposition : す /su/, く /ku/, ろ /ro/, く /ku/, の /no/, い /i/, ち /chi/, は /ha/, に /ni/, か /ka/, へ /he/, る /ru/, ひ /hi/, と /to/, つ /tsu/, ま /ma/, の /no/, あ /a/, は /ha/, て /te/, や /ya/, み /mi/, な /na/, む /mu/, も /mo/, の /no/, に /ni/, や /ya/, は /ha/, ら /ra/ et ぬ /nu/. Ce qui donne le poème suivant⁵⁶ :

すくろくのいちばにかへるひとつまのあはてやみなむものによはらぬ
*Suguroku no ichiba ni kaberu hitodzuma no ahade yami namu mono ya ha ranu*⁵⁷

L'épouse qui s'en retourne
 au marché [où s'assemblent
 les joueurs] de trictrac,
 sans rencontrer [son amant],
 n'a-t-elle pas renoncé [à cette liaison]?

Ce poème n'apparaît pas dans les éditions modernes du recueil de Shitagau, et pour cause, puisqu'il n'apparaît qu'à condition de respecter la disposition d'origine, une disposition même au sein de laquelle il reste à l'état latent. Il n'est cependant pas complètement inconnu, puisqu'il a été compilé avec une variante au deuxième vers (*ichiba ni tateru*) dans la section « poèmes d'amour » d'une anthologie poétique impériale du début du XI^e siècle, le *Recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*, ce qui témoigne de son franc succès à la cour⁵⁸. D'auteur ou d'auteure inconnue, il est truffé d'allusions poétiques au jeu de double-six. Enfin, il

55 On comprend également la nécessité absolue de noter ici les énoncés à l'aide de syllabogrammes et non de sinogrammes, car cela permet de garantir la polysémie des signes graphiques (y compris la possibilité de voiser ou non les phonèmes à la lecture) et la régularité spatiale des séquences poétiques de 31 mores.

56 Le dernier vers apparaît dans le tableau de Shitagau sous une forme contractée pour le verbe (*ni ya ha ranu*), ce qui correspond à l'oralisation de la même séquence à l'écrit (*ni ya ha ranu*), où on note une more supplémentaire (phénomène appelé *jiamari*). Le sens est cependant strictement identique.

57 À nouveau, il faut à la lecture suppléer le voisement de certaines consonnes initiales : /gu/ pour /ku/, /ba/ pour /ha/, /dzu/ pour /tsu/, et /de/ pour /te/.

58 Akabane, « Minamoto no Shitagô-shû no sugurokuban no uta no kaisetsu », art. cité, p. 2. L'édition du poème se trouve dans *Shûi waka-shû*, livre 19, n° 1214 ; éd. Shin Nihon koten bungaku taikai, Tôkyô, Iwanami shoten, 1990, p. 352.

convient de noter qu'une intersection du tablier n'apparaît pas dans le poème (entre /tsu/ et /ma/ du 3^e vers), ce qui est logique puisque le nombre d'intersections de la figure ainsi constituée se monte à 32 et que la composition métrique d'un *waka* comprend, on l'a vu, 31 mores. Cependant, cette syllabe superfétatoire 𠄎 /mu/ n'est pas hétérogène à l'énoncé, car elle permet de constituer le mot *muma* (« cheval », 馬) qui désigne aussi le pion du double-six. La lecture permet donc d'obtenir l'expression *hitotsu muma*, « un pion », en sus de *hitodzuma* « l'épouse » (d'un autre). Autrement dit, cette syllabe émergeant de la structure spatiale ajoute un troisième niveau de sens au dispositif qu'elle sur-détermine : elle permet de renvoyer au jeu, au-delà de l'évocation de l'épouse infidèle repentie. La boucle est bouclée.

Pour conclure⁵⁹ :

Si la figure [du tablier de double-six] dans son ensemble suggère, par sa régularité et sa symétrie, une certaine immobilité, les caractères, orientés de manière multidirectionnelle, la mettent en mouvement [...], et rappellent même quelques-unes des règles supposées, mais mal connues, du jeu [...]. Cadre préparatoire à un jeu, la figure, lorsqu'elle est lue, devient ainsi elle-même activité ludique. Même si le regard du lecteur ne suit pas nécessairement les règles de déplacement des pions sur le damier qui régissent le jeu réel, ses mouvements à l'intérieur de la figure, selon des directions fixées à la fois par les règles du *waka* et par la disposition graphique des vers, correspondent à une combinatoire spatiale analogue à celle qui devait régir le jeu de *sugoroku*.

Enfin, ces règles permettent de révéler en une ultime étape le poème du double-six ainsi caché dans la structure⁶⁰. Comme on le voit, Minamoto no Shitagau a poussé dès le x^e siècle à l'extrême les « aventures du langage⁶¹ », et chez lui, la lecture relève souvent de la performance, à plusieurs titres, certains dispositifs faisant encore l'objet de discussions aujourd'hui entre les spécialistes⁶².

59 Simon-Oikawa, *Poésie et écriture*, *op. cit.*, p. 69-70.

60 Il n'a d'ailleurs pas été compris par les copistes qui ont commis des erreurs dans la transmission manuscrite de l'ensemble. Cf. Akabane, « Minamoto no Shitagô-shû no sugurokuban no uta no kaisetsu », art. cité, p. 3 ; Terada, « Bernard Frank et le langage poétique », art. cité.

61 Terada, *ibid.*

62 D'autres inventions graphico-poétiques sont à signaler dans son œuvre, mais je signale en particulier un poème bilingue chinois/japonais particulièrement intéressant dont Bernard Frank, fasciné par la personnalité de Shitagau, a livré une fine analyse. Cf. Frank, « Entre idéogrammes chinois et syllabaire japonais : l'étonnant exemple d'un texte susceptible

Si ingénieux soit-il, Shitagau est loin d'avoir été le seul dans l'histoire de la culture graphique japonaise à avoir exploité « l'espace écrit ». En témoignent les nombreux *carmina figurata* ou « images en écriture » (*moji-e* selon la terminologie japonaise) d'inspiration bouddhique⁶³. Rappelons que, au sein des monastères bouddhiques ou de la cour impériale, les *sūtra* étaient considérés comme la parole même du Buddha. Par conséquent leur texte avait une valeur sacrée et « la copie, effectuée avec grand soin de chaque signe graphique l'un après l'autre, suivant le modèle original, avec la plus extrême concentration mentale, était tenue comme un acte religieux important⁶⁴ », qu'il s'agisse de textes canoniques (en chinois) ou de diagrammes cosmiques (mandalas, en sanskrit). Dans certains cas, ces textes pouvaient être spatialisés afin de suggérer des figures, ce qui explique les mises en page spectaculaires proposées notamment par un groupe de pièces appelées *Mandalas de la pagode aux trésors sans nombre en caractères d'or*. Exécuté à la détrempe d'or et d'argent sur fond indigo, ils offrent la vision d'une pagode (c'est-à-dire un reliquaire) constituée à l'aide du texte chinois du *Sūtra du Lotus* micrographié (fig. 7). Il en subsiste un certain nombre encore au Japon, ce genre ayant émergé au XIII^e siècle, semble-t-il, d'après un prototype apparu en Chine, à l'époque de la dynastie Tang (618-907)⁶⁵.

d'une lecture en deux langues », *Actes du colloque Espaces de la lecture (Écritures III)*, éd. Anne-Marie Christin, Paris, Retz, 1988, p. 85-95. Une telle virtuosité fera d'ailleurs des adeptes quelques siècles plus tard, notamment le poète Ozawa Roan (1723-1801), reprenant à son compte les principes de Shitagau pour une nouvelle série poétique en plateau de double-six par exemple, en partant également du même poème du *Recueil de poèmes glanés parmi les délaissés*. Cf. pour ces compositions postérieures qui mobilisent toutes sortes de figures (acrostiches, *carmina figurata*, palindromes, etc.), Itô, Tatsushi, « Ozawa Roan no sugoroku uta ni tsuite », *Komazawa gakubun*, n° 50, 2013, p. 53-81 ; Kamimura, Hiroo, « Japanische Figurengedicht vom 10. bis 19. Jahrhundert », *Studies in Languages and Cultures*, n° 2, Institute of Languages and Cultures, Kyūshū University, 1991, p. 1-13, p. 3-7. Pour une vue d'ensemble des jeux graphiques et jeux linguistiques, cf. Suzuki, Tôzō, « Bungeishi to kotoba no asobi », *Nihongo kôza*, éd. Ikeda Yasaburō, vol. 2, Tôkyō, Taishūkan shoten, 1976, p. 263-310 ; Inagaki, Shin.ichi, « Les jeux d'écriture à l'époque d'Edo », *Du pinceau à la typographie. Regards japonais sur l'écriture et le livre*, éd. Claire-Akiko Brisset, Pascal Griolet, Christophe Marquet et Marianne Simon-Oikawa, Paris, École française d'Extrême-Orient, coll. Études thématiques vol. 20, 2006, p. 231-259.

63 Cf. notamment le catalogue d'exposition *Moji-e to e-moji no keifu*, Tôkyō, musée Shôtō, 1996 ; O'Neal, Halle, *Word embodied : The Jeweled Pagoda. Mandalas in Japanese Buddhist Art*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2018.

64 Kamimura, « Japanische Figurengedicht vom 10. bis 19. Jahrhundert », art. cité, p. 1.

65 *Ibid.*, p. 2.

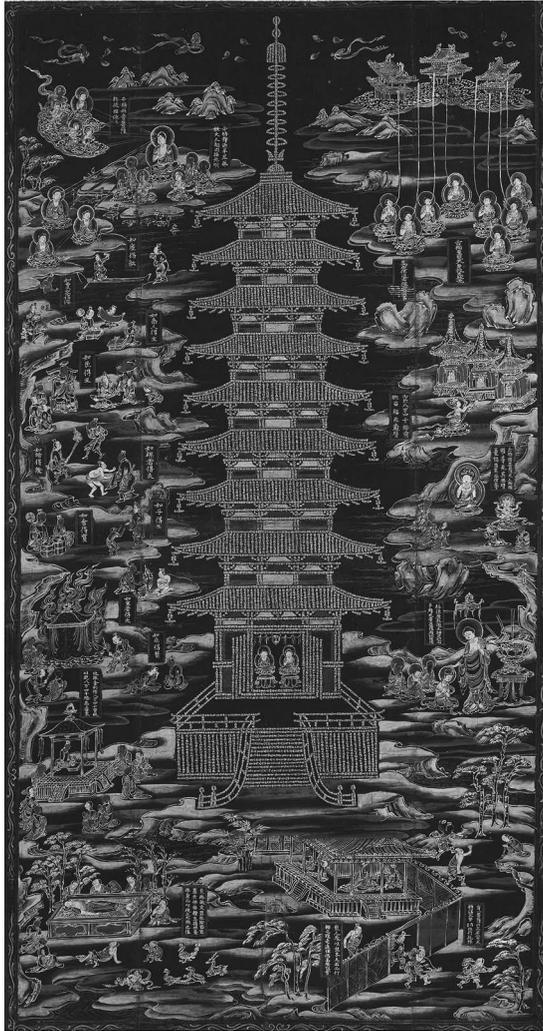


FIG. 7 – Mandala de la pagode aux trésors sans nombre en caractères d'or (*Kinji hôitô mandara*), fascicule 7 du *Sūtra du Lotus*, XIII^e siècle, or, argent et couleurs sur papier teinté à l'indigo, 111,5 x 58,7 cm, Kyôto, monastère Ryûhon-ji. © Wikicommons.

Le corpus des *carmina figurata* comprend également des portraits de saints ou de figures gardiennes du bouddhisme, même si plus tardifs⁶⁶. On trouve au Japon de nombreux autres exemples de ces objets mixtes, du XIV^e au XVIII^e siècle, qui constituent autant d'actes de piété. On peut aisément les rapprocher du *Liber de laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur (780-856) « qui, en utilisant les jeux de langage pour célébrer le Verbe divin, crée un lien entre [graphisme] et foi religieuse, en une sorte d'“ontologie de la parole”, ou de “théologie de la lettre”⁶⁷ ». Enfin, il était possible de combiner foi et poésie, grâce à des dispositifs empruntant aux figures de Shitagau, mais fondés sur une inspiration résolument bouddhique⁶⁸. Les quelques exemples que j'ai montrés « rappellent [en effet] que la poésie a souvent cherché à s'approprier les pouvoirs de l'image, et à se donner elle-même à voir⁶⁹ ».

66 Cf. par exemple le *Bodhisattva Monju en lettres sanskrites* (*Bonji-sho Monju-bosatsu zu*), XV^e s., encre sur papier, 93,5 x 35,5 cm, coll. part. : suivant un modèle remontant au XIV^e siècle, le *bodhisattva* de sagesse Monju y est figuré juché sur un lion, et entièrement exécuté à l'aide de la formule (*mantra*) qui lui est associée « om arapacana dbīḥ » en lettres sanskrites. Cf. *Moji-e to e-moji no keifu*, op. cit., n° II-5, p. 50, et les exemples suivants p. 50-61. Les plus anciennes pratiques associant écriture sanskrite et mandala remontent sans doute au X^e siècle. Cf. Kamimura, « Japanische Figurengedicht vom 10. bis 19. Jahrhundert », art. cité, p. 2.

67 Zufferey, N., « Jeux poétiques et humour en Chine à l'époque Song (XI^e-XII^e siècles) », art. cité, p. 805-806.

68 Notamment les compositions votives dites *yūdasuki*, sur le modèle de spatialisation initié par Shitagau, combiné au principe de l'acrostiche sur le nom du *buddha* Amida, de Fujiwara no Tamekane (1254-1332), ou les poèmes posthumes pour sa mère décédée par Fujiwara ou Karasumaru Sukeyoshi (1622-1669), etc. Cf. Kamimura, « Japanische Figurengedicht vom 10. bis 19. Jahrhundert », art. cité, p. 4-6 ; Suzuki, art. cité, p. 269-271.

69 Simon-Oikawa, Marianne, « Écriture poétique, poésie de l'écriture : formes et enjeux de la poésie visuelle japonaise », *Ebisu – Études japonaises*, n° 25, 2000, p. 153-192, p. 154.

LA POÉSIE LETTRISTE JAPONAISE MODERNE

Pour conclure ce très rapide panorama, je vais maintenant évoquer brièvement la poésie lettriste japonaise de la seconde moitié du xx^e siècle. Pratiqués à l'époque contemporaine, les *carmina figurata* ne relèvent plus de la manuscriture et profitent de la diffusion de l'imprimerie typographique au xix^e siècle qui en modifie le support et les modes de diffusion. Un autre point est à souligner : qu'il s'agisse de poèmes à forme fixe comme le *waka* ou des textes sacrés du bouddhisme auxquels était imposée une disposition graphique particulière, le *carmen figuratum* les fait sortir de l'oralité, puisque poèmes comme *sūtra* étaient destinés à l'origine à être chantés ou psalmodiés. Cette pratique graphique ne reposait cependant en rien sur une méfiance vis-à-vis du langage, ou de la linéarité discursive. Il s'agissait davantage d'accorder sa place au visible, à la contemplation, pour faire surgir énoncés latents ou vision mystique. Quand, au xx^e siècle, apparaît la poésie visuelle au Japon, il s'agit d'une production marginale, qui est le fruit d'« une collaboration active avec la poésie concrète, un mouvement international né en Suisse et au Brésil au début des années 1950⁷⁰ ». Cet art minimaliste implique la spatialisation de l'énoncé, des jeux de répétition, etc., et ne s'inscrit dans aucune visée esthétique ou décorative, se présentant comme accessible à tous et à toutes, avec « des papiers de qualité courante » et « une typographie volontairement minimale⁷¹ », sans effets chromatiques, sans images le plus souvent et relevant d'un dépouillement formel absolu. Internationale, « cette poésie repose partout sur un même refus : celui de se soumettre au flux du discours verbal, et sur un même principe : la volonté de faire du mot un objet en réactivant ses composantes visuelle et sonore⁷² ». Pour ce faire, les poètes comme Niikuni Seiichi (1925-1977) jouent sur la plasticité des caractères – à la fois mots et lettres – et proposent « une poésie écrite qui, tirant toutes les conclusions de son inscription sur un support, se donne pleinement comme une poésie de l'écriture », selon la belle formule de Marianne Simon-Oikawa⁷³. Contrairement aux *carmina*

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 155.

72 *Ibid.*, p. 156.

73 *Ibid.*, p. 153.

figurata de l'époque pré-contemporaine qui peuvent être en théorie tous linéarisés – même s'il en résulte une perte de sens et d'efficacité, on l'a vu –, « [l]e poème visuel contemporain occupe dès sa création une place particulière dans l'espace, dont il ne peut se défaire⁷⁴ ». En témoigne *Pluie* (fig. 8), poème « sans doute le plus connu non seulement de Niikuni Seiichi, mais aussi de la poésie visuelle japonaise dans son ensemble, tous courants confondus⁷⁵ ». Le sinogramme « pluie » (*ame* 雨) est le seul idéogramme complet utilisé ici, lui-même d'origine pictographique : « sa partie supérieure figure le ciel tandis que les quatre “points” représentent les gouttes de pluie elles-mêmes⁷⁶ ». Ce lien avec l'origine pictographique du sinogramme pourrait donner le sentiment que Niikuni se contente de réactiver ici une forme de mimésis avec le réel, mais ce n'est pas le cas⁷⁷ :

[Le signe 雨] n'est pas [...] placé en haut de la page, comme le voudrait le bon sens, mais en bas, et les gouttes elles-mêmes, répétées mécaniquement [...] et groupées par quatre [selon] l'exacte configuration qu'elles occupent dans le caractère, ne sauraient figurer le mouvement de gouttes réelles. L'image donnée à voir est [donc] en réalité bien moins un paysage qu'une mise en scène du caractère d'écriture lui-même, dont les composantes se trouvent ainsi exhibées. Que la mise en page du poème évoque à son tour la pluie ne fait que ressortir plus nettement la spécificité du [sinogramme], irréductible, dès lors qu'il sert à noter une langue, à la figure dont il est né.

Un dispositif en somme contraire au calligramme « Il pleut » de Guillaume Apollinaire (1916) qui joue bien davantage sur le figuratif. À la fois spectaculaire sur le plan graphique et revendiquant une nette esthétique de la pauvreté sur le plan matériel, *Pluie* représente à la fois l'inverse absolu des poèmes de Shitagau sur le tablier du double-six, et leur souterrain prolongement.

Claire-Akiko BRISSET
Université de Genève

74 *Ibid.*, p. 155.

75 Simon-Oikawa, Marianne, « Pour une poétique de la pluie : l'écriture et ses métamorphoses dans la poésie visuelle japonaise contemporaine », *Textuel*, n° 40, 2001, p. 119-147, p. 125.

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*, p. 127.

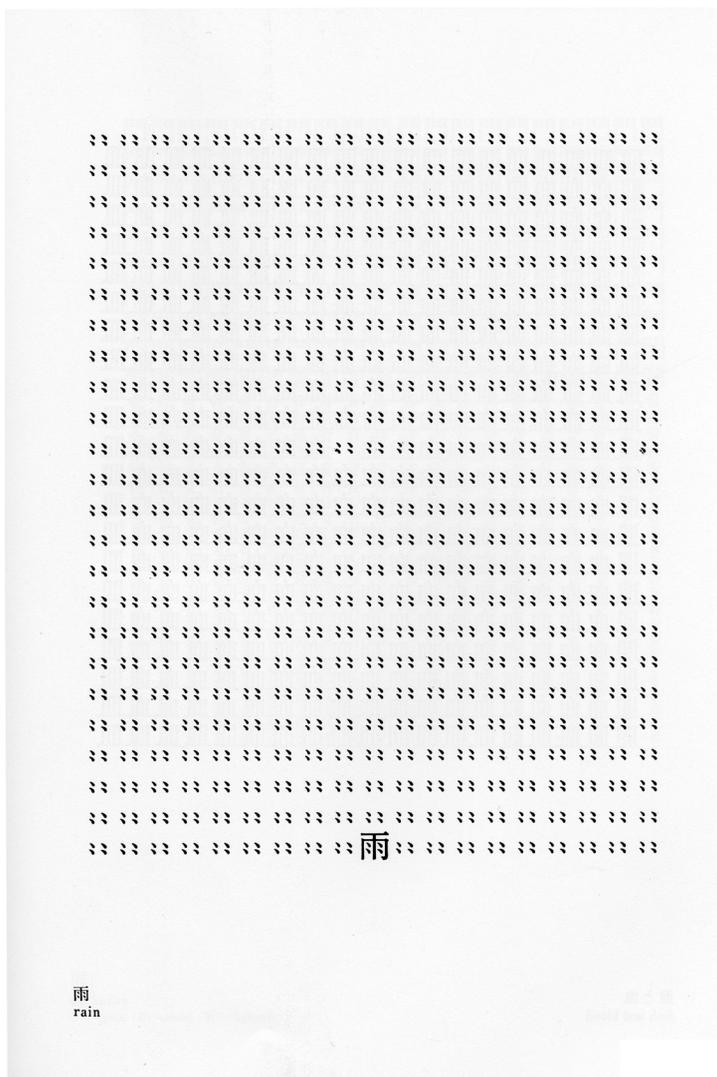


FIG. 8 – Nikuni Seiichi (1925-1977), *Pluie*, exposition Association for the Study of Art. *Kūkan shugi* (Spatialisme), 1966. Tous droits réservés.

LES VERS FIGURÉS (XVI^e-XVII^e SIÈCLE) ET LES LIMITES DE LA POÉSIE

Les poèmes que l'on désigne comme des « vers figurés », des « calligrammes » sous la plume d'Apollinaire, semblent rares dans la vaste production poétique en français de la seconde moitié du XVI^e siècle et du premier XVII^e siècle. Il faut dire qu'ils ont mauvaise presse. Il n'est que de se souvenir de ces quelques mots de Montaigne qui fustige

ces subtilitez frivoles et vaines, par le moyen desquelles les hommes cherchent quelquesfois de la recommandation : comme les poètes qui font des ouvrages entiers de vers [...] en manière qu'ils viennent à représenter telle ou telle figure¹.

La méfiance de Montaigne résonne avec celle de Tabourot qui, dans les *Bigarrures* (1572), mentionne

la gentille invention de Theocrite Poete Grec, qui a faict & fabriqué des vers si ingenieusement, que par la figure ils representent un Arc, une aelle, & autres figures comme aussi il me souviēt d'avoir leu l'œuf, d'un poete Grec estant jeune escholier à Paris 1564. j'ay faict la Coupe Poetique, la marmite & autres².

Tabourot fait référence à une pratique scolaire répandue, si l'on se rapporte aux articles employés (« la » coupe, « la » marmite) ou à la locution finale (« et autres »). L'appartenance de ces jeux de lettres au répertoire des exercices scolaires, où peuvent régner le brio et la frivolité dans ce qui ne serait qu'un exercice, contribua peut-être à disqualifier les vers figurés aux yeux de certains.

Il faudrait pourtant pouvoir faire l'état des lieux exhaustif de la production (imprimée et manuscrite) et des discours sur la production

1 *Essais*, I, 54, éd. P. Villey, Paris, PUF, « Quadrige », p. 311.

2 Chapitre XX, « Des autres sortes de vers folastrement & ingenieusement praticquez » (Paris, J. Richer, 1583, f. 183v-184r).

de toutes les formes d'écriture jouant de leur visualité pour en saisir précisément les usages et les enjeux à cette époque. En incluant dans cette enquête les jeux avec la matière sonore – anagrammes, rimes léonines, rimes équivoques, etc. – c'est-à-dire des marques stylistiques de surdétermination et de multiplication du sens d'un énoncé, rejetées, par Du Bellay ou Deimier par exemple, comme relevant de pratiques pré-marotiques, on pourrait esquisser une poétique et une stylistique historiques des pratiques lettristes entre, disons, 1550 (après la traduction française de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin en 1546, qui fut un sommet d'accomplissement typographique³) et le milieu du XVII^e siècle (avant la mode de la poésie galante qui fit sa signature des jeux avec la matérialité du discours poétique et mais aussi des jongleries avec les contraintes d'écriture⁴), soit ce qui semble être une période creuse de l'histoire de ce type de dispositifs scripturaux.

J'ai pu identifier trois exemples, tous imprimés, de vers figurés. Les auteurs concernés ne sont pas des inconnus mais sont toutefois restés des perdants des palmarès de notre histoire littéraire. Il s'agit de Jean ou Jean-Aimé de Chevigny (1533 ?-1604 ?), de Jean Grisel (1567-1622) et de Robert Angot de l'Éperonnière (1581-1646). On verra, d'une part, que le recours qu'ils font aux vers figurés répond toujours à un projet d'hommage aux destinataires des poèmes, et que, d'autre part, cette forme d'écriture révèle sans doute leur positionnement marginal dans le champ de l'écriture poétique du temps.

3 Voir Tran, Trung, « L'art typographique au XVI^e siècle, entre esthétique du livre et poétique des textes : le cas du *Songe de Poliphile* (1546) », *Calligraphie/Typographie*, dir. J. Dürrenmatt, Paris, L'Improviste, 2009, p 35-51.

4 Le mémoire *Apollon Tisserand : la poésie figurée en France à l'époque moderne* de Sylvain Bazin, Pierre Gandil, Thierry Guslevic et Jérôme Villemin (ENSSIB, 2003), propose un premier état des lieux.

JEAN(-AIMÉ) DE CHEVIGNY/CHAVIGNY

En 1579, parmi les poèmes de dédicace adressés à Claude de Pontoux (1530-1579) dans ses *Œuvres*⁵, se trouve un « Tombeau pyramidal de Claude de Pontoux, par Jean de Chevigny Beaunois » :

Je
veux
Neveux,
à mon doux
DE PONTOUX
dresser vrayment
un monument :
que le temps vieillard,
l'eau, le feu pillard
ne pourront mettre bas,
affranchi du trespas :
plus beau, superbe & hautain
Que n'est l'orgueil Memphitain :
de triple couronne l'ornant :
l'une de ses ayeuls prenant :
l'autre Galen, & le Prince Hippocras
digne loyer, luy baillèrent ils pas ?
de la tierce Phebus Apollon l'honora
quand d'un rare pinceau son Idee il dora.
Vis ame bien heureuse entre les bien heureux
esprits, qui sont là haut en repos plantureux :
& amy, pren à gré ce triste & pieteux son,
que triste je te vouë à l'antique façon.

Jean ou Jean-Aimé (à partir de 1581) de Chevigny puis de Chavigny, médecin, fut secrétaire de Michel de Nostredame et exégète de ses écrits, et connu pour avoir suivi les cours de Jean Dorat⁶. C'était un érudit,

⁵ *Œuvres de Claude de Pontoux*, Lyon, Benoît Rigaud, 1579.

⁶ Pour les questions portant sur l'identité de ce personnage, voir Chevignard, Bernard : « L'énigme Chevigny/Chavigny : les pièces du dossier », *BHR*, t. 67, n° 2, 2005, p. 353-371 et surtout : « Jean-Aimé de Chavigny : esquisse bio-bibliographique », *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, t. 135, 1995-1996, p. 171-200. Voir aussi ce qu'en dit Jean Dupèbe dans *Nostradamus : Lettres inédites*, Genève, Droz, 1983, p. 21-24.

traducteur du latin et astrologue. Sa production versifiée se résume à des textes de dédicaces. Il finit sa vie à Lyon, où travaillait Benoît Rigaud, l'imprimeur du livre de Pontoux (lui aussi traducteur). Tous deux sont bourguignons. Apparemment⁷, la pyramide de Chevigny est le seul poème qu'il ait composé de la sorte. Elle surmonte la devise grecque de Pontoux et signifie *la douce tranquillité*. Le recours aux vers figurés participe de l'hommage rendu à Claude de Pontoux : la pyramide est un symbole d'éternité. Elle est aussi par sa forme la garante de la réputation éternelle du destinataire – « un monument : / que le temps vieillard, / l'eau, le feu pillard / ne pourront metre bas ».

Les vers s'y échelonnent de deux à douze syllabes et sont tous masculins. Le poème se décline en distiques isométriques dont la longueur est croissante. Sa mise en forme graphique a imposé à son auteur de renoncer à la régularité métrique : si les mètres et les structures strophiques sont reconnaissables, le texte tel qu'il est composé est irrégulier (puisque non périodique). Les exigences de la forme visuelle l'emportent sur celles de la régularité métrique : d'un point de vue poéticien, nous avons à faire à une composition qui relève d'un italianisme avant la lettre⁸, très longtemps avant les vers libres de la période galante, et qui, pour le moment où cela paraît, est une anomalie formelle exigée par le projet graphique du poète. On peut penser que ce type de vers était difficile à lire, que leur périodicité contrariée et le mélange des mètres constituaient des ensembles métriques inhabituels et troublants pour les lecteurs, difficilement perceptibles comme poésie. Le programme graphique s'impose au programme poétique.

7 <http://cura.free.fr/dico4ti/2003chavigny.html>, consulté le 22/06/2023.

8 Voir par exemple la *Sylvanire* (1627) d'Honoré d'Urfé.

JEAN GRISEL

Grisel dédie au roi en 1599 ses *Premieres Œuvres poetiques*⁹. Il y affirme que le roi a bien accueilli ses vers lorsqu'il a séjourné à Rouen et qu'il a donc voulu « mettre par ordre quelques autres » de ses textes qui représentent, dit-il au roi, « vostre vigilance & diligence, surpassant la creance humaine, & en vos victoires vostre bonté & clemence infinie¹⁰. » Le programme poétique et épideictique semble clair : il s'agit de faire de la poésie le miroir des grandeurs royales. Grisel cherche à se faire (re)connaître comme auteur, passant de la performance orale à une publication imprimée. Il promet même une suite dans l'avertissement « Au lecteur », à la dernière page du recueil : « Cet eschantillon ne sera que pour prendre langue de l'opinion que tu auras de moy ». Il déploie donc dans le recueil des efforts considérables pour mettre en relief chacune de ses trouvaille – il élabore notamment un « Acrostiche figuré » avec le nom du roi (« henridebourbonprincedefrance ») où des lettres majuscules forment une fleur de lys (« Des Bourbons la vailance / Maintient ma fleur en France »). Grisel choisit la prouesse, la complexité (jusqu'à une forme d'obscurité). Il ne fait guère de doute qu'il a conçu son recueil comme le répertoire de ses compétences et de sa virtuosité, alors que se met progressivement en place en France une nouvelle poétique dominante fondée sur un idéal de simplicité formelle et linguistique. Ce champion des Palinods de Rouen s'affranchit, peut-être parce qu'il ne les maîtrise pas, des codes de la poésie du temps, à moins que l'hommage rendu réside précisément dans cet affranchissement. Il n'est donc pas surprenant d'y trouver également une série de vers figurés qui relèvent en partie de ce brio qui caractérise le recueil. On trouve en effet une hache (p. 29), des ailes d'amour (p. 96) et des œufs de Pâques (p. 120-121), qui scandent le recueil. Grisel élabore ainsi une mise en forme exceptionnelle qui le qualifie autant qu'elle rend hommage. On lit ainsi, un peu difficilement, dans l'un des deux œufs :

9 *Les Premieres Œuvres poetiques de Jehan Grisel rouennois, dédiées au très chrestien roy de France et de Navarre Henry IV*, Rouen, R. du Petit Val.

10 *Ibid.*, à ij.

François
 Doux-courtois
 Et du monde
 Race plus ronde,
 Fidelle nation,
 Par une imitation
 Ces œufs sont vos œufs de Pasques :
 Ils ne sont pas de ces oiseaux
 Qui pour un font cent coquedagues :
 Pourtant vous les trouverez beaux,
 Si vous aimez la douce gentillesse
 Et d'Ipocrene, & du flot de Permesse.
 En ces lieux je les ay trouvez,
 Contentez-vous donc de ma peine,
 Et qu'ils soyent par vous approuvez.
 Qui pres ceste fontaine,
 Et beau fleuve n'ira
 De tels n'en aura
 Car personne
 n'en donne.

Il faut souligner aussi que par ce choix de vers figurés, Grisel se place à la suite d'une lignée savante qui mène de Théocrite à Henri Estienne. Dans les *Poetae graeci principes heroici carminis et alii nonnulli* de 1566, ce dernier avait introduit une nouvelle police grecque, la numérotation des vers de 5 en 5 et, parmi les poètes grecs qu'il présentait, se trouvait Théocrite dont il reprenait les vers figurés : des ailes, une hache, une tour, un œuf. Grisel reprend les motifs des ailes, de l'œuf et de la hache, soit trois des quatre motifs figurés de Théocrite/Estienne.

On peut identifier plusieurs opérations dans le processus de publication et dans le choix des vers figurés : se faire connaître et reconnaître, pour le poète et pour l'imprimeur, tous deux investissant de l'argent et du temps pour une prouesse qui les qualifie, en matière de maîtrise technique et en matière de savoir, de réactivation d'un savoir noble (qui semble alors dégagé de toute allusion aux pratiques scolaires). L'hommage de Grisel à Henri IV repose précisément sur cette exhibition de divers talents mis au service de la figure royale et par laquelle celle-ci se devait d'être, pour ainsi dire, à la hauteur du défi herméneutique posé par la multiplication des jeux lettristes.

Mais il n'est pas impossible que Grisel ait fait fausse route : une telle érudition ainsi mise en avant pouvait sembler un peu vaine au lectorat du temps, *a fortiori* avec la lisibilité altérée de ce genre de textes. Car ce qu'ils gagnent en visibilité se perd en matière de poéticité : comme chez Chevigny, ce qui est dessiné importe au moins autant que les lettres qui élaborent la forme de la figure. On parle d'ailleurs de vers figurés et non de poèmes figurés.

ANGOT DE L'ÉPERONNIÈRE

Enfin *Le Chef-d'œuvre poétique, ou Première partie du concert des muses françoises* de l'avocat Robert Angot de l'Éperonnière parut à Caen en 1634¹¹. Il semble que ce soit la seule collaboration attestée des deux imprimeurs¹². Ce recueil contient lui aussi cinq différents motifs figurés en vers. Angot a 53 ans au moment de cette parution, il a déjà fait publier notamment des satires (mais *Les Exercices de ce temps* semblent n'avoir été attribués avec certitude à Angot que par Frédéric Lachèvre¹³) et semble s'être cantonné à une production de circonstance et dans des tirages limités – ce qui est le cas du *Chef d'œuvre* qui fut vraisemblablement coûteux. Ce recueil est dédié « à Messieurs de la Cour du Parlement de Normandie ». Il s'agit pour l'avocat caennais de les remercier pour des causes qu'ils ont gagnées en sa faveur.

Le recueil contient cinq sonnets, deux poèmes en distiques d'alexandrins et un dernier texte, composé de quatrains ; y apparaissent des figures locales telles que le gouverneur du bailliage de Caen, du Cotentin et d'Alençon ou bien des nobles de la région comme le comte de Thorigny

11 Chez J. Brenouzet et J. Le Boulanger. Ce volume fait notamment suite au *Prélude poétique*, Paris, G. Robinot, 1603. Les deuxième et troisième parties du volume, le *Bouquet de fleurs d'épines tirez du jardin de Parnasse* et *Roberti Angotiu Cadomensis, deo votum, in futuram justissimae litis victoriam epigramma*, ne contiennent pas de vers figurés.

12 Les deux imprimeurs se sont-ils associés pour répondre aux demandes d'Angot ? Ou bien chacun a-t-il composé une partie du livre ? Cette deuxième hypothèse pourrait être soutenue par le fait que les deux premières parties de ce recueil in-4 (paginées 1-20 avec collation A1-E4, 1-8 sans indication de collation) et la troisième (paginée 1-8 avec collation A1-B4) ne sont pas composées dans la même casse.

13 *Les Exercices de ce temps*, éd. Fr. Lachèvre, Paris, STFM, 1924.

et le baron de Renty. Les vers figurés représentent un luth (n. p.), une croix (p. 10), trois feuilles de laurier (p. 12), deux œufs de Pâques (p. 16) et deux bouteilles (p. 20). Ces compositions sont toutes accompagnées d'un quatrain en latin. Non seulement l'élément figuratif s'impose au texte qu'il contient ou qui le compose, mais le poème figuré lui-même disparaît plus ou moins au bénéfice du commentaire latin et semble de ce fait perdre au moins provisoirement son statut textuel : la perception visuelle prend le pas sur la perception acoustique des textes disposés sur la page.

Le dispositif mis en place par Angot vise à signifier sa gratitude : il honore ses destinataires par l'effort qu'il a fait ou la richesse ou la complexité du dispositif créé, en proposant en premier lieu un objet textuel magnifiquement présenté, hors de la mise en page traditionnelle. On peut penser aussi que les vers figurés en français, le quatrain de commentaire en latin et la représentation graphique sur une seule page invitent à toutes formes de lectures, à tous ordres de lecture, et à tous les choix ou sélections de lecture. Les vers figurés confirment cette tendance à rendre la lecture difficile, en raison de la disposition du texte et de ce que la mise en forme graphique impose à ce dernier – à quoi l'on pourrait ajouter le fait que les usages dominants de la versification ne sont pas respectés, ce qui trouble également la lecture des passages versifiés. D'une certaine façon, la complexité du dispositif qualifie et le poète et ses destinataires : l'embarras que nous ressentons (et qu'ont dû ressentir les Normands auxquels s'adressait Angot) est un appel à hausser notre niveau de lecture, à nous montrer à la hauteur de ce qu'a élaboré l'auteur¹⁴.

Mais il est aussi à craindre que le trouble soit plus grand que l'expression de la gratitude. Prenons les exemples du luth et des bouteilles (fig. 1 et 2). Le luth ne contient pas moins de cinq textes : celui contenu dans la colonne à gauche, les deux poèmes (quatrains d'alexandrins puis d'octosyllabes (avec des organisations en abababab et ababccdd qui sont plutôt inhabituelles) séparés par un médaillon qui contient lui-même une inscription, et enfin l'entour du luth lui-même. Les deux bouteilles se caractérisent quant à elles par une polymétrie non périodique (selon une pratique inhabituelle pour

14 Sur cette question, voir Higgins, Dick, *Pattern Poetry. Guide to an unknown Literature*, State of New-York University Press, 1987.

l'époque, *a fortiori* en contexte non italianisant) qui semble contrainte par la forme à donner aux textes. Ainsi, plus encore peut-être que chez les prédécesseurs d'Angot, le poème principal est pour ainsi dire noyé dans un ensemble d'énoncés, sans doute mis en concurrence, ce qui suggère que l'ordre de lecture de la page était aussi déroutant, puisqu'indéterminé, qu'il était secondaire au regard de la perception des objets représentés.

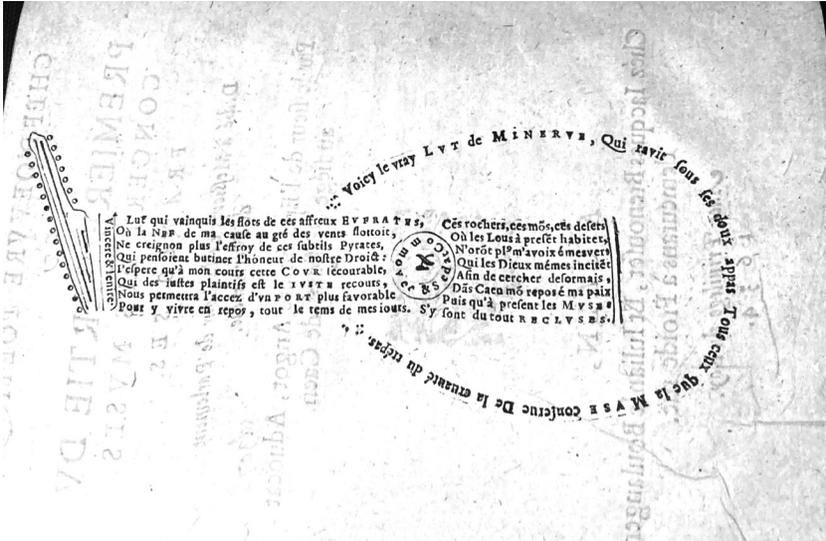


FIG. 1 – Robert Angot de l'Éperonnière, *Le Chef-d'œuvre poétique, ou Première partie du concert des muses françoises*, Caen, 1634, Luth.

© Guillaume Peureux.

Aux amys des Muses.

BOVTEILLE

So M M I L L E

Chez tes Virois,

Dôt les abbois

Tapér ma terre

Dâs cete guerre

Que LVCIEN

Forma d'enfer:

E' dôt ma gloire

Eut la victoire

Par deux Attres d'ivoire

Contre ces lous pervers

Qui fôr aux Muses la chasse

Jusqu'en leur sacré Parnasse:

Bouteille donc ne manque pas

De sommeiller dans leur repas,

E' quelque attrait qu'ils te fassent

Fuy ces Loups qui te pourchassent.

Que plut aux Dieux que B A C C H U S

Quand ils seront de soif vaincus

Les puisse tant saouler de boire

Qu'ils crevent d'eau dedans le Boire

Où dâs les flos du Cocyte, ou de Styx

Où leur destin pour iamais est préfix

Pour subir la peine fatale

Ou de Syphis, ou de Tantalé

Qui pour mille crimes divers

Sont exposez dans

les Enfers.

INTVS MELLORA RECONDIT

BOVTEILLE

R I V E I L L E

Ces E S P R I T S

Q U I chris

Des M Y S E S

Dôrent les usés

De ces pleûeurs

Qui picoteurs

N'ôt l'industrie

Qu'à richerie

Pout meler leur

Le bien d'un mineur

Qui loin de toute amitié

N'à que Dieu pour sa deffice

Er qui m'eussent du tour perdis

Si le Ciel ne m'eust deffendu

Muse, chanton la gloire de ce Sieg

Dont la faveur m'a sauvé d'oc pieg

Qu'ils m'ont tédû dans ces affreux dettes,

Où mon Esprit qui ne se plaît qu'aux Vers

Trouve en cherchant des livres solitudes

Un triste Enfer d'horribles fenitutes

Dont pour le bien plaideurs que ie vous

Face bien tost la vengeance des Cieux

Que iamais ce meschant H Y P O C R I T E

Ne puisse boire de S I N E R G E

De tabac, de biere ou de vin

Jusqu'au dernier iour

Cypridis esto, lagena merobiba Cypridis, esto

Donum, chara, soror nectarei calycis:

Bacchum orisana blanda, comes inchyta mense,

Colli angusta dapis filia symbolica.

Fig. 2 – Robert Angot de l'Éperonnière, Le Chef-d'œuvre poétique, ou Première partie du concert des muses françoises, Caen, 1634, Bouteilles. © Guillaume Peureux.

Or, des ouvrages comme ceux composés par des professeurs, tel Nicolas Mercier (15..-1657), qui enseignait au Collège de Navarre, ou Bernard Colon (? ?-1709)¹⁵, qui enseignait les humanités au Collège de la Marche, nous révèlent l'origine et les causes de l'homogénéité ou du peu de variété des compositions proposées par nos trois poètes. Dans le *De conscribendo epigrammate, Opus curiosu fin duas partes divisum. Quarum prior continet artificium et praecepta in epigrammatum compositione usurpanda, posterior vero delectum venustissimorum et acutissimorum quorumque epigrammatum*¹⁶ du premier et dans le *Traité des vers latins [...] avec toutes les gentilleses qui s'y peuvent pratiquer avec une methode nette, facile, & accommodée à l'usage de l'Escole*¹⁷ du second, on trouve des recensements ou inventaires des modèles de vers figurés existant dans la poésie latine. Ils correspondent à ceux proposés par nos auteurs, qui semblent s'appuyer tous deux sur les compétences d'un imprimeur particulièrement doué, Claude Thibout : Mercier présente un œuf, un obélisque et une coupe ; Colon présente un œuf, une coupe, une hache, un orgue, un obélisque et une croix. Ainsi, en dépit des efforts manifestes de Chevigny, Grisel, Angot et de leurs imprimeurs, leurs productions appartiennent à un répertoire identifié, celui d'une poésie antique relayée par les exercices des manuels de rhétorique et de poésie. Seuls, le luth et les feuilles qui se trouvent dans l'ouvrage d'Angot semblent être de véritables innovations. Si les prouesses conjuguées des imprimeurs et des auteurs sont indéniables, ce choix de mise en forme pourrait pourtant avoir été une faute de jugement, un recours maladroit à des procédés qui évoquaient inexorablement des exercices scolaires ou pédants.

Les poètes dont il a été question sont pour ainsi dire des perdants de l'histoire littéraire. Leur marginalité n'est pas seulement le produit de notre historiographie : Chevigny, Grisel et Angot sont des provinciaux ; on ne les connaît guère comme poètes et seul Angot a sans doute fait une petite carrière d'auteur, mais il n'est par exemple pas du tout inséré dans les réseaux de publications collectives qui ont notamment pour vocation de rendre compte de l'actualité poétique du temps. On peut

15 Voir Noguès, Boris, « Répertoire des professeurs et principaux de la faculté des arts de Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles », novembre 2008 [en ligne] <http://rhe.ish-lyon.cnrs.fr/?q=pfap-record/4747>, consulté le 22/06/2023.

16 Paris, J. de La Caille et Cl. Thibout, 1653.

17 Paris, Cl. Thibout, 1664.

faire l'hypothèse que leurs choix formels sont ceux d'auteurs qui, pour ainsi dire, en ont fait trop – que ce soit la cause ou la conséquence de leur statut marginal de poètes.

Il semble s'agir de briller par l'appropriation d'un motif bien connu, celui des *technopaegnia*. Le brio de l'entreprise honore celui à qui elle est destinée et sans doute les auteurs espèrent-ils que la dimension graphique de leurs vers figurés garantira la mémoire de leur nom, assure pour le lecteur la mémorisation de l'auteur lui-même, celle de l'hommage lui-même et celle de celui à qui ils sont destinés¹⁸. Mais ces dispositifs ont deux défauts majeurs. D'une part, l'excès de mise en forme est scolaire et pédant, ces vers figurés sont la rémanence évidente dans le livre d'une pratique scolaire qui réactive des modèles antiques ; et, d'autre part, un tel procédé fragilise la croyance ou la confiance en l'écrit poétique, ce qui n'était sans doute alors pas du goût de tout le monde. Ces dispositifs proposent un contexte sémiotique complexe qui fait encourir à la page et aux vers le risque de l'opacité et de la dilution du sens. Il n'est pas tout à fait invraisemblable que le large processus dont la réforme malherbienne serait l'emblème – simplification, clarté, etc. – n'ait pu s'accorder avec la complexité des vers figurés, les contraintes qu'ils imposaient au discours, la mise en jeu du sens. Rappelons enfin que les vers figurés posent un certain nombre de difficulté en matière de métrique : non périodiques, ils ne peuvent qu'être vus et beaucoup plus difficilement entendus : d'une part, parce que, c'est évident, on perd la mise en forme graphique si on ne voit pas la page ; mais, surtout, d'autre part, parce qu'ils ne peuvent que très difficilement être perçus comme poèmes (après tout, les effets sonores des rimes se rencontrent aussi dans la prose). Avec ces vers figurés, on se trouve en fait à la limite, franchie, entre poésie et autre chose qui n'en est plus au moment qui nous concerne.

Guillaume PEUREUX
Université Paris Nanterre

18 Voir Tran, art. cité, p. 50.

VARIATIONS HÉTÉROGRAMMATIQUES DANS LES *ALPHABETS* DE PEREC

Jeu gratuit ou création poétique ?

Après avoir composé en 1969 un palindrome de 1247 mots pour un total de 5566 lettres – le plus long connu en langue française – et construit la même année son roman *La Disparition* sur un lipogramme, Georges Perec s'est intéressé à la poésie de diverses manières, les plus connues étant sa réécriture, au chapitre dix dudit roman, de classiques tels que « Recueillement » de Baudelaire ou le sonnet des « Voyelles » de Rimbaud, sur lesquels il applique le même procédé en éliminant tous les *e*. Sept ans plus tard, dans le recueil *Alphabets*, il prend les dix lettres les plus fréquemment utilisées en français (e, s, a, r, t, i, n, u, l, o) auxquelles il ajoute une lettre choisie parmi les seize restantes, de manière à composer des poèmes de onze vers « hendécagrammatiques » dont chacun est l'anagramme de la série de départ¹. Perec permute ainsi les lettres pour former des mots différents et offre au lecteur le résultat de l'opération sous deux formes typographiques, l'une « géométrique », apparaissant comme un quadrangle de onze lettres contiguës sur onze lignes, et l'autre qui est en quelque sorte sa « traduction en prose ».

Comme le précise la quatrième de couverture, le principe est analogue à la musique sérielle : « on ne peut répéter une lettre avant d'avoir épuisé la série. » (Perec, 1976, 4^e de couverture). Il y a donc onze poèmes en B, onze en C, et ainsi de suite pour chacune des seize lettres les moins fréquentes, bien connues des joueurs de Scrabble car elles y rapportent plus de points². On a donc au total seize séries complètes de chacune 11 poèmes, pour un total de 11 x 16, soit 176 poèmes.

1 Perec, Georges, *Alphabets : cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*, Paris, Éditions Galilée, 1976.

2 Jusqu'à dix pour W, X, Y et Z, alors que les dix lettres les plus fréquentes n'en apportent qu'un seul. Bien entendu, ce système de points varie d'une langue à l'autre : dans la

S'agit-il d'un jeu langagier totalement gratuit, comme ceux que Perec composait pour des périodiques afin d'arrondir ses fins de mois³ ? Ou bien trouve-t-on dans cette contrainte une réponse possible à l'obsession mallarméenne du « coup de dés », dont Valéry avait hérité en la transposant en une quête quasi maniaque de l'art comme anti-hasard⁴ ? Toujours sur la quatrième de couverture du recueil édité en 1976 par Galilée, il est dit que ce protocole pourrait « suggérer un nouvel art poétique susceptible de remplacer les vestiges rhétoriques encore en usage dans la plupart des productions poétiques modernes et contemporaines, dans le ressassement même de leurs lettres, de leurs mots et de leurs thèmes⁵. » Ce « nouvel art poétique » s'inscrit lui-même dans une longue histoire : ces 176 onzains – la dimension numérique ayant manifestement une grande importance pour Perec – se situent « dans le prolongement des 157 sonnets et des 143 poèmes japonais de Jacques Roubaud, et sous l'ombre tutélaire des 449 dizains de la *Délie*⁶ ».

Sans revenir sur les fameux dizains de Maurice Scève, remarquons simplement que Perec se place ici dans une perspective transsculaire. On peut s'attarder en revanche un instant sur la référence à Jacques Roubaud, déjà présente dans *La Disparition*⁷ : le mathématicien-poète avait publié en effet un recueil de poèmes assez particulier, ϵ (*EPSILON*) sur le modèle du *Go Ban*, le plateau du jeu de go, équivalent de l'échiquier ou du damier. Dans ce recueil, chaque sonnet porte une référence chiffrée (*GO n*) qui correspond à sa place dans l'ordre des coups joués et renvoie à un diagramme en fin de volume. On sait que Roubaud et Perec, ainsi que d'autres oulipiens, appréciaient particulièrement le jeu de Go, d'origine chinoise (sous le nom de *Wei qi*) mais que l'on connaît

version anglaise du jeu, le W apporte très peu de points étant donné qu'il fait partie des lettres les plus fréquentes dans la langue de Shakespeare.

3 Tels que les grilles de mots croisés qu'il composait pour l'hebdomadaire *Le Point* ou les « jeux intéressants » qu'il concevait pour le magazine *Ça m'intéresse*, et que Bernard Magné a rassemblés et réédités chez Zulma en 2008 : près d'un tiers d'entre eux sont d'ailleurs des jeux de lettres.

4 Dans « L'Amateur de poèmes » composé en 1905, il définit le poème comme « une durée pendant laquelle [il] respire une loi qui fut préparée », et où « nul hasard » ne peut s'immiscer (*Album de vers anciens*, Gallimard « Poésie », 1974, p. 38-39).

5 Perec, *Alphabets*, op. cit., 4^e de couverture.

6 *Ibid.*

7 Cf. Parayre, Jacques, « Traces directes ou indirectes de Jacques Roubaud dans *La Disparition* », *Cahiers Roubaud, Les Cahiers de la Licorne*, mis en ligne le 28 août 2018.

en Occident sous la forme qu'il a prise au Japon au xv^e siècle. Ils avaient d'ailleurs collaboré en 1969 avec Pierre Lusson à un *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du Go*⁸. En 1973, Roubaud prolonge ce tropisme asiatique avec *Trente et un au cube*, recueil de trente-et-un poèmes de trente-et-un vers de trente-et-une syllabes, chacun de ces « vers » étant la somme syllabique du traditionnel tanka japonais (forme fixe de cinq vers, longs respectivement de 5, 7, 5, 7 et 7 syllabes). On a là le rêve à la fois mallarméen et borgésien d'un livre total transgressant la planimétrie de l'écrit dans ces strophes « au carré » pour entrer dans une troisième dimension avec un recueil-cube.

Nous reviendrons sur la relation à Roubaud, mais interrogeons-nous pour le moment sur les intentions de ces poèmes carrés que sont les *Alphabets*, en partant des trois niveaux distingués par Umberto Eco⁹. En premier, l'intention de l'auteur (*intentio auctoris*) : dans le cas de Percec, on connaît assez bien son goût pour les dispositifs ludiques qui peuvent cacher des sens plus sérieux voire plus tragiques, comme l'absence de « e » dans *La Disparition* ou la centième case laissée vide dans *La Vie mode d'emploi*. Vient ensuite l'intention du texte (*intentio operis*), dans la mesure où certains de ces effets peuvent échapper à la mécanique conçue au départ, et pour finir les opérations complexes de la lecture (*intentio lectoris*), qui se déploient sur une gamme assez large, selon que le lecteur – ou plutôt le *lectant*, dans la terminologie de Vincent Jouve¹⁰ – est animé d'un parti-pris herméneutique, une quête de sens caché, ou bien au contraire aborde ces onzains comme de simples fantaisies lettristes, des loisirs de verbicruciste¹¹.

Admettons-le d'emblée : dans leur majorité, ces variations hétérogrammatiques, une fois « traduites en prose » pour reprendre la formule même de Percec, sont dignes du *Jabberwocky* de Lewis Carroll. Un chatolement furtif émane toutefois de cette combinatoire de onze lettres, qu'il tende à une signification vraisemblable ou fasse seulement

8 Paris, Christian Bourgois, 1969. Le Go a aussi probablement servi de modèle au *Glasperlenspiel*, le « jeu des perles de verre », dans le roman éponyme d'Hermann Hesse (1943).

9 *Lector in Fabula. Le Rôle du lecteur, ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriam Bouzahir, Paris, Le Livre de Poche ; Biblio / Essais édition (18 janvier 1989).

10 *La Lecture*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1993.

11 Rappelons que les verbicrucistes créent les grilles de mots croisés, à ne pas confondre avec les cruciverbistes qui jouent à remplir ces mêmes grilles.

miroiter un dédale de signifiante¹². La possibilité d'un sens qui affleure, par opposition à l'inanité sonore du pur « jeu », est la question qui sous-tend toute lecture de ces 176 textes. Mais une autre question, de nature philosophique, serait de savoir s'il existe vraiment un jeu « pur », en tant qu'« activité réglée portant sa fin en elle-même » pour reprendre la définition qu'en donna un éminent linguiste, Émile Benveniste¹³, ou si cette *gratuité* parfaite n'est pas aussi illusoire que l'intransitivité absolue du poème, telle que l'avaient théorisée Riffaterre et d'autres structuralistes. Il est vrai qu'un formalisme ludique et apparemment gratuit s'exhibe visuellement dans certains textes où la série de la onzième lettre – provenant des seize lettres moins usitées – est clairement détachée des dix lettres de base. On en trouve un bel exemple avec le F initial du onzain 50 :

F INALROUTES
 F LANSOURETI
 F TISOLERAUN
 F RETNULASOI
 F SOULTARENI
 F LEOUITRANS
 F USELAIRTON
 F RILEUSNOTA
 F INALOUTRES
 F ATLOURSNIE
 F RETAOLINSU¹⁴

Mieux encore, dans le onzain 123, le Q placé en position finale permet « naturellement » l'adjonction d'un U en lettre initiale à partir du deuxième vers, encadrant ainsi le texte :

12 Pour reprendre la distinction de Michael Riffaterre dans « L'Illusion référentielle » (*Littérature et réalité*, éd. G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil, « Poétique », 1982).

13 « [Le jeu est une] activité réglée qui porte sa fin en elle-même et ne vise pas une modification utile du réel. » (« Le Jeu comme structure », *Deucalion*, 1947).

14 *Alphabets*, *op. cit.* Dans cette édition de 1976 chez Galilée, le numéro de page est identique au numéro du onzain lui-même. Les autres onzains suivant le même schéma, outre le 123 cité à suite (avec Q en position finale) sont 78 (avec R en position finale), 125 (avec V en position initiale) et 162 (avec R en position initiale).

LANOISETRU	Q
UANTLESOIR	Q
UISORTENLA	Q
UESONTIRLA	Q
UESTIONLAR	Q
UANTROILES	Q
UINTEALORS	Q
UARTSILONE	Q
UETANILORS	Q
UARENILOTS	Q
UONTLESIRA	Q

On trouve également un dispositif avec une lettre traçant une diagonale : E dans le onzain 41, S dans le 42, M dans le 106 et P dans le 108. Le plus intéressant est sans doute le 24, avec la lettre O :

O	RUTILANCES
T O	CSINLARUE
CL O	UASENTIR
LAT O	URNISEC
NICL O	SAURET
CLUSE O	TARIN
LANCRE O	SITU
ESNUITC O	RAL
ETLASCRU O	NI
TRUCSNIEL O	A
CARUTENSIL O	

Ce sillon transversal percé de onze « trous », qui attire si fortement l'œil, peut justement évoquer le schéma multiplié d'un œil braquant sur le lecteur – et sur le scripteur ? – son regard vide. Le vers final du sonnet « Vocalisation », imité des « Voyelles » de Rimbaud, associait d'ailleurs, comme son original, le O à l'œil (« Ô l'oméga, rayon violon dans son Voir »)¹⁵. Mais dans une autre optique cette lettre en

15 L'original se lisant : *O l'Omega, rayon violet de Ses yeux*. On peut également rappeler que dans l'alphabet proto-sinaïtique, le signe ancêtre du O est tiré du hiéroglyphe égyptien

forme de margelle de puits peut aussi faire songer au passage de *W ou le souvenir d'enfance* où le narrateur médite sur la forme polonaise de son patronyme, *Peretz*, homophone d'un terme hébreu signifiant précisément « trou¹⁶ ».

Dans une gradation saisissante de la difficulté et de la complexité, certains onzains combinent le *clinamen* de la lettre en diagonale et la verticalité de l'acrostiche répétant le premier vers, comme dans les textes 41 (avec E), 45 avec N et surtout 43 avec L :

LANGESOURIT	LANGESOURIT
ALORSGEINTU	AL
NGLASTIREOU	N L
GRELOTASUNI	G L
ERSALUTONGI	E L
SAITOLURNEG	S L
OURANTLESIG	O L
UIGNARTLESO	U L
RTISANGELUO	R L
INTEUGRASLO	I L
TIONASURGEL	T L

On peut lire ici, dans ces deux formes typographiées que présente l'édition Galilée, un calembour à la fois visuel et phonétique, ce qui caractérise l'image de l'ange dans l'iconographie traditionnelle étant justement ses *ailes*.

Le simple acrostiche peut se compliquer d'une symétrie en miroir. C'est le cas, notamment des textes 28 et 3, dont la complémentarité est évidente (c'est nous qui rajoutons le gras) :

de l'œil, dont il ne conserve que le rond de l'iris.

16 « Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire "trou" » (*W ou le souvenir d'enfance* [Denoël, 1975], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2020, p. 56.

L	USINEATROC	CANESOURIT	L
U	SECRITONAL	ECRITASONL	U
S	UCREINALTO	TRINCLOUEA	S
I	SOLANTECRU	TREAUCLOSN	I
N	ULOSACITER	COURTASILE	N
E	CRANOUTILS	ITRACUNSOL	E
A	SOCURNELIT	ILCONTEURS	A
T	ALONUSECRI	CRESAULOIN	T
R	OCETLUSINA	ITANSLECOU	R
O	TUASLECRIN	UNACRESTIL	O
C	INUARTLOSE	LUSINATRO	C

Rapprochés, ces deux onzains sont quasiment « encadrés » par la formule « l'usine à troc », laquelle fait clairement sens dans ce contexte, le « troc » pouvant équivaloir aux permutations anagrammatiques des lettres. Quant à « l'usine », il n'est pas interdit d'y voir un synonyme d'« ouvrier ». Usine de littérature potentielle, où la forme engendre l'art : « O tu as l'écrin : ci, nu, art l'ose », lit-on dans les deux derniers vers du premier onzain. Même si cet « art » est ardu et proche du « travail » au sens étymologique : « Ça ne sourit, l'écrit à son lutrin cloué », avertit l'*incipit* du second onzain. Le poème serait-il donc cet « astre [au]clos » dont le rayonnement est retenu, prisonnier de sa camisole formelle, qui n'est pas un « asile » protecteur ? Pourtant, tel le poème mallarméen faisant triompher le dire poétique dans l'expression même de sa stérilité et de son échec, le rayonnement perce la carapace et nous atteint.

Comme s'il voulait lui-même légitimer ces deux pôles de l'intention déchiffrente – échec et victoire, jeu gratuit et troc signifiant – Perce ouvre son recueil avec deux onzains bâtis sur la série B, comme la règle choisie par lui l'y contraignait, mais particulièrement « parlants », si l'on ose dire. Le deuxième est très clairement une paraphrase mallarméenne :

ABOLIUNTRES
ARTNULOSEBI
BELOTSURINA

Aboli, un très art nul ose

Bibelot sûr, inanité (l'ours-babil :

NITELOURSBA	
BILUNRATESO	<i>Un raté... sonore</i>
NORESAUTLIB	
ERANTSILBOU	<i>Saut libérant s'il boute</i>
TELABUSNOIR	<i>L'abus noir ou le brisant</i>
OULEBRISANT	
TRUBLIONASE	<i>Trublion à sens :</i>
NSARTEBLOUI	<i>Art ébloui !</i>

Les italiques, que l'on peut supposer choisies par l'auteur, constituent à elles seules un indice citationnel. En effet presque toutes les autres « traductions en prose » en regard des onzains figurent en caractères romains. Ici, tout lecteur de Mallarmé reconnaît facilement ses vocables préférés, tel « aboli », « bibelot » « inanité », « sonore », dans l'ordre même où ils figurent au cœur du célèbre « Sonnet allégorique de lui-même ». L'exclamation finale « Art ébloui » peut quant à elle renvoyer au « solitaire ébloui de sa foi » du sonnet « Quand l'ombre menaçait de la fatale loi ». Dans ce dernier sonnet, pour suivre l'interprétation qu'en donne Bertrand Marchal, le « Je » lyrique rejette le « vieux Rêve » de la transcendance religieuse, qui n'est qu'« un orgueil menti par les ténèbres / Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi¹⁷ ». En d'autres termes, le sujet poétique proclame le remplacement de la foi traditionnelle par une autre foi, une foi exclusive en son art poétique, ce « dire qui porte en lui sa propre évidence », selon la formule de Hugo Friedrich¹⁸. L'art de cette poésie perecquienne, ce « très art nul », n'est un dépassement, ou un « saut libérateur » de l'aliénation métaphysique que s'il « boute » l'illusion du Sens, comme Jeanne d'Arc avait « bouté l'Anglais hors de France ». Cette « métaphysique de la présence » dénoncée par Derrida comme hantant toujours notre inconscient culturel est un « abus noir », qu'il s'agit d'évacuer ou de « briser » en jouant au « trublion à sens ». Tout le paradoxe oulipien est là résumé : ce désordre libérateur est obtenu au moyen d'un ordre artificiel et contraignant à l'extrême, qui

17 « La crise des années soixante [...] confirme le passage d'un idéalisme métaphysique à un idéalisme purement poétique. » (Mallarmé, *Poésies*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard « Poésie », 1992, p. 243).

18 *Structures de la poésie moderne*, trad. F. Demet, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 187.

porte uniquement sur le signifiant, le « gramme », au sens derridien, pour mieux désarticuler le signifié¹⁹.

Mais le premier onzain, qui précède juste celui-ci, pourrait nous orienter vers une piste très divergente, celle d'un tâtonnement, à travers ce jeu sur les lettres, en quête d'une réalité supérieure et qui serait *bors-texte* :

SATINORBLEU	Satin, or bleu, trouble sain.
TROUBLESAIN	
RITENOUSBAL	Rite : nous balbutions la réalité
BUTIONSLARE	
ALITENOUS BR	Nous brûlons.
ULONSABRITE	Abrite la brune toison, brutalise
LABRUNETOIS	Le bâton suri, ablutions errantes :
ONBRUTALISE	Oubli...
LEBATONSURI	
ABLUTIONSER	
RANTESOUBLI	

À noter que dans ce recueil où chaque texte s'accompagne d'une mention du lieu et de la date, ce onzain est daté « Paris, 27 juin 1975 », le deuxième déjà cité étant daté du jour d'après, le 28 juin 75, alors que le troisième onzain est quant à lui daté du 1^{er} janvier de la même année. L'ordre des textes n'est donc pas chronologique. On entend dans ce poème inaugural les échos d'une quête qui, si elle n'est pas religieuse à proprement parler, emprunte tout de même le lexique du sacré, avec « rite » et « ablutions ». On peut imaginer un clerc gyrovague aux « ablutions errantes » qui réprimerait sa chair, la « brune toison » et le « bâton suri » se passant de tout commentaire. Le « trouble sain », même s'il n'y a pas de *t* final à « sain », annonce que l'on s'approche d'un but recherché et souhaitable, quel qu'il soit : « nous brûlons » peut s'interpréter au sens du joueur qui se rapproche de la bonne réponse. « Balbutier » la réalité n'est certes qu'un début, mais ce *B. A-BA* est un début prometteur si l'on replace la métaphore dans son contexte culturel. Pour Démocrite et Épicure, on le sait, les *elementa* étaient aussi bien les « particules élémentaires » à l'origine

19 « Je me donne des règles pour être totalement libre » (« Georges Perec : des règles pour être libre », dans *Entretiens et conférences*, vol. I, Nantes, Joseph K., 2003, p. 208).

du monde que les lettres de l'alphabet, grec pour eux, latin pour leur porte-parole Lucrèce²⁰.

Voilà pour une perspective atomiste, certes matérialiste, mais qui voit le langage comme un reflet de l'architecture cosmique. Dans une perspective très différente, celle de la Kabbale juive, les lettres sont de véritables talismans. Le *Sefer-Yetsirah* (*Livre de la création*) proclame que le monde a été créé grâce à d'innombrables combinaisons des vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque. Les caractères de la langue sacrée, véhicule de la Révélation, détiennent en effet un pouvoir à la fois théurgique et herméneutique pour les Kabbalistes²¹. Marcel Benabou, qui apparaît dans *La Disparition* sous les traits de l'avocat Hassan Ibn Abbou, mentionne dans un entretien qu'il avait parlé de la Kabbale à Perec, en lui rappelant justement la doctrine mystique des lettres. L'historien de la Rome antique, lui aussi membre de l'Oulipo, précise que leur intérêt commun pour la Kabbale n'avait rien de religieux mais relevait plutôt d'une fascination poétique pour cette idée d'une homologie entre les signes écrits et l'univers²². Il est révélateur que la plus ancienne réminiscence du narrateur de *W ou le souvenir d'enfance* concerne justement une lettre hébraïque ; encore s'agit-il d'un souvenir incertain, à demi rêvé, comme le connote le mode conditionnel des verbes :

Le premier souvenir aurait pour cadre l'arrière-boutique de ma grand-mère. J'ai trois ans. Je suis assis au milieu de la pièce, au milieu des journaux yiddish éparpillés. Le cercle de la famille m'entoure complètement [...] Tout le monde

20 Homologie dont s'est réclamé Francis Ponge, pour qui le *parti pris des choses* implique le *compte tenu des mots* : « The basic Lucretian analogy between the permutation of atoms in the things of the external world and that of letters in the words of the textual world is appropriated by Ponge in the development of his new rhetoric » (Meadows, Patrick, *Francis Ponge and the Nature of Things. From Ancient Atomism to a Modern Poetics*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, p. 87).

21 Voir Lalou, Frank, *Les Lettres sacrées de l'alphabet hébreu. De l'archéologie à la Kabbale*, Paris, Véga, 2015.

22 « [Perec et moi] nous voulions libérer la littérature de ce carcan de "Grande littérature" et de grandiloquence ; montrer qu'aussi bien la littérature que le langage sont partout. C'est une idée oulipienne, mallarméenne, mais aussi cabalistique, puisque dans le *Zohar*, comme dans la *Kabbale*, l'alphabet est la matière du monde. Voilà deux textes qui m'ont beaucoup marqué, non de manière religieuse mais du fait de la manipulation des lettres et des mots. » (Nettei, Guadalupe, « Benabou et Perec. Histoire d'une amitié », mexiqueculture.pagesperso-orange.fr, consulté le 02.01.2022).

s'extasie devant le fait que j'ai désigné une lettre hébraïque en l'identifiant : le signe aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche [...] et son nom aurait été gammeth, ou gammel. La scène tout entière, par son thème, sa douceur, sa lumière, ressemble pour moi à un tableau, peut-être de Rembrandt ou peut-être inventé, qui se nommerait « Jésus en face des Docteurs²³ ».

Cette fascination pour les signes pourrait confiner à une nostalgie cratyléenne : ce socle ontologique des lettres, des mots qu'elles composent et des phrases que composent ces mots, s'est perdu, dissous dans un « oubli » général. C'est ainsi du moins que l'on peut lire le mot tissé par les cinq dernières lettres du poème inaugural.

Pourtant l'auteur – si l'on veut croire à une véritable *intentio* de sa part – s'ingénie à tricher en empêchant le lecteur de se reposer placidement dans cet oubli et dans la jouissance purement formelle de ces textes. Le onzain n° 97, dédié à Jacques Roubaud, offre quelques pistes qui vont dans cette direction :

EPSILON TARU	Epsilon :
PTURELIASON	ta rupture lia sonnets à loi pure à l'opus intraité.
NETSALOIPUR	
EALOPUSINTR	Son pluriel n'a tu prose où art l'inspira,
AITESONPLUR	où lents puisent parole
IELNATUPROS	pour l'instant usé à polir.
EOUARTLINS	
IRAOULENTSP	
UISENTPAROL	
EPOURLINSTA	
NTUSEAPOLIR	

à Jacques Roubaud

23 *W ou le souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 26-27. Mais le narrateur déconstruit lui-même ce souvenir, précisant que le caractère hébreu reproduit dans le texte n'existe pas ; tout au plus pourrait-il ressembler à un Mem, certainement pas au Gimmel (plutôt que « Gammeth, ou gammel ») « dont [il] se plait à croire qu'il pourrait être l'initiale de [s]on prénom » (*ibid.*). Néanmoins, pour Claude Burgelin, « tout est en place dans cet acte I de la mémoire : mise en scène, dans une sorte d'Épiphanie, d'un enfant merveilleux que les siens reconnaissent comme élu en raison de cette maîtrise sur les signes... » (*Georges Perec, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1988, p. 165*).

Roubaud, qui avait comme François Le Lionnais une formation de mathématicien, s'en explique lui-même au début de son livre intitulé \in : ce signe qui correspond à la graphie cursive ancienne de la lettre grecque *epsilon*, est dans la théorie des ensembles un signe d'appartenance : appartenance d'un élément à un ensemble, voire appartenance au « monde de l'être-au-monde », pour reprendre ses propres termes²⁴. Un élément qui appartient, c'est par exemple une lettre en tant qu'*elementum* au sein d'un ensemble non précisé, qui peut aller du mot à l'alphabet entier. Mais *epsilon*, c'est également la cinquième lettre de l'alphabet grec, tout comme son équivalent, le *e* latin. La « rupture » du *e/epsilon*, c'est peut-être aussi son éviction dans le jeu du lipogramme que Perec a pratiqué, y compris à l'intérieur de cette forme de haute contrainte qu'est le sonnet et qu'affectionne par ailleurs Roubaud. Mais comment cette éviction/rupture peut-elle lier ces « sonnets à loi pure » à un « opus intraité » ? On peut d'abord faire observer que l'*opus*, terme latin pour *œuvre*, connote une ambition artistique supérieure : si cette œuvre demeure virtuelle, « intraitée », c'est peut-être parce qu'elle parlerait d'autre chose que d'elle-même, et notamment d'une réalité humaine, historique, morale, trop douloureuse pour être explicitement dite, même si elle est « mal tue par l'encre même », comme dirait Mallarmé²⁵. En effet Claude Burgelin et d'autres commentateurs de Perec l'ont relevé, à la suite d'Ali Magoudi et de sa *Lettre fantôme*²⁶ : ce pluriel de *e*, c'est « eux », les déportés, les disparus dans *la nuit et le brouillard* dont parle indirectement un ouvrage en prose, inspiré lui aussi par le même « art », ou artifice. On aura reconnu *La Disparition*, récit loufoque autour d'un disparu nommé Anton Voyle, dont le nom lui-même voile et dévoile la voyelle absente. Ce *e* pluriel, ces « eux » multiples et anonymes qui ont disparu pour de vrai, vont peut-être finir, au terme d'un lent processus de création et d'interprétation, par « puiser parole ». La prose va donner en creux une voix à ces fantômes, même si « pour l'instant », la pratique

24 En théorie des ensembles, signe figurant la relation d'appartenance. On écrit $a \in A$ et on lit : « *a* élément de *A* » ou « *a* appartient à *A* » (Bourbaki, première partie, livre I, chap. 2, § 1). Par extension, symbole de l'appartenance au monde de « l'être au monde » (Roubaud, Jacques, \in , Gallimard, 1967, p. 11).

25 Cette formule se trouve dans son « Hommage » quelque peu contraint au « dieu Richard Wagner irradiant un sacre / Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins. » (*op. cit.*, p. 63).

26 Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1996.

ludique use ce signifiant-lettre à force d'utiliser son absence, comme un artisan maniaque finirait par user l'objet qu'il façonne à force de le polir.

D'autres textes témoigneraient en faveur d'une pertinence autobiographique de ces jeux de lettres. L'écriture des *Alphabets* étant quasiment contemporaine de celle de *W ou le souvenir d'enfance*, on ne saurait éluder la place que tient la vingt-troisième lettre de l'alphabet dans le recueil. Le onzain 127 livre une clé assez parlante :

SIREWOTANLU
ISUNWATERLO
ONUSERITWAL
LONWASTERUI
NELUISTAWRO
SLAWRUINETO
TALEOURSWIN
TERNALOUWIS
SOWALITRUNE
SWILNORUETA
RNOWELUSAIT

Sire Wotan, lui : un Waterloo nu
se rit, wallon. Waste, ruine !
Luis ! Ta Wroslaw ruine totale, ours
winternal où Wissowa lit runes !
Wilno rue. Tarnow, élu, sait.

Paris, 21 mars 1976

On sait que dans *W ou le souvenir d'enfance* la lettre W renvoie à des signifiés multiples : elle désigne d'abord cette île contre-utopique où la société est régie selon une version dévoyée de l'idéal olympique, mais c'est aussi l'initiale du patronyme de Gaspard Winckler. Elle apparaît surtout comme le couplage des deux V initiaux de Villars-de-Lans et d'un autre lieu-clé de l'enfance du narrateur – rue Vilin, où se trouvait le salon de coiffure de sa mère, ou encore Vincennes – ce couplage reflétant celui des deux récits parallèles²⁷. Dans l'imaginaire collectif, la lettre W, la dernière officiellement intégrée à l'alphabet français, évoque un apport étranger, en particulier des langues et cultures du nord de l'Europe, comme le suggéraient déjà *L'Encyclopédie* et le *Dictionnaire de*

27 On trouve d'autres toponymes en V dans le récit parallèle, comme Venise, où « j'ai vu entrer dans une gargote de la Giudecca un homme que j'ai cru reconnaître » (*op. cit.*, p. 14). On peut également penser au « bureau Veritas », dont lui parle Otto Apfelstahl (*ibid.*, p. 66).

Trévoux. Perec joue aussi bien sur cet imaginaire historique que sur le souvenir douloureux de son enfance. La lettre « maudite » renvoie à un Nord polonais et germanique : polonais avec Wroslaw (variante de Wrocław ?) Wilno (forme polonaise de Vilnius) et Tarnow, trois villes marquées par des chocs violents et des massacres de populations juives durant la Deuxième Guerre mondiale ; germanique avec Wotan, dieu de la guerre, et Georg Wissowa, célèbre philologue allemand qui « lit runes » – on notera d’ailleurs la paronomase *runes/ruines*. La guerre encore, avec Waterloo et surtout le « Waste » qui évoque aussi bien la « terre gaste » des romans arthuriens que le *Wasteland* de T.S. Eliot²⁸.

Proposer une véritable conclusion sur un objet aussi complexe et périlleux que ces *Alphabets*, labyrinthe ou galerie des glaces parsemés de trompe-l’œil et de chausse-trappes, constitue une gageure. Que dire, au final, de ces contraintes lettristes extrêmes et du double défi qu’elles lancent au poète qui les compose et au lecteur qui les décrypte ? Aboutissent-elles à la démultiplication du sens par le dépassement des carcans, visant comme objectif (impossible) la constitution d’un langage à la densité maximale, subsumant la dichotomie hasard/nécessité ? Ou conduisent-elles au contraire à l’anéantissement de toute signification, autre que celle d’un « néant » néo-mallarméen ? Telle était l’interrogation de départ pour cette courte étude, qui ne saurait apporter une réponse définitive ; mais l’on devinera sans doute de quel côté, à notre avis, penche la balance.

Michel VIEGNES
Université de Fribourg

28 Ce monument du modernisme poétique écrit aux lendemains de la Première Guerre mondiale et publié en 1922 évoque les ruines culturelles d’une civilisation européenne qui sait désormais qu’elle est mortelle, pour faire écho à la formule bien connue de Valéry.

LES HEURES SONORES DE L'ALPHABET

À propos d'Henri Chopin et Paul Zumthor

Je me disais qu'on pouvait sûrement se servir de sa mémoire autrement, qu'un autre montage était possible, comme au cinéma, même si je ne voyais pas vraiment comment m'y prendre.

Mark GEFFRIAUD, *deux mille quinze*, Frac Île-de-France – Le Plateau, 2020.

Envisagé positivement, l'anachronisme désigne moins une faute de méthode que l'occasion d'élargir l'appréhension que nous pouvons avoir d'une œuvre ou d'une idée esthétique. Parcourant les allées temporelles du savoir, le long desquelles les siècles et les époques accueillent, comme autant de succursales, les monuments littéraires qui leur sont déferés, le récepteur découvre quelque frayage insolite – couplage, renvoi, télescopage, emprunt, emploi, amalgame – par lequel se trouvent soudain mis en présence, comme par une porte dérobée, deux items que la nomenclature conventionnelle tenait à distance l'un de l'autre.

Si la possibilité de cette réunion retient l'attention d'une communauté croissante de chercheurs¹, son statut ne va pas sans ambiguïté. La décontextualisation qu'elle implique procède-t-elle d'une opération à laquelle l'œuvre elle-même aurait partie liée et dont elle porterait, pour ainsi dire, la responsabilité ? Ou bien serait-ce plutôt l'herméneute qui l'établirait à part soi, poussé par les besoins de son entreprise critique à

1 Dans son orientation particulière vers le Moyen Âge occidental, l'anachronisme suscite une réflexion non seulement littéraire (voir Koble, Nathalie et Ségué, Mireille, *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2009), mais esthétique (Nagel, Thomas, *Medieval Modern. Art out of Time*, New York, Thames and Hudson, 2012) et juridique (Thévenin, Pierre, *L'Anachronisme des formes. Temporalité des images et manutention des lois*, Mémoire de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, 2015).

« papillonner » parmi « l'ampleur des temps, la procession des siècles et des volumes² » ? Voilà, au moins en apparence, deux manières différentes de nous figurer la « remontée du temps » qui nous retient ici. Dans la première hypothèse, les œuvres semblent déclencher *sua sponte* une « dialectique des siècles » qui innerve leur genèse ou leur fonctionnement. Dick Higgins, compositeur, éditeur et poète américain, formule efficacement ce point de vue. En « faisant l'expérience de son passé et du passé de son art », écrit-t-il, le poète enrôle celui-ci dans l'affirmation de « son expérience présente », de sorte qu'une représentation même adultère du passé « contribue au processus qui aboutit à l'œuvre finale³ ». Dans la seconde hypothèse, l'anachronisme ne présente pas cette implication circulaire. Qualifiant moins l'œuvre elle-même que sa lecture, il apparaît plutôt comme une déclinaison particulière de cette liberté de « se perdre », que le romantisme allemand revendiquait au nom de la « fascination (*Reize*) » qui entraîne le critique « dans une réflexion toujours plus profonde⁴ ». Se mélanger dans les siècles ou mélanger les siècles : voilà bien une façon, pour le lecteur, de *se perdre* au gré du plaisir qu'il prend au texte – ce plaisir qui excite les miroitements infinis du sens jusqu'à dépareiller les chronologies.

Dans ce chapitre, j'essaierai de montrer que la collaboration du médiéviste Paul Zumthor (1915-1995) et du poète Henri Chopin (1922-2008) incite à préférer la première de ces perspectives à la seconde. En effet le dialogue original de ces deux auteurs – dont j'envisagerai spécialement le volet « alphabétique⁵ » –, témoigne moins d'un geste d'accompagnement critique extrinsèque, par lequel ils se seraient ensemble « égarés » dans la lecture conjointe des sources médiévales et des poésies expérimentales

2 Dans ces termes le futuriste italien Giovanni Papini, grand contempteur de l'historicisme, décrit le « dongiovanisme cérébral » de ses lectures de jeunesse : « sfarfalleggiavo attraverso la conoscenza », « l'ampiezza dei tempi – la processione dei secoli e dei volumi » *Un Uomo finito*, Milan, Mondadori, 2016, p. 17 et p. 20.

3 Higgins, Dick, « Our back Pages », *A Dialectic of Centuries. Notes towards a Theory of the New Arts*, New York, New York and Barton, 1978, p. 90.

4 Schlegel, Friedrich, « Über die Unverständlichkeit », *Athenaeum. Eine Zeitschrift*, III, 2, 1800, p. 337-354 ; tr. fr. de Denis Thouard, « De l'impossibilité de comprendre », *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, Disponible sur Internet : DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.95507>, consulté le 22/06/2023.

5 Ce chapitre reprend sous ce jour les résultats d'une recherche que je mène en collaboration avec Florent Coste. À l'invitation de Nathalie Koble et d'Armandine Mussou, nous en avons donné un premier exposé à deux voix, lors de la journée d'étude « *Ut Musica Poesis. Poèmes partitions au Moyen Âge et aujourd'hui* », qui s'est tenue à l'ENS ULM, en octobre 2021.

des années 1960, que d'un emboîtement plus intime, entre des problématiques littéraires de prime abord décorrélées. Sans contester au critique son droit fondamental à l'égarer, l'exemple de cette collaboration invite me semble-t-il à considérer l'émergence *située* de l'anachronisme, à l'envisager comme le fruit ponctuel d'un travail collectif, impliquant à parts égales recherche et création, plutôt qu'en ses effets génériques, adossés au « papillonnage » des interprétations individuelles.

UNE TRÈS LONGUE RENCONTRE

En scellant l'association de l'avant-garde au format médiéval du livre d'heures, la parution en 1992 des *Riches Heures de l'Alphabet*⁶ offre un exemple remarquable de ces frayages à la faveur desquels paraît soudain s'ouvrir comme une brèche, un court-circuit dans la « procession des siècles et des volumes ». D'un côté, le livre d'heures, équivalent laïc du bréviaire des clercs, dont la diffusion accompagne les progrès de la dévotion privée dans l'Occident médiéval, avant que la Contre-Réforme, sous Pie V, n'en proscrive l'usage. De l'autre, cette pratique poétique, progressivement détachée du Lettrisme à la fin des années 1950, résolue à manipuler l'aspect physique du langage à l'aide de nouveaux moyens techniques : ceux d'abord du magnétophone, du microphone et de la bande magnétique, lorsque l'acte oral de langage est traité comme un « événement sonore (*Hörereignis*) », dans lequel « tous les phénomènes acoustiques, qu'il s'agisse de sons, de mots, de bruits ou de timbres, possèdent par principe une valeur équivalente⁷ » ; ceux ensuite de la machine à écrire et des outils de mise en page voire d'impression, lorsque l'acte écrit de langage est saisi comme un objet visuel, qui se situerait quelque part entre l'« ombre » et la « peinture rouge⁸ ».

6 Chopin, Henri et Zumthor, Paul, *Les Riches Heures de l'Alphabet*, Paris, éditions Traversières, 1992.

7 « [...] in dem alle schallphänomene ob laute, wörter, geräusche oder klänge prinzipiell gleichwertig sind », selon la formulation du poète et compositeur viennois Gerard Rühm, « Zu meinen auditiven Texten », *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze*, Berlin, Matthes und Seitz, 2008, p. 90.

8 « *Worte sind Schatten* », titre d'un poème concret d'Eugen Gomringer de 1958 ; « *Language is red paint* », propos de l'artiste conceptuel Lawrence Weiner dans « The Possibility of

L'éloignement chronologique n'est pas seul à rendre insolite ce couplage des *heures* et du *sonore*. À ce télescopage temporel, commun somme toute à la nébuleuse des médiévalismes⁹, s'ajoute encore la différence des supports médiatiques. En effet ces *Riches heures* ne se contentent pas de rapprocher l'un de l'autre deux objets littéraires qui occuperaient, comme l'*Odyssee* et *Ulysse*, des places distantes au sein d'un même système de rayonnages. Ce qui se trouve ici « couplé », ce sont plutôt deux artefacts culturels qui ne ressortissent pas, au fond, du même service d'archive. Assimilée aux arts visuels, la poésie concrète tend à être conservée avec les livres d'artiste, au sein du département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France¹⁰, à la Bibliothèque Kandinsky ou dans les collections spécialisées des musées, comme le cabinet de poésie concrète ouvert en 2017 au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève. Quant à la poésie sonore, elle est, avouons-le, difficile d'accès, puisque ses ressources sont disséminées entre archives radiophoniques¹¹, collections privées¹², expositions¹³, ressources associatives¹⁴ et mises en ligne attentatoires aux droits de reproduction¹⁵. En ce sens, la rencontre de Paul Zumthor et d'Henri Chopin, à la fin des années 1980, est d'abord celle de deux hommes qui n'ont pas fréquenté les mêmes lieux. Si le

Language functioning as a Representation of Non Metaphorical Reality, e.g. Art », *Lawrence Weiner*, éd. Alberro *et al.*, Londres, Phaedon, 1998, p. 132-141, p. 134.

- 9 Dans son mémoire de HDR (« Médiévalisme : Moyen Âge et modernité (xx^e-xxi^e siècles) : Histoire, théorie, critique ». Littératures. Paris Sorbonne, 2011, <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01898463/document>, consulté le 22/06/2023), Vincent Ferré appelle à juste titre les réflexions récentes sur le médiévalisme à solder leur « dette oubliée » envers Paul Zumthor (p. 60). Il reste à élargir ce travail de mémoire à la poésie sonore, dont l'auteur ne fait pas mention, bien que Zumthor ait perçu en elle la possibilité d'une « modernité du Moyen Âge » qui dépassât la simple « récupération culturelle » (Zumthor, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, p. 68, à propos des prononciations restituées).
- 10 Il est significatif que l'un des premiers exposés de portée universitaire dont ait bénéficié en France le travail de Henri Chopin se trouve dans la somme d'Anne Moeglin-Delcroix, adossée aux collections du département des Estampes de la BNF, *Esthétique du livre d'artiste*, BNF éditions, Paris, 2012, p. 91 sq.
- 11 De nombreux poèmes sonores d'Henri Chopin sont versés aux archives radio de l'Institut National de l'Audiovisuel.
- 12 Ainsi la Fondazione Bonotto, en Italie.
- 13 Ainsi l'exposition *La Voix libérée* présentée par Éric Mangion et Patrizio Peterlini au Palais de Tokyo en 2019.
- 14 Tel le Centre International de Poésie Marseille.
- 15 Voir la précieuse rubrique « sound poetry » du site UbuWeb et le parti-pris d'illégalisme qui en a accompagné l'essor dans Goldsmith, Kenneth, *Duchamp Is My Lawyer : The Polemics, Pragmatics, and Poetics of UbuWeb*, New York, Columbia University Press, 2020.

premier a surtout arpenté les départements des manuscrits médiévaux et les amphithéâtres universitaires, le second apparaît sous les traits d'un tenant de l'« univers de culture » qu'a représenté dans les années 1950 le Studio d'essai de la Radio, animé rue de l'Université par Pierre Schaeffer et Pierre Henry¹⁶. Figure de la « révolution électronique » théorisée par William Burroughs dans un texte dont il fut lui-même l'éditeur et le traducteur¹⁷, habitué des cercles musicaux avec lesquels il entretient des relations tourmentées mais constantes¹⁸, Henri Chopin est davantage un homme de concert ou de scène, de studio radiophonique ou de vernissages, qu'un homme de lettres au sens ordinaire du terme.

Aussi les deux hommes semblent-ils, au fond, les premiers surpris de ce que Henri Chopin nommera leur « très longue rencontre¹⁹ ». Lorsqu'ils entrent en correspondance en 1983, ils ont déjà assis, chacun dans le domaine qui est le sien, l'essentiel de leur réputation. En 1974, Henri Chopin a refermé – « faute d'auteurs sonores nouveaux » ou à court d'argent, selon l'explication qu'il en donnera tour à tour²⁰ –, l'aventure de la revue qu'il avait animée depuis 1958 sous trois formes successives, dont la seconde, la revue-disque *Ou-Cinquième Saison*, reste peut-être l'accomplissement le plus marquant de sa carrière²¹. Cinq ans plus tard,

16 Henry, Pierre, *Journal de mes sons*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 13, indiquant que « tous les créateurs de l'époque défilaient chez nous », parmi lesquels aura au moins figuré François Dufrêne, dont Chopin fut proche.

17 William Burroughs, *Electronic Revolution*, 2^e ed. et traduction française par Henri Chopin, Cambridge, Blackmoor Head, 1971.

18 Dans ses *Hymnes* de 1966-1967, Karleinz Stockhausen utilise le poème sonore *Rouge* d'Henri Chopin (1956). Sur les rapports de proximité et d'antagonisme entre poètes sonores et compositeurs, on peut écouter l'émission de Jean-Yves Bosseur, « La musique électronique et le verbe », *Les Chemins de la musique*, France Culture, 1999. Il est d'ailleurs significatif que le remarquable volume *Poésies sonores*, publié par Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg en 1992, assorti d'un texte de Paul Zumthor, ait paru chez un éditeur genevois, Contrechamps, spécialisé dans le champ de la musique contemporaine.

19 Chopin, Henri, « Une très longue rencontre », *Paul Zumthor, ou l'invention permanente : critique, histoire, poésie*, dir. Christopher Lucken et Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Genève, Droz, 1998, p. 109-116.

20 Chopin, Henri, *Graphypoemachines*, catalogue d'exposition, Associazione Zero gravità, Sordevolo, 2006, sans pagination ; Théval, Gaëlle, « Une revue pour sortir du livre : *Ou-Cinquième saison* », in *Ent' revues, la revue des revues*, 2014/2, n° 52, p. 12-23, p. 23.

21 La revue *Ou-Cinquième saison* paraît de 1964 à 1971 et se distingue par son format, intermédiaire entre le livre et la pochette de disque vinyle 33 tours. Un graphisme original fait de chaque exemplaire une sorte de *Wunderkammer* portable, qui associe des textes et des images imprimés sur des feuillets volants à des disques vinyles 33 tours, reproduisant des poèmes phonétiques et sonores d'une diversité d'auteurs internationaux, parmi

en 1979, son ouvrage *Poésie sonore internationale*²² livrait la chronique réflexive du développement de la poésie sonore, à laquelle la revue *Ou* avait réussi à offrir une fenêtre d'expression commune, mais dont la vitalité commençait à faiblir. Quant à Paul Zumthor, il entre, au début des années 1980, dans la dernière phase de sa carrière. Récemment retraité de l'Université de Montréal, où il fut nommé en 1972 à une chaire de littérature comparée, il cherche à élargir sa réflexion de médiéviste. Contemporains de sa découverte de la poésie sonore puis de sa rencontre avec Henri Chopin, deux ouvrages importants, *l'Introduction à la poésie orale*²³ puis *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*²⁴, témoignent des trois directions que prendra cette extension : une dilatation de la notion de littérature, progressivement placée entre guillemets ; une ouverture à la question de l'oralité transmuée en vocalité ; le décentrement vers des objets paralittéraires, non occidentaux et non médiévaux²⁵.

Dans ces conditions, la « très longue rencontre » de ces deux hommes prend la forme d'une fécondation réciproque. Après avoir d'abord suivi des évolutions parallèles, l'analyse étendue de la « poésie orale » médiévale et le manifeste de la poésie sonore paraissent percuter l'un dans l'autre. Comme l'explique lui-même Paul Zumthor,

c'est au cours de mes travaux sur la poésie *orale* que je rencontrai, vers 1980, la poésie *sonore* : découverte bien tardive, ce que je déplore ; mais le choc m'ouvrit soudain l'horizon d'un continent dont mon sentiment et ma raison postulaient l'existence, sans que jamais j'aie eu l'occasion d'en toucher les rivages²⁶.

Loin d'avoir été sciemment délibérée ni forcée, c'est sous l'allure d'une commotion, d'une bonne fortune que se présente ici la rencontre du

lesquels Bob Cobbing, Mimmo Rotella, François Dufrêne, Bryon Gysin, John Giorno, Bernard Heidsieck, Ladislav Novak et Chopin lui-même.

22 Chopin, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, avec deux cassettes, 1979.

23 Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

24 Zumthor, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

25 Cette extension est bien montrée dans Muzart-Fonseca dos Santos, Idelette et Valette, Jean-René (dir.), *Poétiques de Paul Zumthor (1915-2015)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, malgré l'oblitération de toute référence aux poésies concrètes et sonores – la référence cursive que donne Gérard Le Vor à l'idée de « performance » chez John Cage (p. 221) n'allant pas jusqu'à mentionner le « théâtre verbal » sous l'étiquette duquel le mouvement Fluxus, d'après le célèbre « Diagramme des arts » de George Macunias, intégrait la poésie sonore.

26 Zumthor, « La poésie de l'espace », *Poésies sonores, op. cit.*, p. 5-18, p. 5.

médiéval et du contemporain. Cette rencontre anachronique n'est pas, pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, le fruit « d'une surveillance ou d'une réflexion mutuelle », par laquelle « une discipline se serait donné pour mission de suivre un mouvement créatif venu d'ailleurs²⁷ ». Au contraire, toute l'analyse que Paul Zumthor avait offerte de la vocalité médiévale apparaît soudain sous un jour nouveau et rétrospectif, comme si elle n'avait jamais rien fait d'autre au fond que d'annoncer ce pendant poétique et contemporain d'elle-même dont elle avait seulement senti la possibilité, mais qui en avait toujours constitué le cœur secret. En cela Zumthor a bien pu se sentir en effet, vis-à-vis de Henri Chopin, qu'il rencontre dans la foulée de sa découverte, comme « en face d'un très vieil ami proche de nous depuis toujours²⁸ ».

À l'inverse, Henri Chopin s'enthousiasme progressivement pour ce déplacement inattendu de la problématique sonore sur le terrain de l'histoire. Alors même que sa sensibilité avant-gardiste avait été fortement façonnée par la représentation futuriste d'un présent « détaché de la chaîne génétique du passé²⁹ », la découverte des travaux de Paul Zumthor l'amène à réviser la conviction qu'il affichait encore quelques années auparavant, selon laquelle « l'Histoire ne nous aide nullement, puisqu'en poésie elle n'existe pas³⁰ ». C'est que le poète se découvre soudain, en partage avec l'historien, un savoir et un choix, celui de la *voix* que Chopin évoquera dans un poème inscrit au titre de la lettre Z, paru dix ans après la disparition de son ami :

avec toi, Zumthor
 nous choissions
 l'oiseau qui savait zinzinuler
 et nous savions que la voix
 est née pour les
 d i a l o g u e s³¹

27 Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 169 *passim*.

28 Henri Chopin Papers, GEN MSS 868 box 13, Beinecke Rare Books Library, Yale. Courrier de Paul Zumthor à Henri Chopin, du 6 septembre 1986.

29 « Il presente non mai come in questi tempi apparve staccato dalla catena genetica del passato, figlio di se stesso e generatore formidabile delle potenze future », F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1968, p. 211.

30 Chopin, *Poésie sonore internationale*, *op. cit.*, p. 192. On sait l'influence du mode scientifique de pensée sur les avant-gardes des années 1950.

31 Chopin, *Graphbe-machines*, Paris, IKKO, 2005, sans pagination.

Entre chacune des lettres du mot « dialogues », Chopin insère une espace vierge, comme si ces blancs inscrits sur la page, dans l'interstice du mot écrit, devaient figurer les respirations d'une conversation qui s'étire et s'approfondit par degrés. Tâchons donc de démêler le sens de ce qui se jouait dans ces intervalles.

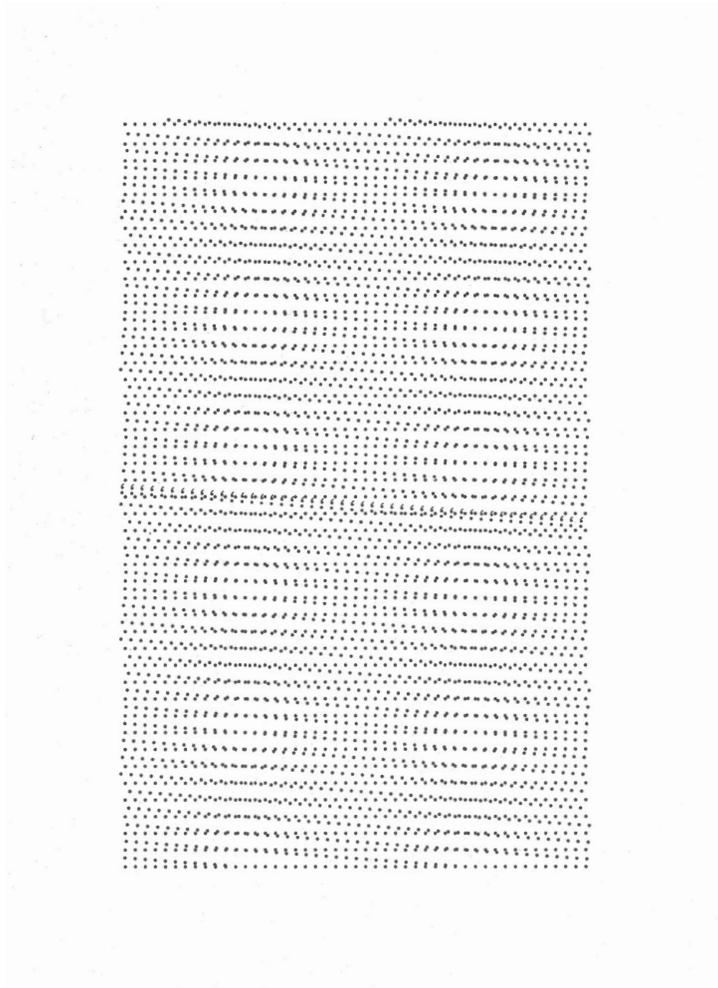


FIG. 1 – Dactylopoème de Henri Chopin composé de points de ponctuation, *Les Riches Heures de l'Alphabet*, Paris, édition Traversière, 1992, p. 165.

LETTRES DIGITALES ET VOIX ÉLECTRIFIÉES

Depuis *Le Dernier Livre des riches heures de Chopin* (1981)³² jusqu'aux *Riches Heures de l'alphabet*, en passant par *Le petit livre des riches heures signistes et sonores d'Henri Chopin* (1987)³³, c'est donc à l'enseigne du livre d'heures qu'Henri Chopin tâche d'articuler les deux volets de sa production : les *dactylopoèmes* et les *audiopoèmes*. Les dactylopoèmes, qu'il nomme également *typewriter poems*, sont réalisés à la machine à écrire. Construits à partir des caractères de l'alphabet latin, augmentés des marques de ponctuation, des chiffres arabes et des signes typographiques comme % ou *, ils :

proposent maintes vibrations visuelles que l'on sait varier à l'infini si l'on déplace la feuille de papier sur le chariot de la machine à écrire, par exemple en la "tapant" dans les deux sens, de haut en bas, et l'inverse, du bas en haut, ou encore lorsqu'on place la feuille en diagonale³⁴.

Il s'agit de véritables compositions plastiques. À travers un jeu de répétitions, de permutations, d'orientations, de couleurs ou de mise en page, elles tissent une "lecture à voir", offerte à une approche rétinienne de l'écriture alphabétique, proche du « spatialisme » de Pierre Garnier et Nikuni Seiichi³⁵. En témoigne ce poème exclusivement composé d'un millier de points de ponctuation et d'une centaine de virgules (fig. 1)³⁶. L'usage des caractères typographiques prolonge ici le parti graphique que les études d'Anni Albers avaient déjà tiré, dans le champ du design textile, du chariot de la machine à écrire³⁷. Si la répétition d'un élément identique évoque les procédures de l'art minimal, notamment celles que Carl Andre avait lui-même étendu de ses sculptures à ses « *shaped*

32 Chopin, *Le Dernier Livre des riches heures de Chopin*, 1981.

33 Chopin, *Le Petit Livre des riches heures signistes et sonores d'Henri Chopin*, Livre-disque 38 tours, Paris, J & J Donguy, 1986.

34 Chopin, « Le Dactylopoème », *Petit Livre des riches heures*, op. cit., sans pagination.

35 Voir ici-même le chapitre de Claire-Akiko Brisset, p. 216.

36 *Les Riches Heures de l'Alphabet*, op. cit., p. 164. L'estampe originale, datée de 1986, se trouve au département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France.

37 Albers, Anni, *On Weaving*, Mineola ; New York, Dover Publishing, 2003, p. 35 sq., chaînon manquant aux analyses du texte-tissu proposées par Roger Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (x^e-xviii^e siècles)*, Paris, Seuil, 2005.

*poems*³⁸ », elle implique en outre un élément dynamique, qui repose sur un usage ludique et détourné de la machine à écrire, proche de l'art cinématique. En rappelant la frappe du doigt sur la touche du clavier, qui déclenche par engrenage celle du caractère sur la feuille, le mot *dactylopoème* souligne cette dimension active, à l'interface du corps propre et de la machine. Poème digital et électrifié, le dactylopoème exalte une fonction de frappe automatisée, présentée par les modèles électriques que Chopin exploite alors³⁹ pour détourner les caractères d'imprimerie de leur course ordinaire vers le langage.

Les audiopoèmes forment le revers sonore de ce versant visuel. Ils exploitent, quant à eux, le substrat physiologique de la phonation. Dans une émission radiophonique qui lui offre l'occasion de commenter au vol la diffusion de l'un de ses audiopoèmes, Henri Chopin énumère la provenance ou la nature des sons qui en forment la matière :

bouche fermée ; respiration et salive ; frappement de la langue ; seulement les lèvres ; roulement de gorge ; glotte fermée ; glotte fermée (souffle étouffé) ; gorge sèche ; sifflement simple ; souffle avec manipulation des joues ; lèvres fermées et petite respiration ; mélange respiration nasale et buccale ; avalement de la langue ; claquement des lèvres ; pincement des lèvres⁴⁰.

Loin de se présenter comme *cosa mentale*⁴¹, la poésie sonore expose ici « les moindres bruits annexes qui accompagnent toujours le discours⁴² ». Ces « moindres bruits » forment le soubassement physiologique, la condition matérielle non seulement de toute déclamation poétique, mais de tout acte de langage. Comme on retourne un gant, pour faire paraître l'envers de sa surface apparente, les audiopoèmes donnent à entendre ces sons

38 Andre, Carl, *Eleven Poems*, Turin, Sperone, 1974. Sur l'importance des séries et des répétitions dans le minimalisme, voir Mel Bochner, « Serial Art Systems : Solipsism » [1967], *Minimal Art. A critical Anthology*, éd. Gregory Battcock, Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 92-102.

39 Comme Chopin l'indique au micro de Frédéric Acquaviva, dans *Henri Chopin. Portrait d'un pionnier de la sonore*, France Culture, 2015.

40 « Henri Chopin ou l'audiovisuel avant la lettre », *Atelier de création radiophonique*, réalisation René Farabet, 1987, avec Paul Zumthor et Marie-Cécile Mazzoni.

41 C'est ainsi que Carlo Ginzburg définit la poésie à l'enseigne de Dante, écornant au passage et sans autre forme de procès « la *mouvance* textuelle de Paul Zumthor et la *variance* de Bernard Cerquiglini » (dans « Texte et voix, texte contre voix. Sur Dante, *De vulgari eloquentia* II, 8, 2 sq. » tr. fr. Martin Rueff, *Poésie*, 3/177-178, 2021, p. 261-276, p. 264 et p. 276).

42 Métail, Michèle, *Dialogues. Trois pièces radiophoniques*, Paris, Voix éditions, 1973, p. 24.

qui sont « le fruit de la division du verbe en unités audibles⁴³ », mais restent sous-jacents à l'unité du phonème.

En cela l'audiopoème ne se contente pas d'octroyer à la diffusion radiophonique ou à la lecture publique la valeur de lieux naturels ou premiers de la création poétique⁴⁴. Indéniablement, Chopin a en partage une orientation de fond vers la performance, qui s'est sans doute aguerrie au contact du mouvement Fluxus et imprégnée de la culture du happening⁴⁵. Son ami Bernard Heidsieck donnera une admirable description de sa capacité à « envahir et submerger la salle de partout [...] la machine et lui ne faisant plus qu'un sur la scène / dans la lumière et la nuit / face à nous⁴⁶ ». En cela, Chopin s'inscrit assurément dans le fil des poètes dadaïstes qui, faisant de la « déclamation à voix haute la pierre de touche de la valeur d'un poème », se sont « laissés instruire par les tréteaux » des limites d'une littérature « ruminée devant un bureau », plutôt faite pour les « lunettes du directeur de revue » que « pour les oreilles des hommes vivants⁴⁷ ». Cependant, parce qu'elle s'appuie sur une approche sonore – et nous pourrions dire *strictement* sonore, pour

43 Linarès, Serge, « “On veut des nouveaux sons” : poésie et oralité à l'orée du xx^e siècle en France », *La poésie délivrée*, dir. Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 227-240, p. 234.

44 C'est pourquoi le programme qui vise aujourd'hui à revaloriser la lecture publique en l'arrachant à son statut de « paratexte » semble envelopper si malaisément la problématique sonore. D'après l'ouvrage de Céline Pardo, Abigail Lang et Michel Murat, *Archives sonores de la poésie*, Paris, Presses du Réel, 2020, p. 9, ce programme se jouerait en effet « à côté du massif de ce qu'on appelle la “poésie sonore” (sortie en partie, aujourd'hui, des limbes de la “mémoire des lettres”) ». Mais comment mesurer l'écart qui sépare ce massif de la cordillère ? L'ouvrage dirigé par Jean-François Puff (*Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Défaud, 2015) résout la question en écartant *ab ovo* la poésie sonore elle-même, comme le regrette à juste titre Gaëlle Théval, « Écouter la poésie ? », *Acta fabula*, vol. 17, n° 2, Essais critiques, Février-mars 2016.

45 Sur l'influence qu'a exercée sur l'avant-garde poétique française le festival *Festum Flexorum* « de Poésie, musique et anti-musique événementielle et concrète » organisé par Georges Maciunas à l'American Center de Paris en 1962, voir De Simone, Cristina, *Proférations. Poésie en action à Paris (1946-1969)*, thèse de doctorat de l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, 2016, p. 590 sq.

46 Heidsieck, Bernard, « La poésie sonore : c'est ça + ça », *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, Marseille, Al Dante, 2001, p. 260.

47 En ces termes Hugo Ball décrit l'expérience du Cabaret Voltaire : « *Das laute Rezitieren ist mir zum Prüfstein der Güte eines Gedichtes geworden, ich habe mich (vom Podium) belehren lassen, in welchem Ausmasse die heutige Literatur problematisch, d. h. am Schreibtische erklügelt und für die Brille des Sammlers, statt für die Obren lebendiger Menschen gefertigt ist* » (*Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, dir. Karl Riha, Waltraud Wende-Hohenberger, Stuttgart, Reclam, 1995 p. 9).

faire un sort à ce qui la distingue de l'approche sémantique des poèmes actions de Bernard Heidsieck⁴⁸ –, la manière dont Chopin « submerge la salle » dépasse l'affirmation de l'oralité, pour situer le terrain poétique sur un plan sonore préalable à l'articulation ou à la formation de la parole, comme à celle d'ailleurs du phrasé musical.

Là encore, l'audiopoème s'inscrit dans le fil du *Lautgedicht* des poètes dadaïstes – et l'on sait que Henri Chopin se rendit à la rencontre de Raoul Hausmann, à l'époque où, presque invalide, il vivait retiré dans le Limousin, pour enregistrer, puis publier dans la revue *Ou-Cinquième saison*, l'un de ses poèmes phonétiques. Cependant, si le poème phonétique s'attachait à faire entendre et voir « l'émergence du langage articulé⁴⁹ » en se donnant « le mot » pour horizon⁵⁰, les audiopoèmes semblent à ce point distendre ce lien de la voix à la parole, qu'une surface sonore toute différente se donne en eux à entendre. Bien que des mots puissent, naturellement, apparaître sporadiquement sur cette surface, l'articulation phonétique n'apparaît pas comme l'enjeu premier des flux sonores qui la parcourent.

Cette « voix » non seulement préalable à la formation des paroles – comme dans la démarche phonétique des dadaïstes – mais en quelque sorte indifférente à elles, repliée dans une sorte de souveraineté préhistorique ou primitive, Henri Chopin ne l'aurait jamais recherchée, ni pu l'approcher, sans tirer parti des innovations techniques propres à son temps. Tout comme le dactylopoème n'apparaît qu'avec l'invitation de la machine à écrire à multiplier les caractères sur la page au-delà de ce qu'aucune calligraphie manuelle – fût-elle due au plus fou des copistes franciscains⁵¹ – n'aurait été portée à envisager, l'isolement sonore de la « voix » n'est obtenu qu'à travers des procédés de captation, d'enregistrement, de traitement et de

48 B. Heidsieck distingue lui-même en ces termes sa pratique d'avec celle de Chopin, notamment dans son « Entretien avec Gerard-Georges Lemaire », *Le Colloque de Tanger*, dir. Gérard-Georges Lemaire, Paris, 1976, p. 353-373.

49 « Da kann man nun so recht sehen, wie die artikulierte Sprache entsteht », écrit Hugo Ball pour décrire ses premiers poèmes phonétiques (« Manifest zum 1. Dada-Abend in Zürich » [1916], *Literatur-Revolution 1910 – 1925. Dokumente, Manifeste, Programme*, dir. Paul Pörtner, Darmstadt, Luchterhand, 1961, vol. 2, p. 477-478).

50 « C'est le mot que je veux, en son début et en sa fin (*Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt*) », *ibid.* Sur le lien du *Lautgedicht* avec les développements contemporains de la linguistique empirique, spécialement la *Lautphysiologie*, voir Wilke, Tobias, « Da-da : "Articulatory Gestures" and the Emergence of Sound Poetry », *German Issue*, vol. 128/3, avril 2013, p. 639-668.

51 Je pense aux figurations délirantes d'Opicino de Canistris dépliées par Sylvain Piron, *Dialectique du monstre*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015.

diffusion du son qui supposent un ensemble de moyens apparus dans les années 1950. Le microphone, le magnétophone à bande magnétique, les multiples moyens propres aux studios de création radiophonique – tels le déphasage de boucle magnétique, qui permet de démultiplier une voix⁵² –, les haut-parleurs enfin : voilà l'outillage électronique qui, avec un niveau de sophistication très variable, allant de l'amateurisme au *high tech* des technologies musicales électroniques complexes⁵³, permet à Chopin, dans la description que donne Heidsieck, de « submerger la salle de partout [...] la machine et lui ne faisant qu'un sur la scène ».

À ce compte, l'enjeu de la performance n'est donc pas du tout de présenter le texte poétique comme :

un palimpseste qui, une fois gratté (*scratched*), laisse apparaître sous sa surface la parole qui, une fois flairée (*sniffed*), laisse apparaître le langage⁵⁴.

En effet l'audiopème et son exécution scénique mettent au premier plan non seulement la « parole » mais, fractionnant celle-ci, les bruits qui font le grain de la voix qui la porte. Par conséquent ce ne sont pas seulement les liens respectifs de la parole, du texte et du langage qui se trouvent reconfigurés – comme lorsque David Antin écrit des « poèmes parlés⁵⁵ » – mais la solidarité même de ces trois termes qui, l'espace d'un instant, paraît suspendue. S'il est vrai que les moyens techniques, à la façon d'une loupe grossissante, opèrent une coupe dans le langage, qui sert à projeter au premier plan sa matérialité purement acoustique, lorsqu'il est oral, et purement visuelle, lorsqu'il est écrit, que reste-t-il en effet du lien qui attache la voix au texte ou le texte à la parole ? Ce lien n'est même plus étiré, comme lorsque les « poèmes sans mots » dadaïstes ou les poésies du *zaoum* déroulaient les phonèmes d'une surlangue internationale encore inexistante⁵⁶ ou lorsque les lettristes

52 Signalé par Jean-Yves Bosseur dans l'émission citée *supra*.

53 C'est particulièrement le cas des 9 *Saintes Phonies* que Henri Chopin réalise entre 1983 et 1987 à la *Westdeutscher Rundfunk* de Cologne, avec l'aide du compositeur suédois Sten Hanson.

54 Charles Bernstein, « Sounding the word », *Pitch of Poetry*, Chicago, University of Chicago Press, 2016, p. 32.

55 Voir à ce propos la thèse en cours de Myriam Ould Aroussi « Poétique du *Talking* », sous la direction d'Abigail Lang.

56 Comme lorsque Kruchenykh produit en 1913 une poésie pour voyelles seules, « les consonnes créant une atmosphère nationale et quotidienne, tandis que les voyelles produisent une langue internationale », traduit en anglais et cité dans Markov, Vladimir, *Russian Futurism. A History*, Londres, Macgibbon and Kee, 1969, p. 130.

agrémentaient l'alphabet latin de « lettres structurelles » tirées du grec ou des symboles mathématiques⁵⁷. Il est comme coupé.

Si les enjeux littéraires de cette « suspension sonore » interpellent, ses affinités avec la pensée musicale permettent peut-être de mieux l'appréhender. De même, nous l'avons vu, que les dactylopoèmes suivaient un mouvement largement initié dans le domaine esthétique du graphisme et des arts visuels, il existe une proximité frappante entre le travail de Chopin et l'abandon, par certains compositeurs, de l'expressivité et du phrasé au profit de l'analyse du son. Lorsqu'Alvin Lucier par exemple, dont Chopin mentionnera le travail dans *Poésie sonore internationale*, établit une pleine égalité de valeur, dans son *instrumentarium*, entre les éléments naturels tels que la voix, les technologies musicales électroniques et les technologies industrielles en général – comme les aimants à chaussure –, il ne se contente pas de « mettre à plat » la technologie, pour déjouer l'opposition de la nature et de la culture. « Plus fondamentalement, ou plus exactement corrélativement », comme le remarque James Tenney, il semble donner pour but à la composition musicale « de réfléchir les propriétés physiques du son⁵⁸ ». À plusieurs titres, le travail de Chopin peut s'analyser comme la contrepartie « littéraire » de cette veine d'exploration musicale. De même qu'Alvin Lucier emploie la technologie « d'une manière très différente que dans la plupart des autres musiques – non pour elle-même, ni pour ses effets, mais pour révéler un aspect particulier de la nature⁵⁹ » –, Chopin lui-aussi, lorsqu'il cherche à « faire un » avec « sa machine », veut déjouer l'opposition de la nature et de la culture, du corps et de l'objet technique, de sorte à « réfléchir les propriétés physiques » de la voix et de l'écriture alphabétique.

57 De Simone, *Proférations*, *op. cit.*, p. 195.

58 Tenney, James, « The Elegant Voice of Nature », préface à Lucier, Alvin, *Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte (1965-1994)*, Cologne, MusikTexte, 1995, p. 16-23, p. 16.

59 *Ibid.*, p. 17.

LES HEURES DE L'ALPHABET

Dans la préface qu'il donnera en 1987 au *Petit livre des riches heures signistes et sonores d'Henri Chopin*, Paul Zumthor souligne bien qu'une telle « réflexion » conduit à couper le lien de la parole au texte et de la voix elle-même au langage. À l'enseigne de leur traitement technique, les unités élémentaires de la langue, tels que le graphème et le phonème, se trouvent « autonomisées et par là-même métamorphosées » :

le phonème change de nature et devient vocème, unité sonore d'une séquence vocale ; le graphème change de statut, libéré pour s'intégrer à un ordre autre⁶⁰.

La lettre et la voix achèvent alors d'être décorréelées, désynchronisées, pour former, comme la danse et la musique dans les spectacles de John Cage et Merce Cunningham, deux lignes expressives indépendantes l'une de l'autre. Comme l'écrit Arrigo Lora-Totino, les vocèmes composent un « sous-langage » de « microparticules vocales », liées à un processus de respiration et à des mouvements du corps, dont les phonèmes sont « le produit dérivé⁶¹ ». De l'autre, les graphèmes et spécialement les lettres de l'alphabet latin apparaissent comme des assemblages graphiques, que Chopin appréhende, à travers l'usage de la machine à écrire, pour ses propriétés strictement géométriques, indépendamment de tout autre contenu de signification. Ainsi qu'il s'en explique au micro de René Farabet,

j'ai commencé grâce à la machine à écrire à aimer l'alphabet latin, parce qu'il est très géométrique. Par exemple si je prends le 5 et disons le 7, il y a le 5 avec une grande courbe et une sorte de rectangle et le 7 une horizontale puis une verticale, oui on peut dire, et alors on va faire avec 57⁶²...

De même que le fait vocal est considéré indépendamment non seulement du sens, mais de l'unité élémentaire de la parole articulée (le phonème) ;

60 Zumthor, « Graphèmes et vocèmes », préface à Chopin, Henri, *Petit livre des riches heures*, *op. cit.*

61 « Un prodotto secondario del processo del respirare. » Voir Lora-Totino, Arrigo, *Henri Chopin poeta da ascoltare e da vedere*, catalogue d'exposition, Studio Santandrea, Milan, 1979, sans pagination.

62 « Henri Chopin ou l'audiovisuel avant la lettre », émission citée.

de même le fait d'écriture est considéré abstraction faite de toute relation non seulement au sens, mais à toute forme de phonation. Cette autonomie explique que l'audiopoème ne se présente plus comme une instance de poésie orale. Comme le remarque Paul Zumthor,

il n'accepte plus, comme limite et comme norme, la phonie [du langage] : il revendique tous les sons qui l'accompagnent dans sa genèse corporelle⁶³.

Pas davantage, le dactylopoème ne s'attache à illustrer « l'origine iconique de l'écriture ». Quoiqu'il rompe avec la conception autorisée, selon laquelle les *elementa* de l'alphabet sont des « représentations d'un son⁶⁴ », il ne traite pas l'aspect iconique de l'écriture comme un aspect de la « genèse du langage⁶⁵ », mais comme le seul aspect sous lequel l'alphabet mérite d'être poétiquement considéré, dès lors qu'éclate le lien de solidarité, même conventionnel, qui relie l'alphabet à la parole. En somme l'écart qui sépare le graphème du vocème se trouve radicalisé, de sorte qu'entre la lettre du dactylopoème et la voix de l'audiopoème ne subsiste plus la moindre trace de ce qui constituerait une symbolisation même résiduelle du sonore par le visuel ni du visuel par le sonore⁶⁶.

63 Zumthor, « Graphèmes et vocèmes », *loc. cit.*

64 Voir par exemple Diringer, David, *The Alphabet. A Key to the History of Mankind*, Hutchinson's, Londres, 1949 (2^e éd.), p. 37, vantant l'efficacité et la supériorité de l'écriture alphabétique.

65 Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2009, p. 33.

66 Cela fait une différence fondamentale, me semble-t-il, avec les poèmes-partitions de Bernard Heidsieck.

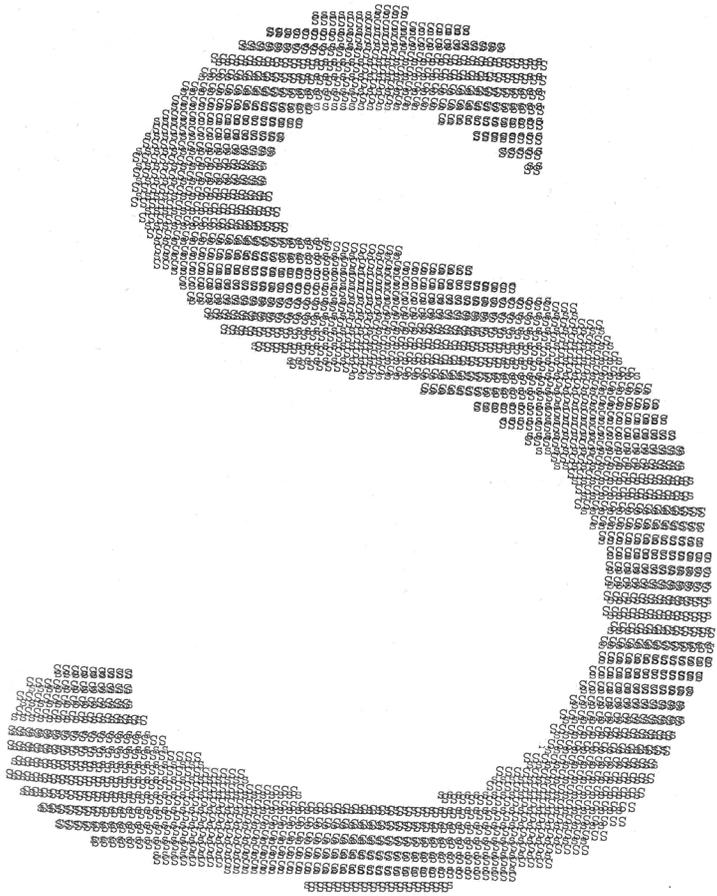


FIG. 2 – Dactylopoème de Henri Chopin lettre « S »,
Les Riches Heures de l'Alphabet, Paris, édition Traversière, 1992, p. 123.

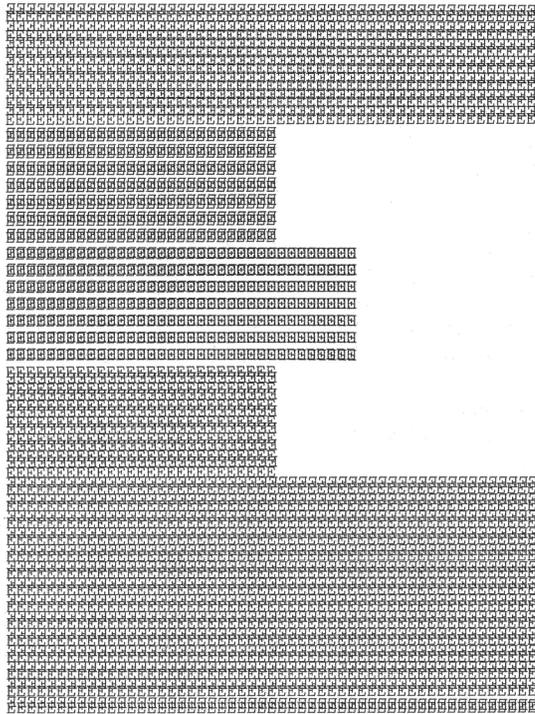


FIG. 3 – Dactylopoème de Henri Chopin lettre « E » (détail),
Les Riches Heures de l'Alphabet, Paris, édition Traversière, 1992, p. 43.

Les Riches heures de l'alphabet donnent à voir et à lire le résultat de cet hommage paradoxal à l'alphabet. Répondant au sens du « dialogue » évoqué plus haut, un jeu de mise en page complexe permet d'enrouler, en les distinguant légèrement l'une de l'autre, les interventions de Paul Zumthor, reproduites en police Garamond, et celles de Henri Chopin, qui apparaissent en Helvetica, autour d'une série dactylopoèmes, consacrés à chacune des lettres de l'alphabet et reproduits en ouverture de chaque section (fig. 2 et 3). L'aspect anachronique de la mise en page saute immédiatement aux yeux. D'abord les dactylopoèmes se présentent comme l'équivalent tapuscrit d'une initiale à page ou d'une page à monogramme : une lettre d'apparat dont le dessin est composé de la mise en série tapuscrite de cette même lettre et qui produit ainsi un effet de texture et de vibrato. Ensuite des microfragments du dactylopoème sont abondamment reproduits et redistribués au sein des pages de la section, comme autant d'éléments décoratifs propres à un livre d'heures – listels, moulures, baguettes et encadrements, avec des effets de texture ou de passementerie – de sorte à venir orner les textes de Zumthor, consacrés aux caractéristiques graphiques et phonétiques d'une lettre et ceux de Chopin, qui file tout au long de cet abécédaire une réflexion sur l'exploration de l'alphabet latin, comme squelette et océan (fig. 4 et 5). Décritra-t-on ces aménagements comme un cas de « médiévalisme » ? La référence au livre d'heures est ici si formelle et maniée avec une telle distance, que le Moyen Âge est moins pris comme l'objet d'une représentation explicite – qu'elle soit de l'ordre d'une référence, d'un décor ou d'une matière à fantaisie, comme dans la tradition post-romantique ou symboliste – qu'enrôlé dans l'affirmation d'un surplus de modernité, dont la poésie sonore est l'enjeu véritable.

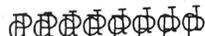
Nous sommes provoqués à contempler les promontoires des paroles porteuses, tant l'humain est jaloux des flambeaux permutant les verbes.

 Provoqués à explorer les transparences des espaces sidéraux, tant l'univers est provocant.

 Provoqués à protéger la vie, tant on la perçoit complexe, ouverte, jamais finie, quel que soit le protagoniste paraissant, pour peu qu'il ne soit prêtre !

 Provoqués aux promenades des promesses d'amour, tant elles sont nos profils.

 Provoqués aux pressions des sangs qui nous circulent, et dont on sait les billions de présences.

 Provoqués aux possessions d'aimer et de savoir les puiser au plus profond de soi.

 Provoqués aux paraphes des signes quand le verbe provoque à penser.

 Provoqués à penser verticalement, sans paralysie au sol par-devant le prophète épuisé.

 Provoqués aux panaches des marches verticales du paradoxal humain nous parabolant sur ce papier, en parental amant des passions portées.

 Provoqués aux provocations des chairs provocantes prouvant les océans, puisque la planète est elle-même preuve de vie.

 Provoqués aux futurs éployés maintenant que l'on peut présider aux pluriels de nos regards.

FIG. 4 – Détail de la mise en page à la lettre « P » avec un texte de Paul Zumthor, *Les Riches Heures de l'Alphabet*, Paris, édition Traversière, 1992, p. 109.

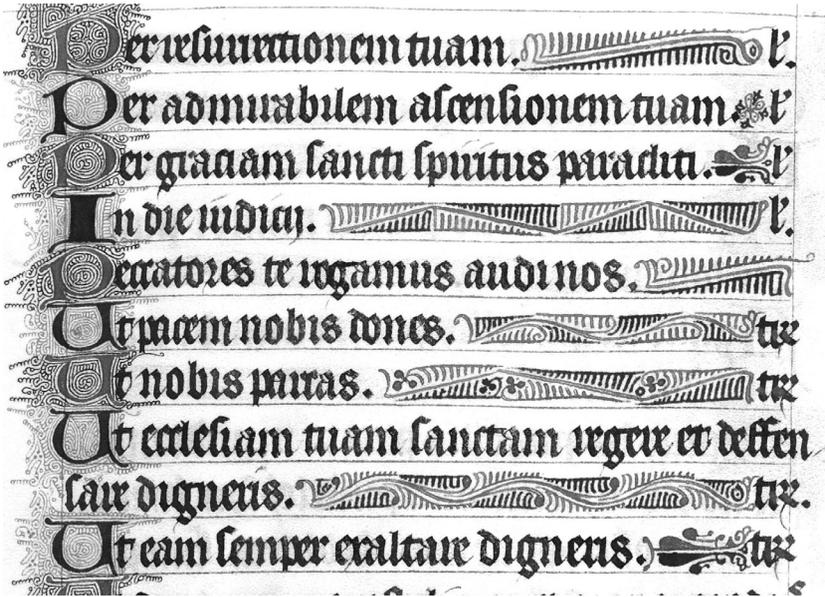


FIG. 5 – *Très belles Heures de Notre-Dame. Maître du Parement de Narbonne, NAL 3093, fol. 101r.* © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

La nature indirecte de cet enrôlement se manifeste, me semble-t-il, à deux points de vue. D'abord, le caractère du renvoi au Moyen Âge n'entame en rien le principe de l'« autonomie » du vocème et du graphème ni de la « suspension sonore » de la parole, dont nous avons repéré la formule. La nature récursive de la construction de chaque dactylopoème, à cet égard, est significative. En effet la lettre de l'alphabet est, pour ainsi dire, repliée sur ses caractéristiques visuelles. Comme le souligne Zumthor lui-même, dans son texte de clôture, « Signes et chiffres », qui répond à l'« Envol » introductif d'Henri Chopin :

L'ensemble réfère à l'élément, unique et multiplié, en un échange incessant du même au même, où tout est pris⁶⁷.

Il est plaisant d'imaginer que cette identité tautologique du tout du dactylopoème (la lettre E) à ses parties (des lettres E) fasse allusion à

67 Zumthor, *Les Riches Heures de l'Alphabet*, op. cit., 184.

la théorie des types, selon laquelle un ensemble ne peut se contenir lui-même comme élément. Après tout cette théorie n'est-elle pas due au philosophe Bertrand Russell, qui eut à Londres pour éditeur Stefan Themerson, un dadaïste polonais qui fut également l'ami de Chopin ? Une chose est certaine, en tout cas : elle reflète bien ce repli du caractère d'écriture en lui-même, qui signale pour Chopin son refoulement dans le domaine visuel et son détachement maximal à l'égard de la voix. Le choix du format du livre d'heures prend alors un sens assez précis. Dans la mesure où il se caractérise par l'autonomisation des *marginalia* et des miniatures sous forme de tableaux, avec ses scènes de la vie profane et quotidienne, il permet ici, une fois réactivé à l'enseigne mécanisée et électrique propre à la construction des dactylopoèmes, de mettre à distance cet usage littéraire et superstitieux de l'alphabet, qui consiste à prêter faussement aux lettres la capacité de représenter les sons.

Ensuite, l'association même de Paul Zumthor à l'écriture de ce livre – et au « dialogue » qui unit nos deux auteurs – indique assez la nature constructive de l'anachronisme qui permet de relier la problématique sonore de Henri Chopin au Moyen Âge. Il s'agit en effet, pour Chopin, d'une boucle temporelle, qui relie l'une à l'autre deux phases de la civilisation occidentale : la première antérieure à ce que Zumthor a décrit comme une « exténuation » de la voix par l'écrit⁶⁸ ; la seconde postérieure à l'avènement des nouvelles techniques de reproduction, de captation et de diffusion du son. Au contact de Zumthor, Chopin approfondit ainsi une représentation de ce temps cyclique, qu'il avait déjà exprimée avant sa rencontre avec Zumthor :

Lorsqu'en 1895 à Saint Pétersbourg, Popov lance sur les ondes, pour la première fois, des signaux Morse, suivi de Marconi en 1896 et de Ducretet en 1898 (entre la Tour Eiffel et le Panthéon), en fait la T.S.F. naît ; l'histoire, avec le sens de la dialectique qui la caractérise, quitte après un demi-millénaire l'ère de l'imprimerie pour revenir à l'ère de la tradition orale, cette fois électrifiée⁶⁹.

Si les analyses de Zumthor permettent d'affiner ce point de vue, en remontant en-deçà de la coupure technologique de l'imprimerie,

68 Zumthor, *La Poésie et la voix*, op. cit., p. 48.

69 Chopin, *Poésie sonore internationale*, op. cit., p. 277.

pour envisager la « manuscriture » médiévale, l'idée de cette « dialectique » restera toujours au fondement de l'intérêt de Chopin pour le Moyen Âge. Au détour du livre d'heures, il s'agit de remonter aux racines de « l'alphabétisme », pour réintégrer la voix à l'espace du livre dont elle avait été expulsée, ou plus exactement pour réaménager l'espace du livre, de sorte qu'il puisse ne pas donner l'illusion de capter l'intégralité de la voix, reconnaissant en quelque sorte sa propre limite – comme lorsqu'un dactylopoème devient, en quelque sorte, imprononçable, de même qu'un audiopoème devient in-scriptible. En ce sens, cette séquence de l'histoire tardive des avant-gardes concerne un pan étendu de la création littéraire contemporaine, marquée par le projet de revenir au livre tout en incorporant l'héritage de celles-ci. Alors que la révolution électronique, en ses heures glorieuses, invitait à « libérer la poésie de la page imprimée⁷⁰ », Chopin, dialoguant avec Zumthor en un deuxième temps de sa carrière, à une époque où la poésie sonore semble quelque peu décliner, envisage à l'encontre du Moyen Âge cette manière de réinvestir la forme du livre, avec une liberté nouvelle, qui passe nécessairement par une façon de ralentir la vitesse avec laquelle la culture littéraire nous conditionne à passer de la lecture du graphème à la prononciation du phonème.

CONCLUSION

Quoiqu'on veuille penser de leur pertinence ultime, les rapports que décrivent l'art de la poésie sonore et la science de la vocalité médiévale répondent à la description que donnait Gilles Deleuze d'une interférence réussie entre un art et une science : des « rapports de résonance mutuels », que ceux-ci établissent « pour des raisons intrinsèques », « en fonction de leur évolution propre » et « sans primat de réflexion, ni infériorité de création » de l'un sur l'autre⁷¹. Ceci nous renseigne, me semble-t-il, sur la portée véritable de l'anachronisme.

70 « Free poetry from the printed page. » Voir Burroughs, William, préface à *Poésie sonore internationale*, *op. cit.*, p. 9.

71 Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*

Non seulement celui-ci s'impose spontanément comme le résultat fortuit d'une démarche de création plurielle et collective, plutôt que romantiquement gagée sur la vision souveraine d'un *Original Genie*, à son aise entre les rayons disjoints d'une bibliothèque. Mais une dialectique des siècles résulte encore de ce travail inventif et participatif de torsion qui, « comme la révolution des planètes autour du soleil », permet de toujours « faire l'expérience de quelque chose de nouveau » dans le passé⁷².

Pierre THÉVENIN
CNRS – École Normale Supérieure
Paris Saclay

72 « The dialectic of centuries continues, like the circling of the sun, and there is always something new to experience in it. » Voir Higgins, *A Dialectic of Centuries*, *op. cit.*, en écho au « Make it new ! » d'Ezra Pound, évoqué par Marion Uhlig ci-dessus, p. 9.

QUELLES CONTRE-MESURES OPPOSER À UNE LANGUE HÉGÉMONIQUE ?

À propos de *Un ABC de la barbarie*
de Jacques-Henri Michot

Les media déterminent notre situation. Et cependant, ou précisément pour cette raison, cette situation doit être décrite.

Friedrich KITTLER¹

ÉCRIRE AU SEIN DE LA MÉDIARCHIE

Une bonne manière de se prémunir d'un certain idéalisme linguistique consiste à ne pas dramatiser la disjonction binaire entre langage ordinaire et langage littéraire. Le langage grouille en effet de multiples familles de jeux de langage, qui s'étendent sans solution de continuité de nos interactions quotidiennes et ordinaires jusqu'à des types institués, formalisés, figés ou routinisés de sociolectes (professionnels, rituels, formulaires, littéraires ou poétiques). À cela s'ajoute la nécessité de ne pas isoler abstraitement les signes (seulement articulés à leur référent), pour les inscrire plutôt dans des réseaux de pratiques (des formes de vie), auxquels ces jeux de langage s'adossent². Sans doute pareille description

1 Je tiens à remercier pour leurs remarques profitables et enrichissantes Yan Greub, Thomas Hunkeler, Pierre-Marie Joris, Pierre Thévenin et Marion Uhlig. – Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, trad. Frédérique Vargoz, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 29.

2 Pour une telle ressaisie wittgensteinienne de la littérature comme jeux de langage et formes de vie, je me permets de renvoyer à Coste, Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2017.

linguistique a-t-elle encore le défaut de négliger l'écologie sémiotiquement saturée dans laquelle nous vivons et qui débite massivement des flux d'informations, de données, de messages, de signes iconiques ou graphiques nous traversant.

Mais au-delà de ces questions de flux et de bandes passantes, cet écosystème de signes forme aujourd'hui une médiasphère produite et organisée de manière industrielle et qui détermine notre situation. Qu'est-ce à dire exactement ? Elle structure un milieu où s'institue le sens, se distribue l'économie de l'attention, où s'assemble un ordre du langage dont nous sommes à double titre les sujets, locuteurs et victimes – une médiarchie à proprement parler³. Avec ses affiches lacérées, Jacques Villeglé a proposé une exemplification plastique de ces dynamiques désordonnées, fluctuantes et agonistiques qui travaillent insensiblement l'espace urbain, qui y organisent des batailles éphémères entre différents systèmes d'écriture (des épigraphies dit-il), les uns officiels et hégémoniques, les autres sauvages et improvisés. Ces stratifications de signes, d'images, de mots, de couleurs, de papiers et d'affiches démultiplient et feuilletent les niveaux de lecture à travers lesquels nous pouvons appréhender notre environnement, au point de les brouiller jusqu'à l'inintelligibilité et de délivrer une forme d'autonomie plastique aux signifiants. En de telles circonstances, l'autonomisation du signifiant participe d'une forme de désautomatisation du langage.

Que peut quant à elle la poésie dans un tel environnement médiarchique ? Quelles sont les marges de manœuvre que peut se dégager une pratique poétique fondée sur des opérations de manipulation de la lettre et du signifiant ? C'est à reconstruire les solutions proposées par Jacques-Henri Michot dans *Un ABC de la barbarie* que cette contribution va se consacrer. L'enjeu est de déplier d'abord de manière compréhensive l'économie générale de ce texte et d'en expliciter les références, pour montrer ensuite que les opérations lettristes dans le format mobilisé ici, qui est celui de l'abécédaire, participent à une tentative modeste de mise en ordre et gagnent une portée pragmatique et politique.

En 2022, Jacques-Henri Michot fait paraître aux Presses du réel une troisième édition révisée de cette œuvre, parue initialement en 1998 chez Al Dante (dans la collection Niok dirigée par Jean-Marie Gleize), puis

3 Citton, Yves, *Médiarchie*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 2017.

rééditée une première fois en 2014. Comparatiste sur le plan académique, celui qui est un spécialiste de jazz autant que du théâtre de Brecht a construit une œuvre dont les réalisations ont eu en commun d'exploiter la *doxa* ambiante comme matière première et de la réassembler avec un parti pris de variété laissée à son état hétéroclite. *La vie, l'amour, la mort*, paru en 2008, se présente comme un recueil de lieux communs et d'expressions courantes tirés du quotidien, tandis que *Comme un fracas*, paru en 2009, convoque plusieurs auteurs et références, pour tenter de livrer une vue synoptique sans concession de la guerre sociale, doublée d'une réflexion sur la mobilisation du langage dans la légitimation de l'ordre établi⁴. Plus récemment, Jacques-Henri Michot a fait paraître *Derniers temps*, dont le sous-titre, *Un capharnaïm*, fait signe vers les mêmes pratiques d'assemblage de l'hétéroclite⁵.

Situé au cœur d'une zone où s'intersectent la poésie objectiviste de Reznikof (d'*Holocauste*), la *LTI* de Victor Klemperer, la métaphysique pessimiste de Kafka, et l'*ABC de la Guerre* de Brecht, Jacques Henri-Michot combine deux principes dans *Un ABC de la Barbarie* : d'une part, la captation de la violence sociale et sémantique à travers la dissection de cette langue qui est dans toutes les bouches ; d'autre part la compilation selon l'ordre alphabétique de ces paroles ambiantes et automatisées en vue de les épinglez, de les dénoncer et de les désactiver. Ce livre se distingue comme une œuvre importante de montage postpoétique dont la portée politique tient à corrélér le déchiffrement du vocabulaire imposé et la révélation critique de la violence ambiante que ce climat sémantique accompagne et auquel il faut survivre.

4 Michot, Jacques-Henri, *La Vie, l'amour, la mort*, Paris, Al Dante, 2008 ; et du même, *Comme un fracas. Une chronique*, Paris, Al Dante, 2009.

5 Michot, J.-H., *Derniers temps. Un capharnaïm*, Paris, NOUS, « Disparate », 2021.

UN DISPOSITIF LITTÉRAL

LE DÉFINI ET L'INDÉFINI

On peut saisir une partie des logiques qui travaillent cette œuvre de Jacques-Henri Michot, en inspectant de prime abord son titre. C'est d'abord en effet *un ABC* ; or tout abécédaire porte en lui un projet encyclopédique de saisie totalisante d'une réalité donnée, de manière à le laisser sans rival ni concurrent, comme l'abécédaire de ceci ou cela⁶. Au contraire, ici, l'article indéfini vient contredire et empêcher cette position de surplomb, pour positionner cette œuvre dans un milieu qu'elle ne peut ni dominer ni transcender. L'article indéfini participe par conséquent à l'ouverture essentielle de cet ABC parmi d'autres, dont s'affichent explicitement la contingence, l'immanence et l'insuffisance. Solution provisoire dans une situation d'urgence et de survie, l'œuvre de Jacques-Henri Michot se présente comme un objet inachevé, sans prétention de complétude : son achèvement est une tâche continue, comme en témoignent symptomatiquement les rééditions successives. Cet ABC a ensuite fait de *la Barbarie* son objet, présentée pour ainsi dire et par contraste, avec une majuscule de majesté comme une entité imposante et incontournable. La désignation générique par l'article défini confère à l'abécédaire la portée d'une liste noire, alliant un travail de consignation et de dénonciation.

Dans cet écart entre la cible massive et la modestie des moyens employés se loge une conception déflationniste de l'écriture, qu'on pourrait désigner comme postpoétique dans le sens que Jean-Marie Gleize a pu lui donner⁷ – une entreprise de montage, libérée de la référence totémique à la poésie, réflexive quant à ses moyens de production et guidée par un impératif d'étude et d'enquête. Il est à cet égard significatif

6 Comme le remarque judicieusement Stéphanie Éligert, « *a priori*, son caractère indéfini contredit le principe même d'ABC. [...] en effet] les formes courantes d'ABC – la plupart du temps pensées pour les besoins du marché – en appellent toujours, dans leur titre, à la souveraineté généralisante de l'article défini "le" ; tout ABC, dans les rayonnages d'une librairie, est l'ABC, le seul et le plus "performant" sur le thème choisi, etc. » (« *Un ABC de la barbarie* de Jacques-Henri Michot (1) », *Sitaudis*, 8 avril 2015, URL : <https://www.sitaudis.fr/Parutions/un-abc-de-la-barbarie-de-jacques-henri-michot-1.php>)

7 Gleize, Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, « Forbidden beach », 2014.

que Jacques-Henri Michot ait publié dans la revue *Nioques*⁸, puis dans la collection Niok chez Al Dante – référence phonétique de Ponge à la connaissance, avec le « double parti pris de critique radicale de la poésie et de puissante thérapie contre l’intoxication⁹ ».

UNE FICTION ÉDITORIALE

Cependant, le dispositif de l’abécédaire est encasté à l’intérieur d’une fiction éditoriale. Le livre que le lecteur tient entre les mains lui est présenté comme l’œuvre d’un écrivain nommé Barnabé B, de sorte que la page de titre avec le nom de Jacques-Henri Michot se duplique avec cette fois pour auteur Barnabé. Le suicide de ce dernier a laissé inachevé l’œuvre dont deux de ses proches (François B et Jérémie B) auraient rassemblé et organisé les éléments épars, issus de carnets, de notes, de remarques manuscrites. Ainsi se serait « enrichi » le texte recomposé de Barnabé, qualifié de « phénoménale masse mouvante de citations¹⁰ », par adjonction de plusieurs paratextes, d’une préface, d’une postface, de notes additionnelles. La préface parle ainsi d’un travail en cours, « *unwork [sic] in progress*¹¹ » ou encore d’un « champ de bataille zébré de ratures, de remarques marginales, de feuilles volantes insérées¹² ». L’accrétion polygraphique du texte s’accompagne ainsi d’une mobilisation collective d’un nombre croissant d’acteurs et de rédacteurs dans sa production, où se démultiplient les strates d’écritures et les niveaux de lisibilité.

8 Jacques-Henri Michot publie des extraits de *Un ABC* dans *Nioques*, 1.3, 1997, p. 99-118. Dans « La vingt-trois mille deux cent vingt-septième nuit » (*Nioques*, 1/6, 1999, p. 115-139), il présente la fiction d’un manuscrit que Barnabé B a composé à côté de son *ABC de la Barbarie*, tel « une brève pause ménagée dans son labeur axial », et que François B a publié ensuite. Cf. par ailleurs Michot, J.-H., « L’apparition », *Nioques*, n° 19, p. 33-46, et du même « Terre ingrate mais pas totalement », *Nioques*, n° 13, p. 109-134.

9 Je rappelle l’épigraphe explicatif placé en tête de chaque volume de la revue *Nioques* : « écriture phonétique de gnoque, mot forgé par [Ponge] pour signifier par sa racine grecque la connaissance, et ne faire ni référence à la gnossienne de Satie, ni à la connaissance de l’est de Claudel » ; s’y explicitent le « double parti pris de critique radicale de la poésie et de puissante thérapie contre l’intoxication », ainsi que « l’exigence de l’expérimentation formelle, de l’intervention restreinte ou oblique, de la résistance passive “à voix intensément basse”, de l’investigation objective, de pratiques aussi littéralement présentes que possible à ce qui nous entoure. »

10 Michot, J.-H., *Un ABC de la Barbarie*, Dijon, Les Presses du réel, « Al Dante », 2022 [2014, 1998], p. 13.

11 *Ibid.*, p. 12.

12 Michot, J.-H., « De l’entaille. À propos de l’écriture d’*Un ABC de la barbarie* », supplément à *La Lettre Horlieu-(X)* (Lyon), n° 16-17, p. 10.

L'écriture en est réduite à sa dimension rédactionnelle et non créative¹³ : elle engage l'activité laborieuse d'un scribe, dont le prénom n'est pas sans évoquer quelque analogie avec Bartleby, le clerk de notaire de Melville¹⁴. Sur fond de cette fiction d'amitié et de deuil, l'édition du texte a été confiée aux parfaitement fictionnelles Éditions du 9 Brumaire – installant le climat allégorique d'une situation politique, de guerre et de révolution, à l'horizon obturé. Tout cela participe à une forme de « désaffublement » de l'acte d'écriture de ses prétentions poétiques – au milieu de ses carnets et notes, Barnabé B en parle comme de ses gribouillis, tout en affirmant donner congé à « une sienne obsession : la diversité systématique des sons terminaux¹⁵ » (autrement dit : le vers et la rime). Assumant sa bêtise apparente, la fiction auctoriale de Barnabé B se livre à un humble mais entêté travail d'analyste qu'un calembour lacanien rappelle à sa condition d'« âne à liste¹⁶ » – écriture laborieuse de l'idiotie, obéissant scrupuleusement et presque ascétiquement au protocole méthodique du classement alphabétique, que la préface de l'éditeur fictionnel François B qualifie de « minutieuse besogne de tri et de recopiage¹⁷ ».

L'ENTAILLE ET LE FRACAS

Au sein de cet appareil éditorial, quelles sont les opérations rédactionnelles ou scripturales employées par *Un ABC de la barbarie*? L'œuvre consiste en une double liste, dont la seconde est le vis-à-vis et l'antidote de la première. La première liste, alignée à gauche de la page, est le résultat de trois opérations qui se concatènent :

- 1) *L'entaille*, soit une opération analytique d'extraction et de prélèvement, une saisie de syntagmes ambiants, de séquences lexicalisées de

13 Goldsmith, Kenneth, *Uncreative writing, Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, 2011. Cf. les mises en perspective de Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by other means in the New Century*, The University of Chicago Press, 2010.

14 Sur la figure de Bartleby, cf. Jouannais, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Verticales, 2009 ; Smith, Frank, *Fonctions Bartleby, bref traité d'investigations poétiques*, Paris, Le Feu sacré, 2015.

15 Michot, J.-H., *Un ABC de la Barbarie*, op. cit., p. 12.

16 Barnabé B inaugure *Un ABC de la barbarie* avec l'épigraphe suivante : « Ânes à listes nous sommes, ânes à liste nous resterons » (p. 9). Voir Michot, J.-H., « De l'entaille (À propos de l'écriture d'*Un ABC de la barbarie*) », 2000 [horlieu-editions.com/brochures/Michot-de-l-entaille.pdf].

17 Michot, J.-H., *Un ABC de la Barbarie*, op. cit., p. 14.

discours doxiques (« absences remarquées », « accents de vérité qui ne trompent pas », « engagements concrets pris devant la nation », etc.), des éléments de langage¹⁸ (« forces vives de la nation », etc.) ou des fragments de médialecte clairement toxique¹⁹ (comme des unes de presse criardes et racoleuses : « Foulard Le COMPTOT. Comment les islamistes nous infiltrent »). L'extrait n'est pas pour autant une simple citation présentée dans son intégrité ; il est important ici par l'extraction de sectionner, de fragmenter, de laisser des entailles dans le continuum discursif, pour faire du lemme en question la trace indiciaire vibrant dans la masse bruyante de discours dont il est prélevé et qu'il fait entendre. L'extraction participe alors à désamorcer ou à désactiver la charge pragmatique de ces idéologèmes (pour reprendre le terme de Marc Angenot²⁰), soit des atomes d'idéologie encapsulant dans des énoncés-slogans des maximes d'action : le syntagme « les frontières comme véritables passoires » porte évidemment une déploration qui programme les politiques bravaches et virilistes des murs et des remparts contre les malnommées « vagues » migratoires²¹.

- 2) *Le fracas*, soit une opération synthétique de reclassement et de recontextualisation dans le cadre arbitraire et rigide de l'alphabet. Ce réagencement dans une liste brute provoque tantôt des télescopages ou des frictions entre des vocabulaires hétérogènes, tantôt

18 Comme le souligne Nathalie Quintane (« Éléments de langage », *Le Nouveau Monde. Tableau de la France néolibérale*, éd. Antony Burlaud, Allan Popelard, Grégory Rzepski, Paris, Éditions Amsterdam, 2021, p. 127-133), l'élément de langage se caractérise précisément par sa liquidité : que sans énonciateur premier, il est fait pour être repris. Il préexiste, prémâché, à son énonciation fondamentalement hétéronome : « quand Macron parle, ce n'est pas Macron qui parle. Il reprend. » (p. 127). Elle épingle dans la communication d'Emmanuel Macron des techniques de communication politique aux ressorts rhétorico-poétiques, tournant à vide mais dotées cyniquement d'une efficacité politique à tout le moins délétère : « Dans le conflit entre la rime et la vérité, Macron (Hollande, Sarkozy, etc.) choisit toujours la rime : "Il ne peut y avoir d'humanité s'il n'y a de fermeté", "Il faut concilier efficacité et générosité", "Je suis venu faire passer un message d'efficacité et de fermeté". » (p. 133).

19 La notion de médialecte est un mot-valise élaboré par Genette pour désigner un « dialecte propre aux médias au sens large [...], avatar récent du français, dont il reflète et accélère une évolution parfois fâcheuse » (Genette, Gérard, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 220).

20 Angenot, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1979.

21 Brown, Wendy, *Murs. Les murs de la séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009.

des effets de mise en série ou de mise en contact critique : « Front de l'emploi » se retrouve juste avant « Front national en position d'arbitre » et « Frontières : de véritables passoires » aux côtés de « Fruits de la croissance ». La liste permet ainsi d'enchaîner : « duel au couteau pour le perchoir », « durcissements du ton », « dynamismes », « dynamitages ». Ou encore, pour exhiber le sens poujadiste du réel petit-bourgeois que Barthes dénonçait déjà dans *Mythologies*, avec l'alignement des deux lemmes successifs : « Propositions marquées au coin du bon sens » s'enchaîne avec « Propriété privée Défense d'entrer Chien méchant ». Des mises en série révélatrices ménagent des effets de cascade dénonçant la misogynie ambiante : « Féministes attardées. Cf. Soixante-huitards. Femmes d'argent, femmes de caractère, femmes d'intérieur. Fermeté et détermination. » ; pour le dire encore autrement, la recontextualisation et la mise en série tendent à exhiber à la fois l'inanité ou la vacuité des éléments prélevés et leur puissance d'interpellation, de sommation et de subjectivation²².

- 3) Enfin, à cette double opération de décadrage-recadrage, qui caractérise le montage poétique, vient s'ajouter une troisième opération de retraitement typographique propre à manipuler la saillance de certains syntagmes, leur taille, leur police ou leur disposition dans l'espace de la ligne ou de la page. Par des jeux d'exemplification (au sens de Nelson Goodman), l'élément cité possède les propriétés typographiques auxquelles il réfère. Ainsi des choix de polices martiales dès qu'apparaît le paradigme sémantique de l'ordre ou de la force, toujours en imposantes majuscules, et que l'on va retrouver au gré de l'abécédaire sur les entrées suivantes : « Bras de fer », « Dame de fer », « Débordement du service d'ordre par des éléments incontrôlés selon un scénario désormais classique », « Évacuation en bon ordre », « Fermeté et détermination », « Forces de l'ordre », « Hommes d'ordre », « Magistrature aux ordres », « Impressionnant déploiement des forces de l'ordre », « Stalinismes », etc. À ces procédures d'ajustement de la typographie à la signification s'ajoutent des variations de taille pour des entrées comme « Succès grandissants », « tâches de titans », « taux de croissance », « Majorité silencieuse » ou

22 Lecercle, Jean-Jacques, *De l'interpellation. Sujet, langue, idéologie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.

des effets de disposition dans l'espace de la ligne (« ventilation des effectifs ») ou de la page (« tentation de déstabilisation »). Jacques-Henri Michot pousse ces expérimentations sur le signifiant en consacrant un espace spécifique à la production de calligrammes pour toutes les entrées de la lettre T, avec « Table des négociations » prenant la forme quadrangulaire d'une table ou avec « Tête de cortège », écrit verticalement et commandant sur une demi-page un bloc de lignes de la lettre O. De telles interventions visent à reparamétrer les conditions de lecture de ces syntagmes dont l'appréhension visuelle et la saisie de l'aspect typographique permettent une resensibilisation et une resémantisation. Ainsi ces procédures de prélèvement, d'agencement et d'implémentation critique permettent de rendre verbosensibles des éléments de langage discrets ou non décelables.

LE POISON ET LA POTION

En regard de cette liste alphabétique alignée à gauche, les auteurs (réel et fictionnels) intègrent et insèrent, comme une sorte d'autre entaille dans le continuum discursif, des titres d'œuvres picturales, musicales ou cinématographiques (de Botticelli à *Palombella Rossa* de Nanni Moretti, en passant par Duke Ellington), mais aussi des citations classées dans l'ordre alphabétique des noms d'auteurs, toutes et tous alignés à droite : à David, un psaume ; à Démosthène, un discours aux Athéniens, parfaitement actualisable en contexte contemporain :

Voilà donc où nous en sommes ! Et nous tergiversons, nous faiblissons, nous regardons du côté du voisin, nous nous défions les uns des autres, et non de celui qui nous fait du mal à tous. Quelle est donc la cause de tout cela ? [...] Aujourd'hui, tout est vendu comme au marché²³...

Ou encore à la lettre P, une citation de Christian Prigent, dans *À quoi bon encore des poètes ?* :

Poésie est le nom de la chance donnée à un lecteur, engagé dans la vertigineuse précipitation prosodique ou dans les empâtements de la polysémie, de poser son temps en travers du temps et de prendre momentanément dans l'épaisseur ralentie du déchiffrement l'initiative sur le temps²⁴.

23 Michot, J.-H., *Un ABC de la Barbarie*, op. cit., p. 59-60.

24 *Ibid.*, p. 157.

Il est à noter qu'à la différence des entrées alignées à gauche et issues d'une opération de fragmentation les citations se maintiennent dans une sorte d'intégrité. Ce diptyque articule un premier volet du dispositif critique d'éléments discursifs toxiques et un second volet en forme de florilège, qui sont tous deux chevillés l'un à l'autre comme le poison et la potion. Le sous-titre à *Un ABC* est « Bréviaire des bruits » : il s'agirait du titre pour lequel aurait opté Barnabé B aspirant à capter et à enregistrer les « quelques assourdissantes rumeurs de notre époque²⁵ », les borborygmes propres précisément à la barbarie, langue étrange et étrangère, dont l'articulation est incompréhensible. À ce recueil de fragments dysphoriques de « gluantes proférations de l'époque²⁶ », de cette langue magmatique répondent les mentions de morceaux de musique, de Charles Mingus à Charlie Parker, en passant par Karlheinz Stockhausen.

UN DISPOSITIF DE REMÉDIATION

On remarquera aussitôt que cet abécédaire se distingue d'un dictionnaire des idées reçues – même si Flaubert constitue une évidente référence, rappelant la finalité de polyphonie ironique qui fut la sienne et selon laquelle « il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de [son] crû ». En effet les lemmes ne sont associés à aucune définition et semblent parler pour ainsi dire d'eux-mêmes. La liste dispose ainsi les conditions ergonomiques d'une appréhension presque scandée, qui favorisent mécaniquement une accélération de la lecture et viennent dénaturer ou détraquer ce langage machinal poussé en état de surrégime et ne nécessitant aucune saisie herméneutique. On pourrait qualifier l'ensemble de « dispositif », tel que l'entend Olivier Quintyn, à savoir comme un appareil symbolique hétérogène organisant la coexistence entre des éléments disjoints ou incommensurables, pour en révéler la facture et la facticité, ou encore comme une tactique de dislocation, embarquée dans la médiasphère et « destinée à dramatiser des expériences de désunion entre des logiques symboliques de représentation du monde ou des formes de croyance et de savoir collectif²⁷ ». La notion de dispositif telle qu'on l'emploie ici repose sur trois éléments de définition : 1) sa dimension *tactique* : le lecteur usager de cet ABC est

25 *Ibid.*, p. 11.

26 *Ibid.*, p. 12.

27 Quintyn, Olivier, *Dispositifs/dislocations*, Paris, Al Dante, Questions théoriques, 2007.

inscrit et immergé dans l'immanence d'un champ symbolico-politique fondamentalement agonistique et difficile à cartographier, trianguler ou surplomber ; 2) sa dimension *technique et instrumentale* : puisqu'il n'est pas possible de transcender le champ de l'action, il faut bricoler avec les moyens du bord ; c'est un équipement qu'on endosse pour tenir, survivre, opposer une résistance, brandir des contre-mesures ; 3) sa part de ruse et de *metis* : dans cet espace contraint et opprimé par les pouvoirs et l'idéologie dominante, il faut retourner une situation défavorable à son avantage, se ménager des espaces de liberté, s'aménager des marges de manœuvre, gripper les logiques d'enchaînement, se désincarcérer des logiques sémantiques en les démantelant localement.

Ces opérations techniques concourent à une entreprise de manipulation et de remédiation de matériaux impersonnels préexistants, qui semblent parler d'eux-mêmes et penser à la place de ceux qui les énoncent, sans ancrage locutoire précis, dans un bruissement stéréoscopique assourdissant. Si cette indétermination énonciative ambiante s'impose par des canaux médiatiques hégémoniques, il n'est pas besoin pour s'en émanciper que s'en détache ou s'y oppose, par son seul surgissement poétique, dans un esprit de résistance, une voix singulière. Des techniques minimales d'agencement fondées sur la conscience réflexive des médiations suffisent dès lors à se charger d'une forme d'interventionnisme politique dont il convient désormais de dégager les tenants et aboutissants.

POLITIQUE DE LA LANGUE HÉGÉMONIQUE

FASCISME, TOTALITARISME OU HÉGÉMONIE ?

Il est opportun d'éclaircir la nature du pouvoir que la langue exerce sur nous et qu'exhibe et dénonce *Un ABC de la Barbarie*. La politique de la langue qui s'y déploie peut être reconstruite de la manière suivante : ça parle, et ça parle dans une énonciation à foyers et à flux multiples, sans origine assignable, d'une manière « mégaphonique²⁸ » ; et ça parle malgré nous : cette langue nous parle plutôt que nous ne la parlons,

28 Hazan, Éric, *LQR, La propagande du quotidien*, Paris, Raisons d'agir, 2006.

nous en sommes les sujets sur qui s'exercent à la fois sa sujétion et sa subjectivation, d'une manière que fustigeait déjà Ponge contre les gouvernements d'affairistes et de marchands : « pour comble d'horreur, à l'intérieur de nous-mêmes, le même ordre sordide parle²⁹... ». De son côté, Barnabé B mène « un combat sans trêve ni merci [...] contre le sauvage déferlement langagier qu'il estimait *porteur de mort*³⁰ ». Doit-on alors voir des résurgences totalitaires ou fascistes derrière cette barbarie ?

Si l'on peut à bon droit entendre des rémanences de novlangue ou de langue de bois dans *Un ABC* – langue du pouvoir empêchant tout contact référentiel avec la réalité, détournant toute prétention à la vérité, sapant toute aspiration à la critique –, il y a surtout des réminiscences moins orwelliennes que klemperiennes de la LTI. Klemperer compose entre 1933 et 1941, puis entre 1945 et 1949 des journaux publiés en Allemagne entre 1996 et 1999, traduits au Seuil en 2000. Les carnets de Barnabé pourraient constituer un équivalent fictionnel de ceux du philologue romaniste spécialiste du XVIII^e siècle français – qu'il appelait d'ailleurs ses « Soldats de papier ». Jacques-Henri Michot emprunte à Klemperer l'idée qu'une langue est plus qu'un code et constitue un écosystème : « on la respire autour de soi et on vit d'après elle » ; et si le pouvoir l'empoisonne, la contamine ou l'intoxique, nous pratiquons cette langue et ces mots comme « autant de minuscules doses d'arsenic³¹ ».

Il est vrai que Jacques-Henri Michot ne se recommande pas du fascisme de la langue de Barthes, pour la raison, assez juste, que la langue ne peut pas être dans sa totalité porteuse de grégarité autoritaire. On peut toutefois, pour éclairer cette lecture de *Un ABC de la Barbarie*, retravailler une distinction élaborée par Barthes dans « La division des langues³² » : le champ du discours est clivé par une guerre entre deux

29 Ponge, Francis, « Les écuries d'Augias », *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, 2020 [1967], p. 155.

30 Michot, J.-H., *Un ABC de la Barbarie*, *op. cit.*, p. 20.

31 Klemperer, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich*, trad. Élisabeth Guillot, Paris, Pocket, 1996, p. 40 : « Et qu'arrive-t-il si cette langue cultivée est constituée d'éléments toxiques ou si l'on en a fait le vecteur de substances toxiques ? Les mots peuvent être comme de minuscules doses d'arsenic : on les avale sans y prendre garde, ils semblent ne faire aucun effet, et voilà qu'après quelque temps l'effet toxique se fait sentir. » En dernière date, cf. Didi-Huberman, Georges, *Le Témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer*, Paris, Minuit, 2022.

32 Barthes, Roland, « La division des langues », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1973], p. 348-360.

types de discours qui cherchent à s'empêcher mutuellement ; au discours *enkratique* (logé dans le pouvoir, fonctionnant par oppression, il assemble les éléments doxiques du langage et relaie l'idéologie dominante) s'oppose un discours *acratique* (dans une situation d'extériorité au pouvoir, ce discours critique et révolté fonctionne par sujétion)³³. Ce que Jacques-Henri Michot déploie dans *Un ABC de la Barbarie* vient compliquer l'opposition de Barthes : pour critiquer le discours du pouvoir, il n'est pas nécessaire de s'en extirper ou de s'y soustraire ; il suffit de l'agencer pour le mettre dans une position critique, de retourner le discours enkratique en arme critique et de parler la langue de l'ennemi en la poussant à bout et jusqu'à l'absurde. Dans un tel contexte, nous ne manquons pas de ressources ; mais ces moyens du bord sont dérisoires et minuscules ; la situation n'est pas désespérée, mais les marges de manœuvre sont réduites, au regard des contre-mesures linguistiques susceptibles d'être brandies et déployées dans cet ordre politico-grammatical qui incline à une forme de fatalisme historique. Voilà pourquoi *Un ABC* se présente comme « une manière de toute petite machine de guerre contre la fausse solidité bétonnée criarde calamiteuse sinistre de la parlerie à prétention "consensuelle"³⁴ ».

Dans un volume paru en 2011 à La Fabrique et recueillant les contributions d'autres poètes et auteurs (Jean-Marie Gleize, Jean-Christophe Bailly, Hugues Jallon, Christophe Hanna, Manuel Joseph ou Nathalie Quintane), Jacques-Henri Michot déploie dans la prose d'incises et d'incisions qui le caractérise une réflexion générée à partir d'une citation de Franz Kafka (qui va donner son titre au collectif) :

Il n'y a guère de raison de douter que d'ici là, l'Économie de Marché aura encore été à l'origine de ces catastrophes multiformes dont, toutefois – me faisant pour un temps sourd à ce que me souffle, tapi en moi depuis belle lurette, un génie familier – je ne dresserai pas ici une liste noire – liste des noirceurs. Certes, je n'irai pas – comme soudain libéré de toute colère, de tout souci d'essayer, avec les minuscules moyens de mon bord, d'apporter une infime, et sans doute dérisoire contribution à la mise en question de l'ordre établi et son cortège d'horreurs – jusqu'à m'écrier : « À bas la politique ! Vive la littérature³⁵ ! »

33 Cf. Lecercle, J.-J., *De l'interpellation*, op. cit., p. 187-188.

34 Michot, J.-H., « De l'entaille. À propos de l'écriture d'*Un ABC de la barbarie* », art. cité, p. 12.

35 Michot, J.-H., « Toi aussi tu as (encore) des armes », « *Toi aussi tu as des armes* ». *Poésie et politique*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 109-110.

Ces accents où se détache une dérisoire lueur d'espoir sur fond d'un pessimisme épais sont congruents avec une empreinte kafkaïenne laissée à même *Un ABC de la Barbarie* : le nom de Barnabé B, en plus de la quasi-homonymie avec le personnage de Melville, fait sans doute écho au personnage homonyme du *Château* ou à Joseph K du *Procès* aux prises avec la majesté en bloc d'un pouvoir frontal et monolithique. Cette politique du désespoir découle d'un ethos hérité de Kafka qui a donné les moyens de penser cette transcendance écrasante et invasive du pouvoir³⁶.

Il est utile pour cela de repenser cette langue dominante listée et épinglée par Michot avec le concept d'hégémonie qu'Antonio Gramsci a élaboré pour essayer de comprendre la victoire du fascisme auprès des classes ouvrières en même temps que l'échec des révolutions communistes. Ce que le marxiste italien désigne avec ce concept, c'est le fait que l'idéologie, non contente d'exercer une domination écrasante, se dépose dans les pratiques culturelles (comme la langue), au point d'engendrer une inclination générale colonisant le collectif. La langue donne le sentiment d'une *direction* commune et efface la réalité de la *domination de certains*, de sorte que le pouvoir semble exercer son oppression sans origine et de manière ubiquitaire sur des sujets qui en sont les victimes et les relais. Il y a là un double coup de force, par lequel ce qui n'est que l'intérêt de certains passe pour l'intérêt général et par lequel on prive les acteurs des moyens de la critique et des ressources pour comprendre tout le mal qu'on leur fait³⁷. Cela n'obère pas pour autant la possibilité d'une « littérature contre-hégémonique », pour reprendre une expression de Jean-Jacques Lecercle :

[...] il y a de l'hégémonie (l'idéologie dominante ne se contente pas de dominer, elle dirige, parce qu'elle nous impose son langage), il y a donc de la subjectivité assujettie, et il y a aussi une résistance affective, un refus [...], et sur cette résistance il y a la possibilité de construire une opération littéraire critique et reconstructrice. [...] L'opération littéraire contre-hégémonique est intervention dans le langage de la situation et production de savoir sur

36 Cf. Mondzain, Marie-José, *K comme Kolonie. Kafka et la décolonisation de l'imaginaire*, Paris, La Fabrique, 2020.

37 Racontant comment des bourgeoises parisiennes retiraient leurs épingles de leur coiffure et de leur chapeau pour crever les yeux des Communards qu'on venait d'arrêter, Bernard Noël appelle cela, dans *La Castration mentale* (Paris, P.O.L, 1997), un « meurtre du regard » : « le geste final est toujours d'aveugler l'adversaire pour qu'il ne voie pas ce qu'on lui fait, et soit donc incapable d'en témoigner valablement. [...] Les riches ne crèvent plus les yeux des révoltés avec des épingles à chapeau, mais avec des images. [...] Les responsables, pour n'être pas coupables, choisissent toujours d'aveugler. » (p. 8-10)

ce langage (ce en quoi elle ressemble aux autres jeux de langage littéraires, qui sont caractérisés par la réflexivité, c'est-à-dire la capacité de produire du savoir sur leur propre langage)³⁸.

Si les formations signifiantes d'une société sont toujours l'expression et le relais d'un ordre de domination, il n'est pas impossible de s'en dégager. Ce ne serait pas toutefois tant par une mobilisation de la fonction poétique du langage au sens jakobsonien, c'est-à-dire par des jeux de forme permettant de faire sécession ou soustraction avec ces politiques de la langue, que par des méthodes ou des protocoles intensifs de manipulation du signifiant et de gain en réflexivité dans l'usage de la langue. Le cadre alphabétique de l'abécédaire dispose les conditions de possibilité pour échafauder, de manière certes précaire et incertaine, une connaissance encyclopédique lançant des tentatives incertaines de totalisation de son environnement. À cet égard, on peut suivre Christophe Hanna quand il propose minimalement de définir la poésie comme « un art de la réflexivité et de l'autosensibilisation (non de la maîtrise et de la performance) ».

L'espoir réside alors en ce que l'univers médiatique persiste dans cette indéfinie variété qui le rend peut-être comparable au continuum somatique et que les divers organes médiatiques, peu sensibles en eux-mêmes à ce qu'ils sont, continuent de nous fournir des appuis pour construire notre attention réflexive sur les zones encore opaques de la médiosphère³⁹.

Un ABC de la Barbarie nous aide-t-il à appréhender les contours et à saisir les rouages (la mécanique profonde) de ce que l'on croit être une gouvernementalité néolibérale ?

COMMENT CRITIQUER UN ORDRE INDÉPASSABLE ?

Car la barbarie dont *Un ABC* recense et consigne le langage élémentaire de la violence est sans l'ombre d'un doute celle de la gouvernance néolibérale, dont il est difficile d'écrire l'histoire linéaire et homogène, mais qui s'est assurément débridée dans ces années 90 d'où surgit le

38 Lecerclé, J.-J., « Que peut la littérature ? : À propos du livre de Sandra Lucbert, *Personne ne sort les fusils* », *Diacritik*, 20 octobre 2021, URL : <https://diacritik.com/2021/10/28/que-peut-la-litterature-a-propos-du-livre-de-sandra-lucbert-personne-ne-sort-les-fusils/>, consulté le 22/06/2023.

39 Hanna, Christophe, « Commande mondaine / pré-formatage / médiatisations / expérience / effets ? », *Lignes*, 2021/3, n° 66, p. 109-115, ici p. 115.

livre de Jacques-Henri Michot. Comme l'ont montré des recherches de sociologues et de philosophes ces dernières années, le néolibéralisme échappe à une saisie doxographique dans l'histoire des idées politiques et des doctrines économiques :

- 1) ce n'est pas un nouveau libéralisme, mais plutôt, d'une manière presque antinomique avec le premier libéralisme, un mode de gouvernement utilisant la force interventionniste et constructiviste de l'État pour garantir et préserver les conditions de la liberté du marché, au mépris et détriment des autres libertés (civiles) – ce que Wolfgang Streeck a redécrit comme une grève du capital envers des exigences démocratiques minimales, et non une grève de la part du peuple en termes d'exigences productives⁴⁰. Et c'est pourquoi Jacques-Henri Michot épingle avec scrupule le dédain ambiant envers toute forme de mobilisation et de contestation sociales.
- 2) c'est donc le primat d'une logique économique de marché sur tout autre aspect de l'existence ; et l'extension considérable du champ d'application de l'économie à d'autres sphères de l'existence (capital humain, l'individu entrepreneur de soi-même, etc.) et une logique d'invasion et d'infiltration de ce domaine au sein d'autres pans de l'existence⁴¹. Le lemme « économie de marché » est sans doute celui qui a la plus grande taille dans *Un ABC de la Barbarie*.
- 3) et c'est enfin une pratique du pouvoir, dont le conservatisme n'a d'égal que l'autoritarisme et qui se manifeste par le choix de la guerre sociale⁴² et de politiques de l'ordre, propres à fabriquer le consentement à ce mode de gouvernement, à mettre au pas les populations indociles et rétives face à l'impératif d'adaptation⁴³.

De ce néolibéralisme trop succinctement défini ici, il est possible de proposer une pluralité de séquençages chronologiques (les années 70 et l'avènement de Reagan et de Thatcher ; la fin des années 60 et la réaction

40 Streeck, Wolfgang, *Du temps acheté. La crise sans cesse ajournée du capitalisme démocratique*, trad. Frédéric Joly, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2014.

41 Dardot, Pierre et Laval, Christian, *La Nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009.

42 Laval, Christian, Sauvêtre, Pierre, Dardot, Pierre, Guéguen, Haud, *Le choix de la guerre civile. Une autre histoire du néolibéralisme*, Montréal, Lux, 2021.

43 Stiegler, Barbara, *Il faut s'adapter. Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2019.

conservatrice contre les mouvements civiques, étudiants et sociaux⁴⁴ ; l'après-guerre ou même les années 30) et de dresser la généalogie intellectuelle des positions conservatrices et autoritaires (chez Walter Lippman⁴⁵ ou chez Carl Schmitt⁴⁶ par exemple). Il est assez remarquable cependant qu'avec la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'empire soviétique, la position pour ainsi dire confirmée et peu contestée du capitalisme se soit manifestée dans une globalisation béate, dans une conversion austéritaire au démantèlement des services publics et dans ce que Pierre Bourdieu et Loïc Wacquant ont appelé dans un article du *Monde diplomatique* paru en 2000 « La nouvelle vulgate planétaire⁴⁷ ». Ces mutations du capitalisme ont entraîné comme en miroir une transformation des conditions de la pensée critique qui s'y oppose : alors que le fordisme a engendré un mouvement syndical partisan et centralisé, le capitalisme néolibéral s'est imposé à celles et ceux qui voulaient en pointer la dangerosité comme un ennemi sans dehors, furtif et insaisissable. Face à l'impossibilité d'en proposer une vue synthétique et totalisable⁴⁸, et au regard du caractère impur, hétéroclite, instable, éclaté et non-systématique du néolibéralisme⁴⁹, le montage tel qu'il est employé ici par Jacques Henri Michot semble se donner la tâche écrasante de recomposer l'image précaire et instable de cette entité infigurable. À la lettre E, la liste alphabétique met en contact libéralisation, surchauffe financière, exigences managériales, surveillance policière, paupérisations, relégation sociale et *entertainment* démobilisateur : « Éclopés de la vie » ; « Économies exsangues après des décennies de collectivisme » ; « Économie de marché » ; « Écrans de contrôle » ; « Efficacités hors pair » ; « Efforts déployés pour recoller les morceaux » ; « Égarements des intellectuels » ; « Électrochocs salutaires » ; « Élités » ; « Emballlements de la machine économique » ; « Embellies sur les places financières » ;

44 Chamayou, Grégoire, *La société ingouvernable. Une généalogie du libéralisme autoritaire*, Paris, La Fabrique, 2018.

45 Stiegler, B., *Il faut s'adapter*, op. cit.

46 Chamayou, G., *Du libéralisme autoritaire, Carl Schmitt, Hermann Heller*, Paris, La Découverte, « Zones », 2020.

47 Bourdieu, Pierre et Wacquant, Loïc, « La nouvelle vulgate planétaire », *Le Monde diplomatique*, mai 2000, p. 6-7.

48 Jameson, Fredric, *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

49 Brown, Wendy, *Les Habits neufs de la politique mondiale. Néolibéralisme et néo-conservatisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

« Éminents spécialistes » ; « Émissions destinées à un large public⁵⁰ ». De même, à la lettre P, la mise en série des lemmes produit un effet similaire d'agglutination, de visibilisation ou de défamiliarisation⁵¹ de phénomènes épars, disjoints ou insensibles sur le plan de l'expérience :

Parlers vrais,
 Parrains,
Parts de marché, parts du gâteau, parts du lion – part du rêve
 Parterres choisis des grands de ce monde
 Participations-records
Pas de mots trop durs pour dénoncer les charges qui pèsent sur les entreprises. Pas de plus dans l'escalade
 Pas son pareil pour égratigner les travers de ses contemporains
Pasionarias
 Passage à la trappe, audimat oblige, des émissions dont le taux d'écoute est en chute libre
 Passages à tabac
 Passages à vide
 Passages du témoin
 Passages en force
 Passages obligés⁵²

Si l'on peut incliner à croire qu'il y a dans ces langues étrangères, étrangères et aliénantes qu'on nous fait vivre « une forme grammaticale de fatalisme historique, ou d'impuissance collective⁵³ », il n'en reste pas moins que les jeux de lettre et les manipulations du signifiant impliqués dans le montage de Jacques-Henri Michot n'ont pas l'ambition démesurée de nous en émanciper pour de bon, mais de nous aider à apprendre une langue pour ne plus la parler et à enrayer les ressorts hégémoniques qu'elle exerce sur nous.

Florent COSTE
 Université de Lorraine, LIS EA7305

50 Michot, J.-H., *Un ABC de la Barbarie, op. cit.*, p. 65.

51 Chklovski, Viktor, *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

52 Michot, J.-H., *Un ABC de la Barbarie, op. cit.*, p. 147.

53 Rauline, Véronique, « Avec et contre la novlangue managériale », *Imaginaires du néolibéralisme*, dir. François Cusset, Thierry Labica, Véronique Rauline, Paris, La Dispute, 2016, p. 259.

RETOUR AU « B-A BA »

Du symbolisme alphabétique et de son effet

Je commence par avouer que la relecture des pages écrites jadis sur ce que j'appelais les « Alphabets du péché¹ », pages que je n'avais plus regardées depuis des décennies, m'a fait un drôle d'*effet* (en effet). Elle m'a d'abord rappelé un double accident de parcours : le moment où une thèse censée porter sur la poésie du XVI^e siècle s'est égarée dans le XV^e, happée par la rhétorique des mal nommés « Grands Rhétoriciens » ; puis happée derechef, dans le sillage du *Masque* de Paul Zumthor², par un groupe de procédés jugés typiques de leur rhétorique, autour des « gorgianismes » et de la rime. S'ouvrit alors sous mes pieds l'abîme des relations du mal nommé Moyen Âge, de Charles le Téméraire à Charles le Grand, avec cette famille d'ornements du discours. L'étude de ces figures comme telles m'obligeait à me renseigner sur leur très longue histoire ; mais il était trop tard pour m'en instruire vraiment. Je pouvais à la rigueur m'improviser quinziesmiste ; mais non pas médiéviste, et je me souviens surtout d'un bricolage hâtif avec le b-a ba de la discipline. Par exemple d'excursions ponctuelles dans les écrits d'Isidore de Séville³, à l'aide providentielle des travaux qui leur sont consacrés⁴. Ou de l'impression – providence toujours – que les jeux de mots des *Miracles* de Gautier de Coinci me sauveraient avec leurs personnages⁵. Ou de ma décision propitiatoire d'analyser un poème alphabétique du XIII^e siècle, l'*Abecés par ekivoché*⁶, dont j'ignorais l'existence un mois plus tôt.

1 « Or ne mens ». *Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994, p. 387-481.

2 *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

3 « Or ne mens », p. 100-117 (sur les *Étymologies*) et 236-243 (sur les *Synonymes*).

4 Surtout ceux de Jacques Fontaine (*Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, 2 vol., Paris, Études augustiniennes, 1959 ; et *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien*, Paris, Études augustiniennes, 1981).

5 « Or ne mens », p. 491-514 et 523-535.

6 Huon le Roi de Cambrai, *Li Abecés par ekivoche*, *Œuvres*, t. I, éd. Arthur Långfors, Paris, Champion, 1913 ; commenté dans « Or ne mens », p. 390-395.

Ce dernier choix devait tout à l'intérêt que je m'étais découvert pour une œuvre ultérieure : *L'ABC des doubles* de Guillaume Alecis (j'écrivais Alexis)⁷, qui date du milieu du xv^e siècle et soumet les ressources de l'abécédaire au bon plaisir d'un autre procédé : la rime équivoque. Je résume ce que j'en disais (ceci n'est pas une étude à nouveaux frais) en rappelant que la lettre, et l'ordre des lettres, n'y sont pas employés à l'initiale de la strophe, du vers ou du mot, mais à celle de la rime. Un article de Yan Greub vient de m'apprendre que l'initiale de l'équivoque est indiquée en marge dans l'unique manuscrit contemporain⁸. Sont ainsi organisés alphabétiquement les « doubles », les *mots* doubles, qui dénoncent les « doubles », les *hommes* doubles, hypocrites ou menteurs, chacun de nous aussi bien. L'exploit technique du rimeur, selon un *topos* associé à l'usage rhétorique de l'alphabet, se donne pour rudimentaire, comme s'il était retourné aux premiers pas du premier cycle de l'école, « constraint

7 Dans les *Œuvres poétiques* de cet auteur, éd. Arthur Piaget et Émile Picot, Paris, Firmin Didot, SATF., 1896, t. I, p. 1-54 ; commenté dans « *Or ne mens* », p. 435-481. Sur le nom et la carrière éditoriale du « quasi inconnu » que reste cet auteur, voir la récente étude de Sylvie Lefèvre (qui m'en a communiqué copie ; je l'en remercie chaleureusement) : « Guillaume Alecis. Une œuvre entre manuscrits et imprimés », *Au prisme du manuscrit : regards sur la littérature française du Moyen Âge (1300-1550)*, éd. Sandra L. Hindman et Elliot Adam, Turnhout, Brepols, 2019, p. 271-288. Citant les acrostiches qui plaident en faveur de la forme « Alecis » (attestée par ailleurs dans des mentions manuscrites), l'autrice remarque qu'« il aurait été impossible de commencer un vers par X... » (p. 274).

8 « Il n'y a [...] pas de système évident qui puisse mettre en évidence à la fois la structure strophique et l'initiale alphabétique concernée. Les éditeurs se sont montrés indifférents à la question, et ne reproduisent pas le système présent dans le témoin manuscrit. Ce système consiste à mettre en évidence le premier mot en le rubriquant et en le faisant débiter par une lettre ornée, et à indiquer en marge l'initiale de l'équivoque. L'éditeur n'indique pas non plus que, dans un cas, cette lettre marginale manque, ainsi que la rubrication, et réalise donc une correction tacite » (Greub, Yan, « Les abécédaires : les besoins en matière éditoriale », *French Studies*, vol. 75, n° 3, Oxford University Press, 2021, p. 313-324 (voir p. 319-320), sur le ms. fr. 1642 de la BnF, f. 309 r^o-325 v^o ; recueil de poésies diverses, disponible sur Gallica, comme me l'a aimablement signalé l'auteur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007194w/f335.item>, consulté le 22/06/2023). La première page de l'*ABC* (f. 309) est reproduite en couleurs dans l'étude de Sylvie Lefèvre (p. 279). Celle-ci évoque par ailleurs un second manuscrit (collection privée), réalisé dans les années 1520 d'après l'édition imprimée d'Antoine Vérard (1505), laquelle associe l'*ABC* et *Le Passetemps de tout homme et de toute femme* et contient 21 gravures (le ms., pour sa part, est illustré de 20 dessins à la plume). Un exemplaire de l'édition de 1505 sur parchemin enluminé (Rés. Vélins 2249) se lit aussi sur Gallica (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp_t6k996252r/f216.item, consulté le 22/06/2023), témoin de l'« esthétique de l'imprimé-manuscrit » dont parle Lefèvre (p. 281 ; en renvoyant à Mary Beth Winn, *Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512. Prologues, Poems, and Presentations*, Genève, Droz, 1997, p. 384-394).

et abessé / Aux lectres de [s]on A. B. C.⁹ », ostensiblement incapable d'une composition plus savante : modestie stratégique, protectrice en l'occurrence, puisque c'est en s'imposant de suivre l'ordre des lettres que l'art ambigu du « double » reste « simple » d'esprit. D'autant qu'il n'est pas tenu de les utiliser *toutes*, à la différence des emplois célébratoires (ou pédagogiques, ou de leur parodie) qui se doivent de placer à l'initiale le K, l'Y, le X, le Z, jusqu'aux signes graphiques comme l'esperluette et le « 9 » tironien¹⁰ ; parti d'exhaustivité qu'adopteront aussi, pour d'autres raisons, les « dictionnaires de rimes » des *Arts de rhétorique*¹¹, dont les listes font souvent penser aux séries d'équivoques de *L'ABC des doubles* ; mais ce dernier se simplifiait la tâche en s'arrêtant au V.

Incomplet donc, l'ABC par rimes a pour fonction de produire du divers, au lieu de célébrer le même comme le font les éloges litaniques. La rime équivoque étendue à plusieurs mots *empêche* souvent les « doubles » de se fixer dans un rapport sémantique prévisible, telle la synonymie ou l'antonymie attendue de noms qui se trouvent être homonymes ou

9 *L'ABC des doubles*, v. 29-30, éd. Piaget-Picot, p. 10.

10 Le plus somptueux exemple en est sans doute la prière à la Vierge du *Pèlerinage de vie humaine* (voir son édition par Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu : Guillaume de Deguileville, *Le Livre du pèlerin de vie humaine*, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2015, v. 13051-13350, p. 954-972), où lettres et signes – de A à 9 – apparaissent successivement à l'initiale de chaque douzain. J'ignorais l'existence de ce chef-d'œuvre lorsque j'écrivais ma thèse... Sur les problèmes posés aux poètes par le devoir d'exhaustivité alphabétique, voir Uhlig, Marion, « La lettre sauve : l'ABC et la louange mariale » (*French Studies*, *op. cit.*, p. 336-351) : il est notamment question des mésaventures du Z, et du remède métadiscursif que leur trouve Ferrant dans *l'ABC Nostre Dame*. Mais le ver reste dans le fruit de cette « école » alphabétique : « Tel est le paradoxe magistral de cette mouvance : elle se définit par une complétude intenable sur le long terme, parce qu'elle fait place à l'inévitable hiérarchisation des lettres. Comme au Scrabble, en effet, certaines lettres valent plus que d'autres » (p. 347). D'où par exemple la réduction de l'« *Abécé* » (par Jacques de Baisieux) aux cinq lettres de MARIA ; et la relégation des lettres inconvenantes dans la littérature « joyeuse », c'est-à-dire obscène : voir, de M. Uhlig toujours, « X-Rated Letters. When the ABC Turns You On » (in *The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution. Obscene Means in Early Modern French and European Print Culture and Literature*, éd. Peter Frei et Nelly Labère, New York, Routledge, 2022, p. 60-78) ; l'étude compare la *Ballade de l'ABC* – en corrigeant la lecture incomplète que j'en faisais dans « *Or ne mens* », p. 399-405 – et l'ultérieur *Alphabet du temps présent*.

11 Voir par exemple *Les Règles de la seconde rhétorique*, où les échantillons de « moz leoninés » et « esquivoques » se terminent respectivement par « Adonay », « amez », « a Metz », « argus », « Argus », et par « Yvonne », « zucarée », « Zacarée », « commune », la finale « us » et l'initiale « com » étant toutes deux notées par le signe 9, considéré comme « la dernière lettre de l'alphabet » (Langlois, Ernest, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 15-16).

paronymes. « Le cueur a tost juger s'avance / De ce dont n'avont pas sçavance, / Et en gections nostre sentence / Sans sçavoir bien comment s'entend ce¹² », lisons-nous par exemple sous la lettre S : loin de faire miroiter l'intégrité de la « sentence », la rime décompose celle-ci et nous force à repenser « ce » dont il s'agit. Cette démarche *mortifie* les substantifs. Mais aussi les rimes elles-mêmes, en tant qu'elles aiment faire « concorder » le sens avec les sons (ainsi chez Gautier, ou dans les quatrains monorimes de l'*ABC Nostre Dame* de Ferrant¹³) ; c'est plutôt de discorde qu'il s'agit ici. Et enfin les lettres mêmes : dans telle équivoque en D (et non T comme on s'y attendrait), « Frere, ne descens point des tours / De purté, garde toy des tours / De luxure¹⁴ », non seulement il faut enjamber les fins de vers pour saisir le sens (et fixer le contraste de « tour » et « tour »), mais la lettre qui lance la rime et marque son appartenance à la série se borne à superposer deux occurrences de l'article « des », qui allonge l'équivoque sans signifier grand-chose par lui-même.

Les exceptions à cette humiliation concertée, par syntaxe et métrique, des substances et des signes qui prétendent les évoquer à eux seuls n'en sont que plus significatives. Voici pour mémoire la plus remarquable, sous la lettre S. Nos chemins comme nos paroles, comme nos langues, ne cessent de bifurquer ; mais si nous allons où l'Écriture nous dit d'aller, tout change :

Si serons la, joyeux et saints,
 Portant ou fronc de thau les seings
 Et d'estolles de gloire sains
 Avec Dieu et les benoistz saintcs¹⁵.

Alors la rime se refait unanime ; noms et adjectifs, porteurs en un seul mot de l'équivoque, retrouvent leur intégrité pour dire ensemble – sens divers mais voisins unis en un seul son – le miracle de l'élection. Quant à la lettre, elle triomphe sous une espèce unique, symbole supra-linguistique

12 *L'ABC des doubles*, v. 1119-1122, p. 49.

13 « Ave sainte Marie de grant misericorde / com cil bien se marie qui tret a vostre corde. / Ja n'ert amez marie se vers vous ne s'acorde / ne for du sens marie s'a vus [m]et sa concorde », dit le premier (<https://www.arlima.net/eh/ferrant.html>, consulté le 22/06/2023). Sur les manuscrits et les éditions (partielles) de ce texte, voir Y. Greub, « Les abécédaires », p. 3 et n. 13.

14 *L'ABC des doubles*, v. 355-357, p. 23.

15 *L'ABC des doubles*, v. 1177-1180, p. 50-51.

que l'ABC ne saurait utiliser ni dédoubler : la dernière de l'alphabet hébreu, marque des élus selon Ézéchiël ; le *tav* assimilé au signe de la croix, et au *tau* grec dans ce même emploi.

C'est donc en m'apprenant à lire la rime équivoque dans la variété de ses rôles éthiques et spirituels qu'Alecis et son *ABC* en vinrent à remplacer, dans ce chapitre central, les rhétoriciens proprement dits, tout comme ceux-ci butaient hors de ma thèse les poètes marotiques et ceux de la Pléiade. D'où le surtitre et l'épigraphe, empruntés au moine de Lyre (« Mais je te requiers, or ne mens : / que vallent mondains ornemens¹⁶ ? »), de cette épaisse enquête sur l'ornement verbal. Or ce qui me frappe, à la lumière du sujet de ce volume et des travaux déjà menés ici, à Fribourg, sous la direction de Marion Uhlig¹⁷, c'est le manque d'attention de mon livre à la lettre comme telle ; comme le montre en effet le choix de *L'ABC des doubles*, qui détrône l'initiale où brille le même pour s'en servir, de manière instable, à l'intérieur du vers – quitte à préserver, hors système, l'onction spéciale du « thau ».

Je me suis aperçu, non sans surprise, que j'avais évité un sujet qu'il me semblait pourtant avoir au moins abordé, sinon traité. Il me semble que les raisons de cet évitement sont instructives ; c'est pourquoi je me permets d'y revenir aujourd'hui. Ma lecture des alphabets restait latérale et lacunaire, déterminée qu'elle était par mon souci des figures de ressemblance verbale, à la rime et hors de la rime. À telle enseigne que je les disais « du péché », ces alphabets ; occupés à sismographier celui-ci au *moyen* de la rime équivoque (ou de cryptages allusifs comme celui du *Dictier* de Molinet sur la guerre de Flandres¹⁸), avant et au lieu d'envisager le plus haut devoir de l'« ABC », celui de signifier, de garantir, de réaliser complétude et perfection. Et ce, alors que le commentaire de Cassiodore sur les Psaumes¹⁹, distinguant les imparfaits des parfaits, m'avait mis sur la bonne voie : mais comme l'a remarqué David Moos

16 *L'ABC des doubles*, v. 918-919, p. 42.

17 Voir *Belles Lettres. Les figures de l'écrit au Moyen Âge / Figurationen des Schreibens im Mittelalter* (colloque fribourgeois de 2017), *Scrinium Friburgense*, n° 44, éd. Marion Uhlig et Martin Rohde, avec la coll. de Luca Barbieri et Pauline Quarroz, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2019 ; *Figures, chiffres, notes et symboles au Moyen Âge, Scrinium Friburgense*, n° 48, éd. M. Uhlig, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2020 ; ainsi que le récent numéro de *French Studies* déjà cité (vol. 75, n° 3).

18 Molinet, Jean, *Dictier sur Franchois et Gantois*, in *Faictz et dictz*, éd. Noël Dupire, t. I, Paris, SATE, 1937, p. 205-208 ; commenté dans « *Or ne mens* », p. 409-415.

19 *Expositio in Psalterium* (Migne, *PL*, 70) ; évoquée dans « *Or ne mens* », p. 388-390.

dans sa belle étude sur l'*ABC par ekivoche*²⁰, l'imperfection (moyennant le souci rhétorique de la réparer) m'attirait davantage. À l'inverse le chapitre suivant, consacré à la rhétorique mariale, disait celle-ci « sans tache » ; mais là encore s'intéressait surtout, pour décrire un discours qui s'innocente lui-même en louant la virginité ou l'immaculée conception de la mère de Dieu, aux effets sonores du polyptote des miracles, ou sémantiques des allégories du chant royal, plutôt qu'à ceux du poème « lettrisé ». Le résultat, constaté à la relecture et attesté par l'index, est que des tautogrammes comme l'*Oraison sur Maria* de Molinet²¹ ou des pangrammes comme l'*Oration* de Destrées à sainte Marguerite²² ne sont mentionnés qu'au passage. Les lettres de Marie tenaient une plus grande place dans mon esprit que dans mon raisonnement. Emblématiques – donc absentes.

Le peu que je disais (ailleurs encore, dans un chapitre sur les « Synopes²³ ») de la « rime senée » concernait davantage l'*epitheton* comme procédé-limite de l'éloge et du blâme que le rôle qu'y joue la lettre comme telle. Je n'étudiais d'ailleurs la figure qu'à propos du Satan et de la Basoche de La Vigne²⁴, en ne leur opposant la Maria de Molinet que dans une note de bas de page. Non certes pour donner

20 « *L'ABC par ekivoche* et les abécédaires français du XIII^e siècle », *French Studies*, *op. cit.*, p. 352-365 ; voir p. 352.

21 *Faictz et dictz*, éd. Dupire, t. II, p. 455-456 ; poème évoqué dans une note d'« *Or ne mens* » (n. 37, p. 360) qui n'en dit rien et se borne à renvoyer au commentaire de François Rigolot, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 35-38.

22 « Oration et tresagreable loenge à la susdicte vierge et martire, contenant vingtechincq motz commenchant chascun mot par lez XXV lettres de l'a be ce » (y compris & et 9) ; voir l'éd. d'œuvres de Destrées, *frère chartreux et poète du temps de Marguerite d'Autriche* par Holger Petersen, *Commentationes Humanarum Literarum*, I-8, Helsingfors, 1927, p. 59. Sur cette « Oration » pangrammatique, voir tout de même « *Or ne mens* », p. 405-408 : « Les signes de l'écriture [...] sont offerts comme tels à la fin du texte, de l'oraison qui en a tiré parti. L'affleurement des composants élémentaires à la surface du discours en signale la vocation lyrique, [...] en même temps que la constitution technique [...] » (p. 406).

23 « *Or ne mens* », p. 339-385.

24 Le *paronomeon* de Satan sur Lucifer dans le *Mystère de saint Martin* et (surtout) ceux de la Basoche contre la Mort dans les *Complaintes du Roy de la Basoche* sont commentés (parmi d'autres figures) p. 349-361. Sur ce procédé, voir l'analyse récapitulative de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « L'alphabet des poètes. Réverie des poètes médiévaux sur la lettre » (dans *Belles lettres*, *op. cit.*, p. 179-191 ; voir « II. L'initiative de la lettre », *ibid.*, p. 182-183), qui renvoie au travaux pionniers d'Ernst Robert Curtius (*La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 343-344) et aux définitions anciennes de Pierre Fabri (*Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Rouen, 1889-1890 ; Genève, Slatkine Reprints, 1969, Second livre, p. 128-129).

une couleur satanique à la Vierge ; mais pour montrer le « clivage du sens » qui permet aux épithètes de « réfracter indéfiniment », mais séparément, la même entité, bonne ou mauvaise, et répartit les termes en deux listes étanches. Étanchéité que vérifie paradoxalement le fait qu'ils commencent, de part et d'autre, par les mêmes lettres, qui balisent leur répartition. On ne saurait (sauf intention satanique) confondre le « Rustic regnant, rampant, rafflant, rifiant » qu'est Lucifer, loué par Satan chez La Vigne, avec le « Rubis raiant, rose ramée » qu'est Marie, louée par Molinet²⁵, car l'effet sonore s'appuie sur un partage éthique des mots, confié au sens ; à l'accumulation du sens, par la synonymie²⁶. C'est de la synonymie que l'allitération « lettrisée » devient le signe, efficace mais accessoire.

Sans renier ces propos, je m'interroge sur l'étendue de cette soumission sémantique, qu'ils posaient en négligeant d'autres facteurs, comme le nombre total d'épithètes, le rôle des allitérations complémentaires (*e. g.* « renfrongné regrognant » chez La Vigne), ou le fait que l'abondance de l'R est réglée, dans l'*Oroison*, par sa présence articulée dans le nom de MARIE, à l'opposé des bruits d'animaux censés sortir de la gorge de Satan. Je ne crois pas avoir été sourd (ou aveugle) à cette différence ; mais qu'elle fût évidente me dispensait d'interroger cette évidence. Je ne me suis d'ailleurs jamais demandé, au cours de ces analyses, ce qu'*est* une lettre, grammaticalement ; ni si quelque chose en elle insiste, étymologiquement, du côté du bien, avant de se prêter à la symétrie synonymique du bien et du mal. Et ce alors même que je cherchais en fait à montrer que l'éloge et le blâme *ne sont pas* symétriques : car nous louons et prions la Vierge en disant son être à coups d'épithètes, tandis que les diables, à coup d'épithètes, se diffament eux-mêmes, ne disent que leur manque d'être, ce qui les condamne à parodier les mots qui célèbrent Marie. Mais je n'envisageais cette asymétrie qu'en termes de fonctions oratoires : on ne saurait adoucir Lucifer, l'émouvoir en le délectant, parce qu'il est (devenu) l'aigreur même ; on ne saurait qu'adoucir la Vierge, parce qu'elle est la douceur même. L'effet laudatif de la répétition de l'R dans le nom de MARIE, son effet vitupératif dans

25 *Oroison sur Maria*, éd. citée, v. 17, p. 456.

26 Comme le dit Jacqueline Cerquiglini-Toulet, évoquant la fureur misogyne des allitérations en « f », « L'initiale donne l'énergie, non le sens. Il n'y a pas dans ces exemples de métaphysique de la lettre » (« L'alphabet des poètes », p. 183).

la bouche d'un diable m'ont sans doute paru dépendre de cette analyse rhétorique. Mais je crois aujourd'hui que je les postulais plutôt ; car s'il en était allé autrement, je les aurais examinés comme tels ; je n'aurais pas manqué de questionner le postulat inverse qui menaçait d'être le mien : comment la lettre maniée de façon si voyante, si chatoyante, pourrait-elle être, en même temps, sémantiquement neutre, symboliquement vide ?

C'est aussi dans une note que ce passage relègue une citation d'Henri Meschonnic analysant l'« acrostiche intégral » de La Vigne : « Si la lettre initiale essentialise le nom, si elle devient le nom dont elle est l'initiale, la poétique lettrisée est une essentialisation d'essentialisations. Le maximum possible pour le langage, dont en même temps [La Vigne] mesurait l'insuffisance²⁷ ». Insuffisance aggravée du côté du mal. Même si on la comprend en termes d'effet et non d'essence, même si on se souvient qu'il s'agit d'une opération langagière, une « essentialisation d'essentialisations » ne saurait être symétrique sans tomber dans le manichéisme, sans essentialiser le mal : ce que Satan croit qu'il fait, mais ce que nous ne saurions croire qu'il fait sans croire en lui autant qu'en Dieu. Il suit que la lettre n'essentialise pas le nom des deux côtés : l'un des usages du procédé parodie l'autre à ce niveau-là aussi, celui de la lettre comme telle et de la qualification qu'elle orne et guide ; et non pas au seul niveau des fonctions oratoires (plaire vs. irriter, être agréable vs. désagréable) du discours qualificateur. Meschonnic le savait mieux que personne, qui dans le même ouvrage évoque une alternative à la logique tentante (mais douteuse face au Dieu de la Bible) du « maximum pour le langage » : soit le moyen par lequel la lettre biblique échappe selon lui à cette surenchère, donc au risque de l'idolâtrie, tout en gardant le droit de se répéter. Car l'essentialisation littérale peut aussi tourner mal du côté du bien, lorsqu'elle prétend dire un métonyme de Dieu (les saints et surtout la Vierge sont censés, dans le culte catholique, échapper à cette loi, mais tout le monde n'en est pas d'accord) ; *a fortiori* dire Dieu en personnes comme s'Il devenait dicible à force d'être dit.

Une solution est de déployer la lettre sans essentialiser le nom ni fétichiser la nomination : « L'acrostiche [...] était dans la Bible le degré poétique de l'alphabet lui-même, puisqu'il n'était pas l'acrostiche d'un mot ou d'un nom, mais de *lui-même* [...] ». L'alphabet, étant acrostiche

27 *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, 1991, p. 52 ; cité p. 360, n. 39.

de lui-même, allégorisait en effet la totalité même du dire divin, à travers la totalité du texte biblique », écrit Meschonnic²⁸. Technique totalisante mais respectueuse de « l'indicible », de « l'imprononçable » ; allégorisant le « dire » sans chercher à nommer Celui qui dit, ni ce qu'Il dit ; sans prétendre en épuiser la caractérisation. Ainsi du psaume 119 (118), le plus parfait (22 strophes de 8 versets commençant chacun par la lettre correspondante de l'alphabet hébreu) ; dont Meschonnic en le traduisant dira dix ans plus tard que l'« ordre est une symbolique d'accomplissement, et de perfection²⁹ ». Perfection que le poème s'interdit cependant de mimer, puisque dans la dernière strophe (celle dont les versets commencent par *Tav*) le psalmiste se donne pour un « agneau perdu », qui loin d'accomplir la louange la demande, humblement, pour l'avenir, tout en ayant foi dans le résultat. Voici la traduction minimaliste de Meschonnic :

Selon ta parole viens à mon secours
 Jaillira de mes lèvres un chant de gloire
 Oui tu m'apprendras tes lois
 Ma langue répondra ta parole³⁰ (versets 170-172)

Le traducteur insiste sur le futur, qu'efface une version plus rhétorique comme celle de Louis Segond :

Délivre-moi, selon ta promesse !
 Que mes lèvres publient ta louange !
 Car tu m'enseignes tes statuts.
 Que ma langue chante ta parole³¹ !

Car il n'y a qu'une parole qui vaille d'être dite et répétée, et ce n'est pas la mienne. L'acrostiche de l'alphabet n'est donc pas sur la même ligne que l'acrostiche du nom (encore moins si celui-ci est « tautogrammatique »). Le premier sert de garde-fou, protège le poème des excès « essentialisants » du second. À moins d'en être lui-même emporté, et de nourrir alors la foi du poème en sa propre « performance », au lieu

28 *Ibid.*, p. 53-54 ; cité dans « *Or ne mens* », p. 387, n. 1.

29 *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 119.

30 Psaume 119, 170-172, *Gloires*, p. 320.

31 https://fr.wikisource.org/wiki/Page:La_Sainte_Bible,_trad._Segond.djvu/779, consulté le 22/06/2023.

de rester comme à distance de celle-ci pour faire l'offrande, à Dieu, de son insuffisance ? C'est une bonne question ; mais j'ai pu citer dans mon livre ces deux analyses de Meschonnic (sur La Vigne et sur l'alphabet) sans me la poser.

Je crois que je tenais pour acquis, sur la base herméneutique fournie par Cassiodore, mais avant tout sur la foi de l'effet qu'il avait sur moi, le sens de l'exhibition des lettres par le lyrisme marial, analysé en détail, au même moment, par Gérard Gros³². *Exhibit A*, si j'ose dire ; signe de perfection si évident qu'il se passait à mes yeux de commentaire, y compris en présence de son double maléfique, le tautogramme du diable. Comme s'il suffisait de citer au passage un ou deux témoins, avant de rejoindre des procédés (rime équivoque, paronomase, homéoteleute) moins « facilement » unanimes, travaillant à rétablir de l'univocité là où règne le renard de l'équivoque. Ce n'est donc pas que les lettres de tels abécédaires ne m'éblouissaient pas ; c'est qu'elles le faisaient si bien qu'elles me dispensaient d'en apprendre plus, comme si leur statut élémentaire rendait non moins élémentaire, au sens de Watson, le succès de leur propos. Alors que ce succès, on vient de le voir, pose lui-même le problème de ses conditions de validité, d'acceptabilité ; et que j'aurais très bien pu focaliser sur la lettre comme telle l'enquête que je menais sur d'autres parties du discours pour y traquer la tension entre la simple désignation d'un sens substantiel, indispensable à l'éloge mais parfois

32 Voir en particulier *Le Poète marial et l'art graphique. Étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993. Dossier repris dans de récentes études de Marion Uhlig : « Des lettres *a femmes* : sur les abécédaires en français (XIII^e-XV^e siècles) », *Romania*, n° 138, 2020, p. 97-120 ; l'introduction du volume *Figures*, p. 7-15 ; et « La lettre sauve », déjà citée. Cette dernière étude note que « la vocation des poèmes [abécédaires] vernaculaires médiévaux est presque immanquablement mariale » (p. 340) : « L'ABC [...] en français n'est autre que la métaphore de la *mediatrix nostra* dont l'initiale se trouve en son cœur numérique ; il ne peut de ce fait être dédié à nul autre qu'à la Mère du Verbe » (p. 341 ; citation de Jacques de Baisieux à l'appui ; sur la fonction centrale de la lettre M, voir aussi Chappuis Sandoz, Laure, « La grille et la liberté : le *carmen cancellatum* de Venance Fortunat à l'évêque d'Autun (*carm.* V, 6) », *Belles Lettres*, p. 33-47). Sont également commentées par M. Uhlig la prière de Guillaume de Digulleville (ou, selon son éditeur Ph. Maupeu, Deguilleville) et sa suite : « Le prieur de Chaalis lui-même n'est pas en reste qui, dans son *Pèlerinage de l'âme*, surenchérit par une louange abécédaire latine, pangrammatique, explicitement vouée à surpasser la précédente. Le poète témoigne d'une inventivité décuplée dans ce poème dont le pangramme inaugural ("*Aue benedictissima, / Caritate dulcissima, / Eiciens fastidium*", etc.) est suivi de strophes tautogrammatiques où chacun des mots de chacune des strophes débute par la même lettre » (« La lettre sauve », p. 345).

« double » et trompeuse, et sa mise en syntaxe, dédoublante mais clarifiante. Or je ne l'ai pas fait.

Cette dispense m'arrangeait certes : le souci d'en savoir plus m'eût plongé sans merci dans l'histoire de la lettre médiévale, sujet non pas élémentaire mais ultra-technique³³. M'en échappait, par exemple, la dimension graphique même, donnée à voir par des manuscrits dont j'ignorais tout³⁴. En d'autres termes, l'effet *imaginé* de l'alphabet, mentalement projeté des paroles gelées de Rabelais ou des *Voyelles* de Rimbaud sur le triste noir et blanc, ou noir et jaune, d'éditions défraîchies (Alecis par Picot et Piaget, Molinet par Dupire), me donnait la preuve intuitive d'un sens spirituel non problématique, les problèmes surgissant ensuite, à d'autres niveaux. Cet effet virtuel me suffisait, parce qu'il me donnait l'impression de se suffire à lui-même. Et c'est ainsi que j'en suis venu à traiter le plus élaboré des ornements comme s'il était leur b a – ba ; leur horizon céleste comme s'il était leur degré zéro.

À cette raison d'opportunité s'en ajoutait une autre, moins superficielle. Je veux parler d'une forte réticence intime face à l'idée même que les lettres de la rhétorique mariale m'obligeaient à envisager : celle d'une signifiante ou d'une charge de vérité qui leur fût (peut-être) propre. Et d'une forte attirance théorique pour l'idée inverse, à savoir que les lettres sont en effet des signifiants neutres – voire les plus neutres des signifiants –, qui se prêtent aux mêmes opérations rhétoriques que les autres éléments ou parties du discours. Le tout relevant d'une tendance plus générale à envisager tout symbolisme en termes d'effet sensible plutôt que de sens inhérent, *a fortiori* caché³⁵, et de surcroît tout effet sensible *verbal* en termes rhétoriques, c'est-à-dire comme le produit d'opérations à visée persuasive. L'effet serait donc à évaluer en tant qu'il apparaît dans telle réalisation

33 Voir *e. g.*, parmi les travaux dirigés par M. Uhlig, l'étude déjà citée de L. Chappuis Sandoz, « La grille et la liberté », et celle d'Elena Llamas Pombo, « *Gratiam varietatis*. Paramètres de variation stylistique de la lettre au Moyen Âge » (dans *Belles Lettres*, p. 33-47 et 193-214) ; ou encore (dans *Figures*, p. 49-63) celle de Daniel Heller-Roazen, « Isolement de la lettre. De la grammaire à la poétique », dont je cite cette conclusion : « En suivant les accidents de ces plus petites parties de la voix, en s'attardant sur leurs noms, leurs figures, et leurs puissances, on remonte ainsi, sans doute, à leur "substance" mystérieuse, connue seulement de ceux qui parlent des langues » (p. 62).

34 S'il m'est venu à l'esprit, en cette époque lointaine, d'aller consulter l'unique manuscrit de *L'ABC des doubles*, je m'en suis dispensé : ma désinvolture vis-à-vis de certains devoirs de l'érudition impliquait une confiance aveugle en ses précédents résultats.

35 Dans les « Correspondances » de Baudelaire, les quatrains m'ennuient, les tercets m'enchantent.

discursive ; la propriété réputée intrinsèque au symbole lui-même n'en est pas nécessairement le pur résultat au lieu de la source (je n'ai pas besoin de prouver que la source n'existe pas), mais toujours au moins *un* résultat, quoi qu'elle soit par ailleurs ; et c'est ce résultat qui m'intéresse. Ce nominalisme sélectif et approximatif est un trait de génération. La lettre médiévale contenait-elle, en elle-même, de quoi le remettre en cause ? Mieux valait l'escamoter sous couleur de lui rendre hommage.

Et ce d'autant plus qu'un tel déni s'était renforcé lorsque j'ai momentanément quitté la Renaissance pour le Moyen Âge ; quitté une époque qui, alors, me semblait peuplée de mythes et fantasmes en matière de langue, pour une autre qui, contre toute attente, s'en méfiait davantage ; ne semblait pas la proie d'un cratylisme délirant, mais le lieu de sa réfutation ou réduction aristotélicienne. À quoi devais-je ce sentiment, sélectif une fois de plus, mais délicieusement paradoxal ? À une collision – entre les paysages que dessinaient deux lectures.

Le premier, c'est celui de la « ressemblance généralisée » : celle à quoi un fameux chapitre de Michel Foucault³⁶ réduisait les idées du XVI^e siècle sur le langage, le monde comme langage, le langage comme monde. C'était avant que le grand livre de Marie-Luce Demonet³⁷, paru en 1992, n'achève de redresser mes idées là-dessus, en montrant que la « sémiotique généralisée » des Cardan, Paracelse, Postel et autres Corneille Agrippa « ne concerne pas le fonctionnement de la langue », où règne, comme devant, la thèse de l'arbitraire. Les signes dont parle Foucault sont fascinants, mais à quelques exceptions près (dont celle des « Noms divins »), ce « ne sont pas des signes linguistiques », écrit Demonet (ce qui laisse toutefois ouverte, admet-elle, la question du « mot poétique » et de la « magie » que lui prêtait un poète comme Ronsard)³⁸. Mais

36 « La prose du monde », *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32-59.

37 *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992. Voir notamment la conclusion, p. 575-582, d'un vaste ouvrage où *Les mots et les choses* n'est cité que trois fois, et qui conteste largement la pertinence, pour « le lot courant de la langue utilisée par les hommes », de « la description lyrique du langage par Eugenio Garin et Michel Foucault » (p. 577). Concernant les alphabets et les recherches ou spéculations dont ils font l'objet, voir plus précisément les p. 47-69. Moyen Âge et Renaissance y sont réunis par l'analyse de procédés communs à une étymologie sans « prétentions métaphysiques » (p. 66), et à une conception de la motivation comme « acte volontaire », non comme « émanation naturelle de la nature de l'objet » (p. 70).

38 *Les Voix du signe*, p. 577.

l'hallucination de la « prose du monde » ne m'avait, au mieux, qu'à demi séduit ; même en matière de poésie je préférerais – quoiqu'avec mauvaise conscience – imaginer un Ronsard peu magicien, si jouant parfois à l'être ; composant ses poèmes, en tout cas, loin des prophéties (et des pauvres vers) d'un Nostradamus. D'où le joyeux choc – le soulagement – de ma rencontre avec un monde à la fois antérieur et moins fabuleux : celui de l'« équivoque généralisée » que saluait Zumthor³⁹ dans les écrits des rhétoriciens.

Équivoque contre ressemblance. Je retrouve, en bas de page de mon commentaire de *L'ABC des doubles*, une citation, mise là pour le contraste, du *Thresor de l'histoire des langues* de Claude Duret (1613), tirée d'un article pionnier de ma directrice de thèse, Gisèle Mathieu-Castellani, qui renvoyait entre autres aux pages de Foucault précitées⁴⁰. Selon Duret, « les secrets et mysteres de la croisée du monde et de la croix, ensemble de la rotondité du ciel et de la terre, sont proprement denotez et exprimez par les façons diverses d'escrire des peuples et nations de l'univers⁴¹ »,

39 Pour *Le masque et la lumière*, « l'équivoque généralisée » des rhétoriciens « traverse tous les niveaux de structuration du texte, marque de façon indélébile ce qui y concourt à la production d'un sens » (p. 273). Et encore : « Ce que nous constatons chez nos poètes, c'est une exploitation intentionnelle des possibilités qu'offre le système linguistique, de neutraliser, grâce aux convergences phonématiques, les oppositions lexicales : pratique généralisée que je tiens pour indice d'une volonté, diffuse mais toujours impliquée par le discours, de rompre avec l'unité apparente et factice du sens » (p. 269).

40 Foucault, *Les mots et les choses*, p. 52 ; voir Mathieu-Castellani, Gisèle, « Origine de la langue, langue de l'origine. Mythe et désir dans le *Thresor* de Claude Duret », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 8, Saint-Étienne, 1982, p. 79-85 ; ainsi que « Sous l'écorce des alphabets », *Corps écrit*, n° 32, Paris, PUF, 1989 (articles cités dans « *Or ne mens* », p. 436, n. 100). Mathieu-Castellani souligne « l'importance de la lettre, et par là de l'« écriture » » pour le discours de Duret, qui culmine dans l'analyse de l'alphabet hébreu, « décrivant « toutes les choses qui se peuvent trouver en ce monde » » (p. 81) ; mais rappelle aussi que la description de Foucault n'est que « partielle », et renvoie au travail de Claude-Gilbert Dubois (*Mythe et langage au XVI^e siècle*, Paris, Ducros, 1970), qui « oppose [...] à cette conception mythologique [...] les premiers postulats d'une « science du langage » » (n. 2, p. 84). À l'idée d'une substitution de la seconde à la première, Marie-Luce Demonet opposera, à son tour, « la stabilité de la conception aristotélicienne du signe » (Demonet, *Les Voix*, p. 545).

41 Duret, *Thresor de l'histoire des langues de cest univers. Contenant les Origines, Beautés, Perfections, Decadences, Mutations, Changemens, Conversions, et Ruines des langues*, Cologny, M. Berjon, 1613, p. 990. Le même Duret accuse Blaise de Vigenère (qu'il cite ailleurs avec révérence) d'avoir voulu, dans son *Traicté des chiffres, ou secretes manieres d'escrire* (1586), « tirer des caracteres des Lettres latines des mysteres, et secrets tels ou semblables, que ceux que les Hebrieux tirent de leurs caracteres de lettres » ; or « il n'y a aucune comparaison des uns et des autres mysteres et secrets » (*Thresor*, p. 773). Mais l'auteur dudit *Traicté* – et

de droite à gauche comme le premier ciel, de gauche à droite comme le second ciel (des étoiles fixes) et les sept planètes, ou encore de haut en bas selon l'ordre de la nature, ou de bas en haut, ou du centre vers la circonférence, pour la même raison. Des tapisseries verbales tissées cent ou cent-cinquante ans plus tôt par les rhétoriciens, il me semblait donc *a priori*, grâce à Zumthor surtout, qu'elles infirmeraient de telles analogies (dont je me gardais, *ipso facto*, d'interroger le mode de croyance ou de connaissance qu'elles impliquaient de la part de Duret) : quand même mes auteurs en fourniraient d'équivalentes, il n'y aurait là qu'apparat... rhétorique, en effet, de la part d'auteurs ayant compris, longtemps avant les lecteurs de *Don Quichotte*, que « l'écriture et les choses ne se ressemblent plus⁴² ».

Lorsque j'ai compris moi-même, contre Zumthor cette fois – et grâce à Claude Thiry⁴³ –, que les rhétoriciens prennent très au sérieux, *quand* ils en usent sérieusement, les figures qui *font* qu'elles se ressemblent, quitte à en rire en d'autres lieux (autrement dit que l'un n'empêche pas l'autre), j'ai dû renoncer au combat (trait de génération encore une fois) de deux *a priori* massifs, et faussement ennemis, sur la nature du signe : tenu de ressembler au monde ou d'y être inscrit comme le voulait Foucault décrivant « l'enfance » de la culture occidentale, ou bien livré

traducteur du *Psautier de David* – n'a guère besoin de leçons sur ce point. Inversement, sa foi profonde dans les « secrets du monde sensible et de l'intelligible » que contiennent les 22 lettres de l'alphabet hébreu n'empêche pas Vigenère de s'interroger sur les états historiques successifs de celles-ci, ni sur les interprétations divergentes de l'exégèse rabbinique à leur sujet. On voit coexister, chez de tels écrivains, la tentation et l'interdiction de généraliser leurs hypothèses les plus « mystiques », dont Demonet montre par ailleurs qu'en se concentrant sur certains signes de certaines langues (l'hébreu au premier chef), elles ne bouleversent pas la pensée du langage : « la croyance en l'existence d'une certaine catégorie de signes, de mots efficaces et divinement créés n'ébranle pas la base aristotélicienne du signe linguistique » (Demonet, *Les Voix*, p. 542, à propos des kabbalistes de la Renaissance). Sur Duret, voir aussi l'équitable étude de Michel Jourde, « Qu'y a-t-il d'imaginaire dans le *Tresor de l'histoire des langues de cet univers* de Claude Duret (1613)? », *Cahiers du GADGES*, n° 15, 2018, p. 163-181.

42 Foucault, *Les mots et les choses*, p. 61. Sur le problème de l'analogie chez les rhétoriciens, voir les perspectives (voisines, si partiellement divergentes) de Michael Randall, *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, et de la 3^e partie d'« *Or ne mens* ». Randall découvre et décrit un mouvement sinusoïdal : la Renaissance redevient « réaliste » et rompt avec le « nominalisme » du Moyen Âge tardif, avant de renouer avec lui.

43 Voir notamment, de cet auteur, « Lecture du texte de "rhétoricien" », *Cahiers d'analyse textuelle*, n° XX, 1978, p. 85-101, et « La poétique des Grands Rhétoriciens », *Le Moyen Âge*, n° 86, Bruxelles, 1980, p. 117-133.

sans retour, en toute époque, à la « différance » de son signifiant⁴⁴. Cet armistice a laissé intact l'essentiel de mon présumé, qui n'était pas sémiotique (ni linguistique), mais rhétorique : l'abandon de l'hypothèse maximaliste de Zumthor a facilité, en la modérant, ma lecture oratoire des rhétoriciens, c'est-à-dire ma tendance à considérer, dans un symbole, comment un discours s'en empare, lui donne la forme et en tire l'effet qui convient ; parce qu'il se trouve que ces auteurs donnent de nombreux... signes, en effet, d'un tel pragmatisme. Selon cette approche, l'art de faire scintiller les lettres dont témoignent, par exemple, les éloges funèbres d'un Jean Molinet, puis d'un Jean Lemaire, ne relève ni d'une croyance simple en leur inhérente aptitude à dénoter le divin mystère, ni de son double parodique et non moins nécessairement renversé – la guerre carnavalesque des signes contre le sens qu'on prétend leur imposer. Mais d'une zone intermédiaire où rhétorique entreprend de s'ébattre ; sur un terrain balisé, toutefois, par ses sœurs du *trivium*, grammaire et logique, et par les questions dont elles débattent.

Car il ne s'agit pas de nier que l'équivoque règne, en effet, sur le monde dont parlent et auquel parlent les rhétoriciens, comme sur le langage dont ils usent ; ni que la ressemblance (illégitime) soit son suppôt, le Satan de ce Lucifer. Pour l'éloquence qui loue le prince ou la Vierge, ou qui raconte noblement l'histoire, c'est là un problème à résoudre autant qu'un mal à combattre. Le premier remède, celui qui fait tomber la fièvre, est la distinction : entre le vrai et le faux, les mots et les choses, le discours et la langue, homonymes et synonymes, contraires et subcontraires, substantifs qui signifient tous seuls et « syncatégorèmes » qui n'en font rien ; donc aussi – c'est le plus élémentaire – entre les langues, et entre leurs alphabets respectifs. Mais aussi bien entre les lettres, à l'intérieur d'un même alphabet ; car si les unes signifient seules, symbolisent de naissance – comme l'*upsilon* de Pythagore, formé *pour* symboliser⁴⁵ –, ce n'est pas le cas des autres, de toutes les autres au même degré.

44 Selon Jacques Derrida (voir *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, « Critique », 1972, p. 1-29).

45 E. g. Isidore de Séville, « *De litteris communibus* » (*Étymologies*, I, III ; texte disponible sur le site monumenta.ch) : « *Y litteram Pythagoras Samius ad exemplum vitae humanae primus formavit ; cuius virgula superior primam aetatem significat, incertam quippe et quae adhuc se nec vitii nec virtutibus dedit. Bivium autem, quod superest, ab adolescentia incipit : cuius dextra pars ardua est, sed ad beatam vitam tendens : sinistra faciliior, sed ad labem interitumque deducens. De qua sic Persius ait : "Et tibi qua Samios deduxit littera ramos, /*

À ce premier niveau, grammatico-logique, il faut ne pas confondre ce qui ne doit pas être confondu. La rhétorique a là son rôle à jouer. Ainsi ai-je voulu montrer que les vers rétrogrades des rhétoriciens ne se lisent pas *universaliter* (le « Practiciens sont bons non faintz » / « Faintz non bons sont practiciens » de Jean Bouchet⁴⁶ ne signifie ni que tous les juristes sont innocents, ni qu'ils sont tous des faux-jetons) mais *particulariter* (certains sont bons, d'autres mauvais : à eux, à nous, de faire la différence) ; autrement dit qu'un procédé spectaculairement maximaliste l'est beaucoup moins qu'il n'en a l'air. Nous sommes tentés d'exagérer son double sens comme si son référent (la profession juridique en l'occurrence) était le lieu d'une *coincidentia oppositorum* à la Nicolas de Cues (mais les avocats ne sont pas Dieu !); ou comme si la langue, au contraire, nous enfermait dans une indépassable amphibologie ; alors que le vers, pouvant être lu en un sens ou l'autre (« Lisez au droict verrez les tours / Des bons, des mauvais au rebours »), est un fait de discours qui nous invite à choisir – entre bien et mal comme entre interprétation et surinterprétation. De même la rime équivoque,

surgentem dextro monstravit limite callem ». Ce qui devient, chez Jacques Legrand (qui reprend généralement Isidore, via Vincent de Beauvais, comme le signale son éditeur Evencio Beltran : voir *Archiloge Sophie*, Paris, Champion, 1986, p. 271, n. 186) : « Oultre plus Pythagoras dit Samius, fut cellui qui ramena aucunes lectres grecques a moralité en disant que Y grec signifie la vie humaine, la quelle va tousjours en amenuisant, comme fait la figure de Y grec, et ceste meisme sentence tesmoingne Persius le poete » (*Archiloge*, p. 61 ; cf. Perse, *Satires*, III, v. 56-57 ; la formule est citée par J. Cerquiglini-Toulet, « L'imaginaire de la langue grecque au Moyen Âge », *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental*, éd. Jean Leclant et Michel Zink, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2005, p. 147-157 ; voir p. 152). Contrairement à Perse, à Isidore (suivi *verbatim* par Vincent de Beauvais) et à nombre d'autres propagateurs de ce *topos* (voir De Ruyt, Franz, « L'idée du "Bivium" et le symbole pythagoricien de la lettre Y », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, n° 10, 1-2, 1931, p. 137-145), ce n'est pas l'image hésiodique du *biuium* que retient ici Legrand : il lit, en quelque sorte, le signe à l'envers. C'était déjà le cas dans son *Sophilogium* : « *Pitagoras Sa[m]i[us] y. grecum prius formavit, ut tradit Persius. [...] Secunda littera mistica dicitur y grecum que designat vitam humanam, eo quod semper tendit a tenuitate more vite humane* » (II, 1, Strasbourg, Adolf Rusch, 1575, n. p.). Je remercie vivement M. Uhlig d'avoir bien voulu confirmer cette observation ; voir à ce sujet Uhlig, Marion, Radomme, Thibaut, avec Roux, Brigitte, *Le Don des lettres. Alphabet et poésie au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 2023.

⁴⁶ Cité dans « *Or ne mens* » (et commenté p. 372-385) d'après les *Epistres morales et familiares du Traverser*, éd. J. Beard, Wakefield – New York – Paris – La Haye, S. R. Publishers – Johnson Reprint Co. – Mouton, 1969 (reprint de l'éd. de Poitiers, 1545), deuxième section des *Epistres morales*, épître v, « À messeigneurs les Practiciens ministres de Justice », f. 30^{ro}, col. 1.

si « poignante » à l'oreille quand on cesse d'y entendre un calembour, travaille à dissiper l'équivoque, soit en distinguant les deux homonymes qu'elle superpose, soit en confrontant un substantif à un groupe syntaxique qui ne s'y superpose pas et fournit un surcroît d'analyse textuelle et contextuelle. Sur cette base clarifiée, la rhétorique a encore fort à faire ; sa responsabilité propre est ce que Meschonnic appelle le « continu », qui recoud les morceaux distincts, les pièces du manteau, pour en faire un seul et pour faire qu'il soit beau. L'effet esthétique majeur reste la consonance ; mais l'erreur serait de croire cet effet naïf (appuyant la consonance des mots sur la ressemblance des choses) ou sophistique (ricanant du décalage, et de son propre artifice) lorsqu'il est possible de montrer qu'il n'est ni l'un ni l'autre.

Ainsi des lettres : que certaines, en latin par exemple, soient plus anciennes que d'autres, aient plus de dignité symbolique que les autres, est une distinction cruciale pour le savant qui réfléchit sur l'origine de l'alphabet, et sur le sens autonome de quelques-uns de ses signes (en tant qu'il est tributaire et gardien de cette origine, mais pas seulement : les lettres les plus signifiantes peuvent aussi bien être données ultérieurement). Tel n'est peut-être pas le souci du « facteur » chargé de célébrer un Philippe le Bon ou une Marguerite d'Autriche au moyen des lettres de leur nom, latinisé (PHILIPPUS) ou non (MARGUERITE)⁴⁷. Un tel écrivain postule l'égalité et la ductilité symboliques des lettres que le nom à louer se trouve comporter, comme des perles d'un collier (y compris le H, qui n'a ici d'existence que graphique, et dont les grammairiens disent par ailleurs qu'il n'est pas une lettre, mais une simple aspiration⁴⁸) : sa tâche est de les faire briller ensemble le temps d'un éloge (la différence littérale y subsiste à l'état esthétique de variété), en faisant de chacune d'elles, y compris lorsqu'elle se répète, l'initiale d'une vertu distincte, sans dissimuler

47 Molinet, Jean, *Le Trosne d'Honneur, Faictz et dictz*, éd. Dupire, t. I, p. 36-58 (voir p. 46 *sqq.*) ; Lemaire de Belges, Jean, *La Couronne margaritique*, dans *Œuvres*, éd. Jean-Auguste Stecher, t. IV, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 15-167 (voir p. 62 *sqq.*).

48 E. g. Isidore, « *De litteris latinis* » (*Étymologies*, I, IV) : « *H autem littera pro sola aspiratione adiecta postea est* ». « .H. fut après adjoustee pour signifier aspiration », note Legrand (*Archiloge Sophie*, p. 64). Ici la lettre, que ce jeu détache de la graphie héritée du phi grec, signifie « Hardiesse » : tout en insistant – h aspiré s'il en est – sur « la hardiesse » héritée du bien nommé « Philippe le Hardy », le texte n'omet pas de dire que cette vertu sait aussi recevoir « honorablement et humblement » (sans aspiration) le présent défunt, « ce tres puissant et redoubté lyon » (éd. citée, p. 48).

ce que l'exercice a de contingent, par exemple lorsqu'il manipule le nom vertueux pour qu'il corresponde à la lettre choisie.

Ainsi *La Couronne margaritique* de Lemaire transforme-t-elle « Prudence Regnative » en « Regnative Prudence » parce qu'il n'y a pas de P dans MARGUERITE : le sens du concept (objet d'une ample dissertation prêtée à Arnaud de Villeneuve⁴⁹) est à peine affecté, en aucun cas subverti, par la mutation de l'épithète ; mais on salue l'acrobatie qui permet au rhétoricien de retomber sur les pieds de ses lettres « vulgaires⁵⁰ ». Elle limite *a priori* la réification religieuse de celles-ci (elles disent ce qu'il *veut* qu'elles disent dans son discours, non ce qu'il croit qu'elles disent par elles-mêmes) tout en prévenant leur dissolution parodique : ce qu'il veut qu'elles disent reste ce qu'il convient qu'elles disent. Subsiste donc une part d'équivoque, de flottement aménagé – qui toutefois ne peut aller (ici) jusqu'à l'inconvenance. De son côté l'univocité rhétorique, celle de la convenance ainsi respectée, n'est pas philosophique, n'exige pas que l'on assemble ou oppose des concepts rigoureusement discrets ; encore moins que l'on fasse coller les mots aux choses comme si ce miracle leur était inhérent.

Vue ainsi, la construction de l'univocité par l'artifice ne suppose ni angélisme ni cynisme. Non que la possibilité en soit exclue : c'est parce que l'un et l'autre sont présents aux marges du système (on peut supposer un « facteur » qui s'interdit religieusement tout arbitraire, ou son double diabolique ou diogénique, s'amusant à saccager toute convenance) que l'exploit du rhétoricien de cour prend son sel et son sens. Il donne à savourer sa part d'autonomie sans subvertir l'ordre du monde, parce qu'il a besoin de cet ordre pour faire apprécier sa part d'autonomie.

Vue ainsi, donc. Mais ce que je constate maintenant, sans renier ces analyses, c'est que j'ai préféré les mener en *évitant* d'approcher la question de la lettre et de sa *potestas*⁵¹ intrinsèque ; en saluant, comme Alecis, le « thau » de loin, préférant suivre à l'œuvre l'alphabet profane

49 *Couronne margaritique*, éd. Stecher, p. 115-120.

50 Également notable est la substitution, pour l'avant-dernière lettre, de « Tolerance » à « Patience » (qui retient l'essentiel de celle-ci tout en lui adjoignant certains des traits de la tempérance). Mais ce qui complique la taxinomie sur le plan strictement éthique est plus que compensé par la référence symbolique initiale – au « Thau » des Hébreux, « représentant la figure de la croix » (*Couronne*, p. 128).

51 Donat : « *Accidunt uni cuique litterae tria, nomen, figura, potestas. Quaeritur enim, quid uocetur littera, qua figura sit, quid possit* », *Ars maior*, I, 2, éd. Louis Holtz (*Donat et la tradition*

de l'équivoque. C'est donc que quelque chose, dans les lettres dont certaines sont « divines » et les autres potentiellement « divinisées » par leur contact, continue de m'embarrasser, de gêner le « ni ni » qu'il me fallait mettre en place au profit de lettres « égalisées » par et pour la circonstance⁵². Je crois qu'une prémisses perd de sa puissance à s'exercer de la sorte ; à « tenir » un équilibre entre deux autres, qui figurent à ses yeux deux pôles commodément contraires ; manie pseudo-aristotélécienne, rassurante sans doute, mais qui fuit, avec le mystère, le tremblement d'autres tracés possibles.

J'aurais pu m'intéresser, devant les lettres des rhétoriciens, à ce qu'en disent les traités de grammaire ; au chassé-croisé de l'alphabet entre l'homme et Dieu dans l'antique description que reprend un Jacques Legrand⁵³, par exemple. D'abord au miracle de l'articulation, qui crée des lettres en les prélevant sur l'informe matière sonore⁵⁴ ; miracle si peu explicable qu'on les imagine données de plus haut lieu ; puis imparfaitement perfectionnées par le bricolage humain, qui rend l'alphabet mieux susceptible d'être appris pour apprendre (le reste). Ce qui garde les traces du mystère devient, ordonné et systématisé, l'outil et l'objet des leçons les plus simples ; plus tard, aussi, de la commodité des repérages que nous devons aux *indices* ou au dictionnaire que Legrand appelait de ses vœux⁵⁵. Mais l'évident profit de tels usages n'empêche pas l'alphabet (même latin) d'hériter de lettres « mystiques » ; sur la différence de quoi Isidore insistait, en ajoutant à la description technique de Donat⁵⁶.

D'un côté l'alphabet ordonne élémentairement, avant de signifier (dans l'alphabet latin, le plus perfectionné – ou élémentaire – en ce sens, les

de l'enseignement grammatical. Étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IV^e-IX^e siècle) et édition critique, Paris, CNRS Éditions, 1981, p. 605).

52 J'aurais pu considérer de plus près, par exemple, les deux dernières lettres de PHILIPPUS, qui sortent par le haut du domaine des vertus pour désigner respectivement « Vérité » et (surtout) « Singularité de Grâce ».

53 *Archiloge Sophie*, éd. citée, p. 59-65.

54 Voir sur ce point les citations de Cicéron et de saint Augustin données par Marc Arabyan, « Le nom de la lettre et son inscription », *Modèles linguistiques*, n° 43, 2001, p. 139-150 (p. 140).

55 « [...] a mon avis un livre a ce seroit moult prouffitable, le quel seroit ordené par le A B C tellement que chascun mot françois eust son mot de latin correspondant. Et ainsi quant tu voudroies trouver le nom de aucune chose en latin, il ne fauldroit ne mais regarder par quelle lecture son nom se commence, et par ainsi tu pourroies son nom trouver en latin » (*Archiloge Sophie*, p. 66).

56 *Étymologies*, I, III (« *De litteris communibus* »).

lettres ne « signifient » plus rien d'autres qu'elles-mêmes⁵⁷); il n'est qu'un marchepied vers les niveaux supérieurs de la langue et du discours, là où le sens advient vraiment. De l'autre il contient toujours le sens déjà advenu ou promis, les lettres « grecques » qui – même en latin, même en français – signifient superlativement : la vie (Upsilon), la mort (Theta), la vie de ceux que Dieu épargne (Thau), la mort du Christ (Chi), l'éternité de Dieu (Alpha et Oméga)⁵⁸. D'où une double coexistence : entre l'usage basique de l'alphabet et la mémoire de l'articulation miraculeuse ; entre le caractère non-signifiant des lettres et les significations « divines » que certaines recèlent néanmoins. De tout ceci, la rhétorique fait un miel aussi riche et lisse que possible. Mais l'hétérogénéité du divin et de l'humain – leur dissemblance dans la co-présence – persiste et insiste au degré le plus « bas » de la grammaire ; donc résiste à la part de « comme si », de simulation, que comporte le lissage oratoire. Car, de la part divine, la (grande) rhétorique garde un besoin vital, indispensable – comme la bénédiction du « thau » l'est aux équivoques d'Alecis – à des tours de force capables de modifier comme ils l'entendent, avec l'ordre du nom et de l'adjectif, l'initiale de la vertu la plus parfaite.

Il serait donc temps que je cesse de fuir devant ce qu'il subsiste de grammaticalement « divin », de rhétoriquement inassimilable dans les lettres, noué plutôt que lissé, ombilic de l'éloquence. Mais dans le seul XVI^e siècle dont, au terme de mon parcours, je m'occupe encore (celui de Jean Bouchet, rhétoricien tardif), force m'est d'admettre que je n'en prends pas le chemin. Mes anciens postulats y survivent *a minima*, grâce à l'usage que cet auteur aussi proluxe que médiocre fait d'une tradition millénaire. Ce n'est pas dans les « Patrons selon l'ordre de A.B.C. commençant par toutes les lettres Latines elementaires, une après l'autre, pour les filles qui veulent apprendre a escrire, et instructifz à bonnes meurs⁵⁹ » (et d'abord à se taire), ce n'est pas dans ces strophes que l'on verrait le psalmiste faire l'offrande *et* la demande de sa louange, ni briller le mystère de signes célestes ou quasi tels :

57 Sur cette « autonymie », voir Arabyan, « Le nom de la lettre ».

58 *Étymologies*, I, III (« *De litteris communibus* »); cf. Legrand, *Archiloge Sophie*, « Des lettres grecques », p. 61-62.

59 Bouchet a fait imprimer ce chef-d'œuvre pour clore la belle réédition de ses *Genealogies, Effigies & Epitaphes des Roys de France, recentemente reveues & corrigees par l'Autheur [...]*, Poitiers, Jacques Bouchet et Jean et Enguilbert de Marnef, 1545, 162 v^o-163 r^o.

A

Au commencement de tout euvre
 A Dieu se fault recommander,
 Et sa grace luy demander,
 Aultrement jamais bien on n'euvre.

B

Beaulté de fille ne s'eslieve,
 Car orgueil efface beaulté :
 Si belle n'est, que loyauté
 Et bonne grace la reliefve.

C

Constance de fille moult plaist,
 Jamais personne n'est contante
 De fille qui est inconstante,
 Aux gens de vertuz trop desplaist.

Et ainsi de suite ; et pour finir :

X

Xenophon conseille silence
 A tous, mais mieulx a fille advient,
 A laquelle parler convient
 Moderement, sans insolence.

Y

Yo fut convertie en Vache
 Pour avoir tenu long caquet
 A Juppiter, de tel hoquet
 Gardez vous, orde en est la tache.

Z

Zizanie et discention
 Fuyez fille, aussi toute noise,
 Monstrez vous en honneur courtoise,
 Et pleine de dilection.

O

Constance en vostre front reluyse,
 En vostre cueur mundicité,
 En vostre corps pudicité,
 Qu'orgueil jamais ne vous seduyse.

Rien ici qui ne réponde, avec usure, à mon besoin de montrer la rhétorique montrant ses signes pour les faire convenir à son convenable propos. Ainsi la besogneuse désinvolture de Bouchet déduit-elle l'élémentaire de l'élémentaire, pour mesurer l'obéissance féminine à la toise de l'ABC. On l'a connu plus généreux, et plus intelligent, sur le sujet de l'éducation des femmes⁶⁰ : ce sont les lettres qui l'abêtissent ; qui l'alphabétissent. Assurément rien ne m'oblige à sonder ce qu'il subsiste de « puissance » en d'aussi essoufflés, d'aussi scolaires symboles. Rien ne m'y embarrasse ; sinon – comme par punition – la platitude même de l'effet, qui par diverses ruses lexicales et syntaxiques soumet tous les signes (*upsilon* compris : non plus la bifurcation offerte aux garçons, mais l'initiale de la fille qui est censée avoir pris le mauvais chemin⁶¹) au même grisâtre message, là où ceux des Molinet et des Lemaire me touchaient par l'éclat de leur convenance, la convenance de leur éclat.

François CORNILLIAT
Rutgers University

60 Notamment dans *Le Panegyric du Chevalier sans reproche* (1527), à propos de Gabrielle de Bourbon, et dans *Le Jugement poétique de l'honneur féminin* (1538).

61 Merci à Sylvie Lefèvre, qui m'a fait remarquer que cette dérisoire version du mythe d'Io en reverse doublement le sens : non seulement l'infortunée n'est en rien coupable de « long caquet » envers Jupiter (qui l'a enlevée, et transformée en génisse pour la soustraire à la jalousie de Junon), mais elle se fait reconnaître de son père en imprimant dans la poussière, avec la forme de son sabot, les deux lettres de son nom, « desquelles toutes les autres Attiques sont faictes et formées », dira Tory en son *Champ Fleury* ; je cite d'après l'édition partielle, par Alexandra Pénot, de la version posthume de ce texte, « *L'art et science de la vraie proportion des Lettres Attiques* de Geoffroy Tory (1549) : défense et codification de la langue française », dans *Corpus Eve. Émergence du vernaculaire en Europe*, 2020 (<https://doi.org/10.4000/eve.1788>, consulté le 22/06/2023). La condamnation du « caquet » féminin revient ici à censurer en son invention même l'écriture – féminine – dont Bouchet se fait, ailleurs, le chantre et l'avocat ; et ce alors (et d'autant plus) qu'il s'adresse aux « filles qui veulent apprendre à escrire ». Voir Heller-Roazen, Daniel, *Echolalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, 2007, « Le sabot de la nymphe », p. 121-127 ; cité par Lefèvre, Sylvie, « Yo : du gréco-latin au rap, en passant par Philippe de Thaon. Les voyages d'une interjection » (<https://tvof.ac.uk/blog/yo-du-greco-latin-au-rap-en-passant-par-philippe-de-thaon-les-voyages-dune-interjection>, consulté le 22/06/2023) ; Bowen, Barbara C., *Words and the Man in French Renaissance Literature*, Lexington, French Forum, 1983, p. 27-44 (sur Tory) ; et Gavoille, Élisabeth, « Io ou la révélation de l'écriture (Ovide, *Met.* I 583 sqq.) », *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, éd. Aldo Setaioli, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2016, p. 332-342.

INDEX DES AUTEURS

Sont enregistrés dans cet index les noms des auteurs (écrivains, plasticiens, imprimeurs) et les titres d'œuvres littéraires et artistiques qui font l'objet des études rassemblées dans le présent volume. En sont exclus les critiques modernes, les personnages historiques, les personnages fictifs, ainsi que les ouvrages usuels et/ou universitaires, revues, journaux, etc.

- ACHER, Jean : 93-94, 99
ALBERT-BIROT, Pierre : 76, 79-83, 85-86, 114, 118, 125-126, 133-134, 138
ALBERTI, Leon Battista : 27
ALBERTINUS, Aegidius : 28, 31
ALECIS, Guillaume : 288, 291, 297, 304, 306
ALLAIS, Alphonse : 122-123, 126, 131, 138
AMBROISE DE MILAN : 142
ANDRE, Carl : 253-254
ANGOT DE L'ÉPERONNIÈRE, Robert : 220, 225-229
APOLLINAIRE, Guillaume : 10-11, 75-76, 78, 81, 83, 85, 114-116, 120, 122-123, 127, 129, 138, 161-185, 216, 219
ARAGON, Louis : 61, 66
ARCHIPENKO, Alexander (Oleksandr) : 18
ARIWARA no Narihira : 200-201, 204
ARNAUD DE VILLENEUVE : 304
ARNAUD, Noël : 35
ARP, Jean (Hans) : 13, 16-17, 20-25, 27-30
AUGUSTIN (Saint) : 142, 305

BAILLY, Jean-Christophe : 281
BALL, Hugo : 17, 20-21, 23-24, 26, 28-31, 255-256
BARTHES, Roland : 141, 276, 280-281
BAUDELAIRE, Charles : 75, 231, 297

BEAULIEUX, Charles : 92-94, 96
BÉHAR, Henri : 59, 63-64, 66, 77
BEHNE, Adolf : 25
BELLEAU, Rémy : 149-150, 152
BENJAMIN, Walter : 46, 49
BERNARD (Saint) : 99
BERTHAUD, Claude Louis : 105
BILLY, André : 11, 84, 164, 171, 184
BLOCH, Albert : 18
BLONDEL, Jacques-François : 27
BÖHME, Jacob : 28
BOILEAU, Nicolas sieur Despréaux : 114, 123
BONGARD, Germaine : 174, 183
BOSCH, Jérôme (Hieronymus) : 30, 34
BOUCHET, Jean : 148-149, 302, 306, 308
BOURDIEU, Pierre : 285
BRANTÔME (Pierre de Bourdeilles) : 152
BRECHT, Berthold : 271
BRETON, André : 66, 114-116, 171, 173-174
BRUNELLESCHI, Filippo : 27
BRYEN, Camille : 132, 134, 138
BUFFIER, Claude : 91

CANTARELLI, Gino : 81
CAPPIELLO, Leonetto : 166
CARDAN, Jérôme : 298
CARROLL, Lewis : 233

- CASSIODORE : 291, 296
 CENDRARS, Blaise : 79, 83-84, 174
 CHAMPION, Pierre : 95
 CHARLEMAGNE (CHARLES LE GRAND) :
 287
 CHARLES LE TÊMÉRAIRE : 287
 CHEVIGNY, Jean-Aimé de : 220-222,
 225, 229
 CHOPIN, Henri : 246-259, 261-263,
 265-267
 CHURCHILL, Winston : 104
 CICÉRON : 141-142, 145, 305
 CLAUDEL, Paul : 39, 42, 45-46, 48-49,
 273
 COLIGNY-CHÂTILLON, Louise de : 168-
 169, 173
 COLLOT, Michel : 162
 COLON, Bernard : 229
 CORAY, Han : 22
 CORNEILLE AGRIPPA, Henri : 298
 COSSARD, Jacques : 89
 COULET, Étienne : 90
 CRETIN, Guillaume : 91
 CUMMINGS, Edward Estlin (dit e. e. cum-
 mings) : 138

 DAIGO (empereur) : 201
 DANTE ALIGHIERI : 44, 62, 82, 254
 DARANTIÈRE, Maurice : 180-181
 DEBON, Claude : 161, 165-167, 172-175,
 182-183
 DEFOE, Daniel : 104
 DEIMIER, Pierre de : 220
 DELAUNAY, Robert : 26
 DERAÏN, André : 166
 DERMÉE, Paul : 75-78, 81
 DERRIDA, Jacques : 238, 301
 DESTRÉES : 292
 DIVOIRE, Fernand : 168
 VAN DOESBURG, Theo : 29
 DONAT (Aelius Donatus) : 39, 304-305
 DORAT, Jean : 221
 DRUET, Roger : 163
 DU BELLAY, Joachim : 220

 DUCHAMP, Marcel : 34
 DUFY, Raoul : 166-167
 DÜRER, Albrecht : 28
 DURET, Claude : 299-300

 ECO, Umberto : 61, 233
 ELIOT, Thomas Stearn (dit T. S. Eliot) : 244
 ÉLUARD, Paul : 61, 66
 ÉRASME : 92, 142-143
 ESTIENNE, Charles : 92
 ESTIENNE, Henri : 224
 EUSTACHE DESCHAMPS : 89-90

 FABRI, Pierre : 96, 292
 FEININGER, Lyonel : 32
 FEIST, Alfred : 93
 FÉRAT, Serge : 168-169
 FERRANT : 289-290
 FOUCAULT, Michel : 298-300
 FOULET, Lucien : 61-62
 FOUREST, Georges : 131-133
 FRAENKEL, Théodore : 125-126
 FRANCESCHI, Gérard : 35
 FRANC-NOHAIN, Marie-Madeleine :
 99-100
 FRANÇOIS (saint) : 92
 FUJIWARA no Aritada : 204-205
 FUJIWARA no Sadanobu : 207-208

 GARNIER, Pierre : 253
 GAUTIER DE COINCI : 10, 287, 290
 GENETTE, Gérard : 50, 52, 234, 275
 GLEIZE, Jean-Marie : 270, 272, 281
 GONTIER DE SOIGNIES : 96, 98
 GOURMONT, Remy de : 127
 GRAMSCI, Antonio : 282
 GRIMM, Jacob : 17, 25
 GRIMM, Wilhelm : 17, 25
 GRIS, Juan : 18, 166
 GRISEL, Jean : 220, 223-225, 229
 GUILLAUME DE DIGULLEVILLE (ou
 DEGUILEVILLE) : 102, 289, 296

 HANNA, Christophe : 281, 283

- HARSY, Denis de : 146
 HAUSMANN, Raoul : 125, 128-129, 138, 256
 HENNINGS, Emmy : 27-30
 HEUSSER, Hans : 24, 28
 HIGGINS, Dick : 226, 246, 268
 HUELSENBECK, Richard : 20, 22-23, 29-30, 83
 HUIZINGA, Johan : 34
 HUON LE ROI DE CAMBRAI : 95, 102, 287
 ISIDORE DE SÉVILLE (Isidorus Hispalensis) : 56, 87, 89, 287, 301-303, 305
 JACOPONE DA TODI : 26, 30
 JACQUES DE BAISIEUX : 289, 296
 JANCO, Marcel : 27-29, 83
 JEAN CHRYSOSTOME : 142
 JEANNERET, Charles-Édouard (Le Corbusier) : 75
 JODELLE, Étienne : 149-150, 152
 JORN, Asger : 33-35
 JOSEPH, Manuel : 281
 JUSTMAN, Ary : 81-82
 KAFKA, Franz : 108, 281-282
 KANDINSKY, Vassily : 25-26
 KLEMPERER, Victor : 271, 280
 LACAN, Jacques : 63-64, 68
 LAGUT, Irène : 164, 174, 183
 LA VIGNE, André de : 292-294, 296
 LE CORBUSIER : voir *Jeanneret*
 LEGRAND, Jacques : 87, 89, 302-303, 305-306
 LEIRIS, Michel : 39, 108, 111
 LEMAIRE DE BELGES, Jean : 301, 303-304, 308
 LISSITZKY, El : 13
 LUCA, Ange Toussaint : 171
 LUCIER, Alvin : 258
 MALLARMÉ, Stéphane : 10-11, 37-58, 72, 75-76, 127-128, 130-131, 134-138, 162, 184, 238, 242
 MARCHANT, Ytiers : 61
 MARGUERITE (sainte) : 292
 MARGUERITE D'AUTRICHE : 292, 303
 MARINETTI, Filippo Tommaso : 23, 28, 83, 251
 MAROT, Clément : 96, 145
 MARTIN, Jean : 220
 MATHILDE DE MAGDEBOURG (Mechtild of Magdeburg) : 27
 MELVILLE, Herman : 274, 282
 MERCIER, Nicolas : 229
 MESCHONNIC, Henri : 294-296, 303
 METZINGER, Jean : 18
 MICHAUX, Henri : 39, 46
 MICHOT, Jacques-Henri : 269-274, 277, 280-282, 284-286
 MINAMOTO NO SHITAGAU : 202-203, 205-207, 210-211
 MOLINET, Jean : 291-293, 297, 301, 303, 308
 MONTAIGNE, Michel de : 11, 219
 MORRIS, William : 19
 MURAKAMI (empereur) : 193, 202
 MURGER, Henri : 106
 NICOLAS DE CUES : 302
 NOSTRADAMUS (Michel de Nostredame, dit) : 28, 221, 299
 OUGHTRED, William : 106
 OZENFANT, Amédée : 75, 83-84
 PADGETT, Ron : 165-166
 PAGÈS, Madeleine : 172-173
 PARACELSE : 298
 PASQUIER, Étienne : 87, 101, 109, 147
 PEREC, Georges : 7, 108-111, 231-233, 237, 239-242, 244
 PEREZ-JORBA, Joan : 81
 PHILIPPE LE BON : 303
 PICABIA, Francis : 59
 PICASSO, Pablo : 18, 166

- PIERRE-QUINT, Léon : 76-77
 POISSONNIER, Bernard : 174, 177, 179
 PONGE, Francis : 126-127, 138-139, 240, 273, 280
 PONTOUX, Claude de : 221-222
 POSTEL, Guillaume : 298
 PRIGENT, Christian : 277
 PRISCIEIN : 93-94
 PUISSÉGUR, Marcel : 63
 PYTHAGORE : 301
- QUENEAU, Raymond : 108, 110-111
 QUINTANE, Nathalie : 275, 281
- RABAN MAUR : 9-11, 38, 82, 214
 RABELAIS, François : 62-63, 104, 297
 RADIGUET, Raymond : 78
 REES-DUTILH, Adya van : 20, 29
 REES, Otto van : 20, 29
 REVERDY, Pierre : 75-76, 79, 162, 173
 REZNIKOF, Charles : 271
 RIGAUD, Benoît : 221-222
 RIMBAUD, Arthur : 10, 84, 117, 119-120, 122-123, 125, 127, 129, 138, 231, 235, 297
 RONSARD, Pierre de : 149-150, 152, 298-299
 ROUBAUD, Jacques : 232-233, 241-242
 RUSKIN, John : 19
 RUSSELL, Bertrand : 266
 RUSSOLO, Luigi : 115
 RUTEBEUF : 28, 30
- SCÈVE, Maurice : 232
 SCHREYER, Lothar : 25
- SEGHERS, Pierre : 66-67
 SEGOND, Louis : 295
 SEIICHI, Niikuni : 215-217
 SEUPHOR, Michel : 133, 138
 SNÉGAROFF, Dimitri : 168
 SPAINI, Alberto : 26, 28
 SURVAGE, Léopold : 164, 174, 183
- TABOUROT (DES ACCORDS), Étienne : 10, 219
 THEMERSON, Stefen : 266
 TORY, Geoffroy : 8, 87, 96-97, 101, 112, 308
 TRENET, Charles : 120-121
 TZARA, Tristan : 19-21, 23-24, 28, 59-69, 77, 79-80, 83-85, 116
- URFÉ, Honoré d' : 222
- VALÉRY, Paul : 42, 56, 232, 244
 VÉRARD, Antoine (imprimeur) : 95, 288
 VIAU, Théophile de : 154
 VIGENÈRE, Blaise de : 199, 299-300
 VILLEGÉ, Jacques : 270
 VILLON, François : 59-64, 68, 91
 VINCENT DE BEAUVAIS : 302
- WACE : 90
 WAGNER, Richard : 21, 242
 WOLMAN, Gil Joseph : 114-115
- XÉNOPHON : 111, 307
- ZUMTHOR, Paul : 245-251, 254, 259, 260, 263-267, 300-301

INDEX DES ŒUVRES LITTÉRAIRES

Sont enregistrés dans cet index les titres d'œuvres littéraires et artistiques qui font l'objet des études rassemblées dans le présent volume. Les œuvres sont enregistrées par ordre alphabétique et le nom de leur auteur est indiqué entre parenthèses ; lorsque celui-ci est également indexé, il est formaté en petites majuscules.

- Aalma* : 101, 103
ABC des doubles (L') (GUILLAUME ALECIS) : 288-291, 297, 299
ABC Notre Dame (L') (FERRANT) : 289-290
ABC par ekivoche (L') (HUON LE ROI DE CAMBRAI) : 95, 287, 292
Alcools (APOLLINAIRE, Guillaume) : 120, 161, 167
Alphabet de Bécassine (Caumery) : 100-101
Alphabet de la Phosphatine Falières : 99
Alphabet de l'enfant Jésus : 103
Alphabet des bons exemples : 107
Alphabet en images (FRANC-NOHAIN, Marie-Madeleine) : 99-100
Alphabet récréatif : 99
Alphabets (PEREC, Georges) : 231-244
A messeigneurs les Practiciens ministres de Justice (BOUCHET, Jean) : 302
Ametsuchi no uta : 203
Amiral cherche une maison à louer (L') (HUELSENBECK, Richard, JANCO, Marcel et TZARA, Tristan) : 83
« À Nîmes » (APOLLINAIRE, Guillaume) : 121
Archiloge Sophie (LEGRAND, Jacques) : 87, 302-303, 305-306
Art et science de la vraie proportion des Lettres Attiques (L') (TORY, Geoffroy) : 308
Art poétique (BOILEAU, Nicolas sieur Despréaux) : 114
Arts de rhétorique : 289
Ballade de l'abc : 95, 97, 289
« Bannières de mai » (RIMBAUD, Arthur) : 117-118, 120
Bestiaire (Le) (APOLLINAIRE, Guillaume) : 164, 166
Calligrammes (APOLLINAIRE, Guillaume) : 10, 115, 121, 127, 161-162, 164, 166, 172-175, 177-180, 184
Case[s] d'Armons (APOLLINAIRE, Guillaume) : 164, 169-174, 182, 184
« Cavalcade » (ALBERT-BIROT, Pierre) : 82
Champ Fleury (TORY, Geoffroy) : 8, 88, 97, 112, 308
Chanson de saint Alexis : 92
Chasse et le Départ d'Amours (La) (VÉRARD, Antoine, imprimeur) : 95
« Châtiment de Tartufe (Le) » (RIMBAUD, Arthur) : 124-125
Chef-d'œuvre poétique, ou Première partie du concert des muses françoises (Le) (ANGOT DE L'ÉPERONNIÈRE, Robert) : 225, 227-228
Complaintes du Roy de la Bazoches (Les) (LA VIGNE, André de) : 292
Contes d'Ise : 200-201, 209
Couronne Margaritique (La) (LEMAIRE DE BELGES, Jean) : 303-304

- « *Crayonné au théâtre : Ballets* » (MALLARMÉ, Stéphane) : 137
- « *Crise de vers* » (MALLARMÉ, Stéphane) : 38, 72, 136
- Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (TZARA, Tristan) : 59, 84
- Daihatsu nehan-gyô* : 197
- Dictier sur François et Gantois* (MOLINET, Jean) : 291
- « *Dieux-LUMIÈRE* » (CANTARELLI, Gino) : 81
- Disparition (La)* (PEREC, Georges) : 7, 231-233, 240, 242
- Don Quichotte* (Cervantès) : 300
- Écrits* (LACAN, Jacques) : 63-64
- Enchanteur pourrissant (L')* (APOLLINAIRE, Guillaume) : 166, 173
- « *Entends comme brame...* » (RIMBAUD, Arthur) : 119
- Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* (PONGE, Francis) : 126
- € (*Epsilon*) (ROUBAUD, Jacques) : 232, 242
- Étymologies (Etymologiae)* (ISIDORE DE SÉVILLE) : 56, 287, 301, 303, 305-306
- Expositio in Psalterium* : 291
- Glossaire j'y serre mes gloses* (LEIRIS, Michel) : 111
- Grand et Vrai Art de pleine rhétorique (Le)* (FABRI, Pierre) : 96, 292
- Grappe-machines* (CHOPIN, Henri) : 251
- Hypnerotomachia Poliphili* : 220
- Igitur* (MALLARMÉ, Stéphane) : 43, 127
- « *Il pleut* » (APOLLINAIRE, Guillaume) : 216
- « *Il y avait des arbres...* » (TRENET, Charles) : 121
- (*Indestructible*) *Alphabet of Virtues (The)* : 103
- « *Instance de la lettre dans l'inconscient* ou la raison depuis Freud (L') » (LACAN, Jacques) : 63, 156
- Iroba uta* : 195-196, 198-199, 203
- Ise monogatari* : 200
- Kokin waka-shû* ou *Recueil de poèmes d'hier et d'aujourd'hui* : 201
- Konkô myôσαι sbôô- kyô ongi* : 195-196, 199
- Langage Tangage ou Ce que les mots me disent* (LEIRIS, Michel) : 111
- Liber de laudibus Sanctae Crucis* (RABAN MAUR) : 214
- Mandalas de la pagode aux trésors sans nombre en caractères d'or* : 212-213
- Man.yô-shû* ou *Recueil des dix mille feuilles* : 191, 193, 202
- Miracles de Notre Dame (Les)* (GAUTIER DE COINCI) : 287
- Mots en liberté futuristes (Les)* (MARINETTI, Filippo Tommaso) : 83, 115
- « *Musique et les Lettres (La)* » (MALLARMÉ, Stéphane) : 37, 45, 48-49, 51, 53, 57, 127, 135-136
- Mystère de saint Martin (Le)* (LA VIGNE, André de) : 292
- Odyssée (L')* (Homère) : 248
- Oration et tresaggreable loenge à la susdicte vierge et martire* (DESTRÉES) : 292
- Oroison sur Maria* (MOLINET, Jean) : 292-293
- « *Par pneumatique* » (PEREZ-JORBA, Joan) : 81
- Patrons selon l'ordre de A.B.C.* (PASQUIER, Étienne) : 148-149, 306
- « *Paysage* » (JUSTMAN, Ary) : 81
- « *Paysage* » (PEREZ-JORBA, Joan) : 81
- Pèlerinage de l'âme (Le)* (GUILLAUME DE DIGULLEVILLE) : 296
- Pèlerinage de vie humaine (Le)* (GUILLAUME DE DIGULLEVILLE) : 102, 289

- Petit livre des riches heures signistes et sonores d'Henri Chopin* (CHOPIN, Henri) : 253, 259
- « Plates-bandes d'amarantes jusqu'à... » (RIMBAUD, Arthur) : 119
- Pluie* (SEIICHI, Niikuni) : 216-217
- « Poème à crier et à danser : chant I » (ALBERT-BIROT, Pierre) : 86, 114, 133-134
- « Poème pour phono » (BRYEN, Camille) : 132-134
- « Poète assassiné (Le) » (conte) (APOLLINAIRE, Guillaume) : 123, 166, 172
- Poète assassiné (Le)* (recueil) (APOLLINAIRE, Guillaume) : 123, 166
- Premières Œuvres poétiques* (GRISEL, Jean) : 223
- Psautier de David (Le)* (traduction) (DURET, Claude) : 300
- Psaumes* : 291, 295
- « Pseudo-sonnet... » (FOUREST, Georges) : 131-132
- « *Quant au Livre* : Le Livre, instrument spirituel » (MALLARMÉ, Stéphane) : 38, 40, 53, 136-137
- Recherches de la France* (PASQUIER, Étienne) : 87, 147
- Recueil de poèmes d'hier et d'aujourd'hui* : voir *Kokin waka-shû*
- Recueil de poèmes glanés parmi les délaissés* : 210, 212
- Recueil des dix mille feuilles* : voir *Man'yô-shû*
- Règles de la seconde rhétorique (Les)* : 289
- « Restaurant de nuit », (FRAENKEL Théodore) : 125
- Riches heures de l'alphabet (Les)* (CHOPIN, Henri et ZUMTHOR, Paul) : 102, 107, 247-248, 252-253, 261-265
- « Rimes riches à l'œil » (ALLAIS, Alphonse) : 122, 126
- Roman de Troie* (BENOÎT DE SAINTE MAURE) : 94
- « Route Nationale 7 » (TRENET, Charles) : 121
- Saint Glinglin* (QUENEAU, Raymond) : 110
- Sanjûrokunin kashû* ou *Trente-six recueils poétiques* : 207-208
- Secret de Villon (Le)* (TZARA, Tristan) : 61, 63
- Sefer-Yetsirah (Livre de la création)* : 240
- Séquence de sainte Eulalie* : 91-92, 102
- Serments de Strasbourg* : 102
- Shûi waka-shû* : 210
- Songe de Poliphile (Le)* (traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili*) (MARTIN, Jean) : 220
- Sûtra de la Grande Extinction du Buddha* : 197
- Sûtra du Lotus* : 212-213
- Thésor de l'histoire des langues de cest univers (Le)* (DURET, Claude) : 299
- Tombel de Chartrose* : 101
- Traicté des chiffres ou secrètes manières d'escrive* (VIGENÈRE, Blaise de) : 199, 299
- Trente et un au cube* (ROUBAUD, Jacques) : 233
- Trente-six recueils poétiques*, voir *Sanjûrokunin kashû* : 208
- Tres utile et compendieux Traicté de l'art et science d'orthographie gallicane* : 96
- Trosne d'Honneur (Le)* (MOLINET, Jean) : 303
- Ulysse* (James Joyce) : 248
- Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (MALLARMÉ, Stéphane) : 11, 37-46, 48, 50-52, 54-55, 57, 76, 127, 130-131, 134, 136, 162, 232
- Vie mode d'emploi (La)* (PEREC, Georges) : 109-110, 233

- Wamyô ruiju sbô* (MINAMOTO NO SHITAGAU) : 202
- Wasteland* (ELIOT, Thomas Stearn) : 244
- W ou le souvenir d'enfance* (PEREC, Georges) : 108-110, 236, 240-243
- Zang Tumb Tumb* (MARINETTI, Filippo Tommaso) : 83
- « Zone » (APOLLINAIRE, Guillaume) : 120

RÉSUMÉS

Marion UHLIG, « Introduction »

La présente introduction a vocation à éclairer le contexte dans lequel les articles qui constituent le volume ont vu le jour – celui d'un projet de recherche sur les « Jeux de lettres et d'esprit dans la poésie manuscrite en français (XII^e-XVI^e siècle) » financé par le Fonds national suisse –, ainsi qu'à envisager la fécondité et la richesse de la mise en dialogue d'expériences lettristes à toutes les périodes de la production poétique d'expression française.

Hubert VAN DEN BERG, "The (European) Middle Ages as a template of the European twentieth-century avant-garde(s). The case of Dada in Zurich"

Alors que l'avant-garde européenne est souvent associée à un rejet du passé, le cas de Dada à Zurich indique le contraire. En témoigne l'intérêt pour la culture médiévale comme source d'inspiration pour les pratiques artistiques et littéraires d'avant-garde, dans Dada comme dans les mouvements d'avant-garde adjacents, mais aussi après la seconde guerre mondiale, comme le « vandalisme comparatif » d'Asger Jorn dans le contexte de Cobra et des documents de l'Internationale Situationniste.

Thierry ROGER, « Le *Coup de dés* de Mallarmé. Conscience littéraire et pratique littéraire »

Cette réflexion sur le *Coup de dés* (1897/1914) passe par trois moments : la « lettre-son » ou le dire ; la lettre-figure ou le montrer ; la lettre-force ou le faire. Cette perspective triadique entend compléter la vision trop binaire qui ferait de la lettre une forme abstraite et une substance concrète. De tels jeux de lettres, qui n'ont rien de purement ornemental, se font jeux de symétries contre le Hasard, jeux de contrastes pour la Nature, mais aussi jeux de pouvoir.

Thomas HUNKELER, « Délit d'initié ? Tristan Tzara lit Villon »

Comment le cofondateur du mouvement Dada, Tristan Tzara, en est-il venu au courant des années 1950 à se muer en philologue cherchant un secret anagrammatique caché dans les poésies de Villon ? Alors qu'il avait affirmé, au début de sa carrière, qu'il suffisait de découper des mots dans un journal et de les rassembler selon la loi du hasard pour produire un poème, le dernier Tzara, lecteur, s'est au contraire intéressé à un système de codage qu'il voyait à l'œuvre dans le *Lais* et le *Testament*.

Isabelle CHOL, « Le corps de la lettre. Jeux de lignes et saillances typographiques dans la poésie de langue française des années 1910-1920 »

Dans le contexte des avant-gardes, la poésie en français du début du xx^e siècle n'est pas à proprement parler lettriste. Pourtant, la spatialisation du poème, dans ses jeux de lignes et de blancs, témoigne de l'intérêt porté à la matérialité du langage et à sa valeur signifiante. L'article propose d'observer la place et le rôle de la lettre dans les pratiques qui font de la typographie un moyen de la création poétique, ainsi que les effets de saillance produits par les jeux sur leur corps typographique.

Sylvie LEFÈVRE, « Les mystères du X »

Introduit du grec en latin par les Étrusques, X est dans la scripta française un signe vide qui sert en finale aux scribes. Mais le Moyen Âge en usa aussi à l'initiale, comme translittération du grec pour *Christ*. Resémantisé à l'époque moderne, X entre dans le vocabulaire technique et la langue commune. Les abécédaires montrent la variété de ses noms et prononciations face à sa relative pauvreté acrophonique et iconophorique tandis qu'en littérature, X multiplie les inventions.

Jean-Pierre BOBILLOT, « Entre *auralité* et *lisualité*, l'insistance de la *lettre* dans le poème. De quelques expérimentations médiopoétiques (des premières décennies du XXI^e siècle aux dernières du XIX^e) »

Longtemps et systématiquement méprisée au nom de « l'esprit », du « Verbe » ou de « la signification » (ou « Idée »), « la lettre » comme élément graphique ou phonique du langage y joue un rôle médiologique fondamental et, plus

encore, un rôle médiopoétique protéiforme et crucial, au fil de l'histoire de la poésie – pas seulement « lettriste » : Rimbaud, Allais, Apollinaire, Fourest, Albert-Birot, Seuphor, Ponge, Bryen et même Trenet ont accepté – malgré Boileau, Breton, etc. – de témoigner...

Julien GŒURY, « “Les lettres mesmes s'entre...utent”. La typographie satyrique dans la poésie d'expression française (XVI^e-XVII^e siècle) »

Cet article vise à étudier les conditions dans lesquelles s'applique dans la poésie française des XVI^e et XVII^e siècles l'interdit linguistique pesant sur certains mots quand ils désignent les parties génitales et leur fonction reproductrice. Il s'agit d'analyser en particulier les opérations de troncature mise en œuvre par les poètes et/ou les imprimeurs qui les publient. Loin de toute prudence vis-à-vis de la censure, c'est une véritable typographie satyrique qu'on entend ici mettre au jour.

Matthieu CORPATAUX, « Oscillations d'Apollinaire entre typographie et calligraphie »

Une étude typographique des « versions » préparatoires ou éditées des *Calligrammes* reste à faire. En effet, le geste éditorial de transcription modifie l'œuvre. Apollinaire, conscient de cette problématique, anticipe les interventions éditoriales, adapte son dessin, négocie avec les contraintes techniques. Il conditionne ses créations aux contextes éditoriaux, et parfois renonce à une transcription. Dès 1913, il oscille entre reproduction typographique et affirmation calligraphique.

Claire-Akiko BRISSET, « Jeux graphiques et poésie lettriste vus du Japon (X^e-XX^e siècle) »

D'une grande richesse, la culture graphique japonaise se caractérise par l'usage de syllabaires phonétiques parallèlement à l'écriture chinoise dont ils proviennent. La conscience aiguë de l'écart autant que de la proximité entre ces deux systèmes autorisera durant un millénaire de nombreux jeux graphiques dans tous les contextes, et notamment dans le vaste domaine poétique. Cet article revient sur un choix varié de tels jeux, pris pour leur exemplarité dans l'ensemble du corpus.

Guillaume PEUREUX, « Les vers figurés (xvi^e-xvii^e siècle) et les limites de la poésie »

Largement rejetés parce qu'ils sont jugés frivoles ou considérés comme de simples jeux de collégiens, les vers figurés (on ne les nomme pas encore « calligrammes ») ne disparaissent pourtant pas de la production poétique au tournant des xvi^e et xvii^e siècles. On en trouve en particulier chez Jean-Aimé de Chevigny, Jean Grisel et Angot de l'Éperonnière. La permanence de cette production révèle les faiblesses institutionnelle et stratégique des auteurs concernés.

Michel VIEGNES, « Variations hétérogrammatiques dans les *Alphabets* de Perec. Jeu gratuit ou création poétique ? »

Dans *Alphabets* (1976), Georges Perec utilise les dix lettres les plus fréquentes (e, s, a, r, t, u, l, i, n, o) auxquelles il ajoute une lettre parmi les seize restantes, pour composer des vers dont chacun est l'anagramme de la série de départ. S'agit-il d'un jeu gratuit, ou trouve-t-on dans cette contrainte une réponse à l'obsession mallarméenne du « coup de dés », en lien avec les traumatismes qui hantent l'auteur de *W ou le souvenir d'enfance* (1976) ?

Pierre THÉVENIN, « Les heures sonores de l'alphabet. À propos d'Henri Chopin et Paul Zumthor »

Le format médiéval du livre d'heures sert au poète Henri Chopin, aidé du médiéviste Paul Zumthor, à investir l'alphabet d'une valeur originale. *Les Riches Heures de l'alphabet*, qui marquent en 1993 l'aboutissement de leur collaboration, offrent une relance originale de la poésie sonore. La voix se trouve alors inscrite dans une boucle anachronique, qui met au contact l'une de l'autre la vocalité de la lyrique médiévale et « l'événement acoustique » des poèmes par les moyens de la musique électronique.

Florent COSTE, « Quelles contre-mesures opposer à une langue hégémonique ? À propos de *Un ABC de la barbarie* de Jacques-Henri Michot »

Un ABC de la Barbarie de Jacques-Henri Michot relève d'un montage postpoétique couplant le format de l'abécédaire à celui du florilège sur fond de jeux d'exemplification typographique, pour mettre en place un ensemble

de procédures de prélèvement et de dénaturalisation d'une langue médiatique, qu'on peut légitimement assigner à une hégémonie néolibérale. Le présent article œuvre à exhiber les principaux ressorts et la portée critique et politique de ces jeux de lettres.

François CORNILLIAT, « Retour au “b-a ba”. Du symbolisme alphabétique et de son effet »

Cette étude est un retour critique sur l'analyse des jeux de lettres menée jadis dans « *Or ne mens* » (1994), notamment à partir de *L'ABC des doubles* de Guillaume Alecis. Elle s'interroge sur les postulats et sur les conditions culturelles ou intellectuelles qui, à l'époque, incitaient son auteur, paradoxalement, à éluder l'examen symbolique, *a fortiori* matériel, de la lettre comme telle, au profit (et à la faveur) d'usages rhétoriques posés comme déterminants.

TABLE DES MATIÈRES

Marion UHLIG	
Introduction	7
Hubert VAN DEN BERG	
The (European) Middle Ages as a template of the European twentieth-century avant-garde(s). The case of Dada in Zurich	13
Thierry ROGER	
Le <i>Coup de dés</i> de Mallarmé. Conscience littérale et pratique littéraire	37
Thomas HUNKELER	
Délit d'initié? Tristan Tzara lit Villon	59
Isabelle CHOL	
Le corps de la lettre. Jeux de lignes et saillances typographiques dans la poésie de langue française des années 1910-1920	71
Sylvie LEFÈVRE	
Les mystères du X	87
Jean-Pierre BOBILLOT	
Entre <i>auralité</i> et <i>lisualité</i> , l'insistance de la <i>lettre</i> dans le poème. De quelques expérimentations médiopoétiques (des premières décennies du XXI ^e siècle aux dernières du XIX ^e) . . .	113

Julien GŒURY « Les lettres mesmes s'entre...utent ». La typographie satyrique dans la poésie d'expression française (xvi ^e -xvii ^e siècle)	141
Matthieu CORPATAUX Oscillations d'Apollinaire entre typographie et calligraphie	161
Claire-Akiko BRISSET Jeux graphiques et poésie lettriste vus du Japon (x ^e -xx ^e siècle)	187
Guillaume PEUREUX Les vers figurés (xvi ^e -xvii ^e siècle) et les limites de la poésie	219
Michel VIEGNES Variations hétérogrammatiques dans les <i>Alphabets</i> de Perec. Jeu gratuit ou création poétique?	231
Pierre THÉVENIN Les heures sonores de l'alphabet. À propos d'Henri Chopin et Paul Zumthor	245
Florent COSTE Quelles contre-mesures opposer à une langue hégémonique? À propos de <i>Un ABC de la barbarie</i> de Jacques-Henri Michot . . .	269
François CORNILLIAT Retour au « b-a ba ». Du symbolisme alphabétique et de son effet	287
Index des auteurs	309
Index des œuvres littéraires	313
Résumés	317

