



HAL
open science

“ Les illisibles de la poésie visuelle espagnole ”

Bénédicte Mathios

► **To cite this version:**

Bénédicte Mathios. “ Les illisibles de la poésie visuelle espagnole ”. *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, 2021, 397, pp.37-52. hal-03320218

HAL Id: hal-03320218

<https://hal.science/hal-03320218>

Submitted on 1 Dec 2021

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.

LES ILLISIBLES DE LA POESIE VISUELLE ESPAGNOLE

BENEDICTE MATHIOS

Université Clermont Auvergne

Illisible et lecture

Le terme « illisible » proposé à la réflexion induit l'analyse d'un acte qui peut sembler évident à ceux qui le réalisent, à savoir la lecture, ou plutôt l'impossibilité de la lecture, impossibilité s'appuyant sur le préfixe « in » d'« illisible ». Qu'est-ce que la lecture, qu'est-ce que lire ? Le dictionnaire offre une définition d'une grande clarté : « Établir la relation entre les séquences de signes graphiques (alphabétiques, idéographiques) d'un texte et les signes linguistiques propres à une langue naturelle (phonèmes, mots, marques grammaticales) »¹. D'autres définitions prenant en compte l'accès au sens se greffent sur cette description de l'acte de lire, ainsi « prendre connaissance du contenu d'un texte écrit » mais aussi « attribuer une signification par-delà le sens littéral »². De plus, les sens figurés de « lire », décrivent une capacité à deviner ou à interpréter des visages, des comportements, des événements etc. L'interprétation est donc, au-delà de la mise en relation des signes graphiques et des signes linguistiques, une étape qui achève l'acte complet de lire. Cependant, cet acte cognitif de mise en relation de signes graphiques, de signes linguistiques et de sens n'a rien d'automatique. Alberto Manguel, dans *Une histoire de la lecture*³, explique notamment que le fait de lire, en tant que processus, mobilise de nombreuses compétences : « Lire ne consiste donc pas en un processus automatique d'appréhension du texte comparable à la manière dont un papier photosensible est impressionné par la lumière, mais en un étonnant processus labyrinthique de reconstruction, commun à tous et néanmoins personnel. »⁴ La lecture a donc lieu à la fois selon des normes communes, celles du langage, et selon un parcours individuel : il s'agit d'élaborer « un ou plusieurs sens dans le cadre des règles du langage »⁵. Alberto Manguel constate enfin que les chercheurs n'en ont pas fini de décrire l'acte de lecture, et que le langage dépend « presque entièrement non de ceux qui l'énoncent mais de ceux qui l'interprètent »⁶.

Si ces deux « acteurs » travaillent à une construction commune de sens, que serait alors l'illisibilité ? L'illisibilité peut être due à la difficulté que rencontre le lecteur de comprendre la

¹ [<https://www.cnrtl.fr/definition/lire>]

² *Id.*

³ Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998 (traduction).

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ *Id.*

langue et le sens des textes qu'il est amené à lire. Ces derniers peuvent en effet, s'ils ne sont pas situés dans « le cadre des règles du langage »⁷, échapper à l'appréhension lectorale, et empêcher le processus évoqué plus haut de se réaliser. Le fait qu'un texte soit « illisible » ou difficilement lisible répond à des contextes extrêmement variés, dans lesquels soit les auteurs réservent le sens à quelques initiés (c'est le cas dans la poésie « visuelle » des époques antique, médiévale et classique⁸), soit au contraire on souhaite faire revenir le langage à une source collective après une crise historique et/ou culturelle, et que pour ce faire, on rend illisible le langage dominant pour le soumettre à un nouveau « déchiffrement » par le lectorat. L'illisibilité peut ainsi émaner d'une crise langagière profonde, ce que démontre Lucie Lavergne, analysant la poésie espagnole des années 1960-1970, aussi bien « textuelle » (celle des *novísimos*) que visuelle, dont la lecture est « bloquée ». Elle écrit en effet : « Le sens est à chercher sous la complexité des formes (langagières ou géométriques) opaques, le discours est un discours inversé, un 'antidiscours' (comme F. Millán parle d' 'antitextes') par lequel le sujet fait de l'illisible un refuge, dans les dernières années de la dictature »⁹. Le lectorat est ainsi appelé à observer, plus que le contenu, le dispositif de blocage (ou de freinage) de la lecture ; aussi l'illisibilité s'assimile-elle à l'objet poétique lui-même.

Nous souhaiterions, avant d'en venir à la poésie visuelle, dont la forme est hybride et comporte donc une part de visibilité, poser une autre question : les images sont-elles susceptibles d'être lisibles dans le sens où nous l'avons défini et dans la mesure où le code langagier n'est pas le même pour l'image et pour le texte? Sous certaines conditions, elles pouvaient l'être dans un passé lointain et le sont encore à l'époque contemporaine. Alberto Manguel, dans le chapitre qu'il intitule « Lire les images »¹⁰, rappelle l'existence au XVe siècle des *Bibliae pauperum* (Bibles des Pauvres) exposées dans les églises : « la lecture d'une page illustrée dans la *Biblia Pauperum* était quasi instantanée, puisque le "texte" était présenté comme un tout iconographique, sans gradations sémantiques, et que le temps du récit en images coïncidait nécessairement avec celui de la lecture personnelle du lecteur »¹¹. L'auteur y voit une instantanéité de la lecture proche de celle des publicités aujourd'hui, ou encore de la bande dessinée et la possibi-

⁷ Phénomène fréquent en poésie et même constitutif de cette dernière.

⁸ Cf. Felipe Muriel DURÁN, *La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000, p. 15-30, et Antoine CORON, « Avant Apollinaire, vingt siècles de poésie figurée », Bernard BLISTÈNE (éd.), *Poésure et Peinture : « d'un art, l'autre »*, Musées de Marseille, 1998, p. 24-45.

⁹ Lucie LAVERGNE, « L'écriture poétique dans les années 1960-1970 en Espagne : le blocage de la lecture comme refuge de la voix », TRANS- [En ligne], 21 | 2017, [<http://journals.openedition.org/trans/1464>], p. 12.

¹⁰ Alberto MANGUEL, *op. cit.*, p. 121-134.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

lité, pour les textes sacrés, de « provoquer un sentiment d'appartenance, l'impression de partager avec les sages et les puissants la présence matérielle de la parole de Dieu »¹². Au XXe siècle, l'importance allouée à l'image peut entraîner, en poésie visuelle, un pacte de lecture basé sur la présence partielle ou exclusive de l'image. Vincent Foucaud dans son article « Comment lire un poème visuel ? », décrit trois phases de lecture de la poésie visuelle : « la lecture de loin, la lecture rapprochée et la lecture symbolique »¹³. Il propose en exemple trois poèmes visuels du poète contemporain espagnol Ferran Fernández, l'un composé de lettres, l'autre d'une image associée à des mots, le troisième d'une image seule. La compréhension du poème, bien que polysémique, est assez proche de l'immédiateté supposée de la lecture des anciennes bibles des pauvres, aussi la possibilité de lire l'image est-elle avérée dans des contextes extrêmement différents. On note ici l'ouverture à un public large, qui s'oppose à l'occultation inhérente aux anciens jeux labyrinthiques qui cachent un sens littéral dans un dessin créé à partir de lettres, et qu'Antoine Coron décrit avec une grande précision, mettant en perspective les calligrammes d'Apollinaire avec leurs lointains prédécesseurs, dans l'article « Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés »¹⁴.

Ce sont ces pôles de réception si différents, voire opposés, qui ouvrent un large éventail de pratiques et de perceptions de la poésie visuelle, de la visibilité/lisibilité sans mots aux lettres dessinées, « figurées », parfois partiellement ou totalement illisibles et nécessitant un déchiffrement. La poésie visuelle, « une association inédite entre texte et image »¹⁵ balancerait donc entre un illisible initiatique et une visualité accessible mais non lisible par le code du langage « officiel ». Les modalités de son illisibilité sont par conséquent extrêmement diverses. Dans quelle mesure la poésie visuelle peut-elle être considérée comme illisible et quelle serait alors la typologie des formes et significations de son illisibilité ? L'illisibilité sera vue dans ce développement non pas comme une impossibilité du poème à être lu, mais comme une construction amenant à une lecture différente de ce que la poésie « littérale » propose, bien qu'illisible parfois sur un plan sémantique. La notion de « dispositif » est partie prenante du poème visuel en

¹² *Ibid.*, p. 135.

¹³ Vincent FOUCAUD. Comment lire un poème visuel ? Colloque international « Texte & Image : la théorie au 21ème siècle », Jun 2010, Dijon, France. hal-00655415, [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655415/document>], p. 6]

¹⁴ Antoine CORON, « Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés », in Bernard BLISTÈNE (éd.), *Poésure et Peinture : « d'un art, l'autre », op. cit.*, p. 24-45.

¹⁵ 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, [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00658808/document>], p. 1]

tant que « médium », comme l'écrit Isabelle Chol à propos des œuvres d'Emmanuel Hocquard et de Jean-Michel Espitalier :

Que le texte qui se construit dans ce processus soit disséminé en une constellation de mots épars, qu'il noircisse complètement la page ou qu'il soit simplement une suite de segments alignés sur un même axe de justification, chaque mise en forme a valeur de dispositif, un dispositif dans lequel le support devient aussi un véritable médium poétique¹⁶.

En effet, l'illisible peut être tenu pour une valeur positive et non simplement un manque ou une absence de lisibilité ; il donne alors à la poésie la possibilité de revenir à la nature visuelle de l'écriture, « née de l'image »¹⁷, et donc aux sources de son sens. Ces expressions poétiques et artistiques (parfois presque artisanales) enlèvent à la lecture l'automatisme du lien entre signifiant et signifié, et l'intermédiarité entre la vision et la compréhension « freine » la lecture. La poésie visuelle oblige à prendre le temps d'une approche « lente » et réflexive, à partir d'une perception sensible consistant en une « *interrelación sensorial e intelectual* » récemment évoquée par María Ángeles Herмосilla Álvarez¹⁸. Cette interrelation est fondamentale aussi dans les approches « énactives »¹⁹ qui offrent une grille de lecture intéressante des langages et notamment de celui de la poésie visuelle, conçue pour être sensorielle en premier lieu ; il s'agit pour les énonciateurs de mettre en évidence « des sensations éprouvées pour établir le sens. »²⁰

Pratiques de l'illisible

Un exemplier général de la poésie visuelle espagnole, déjà réalisé par des spécialistes hispanophones²¹, serait impossible dans le cadre d'un article. Nous centrerons notre réflexion autour d'exemples d'illisibilité émergeant de trois périodes bien identifiées, le premier tiers du XXe siècle avec trois mouvements importants, l'« *ultraísmo* », le « *creacionismo* », le futurisme, les années 1960-1980, avec le concrétisme, le lettrisme, la poésie visuelle et expérimentale, enfin le XXIe siècle, avec la poésie numérique. Même parmi les œuvres « illisibles », le panorama

¹⁶ Isabelle CHOL. (2013). Espace d'observation, espace d'écriture : questions de théorie et de méthode. *Arborescences*, (3), [<https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017370ar.pdf>], p.13]

¹⁷ « L'écriture est née de l'image », Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, 2001, 2009, p. 7.

¹⁸ María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ, « Lo sensible y lo inteligible en la poesía visual española », *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 7 (2020), p. 392-410, [[file:///Users/admin/Downloads/4794-Texto%20del%20art%C3%ADculo-14957-1-10-20200928%20\(1\).pdf](file:///Users/admin/Downloads/4794-Texto%20del%20art%C3%ADculo-14957-1-10-20200928%20(1).pdf)], p. 393]

¹⁹ Michaël GREGOIRE [A paraître 2021]. « Poésie visuelle, submorphémie et énonciation », in F. Bravo (éd.), *Approches submorphémiques de l'espagnol. Pour une poétique du signifiant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Trois exemples parmi d'autres : Alfonso López GRADOLÍ, ed., *Poesía visual española*, Calambur, 2007, Blanca MILLÁN DOMÍNGUEZ, *Poesía Visual en España*, Información y Producciones s.l., 2000, Felipe Muriel DURÁN, *La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000.

serait encore très vaste, car l'illisibilité est pour ainsi constitutive de l'idée même de poésie visuelle, ou, du moins, porteuse d'une lisibilité « autre ». Nous répartirons les exemples choisis entre des questions typographiques, car elles agissent matériellement sur la lisibilité, la question du blanc, illisible car a priori secondaire et donc invisible, et la question que posent la poésie concrète et la poésie lettriste : que deviennent la phrase et les mots ? Quels rôles la lettre joue-t-elle ? Enfin nous pourrions nous demander ce qu'il en est de la création actuelle.

Questions de typographie : la lecture désorientée

Une illisibilité partielle caractérise les orientations esthétiques et les époques citées. Il s'agit notamment de décaler l'écriture poétique de sa linéarité horizontale, strophique, et de mettre en relation le texte et l'image. Les calligrammes montrent les déformations typographiques les plus connues du début du XXe siècle²², au-delà du « Coup de dés » mallarméen. Apollinaire en est le principal représentant avec le Chilien Vicente Huidobro. Renouant avec une pratique ancienne située entre le jeu et l'énigme, le calligramme dessine avec les mots des figures ou des objets (voire des paysages), tout en gardant une structuration syntaxique intelligible, mais en obligeant le lecteur à manipuler l'œuvre en la tournant diverses fois et en choisissant un ordre de lecture non préétabli, bien que déterminé par le dessin. Parmi de multiples œuvres, si l'on regarde par exemple « *Girándula* » de Guillermo de Torre²³, le mouvement induit par les feux d'artifices tournants est rendu par la disposition du poème où sont superposées deux croix de mots isométriques constituées par des phrases, l'une verticale, l'autre en diagonale ; le cœur du poème est à l'intersection des deux croix, au centre de la girandole textuelle, dont la lecture entraîne un mouvement circulaire identique au feu d'artifice. Le dynamisme mécanique traité par des mouvements contemporains tels que le futurisme nourrit l'Ultraïsme de Guillermo de Torre. La lisibilité du dessin est claire, d'autant qu'un titre l'élucide ; en revanche, les phrases nécessitent une lecture rapprochée reproduisant le mouvement de la girandole. Sur la « branche » horizontale de la croix, le verbe « multi-plica » est scindé en deux, ce qui peut suggérer une dimension métapoétique, une multiplication de sens, plastiques et symboliques qui entraîne une polysémie. Parmi les premiers poètes de l'avant-garde catalane, le futuriste Joan Salvat-Papasseit propose également une manière de dessiner avec les mots, tout en s'intéressant particulièrement aux variantes graphiques : leur taille de caractères, leur répartition dans

²² Voir Jaume VALLCORBA, « La primera vanguardia en Cataluña », [https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20603-604.htm]

²³ Guillermo DE TORRE, « Girándula », *Hélices*, 1924. Cité dans Felipe Muriel DURÁN, *La poesía visual en España, op. cit.*, p. 130. Poème accessible en ligne, [<https://i.pinimg.com/originals/67/ab/ac/67abacd180afead7de06801425ac76f1.jpg>]

l'espace, la rupture avec la syntaxe conventionnelle. Ainsi, son poème intitulé « *Plànol* » (1919)²⁴ crée-t-il une représentation de la cité, en rappel de la Rome antique, à l'aide d'une spatialisation des mots majoritairement en majuscules. Le poète dessine, comme l'indique le titre, un « plan » de la cité (comportant des lignes horizontales, verticales et arrondies de mots majoritairement en majuscules), subdivisé en classes sociales, les unes « au-dessus », dans le haut de la page, les autres, dans le bas de la page. Les unes associées au « vice », les autres à l'« honnêteté ». Quel que soit le propos du poète, visiblement social, seuls sont lisibles des mots ou des bribes de phrases séparés, à lire selon un ordre non prédéterminé, et c'est au second degré, par une lecture interprétative, que le texte devient lisible.

Vicente Huidobro, ayant séjourné en France au contact d'Apollinaire dans les années 1917-1918²⁵, reprend, via le créationnisme, les mêmes procédés, et dessine des calligrammes soit par le plein soit par le contour, ce qui est aussi le cas du poète espagnol Juan Larrea²⁶, mais également de Francisco Vighi, auteur entre autres de « *Fuegos artificiales* »²⁷ de 1920, - thème pyrotechnique porteur décidément, car facteur d'éparpillements spatiaux et visuels sur les plans thématique et formel -, associant de courtes évocations de différents types de fusées situées à gauche et à droite de la page. Des onomatopées symbolisant le bruit des feux d'artifices les accompagnent : « *Fchsss* », « *Pon* », « *tras* ». Des métaphores entraînent une satire de la religion, entre les « *diabluras* » du début du texte et l'affirmation finale : « *se acabó el mundo* ». Des lettres majuscules à la verticale, à l'horizontale et à l'envers sont, d'autre part, éparpillées sur l'ensemble de la page, et forment, bien qu'illisibles au premier regard, et en lisant de bas vers le haut puis en redescendant, le syntagme suivant : « FUEGOS CELESTIALES ARTIFICIALES » ; ce poème pourrait être aussi une satire de la poésie d'avant-garde elle-même « *pirotecnia verbal* »²⁸, comme l'analyse Felipe Muriel Durán. L'illisibilité - temporaire - est ainsi liée à la nécessité de rendre mobiles la page et le regard sans quoi on ne peut avoir accès au(x) sens.

Le blanc en question : illisible ?

²⁴ Joan SALVAT-PAPASSEIT, *Arc voltaïque*, Éditions de la différence, Paris, 1994, p. 30-33. Accessible sur internet, [<http://caminsliteraris.blogspot.com/2015/11/salvat-papasseit-un-altre-tipus-de.html>]

²⁵ Années au cours desquelles il publie par exemple, en français, dans le recueil *Horizon carré* (1917), le poème calligrammatique « Paysage », Vicente HUIDOBRO, *Poesía y poética 1911-1948, Antología comentada por René de Costa*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 66.

²⁶ Felipe Muriel DURÁN, *op. cit.*, p. 133-141.

²⁷ *Ibid.*, p. 162.

²⁸ *Ibid.*, p. 163.

Le blanc, non visible, donc non lisible, acquiert la dimension d'élément porteur de sens au XXe siècle dès Mallarmé. Plusieurs analyses du blanc se développent chez Mallarmé lui-même²⁹, Anne-Marie Christin³⁰ et d'autres. Dans le cas de Gerardo Diego, les segments phrasiques se scindent et le blanc acquiert une importance majeure en termes de signifiante. Il est en effet ce qui, semblant séparer et aérer, voire être invisible et se caractériser comme absence, lie, grâce au lecteur, les syntagmes ensemble³¹. Ce sont les recueils des années 1918-1922 (parfois édités plus tard comme *Limbo*, édité en 1951) qui sont concernés par cette lecture où le regard est porté par les mots placés en « segments ». Le premier poème du recueil *Imagen* (1922)³² annonce une poétique (coexistant chez Diego avec un art très poussé des formes métriques) construite sur le mouvement (« *salto del trampolín* », v. 1), la nouveauté (« *un nuevo panorama* », v. 4), le rejet d'un langage usé (« *repudiar lo trillado* », v. 18) et la proposition de « *versos de algarabía* » (v. 23), soit potentiellement illisibles. C'est dans *Imagen*, et particulièrement dans la section intitulée *Imagen múltiple*, dédiée à Vicente Huidobro, qu'apparaissent les poèmes les plus visuels donnant de l'importance au blanc, dans lesquels, comme l'écrit l'auteur, « *la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica* »³³ ; le lecteur doit effectivement circuler sur la surface du texte, par exemple de « *Gesta* »³⁴, poème de sept pages présentant le trajet créateur du poète, et donc la « *profundidad* » est saisie dès que l'appréhension de la « *superficie* » est rendue possible en reliant les syntagmes entre eux. Un exemple bref de cette liaison à accomplir apparaît aussi, entre autres, dans le poème intitulé « *Tren* »³⁵, lequel évoque les étapes du trajet en train, et une séparation entre le sujet « *yo* » et le « *tú* ». Ce sont les blancs qui font signifier la matière poétique traitant autant du déplacement que de l'éloignement entre « *yo* » et « *ella* » :

Venid conmigo
 Cada estación es un poco de nido
 El alma llora porque se ha perdido
 Yo ella
 como dos
 golondrinas paralelas

Y arriba una bandada de estrellas mensajeras
 El olvido

²⁹ Stéphane MALLARMÉ, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », « Préface », *Poésies et autres textes*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, p. 253-255.

³⁰ Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.

³¹ Voir Bénédicte MATHIOS, « Le blanc dans la poésie espagnole du XXe siècle », *L'Âge d'or* [En ligne], 5 | 2012, [<http://journals.openedition.org/agedor/979>]

³² Gerardo DIEGO, *Obras completas, poesía, tomo 1*, Madrid, Santillana, 1989, p. 63.

³³ *Ibid.*, p. 101.

³⁴ *Ibid.*, p. 103-111.

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

deposita sus hojas
en todos los caminos

Sangre Sangre de aurora
Pero no es más que agua

Agitando los árboles
llueven llueven silencios
ahorcados en las ramas.

La poésie concrète et la poésie lettriste : délibérément illisibles ?

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, en particulier durant les années 1960, l'illisibilité constitue un choix esthétique aux multiples modalités dont le contenu reste cependant intelligible. L'illisibilité se justifie par l'influence tardive en Espagne du concrétisme et du lettrisme rencontrant une aspiration des poètes espagnols à libérer le langage de divers carcans. Les illisibles de cette poésie visuelle et expérimentale ont fréquemment été commentés et étudiés, ainsi par José-Carlos Beltrán³⁶, Felipe Muriel Durán³⁷, Vincent Foucaud³⁸, María Ángeles Hermosilla Álvarez³⁹, Lucie Lavergne⁴⁰, Blanca Millán Domínguez⁴¹ etc. Les poètes emblématiques des années 1960-1980 et dont les poèmes sont rendus illisibles par différents procédés, sont Felipe Boso, l'Uruguayen Julio Campal, José Luis Castillejo, Fernando Millán, Francisco Pino, José Miguel Ullán, Guillém Viladot, etc. Si l'on se penche sur l'œuvre de Fernando Millán et son livre *Textos y antitextos*⁴², notamment sur le texte en quatre parties intitulé « *Algo así como un prólogo* », on voit mis en œuvre, dès cette ouverture théorique, un glissement de l'écrit analytique vers le poème, revendiquant « le texte et sa négation », à savoir sa « projection » dans l'univers et une « expérimentation » globale. L'illisible comme « frein » est présent à travers la forme spatialisée des points 1, 2, et 4 du prologue. En revanche le point 3 décline neuf « préceptes » assez proches d'un manifeste, pour décrire une « *progresión negativa* » posant certaines pratiques illisibles comme formes d'opposition à l'expansion « commerciale » du langage : « *frente a la invasión de lo discursivo, de la atracción aplastante de la publicidad, de la verborrea, la poesía sólo puede responder de una forma : tachando, negando, borrando* »⁴³ ; le poème, illisible agit sur le langage, ce qui est l'une des modalités d'expression de Millán lui-

³⁶ José-Carlos BELTRÁN, « La imagen del poema: poesía visual española 1962-2000 », [<https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/JoseCarlosBeltran-Laimagendelpoema-Poesiavisualespa%C3%B1ola.pdf>]

³⁷ Felipe Muriel DURÁN, *op.cit.*

³⁸ Vincent FOUCAUD, *op. cit.*

³⁹ María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ, *op. cit.*

⁴⁰ Lucie LAVERGNE, *op. cit.*

⁴¹ Blanca MILLÁN DOMÍNGUEZ, *op.cit.*

⁴² Fernando MILLÁN, *Textos y antitextos*, Madrid, Parnaso 70, 1970, [<https://vimeo.com/479346404>]

⁴³ *Ibid.*, sans numéro de page.

même, qui barre de rouge des pages de littérature sur fond jaune, mais mélange ou superpose également les lettres et des chiffres au point qu'on ne peut lire ou partiellement l'objet ainsi constitué ; un travail d'effacement qu'il poursuit jusque récemment⁴⁴, par exemple en travaillant sur le journal *El País*, et en barrant, notamment, les photographies des figures médiatiques dont les yeux sont ainsi cachés, mais aussi les articles, ou encore les publicités. L'illisibilité apparaît aussi chez Julián Alonso dans *Poemas para no ser leídos*⁴⁵, où des signes non reconnaissables s'entrelacent ; la dissolution, notamment dans le poème « *Este poema es ilegible* », est considérée par Lucie Lavergne comme « la mise en scène de l'échec du langage verbal à dire le réel et ses objets, et le comblement de cet échec par un rapport au monde renouvelé et la matérialité de l'écriture »⁴⁶. Un illisible induisant une relation accrue au monde peut surgir chez un poète d'une génération antérieure, Francisco Pino, auteur de livres « troués », soit ouverts sur le monde. Comme l'écrit Esperanza Ortega : « *Los libros de agujeros son maquetas del universo, miniaturas con sentido metafísico religioso* », et, citant l'auteur, elle ajoute « *La palabra escrita no dice todo, es oscura. El vacío, el agujero, es una palabra más contundente, más original* »⁴⁷. La dimension quasi mystique donnée à la démarche poétique l'éloigne un peu des dimensions sociopolitiques des autres œuvres citées, même si Francisco Pino ne se départit pas d'une certaine ironie voire auto-ironie. Toujours est-il que nombre de ses poèmes révèlent une certaine illisibilité ouvrant sur le monde.

Les jeux de la lettre et du réel

La lettre a priori n'est pas illisible, car elle est saisissable par le regard et prononçable (phonème), mais elle ne fait pas sens seule si ce n'est inscrite dans un système langagier. Elle a passionné les poètes lettristes et nombre de poètes visuels ou s'étant intéressés à la visualité depuis le langage verbal. Un nombre important de poètes ont traité la question de la lettre, voire plus particulièrement l'alphabet ou l'abécédaire, révélant ainsi une autre manière d'aborder et de remettre en cause le langage verbal codifié, en revenant à une « enfance » de la langue. Joan Brossa, mais aussi Ferran Fernández, ou encore Rafael Alberti⁴⁸ se sont penchés sur ce que la

⁴⁴ [<http://leernotaalpie.blogspot.com/2011/12/vigilia-bit.html>]

⁴⁵ Julián ALONSO, *Poemas para no ser leídos*, Palencia, Cero a la izquierda, 2008, non paginé.

⁴⁶ Lucie LAVERGNE, « Engendrer, éprouver, dissoudre : gestualité de l'oeil, de la langue et de la main chez quelques poètes espagnols contemporains, à la croisée des poésies verbales et visuelles », Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2015, publiés par Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger (CÉRÉDI), [<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/lavergne.pdf>], p. 12]

⁴⁷ Esperanza ORTEGA, « Francisco Pino: el poeta de los agujeros », *experimental. I. estudios* (ed. y coord. de Raúl Díaz Rosales), número extraordinario (marzo, 2014). *Tintas. Quaderni di letteratura iberica e iberoamericana*, [<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3886/4008>], p. 367-388]

⁴⁸ Poètes de générations différentes, mais se rejoignant autour de la « lettre » comme poème.

lettre seule pourrait signifier, et comment elle pourrait rallier le langage à la réalité, ou ce que l'alphabet, comme base du langage et donc comme support de la culture pourrait signifier. Les œuvres de Joan Brossa ou de Ferran Fernández peuvent contenir, outre des métamorphoses de lettres représentant le monde réel, des propos sociopolitiques, ainsi par exemple « *Elegía al CHE* »⁴⁹ (1972), de Joan Brossa, ôtant des lettres du mot « Che » de l'alphabet, ou encore les alphabets⁵⁰ de Ferran Fernández incluant des modifications telles que des mots cachés insérés dans les lettres, ou un marteau posé en travers de l'alphabet...

Avec une finalité différente, les *Liricogramas*⁵¹ (1972) de Rafael Alberti font des lettres des formes fluides en noir et blanc ou colorées, et rattachent ces lettres à certains mots, adjuvants à la lecture de l'image-lettre, ainsi par exemple dans la page consacrée au « i » où quatre « i » traversent la page verticalement (légèrement inclinés) et sont les premières lettres de mots à la graphie beaucoup plus petite, la page se couvrant par ailleurs de mots commençant par « i », l'ensemble étant manuscrit et calligraphié. La lisibilité de la page est fonction de la forme calligraphique choisie. Il en va de même avec le « h », qui, au format majuscule, traverse la page en diagonale descendante et se répète en plus petit, et vertical, à l'initiale de quelques mots manuscrits à décrypter, « *Hombre* », « *Hölderlin* », « *Homero* », « *Holbein* », rappelant au lecteur une coprésence de la peinture et de la poésie bien connue dans l'œuvre d'Alberti. D'autres « h », légèrement peints, rythment le fond de l'image tels de petits nuages ou de petites vagues. Très différente, en couleur, est par exemple la lettre « u », formant sur un fond bleu clair deux oiseaux de profil, l'un en noir et blanc, l'autre bleu : le poème en tant que représentation du réel par l'intermédiaire des oiseaux figurés est plutôt visible que lisible : on reconnaît à peine la lettre « u », reprise néanmoins en petit, nuage dans le haut de la page, vaguelette dans le bas. Le « t » est également coloré, très graphique et rythmé par la répétition de la lettre en minuscule et en majuscule, mais en revanche complètement abstrait ; on peut certes lire le phonème « t », mais la page ne peut être considérée comme lisible au sens premier du terme. On retrouve ici la double nature de l'œuvre albertienne, imprégnée de poésie autant que de peinture. Le poème contemporain de cette œuvre intitulé « *Lirismo del alfabeto* » rappelle la relation qui se renoue donc entre langage, image et réel par l'intermédiaire du « *liricograma* » : « *Pintura, poesía, caligrafía y música / - hojas, estrellas, flores – aquí en un solo ramo. / El alfabeto es todo. / En*

⁴⁹ [<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/brossa-joan/elegia-al-che>]

⁵⁰ [https://issuu.com/boek861/docs/ferran_fernandez_libro]

⁵¹ [https://elpais.com/diario/1985/02/17/opinion/477442813_850215.html]

[<https://atreveteconelarte.wordpress.com/2016/11/08/el-lirismo-del-alfabeto-rafael-alberti/>]

la caligrafía, exaltada, resuena cada cosa »⁵². Chez José Luis Puerto, poète visuel d'aujourd'hui et grand connaisseur de la poésie visuelle, l'alphabet, dans *Abecevarios*⁵³, est associé à une image dessinée au stylo avec des traits colorés, et chaque lettre, prolongée, redoublée ou environnée d'un dessin, de mots et de citations d'auteurs littéraires, se déploie sur la page. Selon un cheminement proche d'un carnet de bord, les mots et les phrases nécessitent pour être lisibles une entrée au cœur des lettres, ce qui implique une lecture non seulement attentive, mais se rattachant à la culture, notamment pour accéder aux hypotextes irriguant ces abécédaires.

Toujours dans le domaine de l'alphabet, le cas du livre de Felipe Boso⁵⁴ *La palabra Islas* (1981), publié de nouveau en 2007 dans la maison d'édition de l'Université de León Plástica & Palabra, est particulièrement riche de significations. À travers une structuration en abécédaire, chaque page impaire alterne avec une page paire où le mot « palabra » est soumis à toutes sortes de combinaisons, et est remplacé dans un certain nombre de cas par des contours d'îles non nommées par le poète - qui fut géographe - mais aussi par une mise en page de noms d'îles du monde entier : les mots sont écrits dans des alphabets, des tailles de graphies, des organisations différents, créant une typologie générale des caractères typographiques propres aux langues usant d'alphabets. Les pages impaires comportent, à chaque lettre de l'alphabet, une liste de noms de petites îles, parfois de villes (fréquemment inconnues) de toutes les zones du globe terrestre⁵⁵, créant un vaste planisphère mental et amenant le lecteur à lire « au-delà » du livre. Les mots utilisés par Felipe Boso sont lisibles sans être liés par la syntaxe, et bien que certaines graphies et la disposition spatiale rendent parfois difficile la lecture, faisant des pages des images ou des cartes disséminant des mots tels des archipels, la part illisible du recueil (liée à l'absence de syntaxe, les différences de graphies, les mélanges de caractères et de tailles de lettres, le dessin plein ou linéaire avec les mots...) reconduit le lecteur vers le réel grâce aux listes des lieux proposées. En cela le poème réalise les retrouvailles entre le réel et le langage, l'approche étant presque géopoétique. En effet, comme l'écrivent Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron à propos du récit de voyage :

Au lieu de prendre appui sur une définition figée des signes linguistiques, l'interprétation du texte prend [...] la forme d'une pratique sémiotique fondée sur le dynamisme, où la pensée ne se dévoile qu'en cheminant, y compris au cours de la traversée du texte. Elle engendre par

⁵² Rafael ALBERTI, *Poesía IV. Edición de José María Balcels*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004, p. 380.

⁵³ José Luis PUERTO, *Abecevarios*, Introducción de Bénédicte Mathios, León, Universidad de León, Caligramas, 2018. On peut voir certaines de ses œuvres dans l'exposition virtuelle suivante, [<https://expos-virtuales.bu.uca.fr/expoex/ExPoEx.html>]

⁵⁴ Felipe BOSO, *La palabra islas*, prólogo de José Luis PUERTO, Universidad de León, Plástica & Palabra, 2007.

⁵⁵ Exemples parmi bien d'autres : Açores, Afrique, Alaska, Argentine, Brésil, Danemark, Hawaï (USA), Indonésie, Japon, Norvège, Nouvelle-Calédonie, Paraguay, Philippines, Polynésie, Sri Lanka, Timor oriental, Trinité, Vanuatu...

le fait même une certaine déstabilisation en ce qu'elle déporte sans cesse le lecteur vers un ailleurs, vers le dehors, vers ce que le texte ne peut qu'évoquer à défaut de pouvoir le représenter, autrement dit vers ce qui échappe à la sphère du langage⁵⁶.

Poésies visuelles actuelles : des illisibles « trop » lisibles?

Les poésies visuelles actuelles sont fréquemment conçues soit directement en fonction du médium numérique - elles jouent par exemple sur un spatialisme⁵⁷ animé -, soit sont publiées au format « livre », et les poèmes sont alors reproduits pour être présentés en ligne. Les exemples cités plus bas - aucunement exhaustifs - correspondent à la production en ligne de poètes visuels d'aujourd'hui, de générations différentes. On trouve de nombreux poèmes constitués exclusivement de photos et d'objets chez Julia Otxoa⁵⁸ par exemple, ou encore chez Chema Madoz⁵⁹. Texte (ou mots seuls) et images coexistent en revanche chez de nombreux poètes. On note globalement une forte parenté esthétique avec leurs prédécesseurs des années 1960 et suivantes. En effet, les lettres de l'alphabet y sont déplacées, ou encore sont animées, leurs modifications illustrent de façon décalée un thème apparaissant comme titre, l'image et les mots dialoguent, et se répondent en se contredisant parfois. Des montages photos et des poèmes objets dans la droite ligne de Joan Brossa sont dominants, associés à des jeux de mots surréalistes parfois sur une lettre, induisant une absence totale de texte, mais peut-être pas de lisibilité (dans un sens second vu plus haut). C'est le cas chez Susana Blasco⁶⁰, García de Marina⁶¹, Gustavo Vega⁶², par exemple. Autre point commun, le propos engagé et critique envers non plus une société dictatoriale, mais une politique et une économie globales est assez fréquent, et le texte et l'image y sont interactifs, comme on peut le voir chez Cuca Canals⁶³, Franklin Fernandez⁶⁴, Rodolfo Franco⁶⁵, Clemente Padín⁶⁶, Juan Rosco⁶⁷... À l'inverse, on trouve aussi des œuvres assimilables à des parcours individuels, ou proposant une vision contemplative

⁵⁶ Rachel BOUVET et Myriam MARCIL-BERGERON, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, [<https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017364ar.pdf>], p. 21]

⁵⁷ Nous reprenons le terme que Pierre Garnier a créé en 1963.

⁵⁸ Julia OTXOA, [<https://juliaotxo.net/Blog/poesia-visual/>]

⁵⁹ Chema MADOZ, [<https://www.youtube.com/watch?v=09myKcwIRDM>]

⁶⁰ Susana BLASCO, [<https://www.youtube.com/watch?v=3E10TZm4skM>]

⁶¹ GARCIA DE MARINA, [<https://www.youtube.com/watch?v=ttz2wabab8Y>]

⁶² Gustavo VEGA, [<https://www.youtube.com/watch?v=eqC4pV46lGg>]

⁶³ Cuca CANALS, [<https://www.youtube.com/watch?v=G9QwCOtZhNY>]

⁶⁴ Franklin FERNANDEZ, [<https://www.youtube.com/watch?v=jGiAT4dZ1aE>]

⁶⁵ Rodolfo FRANCO, [<https://www.youtube.com/watch?v=qz-aEza1hmU>]

⁶⁶ Clemente PADÍN, [<https://www.youtube.com/watch?v=pgL2RaA8IIM>]

⁶⁷ Juan ROSCO, [<https://www.youtube.com/watch?v=r1kcr15dQONQ>]

du monde, sans implications nécessairement politiques, par exemple l'œuvre de Daniela Mastrandrea⁶⁸ qui travaille sur le sable ou encore celle de José Luis García Muedra⁶⁹, proposant de courtes « *greguerías* » associées à des images.

L'illisibilité est comparable aux mouvements antérieurs, c'est-à-dire que l'on retrouve des mots à demi-effacés ou complètement disparus, déformés, séparés, mixés avec des images. On doit lire en ayant recours à d'autres formes de reconnaissance étant donné la coprésence de signes de nature différente. Cet illisible issu des formes « historiques » demeure un langage autre que le langage codifié, il est lisible à partir des dispositifs qui sont au cœur même de l'expression poétique en particulier, celle, hybride, de la poésie visuelle, et appellent une lecture faisant interagir texte, image et habitus du lecteur. La parenté avec les poètes de la deuxième moitié du XXe siècle, notamment Joan Brossa (qui a abordé les formes les plus diverses de poésie), ne laisse d'interroger, cependant : les poèmes déclinent un langage désormais, si ce n'est lisible, compréhensible par le plus grand nombre, avec quelques nuances peut-être, comme la reconnaissance d'une nouvelle intertextualité, liée à ce langage établi quelques générations auparavant. Ces poèmes offrent la possibilité, à travers une illisibilité devenue « transparente », d'une multiplicité d'interprétations, le but initial de créer un langage autre étant ainsi, peut-être, atteint.

⁶⁸ Daniela MASTRANDREA, [<https://www.youtube.com/watch?v=MiIda71f0i0>]

⁶⁹ José Luis GARCIA MUEDRA, [<https://www.youtube.com/watch?v=LsU8ZhhmZDM>]