



HAL
open science

La poésie visuelle : essai de définition

Vincent Foucaud

► **To cite this version:**

Vincent Foucaud. La poésie visuelle : essai de définition. Journée des Doctorants de l'EA 3656 AMERIBER "Engagement intellectuel, engagement citoyen", Jun 2009, Pessac, France. hal-00658808

HAL Id: hal-00658808

<https://hal.science/hal-00658808v1>

Submitted on 11 Jan 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA POESIE VISUELLE : ESSAI DE DEFINITION

Vincent FOUCAUD

Université Michel de Montaigne-Bordeaux

Les arts évoluent constamment. Leur classification aussi. Ainsi, il n'est plus pertinent au XX^e siècle de parler de *sculpture* et de *peinture* par exemple, mais plutôt d'*installation* et d'*art graphique* ; de la même manière, l'expression *arts visuels* tend à remplacer celle d'*arts plastiques*, en raison de l'apparition d'arts non plus fondés sur le travail de la matière, mais sur celui de l'image, comme par exemple l'art vidéo ou l'infographie. La classification littéraire a elle aussi beaucoup évolué depuis celle proposée par Aristote dans sa *Poétique* (vers 340 av. J.-C.) : les genres épique et dramatique (le genre dramatique comprend alors la tragédie et la comédie) laissent la place au XVIII^e siècle aux genres épique, dramatique et lyrique qui eux-mêmes sont remplacés par le roman, le théâtre, la poésie et l'essai dans la terminologie du XX^e siècle. Or, les critiques ont eu tendance dans la deuxième moitié du XX^e siècle à revenir sur cette quadripartition en montrant que de très nombreuses œuvres ne correspondaient par leur forme à aucun genre jusqu'alors répertorié. Certaines formes littéraires tendent même à brouiller les frontières entre littérature et arts visuel : c'est le cas principalement de la poésie visuelle. Cette forme d'expression artistique apparue à la fin des années 1950 repose en effet sur une association inédite entre texte et image. La poésie visuelle, que certains critiques considèrent tantôt comme un mouvement, tantôt comme un genre, tantôt comme une véritable discipline artistique à part entière, est, dès son apparition, présente dans le monde entier. Sa présence en Espagne est attestée dès 1964 à travers l'œuvre du poète visuel Enrique Uribe Valdivielso¹. Selon les pays, sa dénomination peut changer : elle devient ainsi le créationnisme au Brésil, le signalisme en France, le spatialisme aux États-Unis. Elle est une forme de poésie expérimentale et se trouve par conséquent intimement liée à d'autres formes de poésies contemporaines comme la poésie sonore, la polypoésie, la typoésie, la poésie concrète, la cyberpoésie, etc. Forme d'art néo-avant-gardiste, elle est très largement influencée par d'autres arts contemporains comme le Mail Art, le conceptualisme, le minimalisme, le performing et le happening.

Toutefois, cette forme d'art ultra-contemporaine (en effet, les anthologies existantes citent toutes des poètes vivants²) s'inscrit dans la très ancienne tradition de la poésie figurative que l'on fait remonter à l'Antiquité, notamment à travers les écrits de Simmias de Rhodes (IV^e siècle avant J.-C.) qui composa entre autres des poèmes en forme d'ailes, de hache et d'œuf. La poésie figurative est un exercice littéraire consistant à faire adopter à un poème la forme d'un objet. Citons les autres exemples célèbres de « La dive bouteille », extrait du *Cinquième Livre* de Rabelais (1564 ; œuvre posthume) et des *Calligrammes* d'Apollinaire (1918). Nous penserons enfin au poème en vers rhopaliques, poème dont le premier vers ne comporte qu'une syllabe et les vers suivants une syllabe de plus que le vers précédent, comme par exemple le poème « Les Djinns » de Victor Hugo, extrait des *Orientales* (1829). Or, non seulement la poésie visuelle est généalogiquement issue de la poésie figurative, mais elle reçoit également l'influence directe des mouvements avant-gardistes du XX^e siècle que sont l'expressionnisme allemand, le cubisme, le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme ; le Pop Art, l'Op Art ainsi que le lettrisme ont également eu une forte influence sur elle. Mais la poésie visuelle s'inspire aussi des multiples associations texte-image qui parsèment les arts visuels, depuis les hiéroglyphes égyptiens de l'Antiquité jusqu'aux tableaux de Miró qui intègrent des mots dans la peinture, comme dans l'œuvre *Escargot femme fleur étoile* (1934). La poésie visuelle est donc née de traditions artistiques diverses et anciennes. Elle se présente pourtant comme une forme d'art inédite et novatrice. Nous nous demanderons donc dans quelle mesure cette expression

1 Alfonso López Gradolí, *Poesía visual española (Antología incompleta)*, Madrid, Calambur, 2007, p. 357-358.

2 Nous citerons entre autres les anthologies les plus récentes : Ángela Serna, *Poesía Experimental Española ante el nuevo milenio*, Vitoria, Arteragin, 1999 ; J. C. Beltrán et María Jesús Montía, *PHAYUM, Poéticas Visuales*, Benicarló, Grupo Poético Espinela, 2000 ; Félix Morales Prado, *Antología de Poesía Experimental española 1963-2004*, Madrid, Mare Nostrum, 2004 ; Julián Alonso, TOD@S... *O CASI TOD@S (Poesía Visual, Experimental y Mail Art en España)*, Palencia, Cero a la Izquierda, 2004 et Víctor Pozanco, *Antología de la Poesía Visual*, deux volumes, Barcelona, Biblioteca CyH, 2005.

artistique originale se distingue des autres arts. Plus exactement, nous essaierons de mettre en évidence les caractéristiques propres à la poésie visuelle. Pour cela, nous nous appuyerons uniquement sur un corpus espagnol, plus précisément sur 235 poèmes composés par quelques 58 poètes visuels, tous cités dans l'ouvrage de Alfonso López Gradolí : *Poesía visual española (Antología incompleta)* (Madrid, Calambur, 2007).

L'analyse de ces 235 poèmes nous a permis d'observer trois points. Premièrement, la caractéristique apparemment la plus évidente de la poésie visuelle semble son caractère ludique, fondé sur l'humour et sur la dérision, et ce, grâce à une esthétique du détournement. Deuxièmement, nous nous sommes rendu compte qu'en réalité ce caractère ludique permettait paradoxalement de la part de la poésie visuelle une réflexion plus profonde sur la création artistique. Troisièmement, enfin, nous avons observé que cette réflexion d'ordre méta-artistique était sous-tendue par un système multi-réflexif complexe de mises en scène du signifiant.

Ce qui frappe en premier lieu quand on s'intéresse aux poèmes visuels, c'est leur caractère ludique.

Ce jeu présent dans la poésie visuelle apparaît sous trois formes principalement : la référence au jeu, l'interactivité et le divertissement. Nombre de poèmes visuels s'appuient en effet sur une esthétique du jeu, utilisant dans leur forme des images empruntées au monde ludique, qu'il s'agisse du jeu de cartes (nous penserons au poème « *Sin título* » de Juan Manuel Barrado ou au poème « *Centauro* » de Rafael Marín), du sudoku (comme les poèmes « *Sudoku poético-visual* », « *Sudoku poético visual 5* » ou « *Sudoku político-sindical* » de Ibérico), des dominos (comme le poème « *Desertores* » de José Lupiáñez), de la balançoire (comme dans le poème « *Sin título* » de Ferran Fernández), etc.³ Cette récurrence de l'idée de jeu si souvent utilisée dans la poésie visuelle ne se limite pas à une simple fonction d'illustration, mais révèle les liens étroits que le jeu entretient avec ce genre artistique. Car dans certains cas, le poème visuel devient lui-même un jeu en soi, comme par exemple dans le poème « *La Bella o la Bestia* » (1985) de Xavier Canals⁴ où le titre agit comme une énigme à résoudre par le spectateur-lecteur : le dessin représenté peut en effet être interprété comme une représentation à la fois du Démon ou de deux élégantes danseuses ; or, c'est au spectateur-lecteur qu'il revient de choisir. Cette caractéristique interactive du poème visuel le rapproche considérablement du jeu. De la même manière, la dimension ludique de la poésie visuelle apparaîtra dans son caractère divertissant, notamment dans la présence très fréquente de l'humour : nous prendrons comme exemple le poème « *Desertores* » de José Lupiáñez où le décalage entre l'idée du jeu et l'idée de la guerre prête à sourire. Nous pouvons ainsi déjà observer à travers ces quelques exemples traités que la poésie visuelle fait intervenir trois composantes : un premier élément sémiologique (texte, chiffre, code...), un élément iconique et un référent (le jeu de sudoku par exemple) avec lequel très souvent un décalage est créé. Car c'est bien sur le décalage entre plusieurs éléments hétérogènes que le poème visuel semble se fonder.

Or, le décalage dans la poésie visuelle prend très majoritairement la forme du détournement de signes. Ces signes sont tirés de domaines aussi divers que la signalisation routière (comme dans le poème « *Poeta creando* » de Eddie, pseudonyme de José Antonio Bermúdez⁵), l'illustration encyclopédique (comme dans « *Pez soñándose en ojo* » de Julia Otxoa⁶) ou la publicité (comme dans « *La última cruzada* » de Ángela Serna ou « *Morir puede perjudicarle seriamente* » de Ibérico⁷). Dans ces exemples, chaque signe employé est

3 Juan Manuel Barrado, « *Sin título* » in Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 66 ; Rafael Marín, « *Centauro* », *ibid.*, p. 245 ou <http://www.dip-badajoz.es/publicaciones/poesia/abririmagen.php?anho=2002&fichero=11.jpg> ; Ibérico, « *Sudoku poético-visual* », *ibid.*, p. 191 ou http://www.blog.com.es/srv/media/media_popup_large.php?item_ID=3353927, « *Sudoku poético visual 5* », *ibid.*, p. 192 ou http://www.blog.com.es/srv/media/media_popup_large.php?item_ID=3353928, « *Sudoku político sindical* », *ibid.*, p. 193 ou http://www.blog.com.es/srv/media/media_popup_large.php?item_ID=3353930 ; J. Lupiáñez, « *Desertores* », *ibid.*, p. 230 ; F. Fernández, « *Sin título* », *ibid.*, p. 149 ou <http://www.espaciotangente.net/images/w-EXPOE/pages/65fwExpoeFF01.html>. Dernière consultation : 15/10/2010.

4 Xavier Canals, « *La Bella o la Bestia* », *ibid.*, p. 114 ou http://2.bp.blogspot.com/_zZIBBZioAA/SVmQOFnOvVI/AAAAAAAG5c/xGL8Qgaswls/s400/Xavier+Canals.jpg. Dernière consultation : 15/10/2010.

5 Eddie, « *Poeta creando* », *ibid.*, p. 139.

6 Julia Otxoa, « *Pez soñándose en ojo* », *ibid.*, p. 278.

7 Ángela Serna, « *La última cruzada* », *ibid.*, p. 330 ou <http://www.wikilearning.com/imagescc/17647/serna5.jpg> ; Ibérico, « *Morir puede perjudicarle seriamente* », *ibid.*, p. 194 ou http://www.blog.com.es/srv/media/media_popup_large.php?item_ID=3353914. Dernière consultation : 15/10/2010.

détourné de son emploi habituel de telle sorte qu'un décalage s'opère entre l'utilisation normale de ces signes et leur utilisation dans le poème visuel. En d'autres termes, ces signes sont soumis au processus de remotivation, processus qui consiste à redonner à ces signes un sens différent de celui qu'ils avaient à l'origine. Ainsi, le symbole des travaux devient dans « *Poeta creando* » le symbole du travail poétique du poète et en même temps du caractère méta-poétique de ce même poème, le dessin de l'œil dans « *Pez soñándose en ojo* » devient le dessin d'un poisson se métamorphosant en œil grâce au rêve, le logotype d'Apple dans « *La última cruzada* » devient le symbole de la pomme croquée par Eve dans un contexte religieux convoqué par le mot « *tentación* » et par l'expression « *última cruzada* » ; enfin, le message publicitaire de mise en garde des dangers du tabac sur les paquets de cigarettes devient un message tautologique absurde qui prête à sourire. Tous ces signes voient leur sens changer en fonction du nouveau contexte dans lequel ils sont intégrés. Rappelons que la remotivation, qui participe du trope, est une technique très souvent employée dans la poésie traditionnelle. On invoque en effet souvent l'étymologie de la poésie, c'est-à-dire le verbe « *poiein* » en grec qui signifie « faire, créer », pour rendre compte de ce travail du poète qui consiste à créer des sens nouveaux. Nous sommes donc bien dans le cadre de la poésie. Cela dit, ce ne sont pas toujours des mots qui sont remotivés, mais d'autres types de signes, voire des images d'objets, comme dans le poème « *Piedad Férrea* » de Julia Otxoa⁸ où le tire-bouchon décapsuleur devient, sous l'influence du titre, une représentation stylisée de la Vierge Marie et la clé à molette une représentation tout aussi originale du Christ mort. Nous ajouterons, à propos de ce poème, que la disposition des termes « *Piedad* » et « *Férrea* » à droite de l'image fait en sorte que l'on peut lire tantôt « *Piedad Férrea* », ce qui renvoie à l'image d'une *pietà* en fer, tantôt « *Férrea Piedad* », ce qui crée l'oxymore « pitié de fer », à savoir « pitié inflexible », ce qui, bien évidemment, prête à sourire⁹. Face à cette polysémie présente dans le poème, nous parlerons, au lieu de remotivation, de multi-combinaison de signes qui entraîne une réaction sémiotique en chaîne : se répondent ainsi l'image du décapsuleur, l'image de la clé à molette, les syntagmes « *Piedad* », « *Piedad Férrea* » et « *Férrea Piedad* ». L'image du décapsuleur et celle de la clé à molette n'étant pas des signes à proprement parler, nous ne parlerons pas de *remotivation*, mais d'une multi-combinaison de signifiants¹⁰.

Or, ce décalage et cette réaction sémiotique en chaîne créent des effets très divers, les plus fréquents étant l'humour et la dérision. Prenons l'exemple du poème « *El auténtico rey* » de Carles Cano¹¹ pour illustrer nos propos : l'humour du poème tient dans le fait qu'il y a hésitation sur la référence du titre : qui est « l'authentique roi » ? La figure de carte à jouer ? Le roi Juan Carlos Primero de Borbón y Borbón ? Ou le timbre qui le représente ? Le doute est d'autant plus grand que le titre semble désigner le roi de carte à jouer qui lui-même semble désigner de sa main l'effigie du roi d'Espagne ; la position des visages peut également être doublement interprétée : situés côte à côte, les deux visages entrent en compétition et sont placés de manière à être comparés : l'on peut ainsi se demander si la figure du roi, couronné et en habit royal, se présente comme « l'authentique roi » ou si au contraire il montre que c'est le visage sur le timbre qui représente l'authentique roi. La dérision contenue dans ce poème peut tenir dans l'idée que la royauté, dans le fond, n'est qu'une affaire d'image et de représentation.

Nous venons donc de voir que la poésie visuelle était caractérisée par son caractère ludique fondé principalement sur le processus de remotivation de signes ainsi qu'une multi-combinaison sémiotique qui permet de créer de l'humour et de la dérision dans les poèmes.

Mais nous allons voir dans une deuxième partie que les poèmes visuels sont davantage caractérisés par une réflexion plus profonde sur la poésie elle-même, sur l'art en général et sur le statut du poète.

En effet, en se revendiquant poésie alors qu'elle accorde une primauté à l'image visuelle sur l'image mentale, la poésie visuelle constitue en elle-même une réflexion sur la poésie en littérature. Elle permet d'abord de mettre en valeur une caractéristique essentielle du poème traditionnel : celle de son rythme. En

8 Julia Otxoa, « *Piedad Férrea* », *ibid.*, p. 276 ou <http://www.cabrasola.com/visual/otxo/4.jpg>. Dernière consultation : 15/10/2010.

9 Cette analyse m'a été communiquée par le professeur Frédéric Bravo, université Michel de Montaigne Bordeaux 3, lors d'une conversation en juin 2009.

10 *Idem.*

11 Carles Cano, « *El auténtico rey* » in Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 122.

effet, selon Roberto Cignoni dans son article « *La poesía visual* »¹², la poésie visuelle transcrit visuellement le rythme sonore de la poésie textuelle. Borja Casani, quant à lui, souligne le fait que la poésie visuelle applique aux images visuelles les figures de rhétorique habituellement rencontrées dans les textes¹³. En réalité, la poésie visuelle fait bien plus que retranscrire visuellement les mécanismes textuels de la poésie traditionnelle : elle propose, dans une relation motivée entre texte et image, une mise en scène du signifiant. Or, cette mise en scène est caractéristique de tout texte poétique. Examinons un exemple de ce phénomène à travers le poème « *Centauro* » de Rafael Marín ; nous assistons, dans ce poème, à une réaction sémiotique en chaîne : d'une part, l'image, sous l'influence du titre, de simple montage devient image de centaure et d'autre part, le titre, sous l'influence de la pièce d'or représentée, voit la partie finale de son signifiant « *Centauro* », soit *-auro*, en référer à l'or à travers une « fausse » réactivation étymologique produite par la paronymie avec le latin « *aurum, i* »¹⁴. Notons que dans cette réflexion méta-poétique, certains poèmes se fondent justement sur la représentation de la poésie, comme par exemple le poème intitulé « *Soneto* » de Rafael Marín¹⁵ où la disposition des images renvoie à la disposition strophique des sonnets classiques et la présence de touches de piano aux notions de musique, de lyrisme et de composition souvent rattachées à cette forme fixe. Nous ajouterons à ce propos que l'image qui nous est proposée permet d'ailleurs une remotivation étymologique du mot « *soneto* » dont la racine latine « *sonus, i* », « le son », est réactivée¹⁶. Nous noterons en outre que l'instantanéité de la lecture de ce poème visuel n'est pas sans rappeler non plus la brièveté de la lecture caractéristique des poèmes à forme fixe tels que les sonnets justement.

Mais la poésie visuelle offre également une réflexion d'ordre méta-artistique plus générale. En effet et comme nous l'avons déjà constaté, l'interactivité de ce genre, souvent mise en évidence par plusieurs critiques, attribue au lecteur-spectateur un nouveau rôle. Cette reconsidération du récepteur est une caractéristique de l'art contemporain, mais est accentuée dans le cas de la poésie visuelle. Or, cette réévaluation du destinataire n'est pas la seule considération méta-artistique de la poésie visuelle : effectivement, par sa forme hybride associant plusieurs sémiologies souvent issues de plusieurs disciplines artistiques, elle pose plus que jamais le problème des frontières entre les différents arts et celles entre l'art et la littérature. Cette caractéristique de la poésie visuelle a été mise en évidence par la poétesse visuelle Julia Otxoa qui parle de « *poesía visual como arte combinatoria* » :

*No tengo una definición concreta para la poesía visual, ya que ésta puede participar a un mismo tiempo de múltiples disciplinas artísticas interrelacionadas, en un poema experimental puede haber fotografía, pintura, letrismo, música, etc., puede ser incluso una pequeña instalación, un vídeo, etc., mi definición actual de poesía experimental sería la « no definición », un campo de investigación y expresión transfronterizo, un laboratorio abierto a ilimitadas intervenciones y expresiones estéticas*¹⁷.

Ce caractère combinatoire de la poésie visuelle pose parallèlement le problème du statut du poète visuel qui n'est plus jugé sur son style d'écriture ou sur sa manipulation des vers ou des rimes, mais bien sur sa virtuosité à composer les macro-signes que sont les poèmes visuels. Certes, le poète visuel reste un assembleur de signes, mais il ne s'agira plus d'associer dans un syntagme des signes linguistiques comme le fait le poète traditionnel, mais des signes linguistiques avec des signes iconiques. Ces signes iconiques se révèlent parfois être des images insérées par montage, sans que celles-ci soient modifiées par la main du poète. Nous assistons ainsi à une évolution de la technique poétique, tout comme eut lieu avec le surréalisme et le cubisme l'évolution de la technique picturale avec l'apparition du montage et du collage. En d'autres termes, la main du poète est remplacée par l'ordinateur et par l'imprimante : à l'évolution de la

12 Roberto Cignoni, « *La poesía visual* » : <http://escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1149&context=xul>, 2004. Dernière consultation : 02/06/2009.

13 Borja Casani, cité par Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 232.

14 Cette analyse m'a été communiquée par le professeur Frédéric Bravo, université Michel de Montaigne Bordeaux 3, lors d'une conversation en juin 2009.

15 Rafael Marín, « *Soneto* » in Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 246.

16 Cette analyse m'a été communiquée par le professeur Frédéric Bravo, université Michel de Montaigne Bordeaux 3, lors d'une conversation en juin 2009.

17 Julia Otxoa, citée par Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 274.

technique poétique correspond l'évolution des outils poétiques. Pour illustrer nos propos, considérons le poème « *George W. Bush* » de Antonio Orihuela¹⁸ dans lequel nous pouvons voir une saisie d'écran d'ordinateur : nous y voyons un extrait de carte géographique sur laquelle figurent les mots « *FINAL* » et « *Waterloo* ». Ce poème non seulement montre que l'ordinateur est une interface presque obligatoire entre le poète et son poème, mais il intègre l'image numérique produite par ordinateur comme un nouveau motif poétique. La poésie visuelle invite donc le lecteur-spectateur à une reconsidération du statut du poète, des outils poétiques et des motifs poétiques.

Au terme de cette deuxième partie, nous nous sommes rendu compte du caractère fondamentalement réflexif de la poésie visuelle qui propose à la fois une réflexion sur la poésie, sur l'art et sur les modalités de création, notamment à travers l'utilisation des nouvelles technologies.

Cela nous amène à considérer dans une troisième partie que cette forme d'art est constituée d'un enchâssement de réflexivités fondées sur plusieurs mises en scène simultanées du signifiant.

Comme toute poésie en effet, la poésie visuelle a comme sujet son propre signifiant. C'est ce qu'a mis en évidence par exemple Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) : « En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. »¹⁹ De la même manière, la poésie visuelle considère les signes non plus comme des instruments, mais comme des choses, ces signes pouvant être à la fois textuels ou iconiques. Ces signes sont considérés comme des choses dans le sens où ils sont sans cesse mis en scène. On peut donc dire dans ce sens-là que la poésie visuelle fonctionne comme un métalangage. C'est ce qu'a par exemple remarqué le poète visuel J. M. Calleja : « *Considero la Poesía Visual [...] un espacio donde el metalenguaje poético es un virus en constante expansión mutante.* »²⁰

En tant que métalangage, la poésie visuelle propose inévitablement une réflexion sur le langage même, en offrant notamment une association inédite texte-image sous forme de macro-signe : le poème visuel constitue en effet une unité de sens autonome sous la forme d'un signifiant doublé d'un signifié. Or, ce macro-signe est porteur d'un ou de plusieurs sens pouvant *a priori* être compris par tout un chacun, sans que la barrière de la langue soit un véritable obstacle. Dans ce sens, la poésie visuelle se rapproche d'autres arts pouvant universellement être compris comme la musique ou la sculpture, comme l'a par exemple montré le poète Juan Manuel Barrado : « *La visualidad del signo hace, por otro lado, universal el mensaje, lo que iguala a la poesía, en este aspecto, con la música o la escultura. La frontera del idioma queda, de este modo, abolida, y trasciende ¿qué es sino una transgresión?— a otros territorios: artes plásticas, el cartel, la publicidad.* »²¹ Nous nuancerons toutefois nos propos en précisant que la musique ou la sculpture obéissent elles aussi à des codes et ne peuvent par conséquent pas être « comprises » de manière universelle, car elles sont au contraire civilisationnellement marquées²². Ce que l'on peut en revanche poser comme hypothèse, c'est que la poésie visuelle, en établissant une multi-combinaison de signifiants, change le principe même de lecture qui devient, dans le sens le plus littéral du terme, un « choix » d'association de signifiants : ainsi, l'interaction entre le titre, les signes et les éléments iconiques du poème permet une polymodalité de lecture de tous ces signifiants. En d'autres termes, la poésie visuelle propose une simultanéité du dire et du faire, mais également du voir : dans ce sens, c'est un nouveau type de performativité qui est mis en évidence. C'est ce qui de cette manière rapproche le poème visuel du happening, dans le sens où tout poème visuel est événement et non plus seule représentation.

Ainsi, la principale caractéristique du poème visuel serait la mise en scène particulière du signifiant, que ce soit par le biais de la remotivation, d'une hybridité fondée sur une dialectique sémiologique inter-artistique ou d'un type nouveau de performativité. C'est cette réflexivité particulière du signifiant qui permet par exemple de distinguer le poème visuel du simple tableau ; c'est cette même réflexivité qui permettrait également de différencier l'art vidéo du cinéma. C'est en effet la matérialité même du signifiant

18 Antonio Orihuela, « *George W. Bush* » in Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 266.

19 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1948, p. 18-19.

20 J. M. Calleja, cité par Alfonso López Gradolí, *op. cit.*, p. 82.

21 Juan Manuel Barrado, *ibid.*, p. 64.

22 Cette remarque m'a été communiquée par Isabelle Bouchiba-Fochesato lors de la Journée des Doctorants de l'EA AMERIBER à l'université Michel de Montaigne Bordeaux 3, le 12 juin 2009.

(à prendre dans tous les sens du terme, c'est-à-dire forme des caractères utilisés, espace typographique de la page, disposition du titre, positionnement des images, nature du support utilisé, etc.) qui sans cesse est mise en scène et soulignée. C'est dans ce sens qu'il y a réflexivité sémiotique.

Nous voyons donc dans cette troisième partie que la poésie visuelle peut se définir par une réflexion sur le signifiant, qu'il s'agisse du langage, des images ou du support.

Ainsi, en conclusion, nous pouvons observer que la poésie visuelle est une forme transcendante d'art dans le sens où elle s'interroge sans cesse non seulement sur sa propre matière, mais aussi sur la notion d'art et plus généralement sur le langage. Nous voyons par conséquent qu'elle ne se limite pas à une simple tonalité humoristique ou de dérision. Certes, son caractère ludique permet de la concevoir comme un acte gratuit, un simple jeu d'esprit fondé sur le trope dans une visée de divertissement. Mais ce jeu permet paradoxalement de mettre en place une réflexion sur la poésie, sur sa place en littérature, sur l'art et sur les modalités de création poétique. Or, ces réflexions s'appuient sur le caractère proprement réflexif de la poésie visuelle, qu'il s'agisse d'une réflexivité métalinguistique, performative ou sémiotique.

Nous retiendrons de ces considérations que la poésie visuelle tient sa principale particularité dans le nouveau mode de lecture qu'elle propose, à travers notamment les multiples combinaisons possibles de signes entre eux. Elle rappelle ainsi que la lecture est un acte tout aussi subjectif que l'écriture²³. La poésie visuelle rappelle que la lecture, étymologiquement parlant, reste un choix.

Vincent Foucaud, agrégé d'espagnol, est moniteur allocataire au sein du département d'Études Méditerranéennes, Ibériques et Ibéro-américaines de l'université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 et prépare une thèse sur la poésie visuelle dans le monde hispanique, sous la direction du professeur Frédéric Bravo.

²³ Cette idée m'a été communiquée par le professeur Frédéric Bravo, université Michel de Montaigne Bordeaux 3, lors d'une conversation en juin 2009.