



**HAL**  
open science

## Du calligramme au dactylopoème (Jiří Kolář, L'Enseigne de Gersaint, 1965)

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. Du calligramme au dactylopoème (Jiří Kolář, L'Enseigne de Gersaint, 1965). *Loxias*, 2021, Les nouvelles tendances de la création calligrammatique, 72, 10.58079/sxi1 . hal-04311381

**HAL Id: hal-04311381**

**<https://hal.science/hal-04311381>**

Submitted on 27 May 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



## Du calligramme au dactylopoème (Jiří Kolář, *L'Enseigne de Gersaint*, 1965)

Gaëlle Théval

### Résumé

Cet article se propose d'aborder ce que l'on pourrait considérer, dans une certaine mesure, comme une mutation technologique du calligramme : le dactylopoème, mot désignant des poèmes créés à la machine à écrire. Ce genre se développe au cours des années 1960 dans les champs de la poésie concrète et visuelle, avec notamment Henri Chopin et les Garnier. C'est à une utilisation singulière de cette pratique que nous nous attachons, celle qu'en fait Jiří Kolář dans *L'Enseigne de Gersaint*. Publié en 1965, le recueil empruntant son nom au tableau de Watteau se présente comme un petit musée personnel au sein duquel se croisent une trentaine de portraits de peintres réalisés en dactylogrammes à l'aide des lettres du nom de chacun d'entre eux, Kolář y recréant les caractéristiques du style de chaque artiste. Se rapportant au genre de l'*ekphrasis*, ces poèmes s'y confrontent de manière toute paradoxale, interrogeant la matérialité de la lettre au regard de l'art moderne.

This article proposes to address what one might consider, to a certain extent, as a technological mutation of the calligram: the dactylopoem, a word for poems created using a typewriter. This genre has been developed during the 1960s in the fields of concrete and visual poetry, notably with Henri Chopin and the Garniers. We are committed to a unique use of this practice, the one Jiří Kolář makes of it in *L'Enseigne de Gersaint*. Published in 1965, the collection borrowing its name from Watteau's painting is presented as a small personal museum within which there are around thirty portraits of painters made in dactylograms using the letters of the name of each of them, Kolář recreating in it the characteristics of the style of each artist. Relating to the genre of *ekphrasis*, these poems confront it in a quite paradoxical way, questioning the materiality of the letter regarding modern art.

### Mots-clés

Kolář (Jiří), Garnier (Pierre), Garnier (Ilse), Chopin (Henri), dactylopoème, poésie visuelle, ekphrasis

XX<sup>e</sup> siècle

France, Tchécoslovaquie

Nous nous proposons ici d'aborder ce que l'on pourrait considérer, dans une certaine mesure, comme une mutation technologique du calligramme : le dactylogramme, ou, plutôt, le « dactylopoème », forme à part entière liée à l'utilisation de la machine à écrire, dont certains poètes concrets et visuels se sont emparés à partir du milieu des années 1950. Cette forme, étroitement liée à une technologie, semble avoir fait long feu avec celle-ci, mais n'en possède pas moins des spécificités esthétiques et formelles que nous voudrions rappeler. Ces jalons posés, c'est à une utilisation tout à fait singulière de cette forme que nous nous attacherons, en ce qu'elle réinstaure un dialogue avec le domaine des arts plastiques, celle qu'en a fait le poète plasticien tchèque Jirí Kolář dans *L'Enseigne de Gersaint*<sup>1</sup>.

## Le dactylopoème

Catherine Viollet définit le dactylogramme comme « l'objet-texte dactylographié<sup>2</sup> », soit n'importe quel texte écrit à la machine, sans préjuger de son genre ni de son mode parution (il peut désigner un avant-texte ou un brouillon d'écrivain comme un poème publié). Cependant ce terme, forgé sur le même modèle que le néologisme d'Apollinaire, risque, en contexte poétique, de prêter à confusion : d'un point de vue purement sémantique les dactylogrammes s'opposeraient aux « calligrammes », textes calligraphiés, voire aux « typogrammes », textes typographiés. Or le « calligramme » ne renvoie pas nécessairement à un texte calligraphié mais à un poème qui forme dessin : le préfixe « calli- », renvoie à l'idée de belle forme et non à l'écriture manuscrite en particulier. De nombreux calligrammes d'Apollinaire sont d'ailleurs typographiés. On peut ainsi, sans contradiction, parler de « calligramme dactylographié » : c'est d'ailleurs la manière dont Michel Butor désigne les poèmes de *L'Enseigne de Gersaint*<sup>3</sup>. Dans la postface des *Poèmes du silence*, Vladimir Burda en propose une définition autre, déniaut aux poèmes de cette série le nom de « dactylogrammes » parce qu'ils sont figuratifs, les dactylogrammes, alors envisagés comme forme poétique, n'étant pas censés l'être. Curieuse partition, difficilement tenable, si l'on admet l'existence de calligrammes non figuratifs, et de dactylogrammes figuratifs (l'« Hommage à Jirí Kolář » de Henri Chopin comprend ainsi le mot « poire » au sein d'une forme qui représente manifestement une poire, voir infra).

À ce terme chargé d'ambiguïté dans sa construction même, on préférera le néologisme créé par Henri Chopin pour désigner son propre travail, aisément généralisable, celui de « dactylopoème », que l'on pourra rapprocher de la catégorie des « typoèmes » proposée par Jérôme Peignot<sup>4</sup>. Dans les deux cas, l'accent est mis sur le médium, ce qui témoigne d'un déplacement de l'attention, caractéristique de la poésie expérimentale des années 1950-1970, sur les moyens technologiques

---

<sup>1</sup> Réalisés en 1962, les poèmes sont publiés en 1965 dans *L'Enseigne de Gersaint*, Prague, Svoboda, 1965, puis repris dans Jirí Kolář, *Poèmes du silence*, Editions de la Différence, 1988.

<sup>2</sup> Catherine Viollet, « Écriture mécanique, espaces de frappe – quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme », *Genesis* 10, 1996, pp. 193-208.

<sup>3</sup> Michel Butor, *L'œil de Prague*, suivi de *La Prague de Kafka* et de *Réponses par Jirí Kolář*, Paris, La Différence, 1986.

<sup>4</sup> Jérôme Peignot, *Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993.

d'élaboration et de publication du poème. Le choix du médium acquiert un enjeu esthétique propre, comme le souligne Pierre Garnier en 1962 dans son « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » : « le moyen technique employé détermine, au moins autant que l'auteur, la forme d'une poésie<sup>5</sup> ». La « dactylopoésie » circonscrit alors un ensemble de poèmes qui ont en commun non seulement d'avoir été écrits à la machine à écrire, mais d'avoir été publiés sous cette forme, sans transposition typographique postérieure. Il s'agit de l'usage créatif d'un instrument d'écriture dont les potentialités propres sont exploitées. Dans le domaine français, ses principaux représentants sont Henri Chopin, dont les premiers dactylopoèmes qu'il publie en 1961 datent de 1953, ainsi que Pierre et Ilse Garnier qui publient en 1965 le recueil-manifeste *Poèmes mécaniques*<sup>6</sup>.

Sans prétendre circonscire un genre – Philippe Castellin<sup>7</sup> note que les différences significatives entre les visées esthétiques et idéologiques qui sous-tendent l'usage de cet instrument sont trop considérables pour ce faire – force est de constater que les nombreuses contraintes matérielles liées à la machine entraînent le retour de constantes formelles.

Tout d'abord, la machine à écrire est considérée comme une garantie d'objectivité et d'objectalité du texte : l'usage d'un caractère typographique unique et neutre, à empâtement rectangulaire, la mécanique, permet d'« éliminer les mouvements expressifs de l'écriture manuscrite, les traces graphiques des impulsions scripturales<sup>8</sup> » et limite les variations potentiellement expressives de la typographie. D'autre part, la quasi-simultanéité de l'écriture et de l'impression dans le geste de frappe permet au poète d'inférer directement le rendu visuel de ses productions, et de voir son texte à distance de lui-même, comme un objet. La faible possibilité de variation de format du papier, associé à l'utilisation fréquente d'un papier de qualité standard, le rapprochent encore de l'objet en série, selon l'équivalence posée par les fondateurs de la poésie concrète brésilienne, Pignatari, Augusto et Haroldo de Campos : « Le poème produit = l'objet usuel<sup>9</sup> ».

---

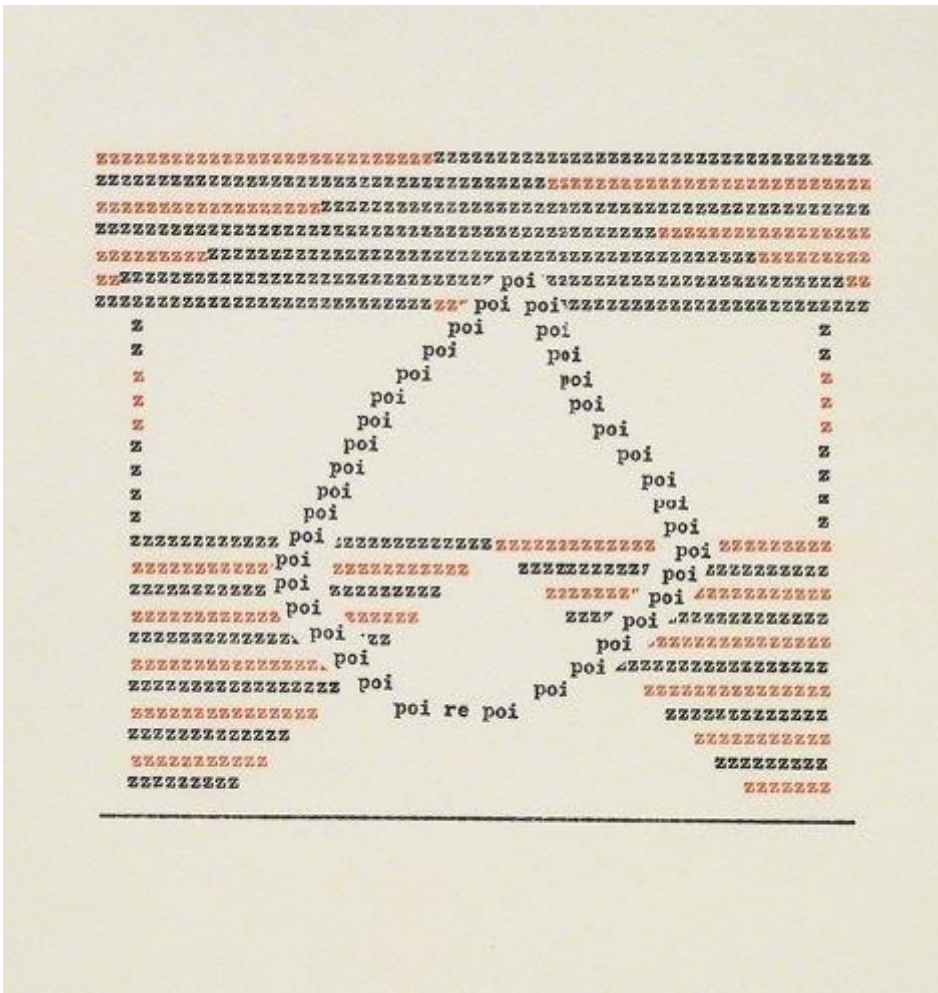
<sup>5</sup> Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », *Les Lettres* n°29, 1963-1964.

<sup>6</sup> Pierre et Ilse Garnier, *Poèmes mécaniques*, André Silvaire, 1965.

<sup>7</sup> Philippe Castellin, in Adriano Spatola, *Vers la poésie totale*, Marseille, Via Valeriano, 1993, p. 111.

<sup>8</sup> Catherine Viollet, *Genesis* 10, p. 201.

<sup>9</sup> Decio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, « Plan Pilote pour la poésie concrète », *Noigrandes* 4, 1958.



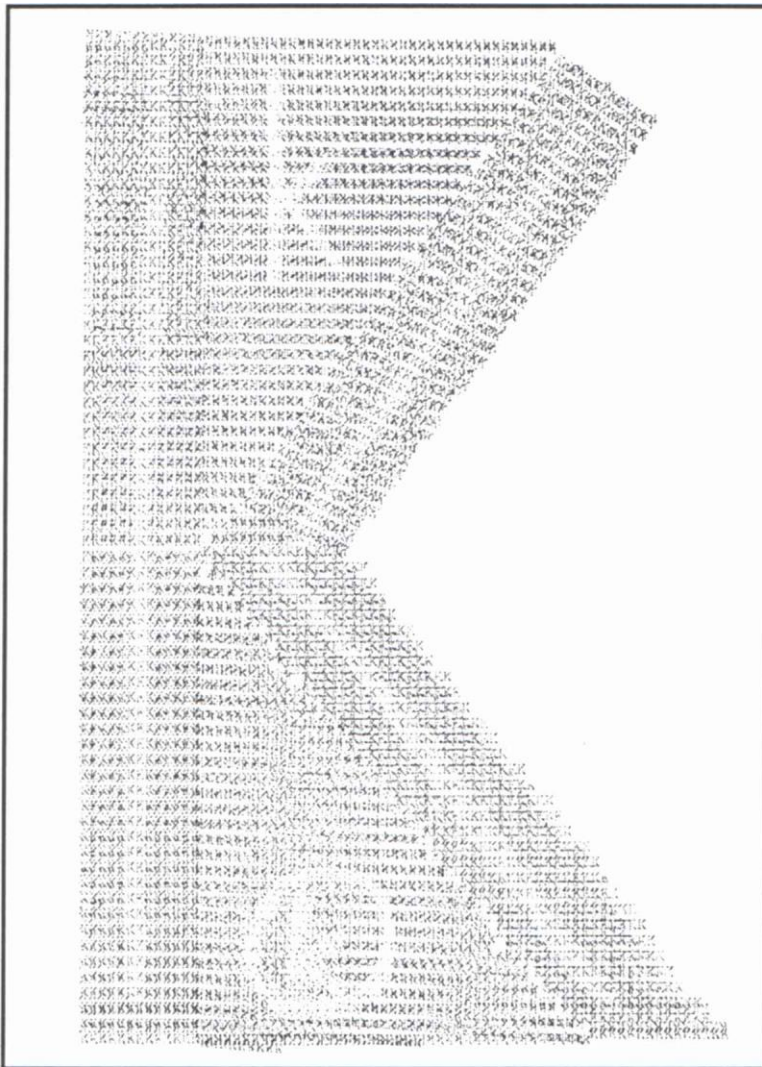
Henri Chopin, « Hommage à Jiří Kolář » (1965), in *Henri Chopin, Ceolfrith 18*, Ceolfrith press, 1972

Par opposition à la typographie professionnelle, la machine à écrire, petite imprimerie portative et personnelle, possède en outre une facilité d'utilisation qui autorise le poète non typographe à se livrer à toutes sortes d'expérimentations pour un prix modique, comme le travail avec des caches, les découpages, la possibilité de tourner la feuille A4 en tous sens. La dactylopoésie relève en ce sens d'une poésie possiblement « faite par tous », forgée à partir du détournement de l'usage d'un instrument banal. Elle permet enfin une vitesse d'exécution, que certains poètes comme Pierre et Ilse Garnier ont érigée en principe poétique. Dans les *Poèmes mécaniques*, le couple de poètes entend opérer dans le champ de l'écriture de manière équivalente à l'*action painting* de Pollock. L'*action writing* privilégie la « gesticulation », éliminant la pensée et la réflexion dans le geste de frappe, faisant du poème spatialiste le réceptacle des énergies corporelles à l'œuvre au moment de sa réalisation.

Du point de vue formel, les caractères imprimés par la machine à écrire ont pour autre particularité de posséder des chasses (des espacements entre les lettres) identiques, ce qui permet d'obtenir des effets de symétrie. Les formes abstraites et

géométriques sont privilégiées, prenant appui sur la forme même des lettres, comme on peut le voir chez Henri Chopin (*Les Riches heures de l'alphabet*, voir infra), ou chez les Garnier (*Kamikaze*, voir infra). C'est là, selon Henri Chopin, que se situe la différence essentielle avec les calligrammes :

Les dactylopoèmes (ou *Typewriterpoems*) mettent en relief leurs motifs, leurs dessins, leurs formes, chacun d'eux se construisant dans et par l'alphabet latin qui est plus géométrique que calligraphique pour la vision. [...] L'alphabet latin porte en soi des formes constructivistes, contrastant avec les alphabets manuels et surtout avec les calligrammes rendus célèbres à la suite de Guillaume Apollinaire<sup>10</sup>.



Henri Chopin et Michel Seuphor, *Les Riches heures de l'alphabet*, Paris, Traversière, 1992, p. 77

<sup>10</sup> Henri Chopin, *Passementeries*, Codognan, Ottezec, 1987, n.p.









L'utilisation de la machine à écrire chez le poète et plasticien tchèque Jirí Kolář relève en partie de problématiques communes : sa poésie visuelle s'oriente, dans la lignée des poètes concrets tchèques eux-mêmes influencés par les théories des brésiliens et de Max Bense, vers une même volonté d'objectivation et de « dépathétisation » de la langue. Cependant, c'est à l'intérieur d'une trajectoire personnelle que se comprennent les dactylopoèmes reproduits dans *L'Enseigne de Gersaint*.



Pierre et Ilse Garnier, *Poèmes mécaniques*, André Silvaire, 1965  
(extrait), n.p.

## Jirí Kolář : de la poésie verbale à la poésie évidente

Le parcours poétique de Jirí Kolář est en effet marqué par l'abandon progressif de l'écriture au profit de la recherche d'une « poésie évidente » qui trouvera son lieu dans le domaine plastique. Entre 1941 et 1957, Kolář fait paraître plusieurs recueils de poésie verbale. Puis, à partir de 1959, il entame un processus qui le mènera à la « poésie évidente », c'est-à-dire « toute la poésie qui exclut le mot écrit comme vecteur de la création et de la communication<sup>13</sup> ». Cette période charnière est documentée par le recueil *Poèmes du silence* qui retrace « [son] cheminement vers la poésie évidente<sup>14</sup> ». Arrêtons-nous un instant sur sa composition : la section « L'Enseigne de Gersaint<sup>15</sup> » y est symboliquement placée entre les derniers poèmes

<sup>13</sup> Jirí Kolář, « Peut-être rien, peut-être quelque chose » (1965), pp. 48-49.

<sup>14</sup> Jacques Donguy, « Entretien avec Jirí Kolář (1987/1992) », *Poésure et peinture*, Marseille, RMN, 1993, p. 434.

<sup>15</sup> La traduction française des *Poèmes du silence* parue aux éditions de la Différence en 1988 réunit au sein de la section « L'Enseigne de Gersaint » deux ensembles originellement indépendants,

verbaux et les « Poèmes du silence ». À l’instar du tableau de Watteau cité par son titre, celle-ci se présente comme une collection de tableaux au sein de laquelle se croisent une trentaine de portraits de peintres et sculpteurs modernes<sup>16</sup> réalisés à la machine à écrire à l’aide des lettres du nom de chacun d’entre eux. Aucun visage, ni trait physique, n’est cependant représenté au sein de ces « portraits » : Kolář y recrée à l’aide de ce matériau verbal les caractéristiques du style de chaque artiste (*Mondrian*, voir infra).

MONDRIAN

```

mmmmmmmm oooooooooooooooooooooooooo
mmmmmmmm oooooooooooooooooooooooooo
mmmmmmmm oooooooooooooooooooooooooo
mmmmmmmm oooooooooooooooooooooooooo
mmmmmmmm oooooooooooooooooooooooooo

nnnnnnnn dddddddddddddddddddddddd
nnnnnnnn dddddddddddddddddddddddd
nnnnnnnn dddddddddddddddddddddddd
nnnnnnnn dddddddddddddddddddddddd
nnnnnnnn dddddddddddddddddddddddd
nnnnnnnn dddddddddddddddddddddddd
nnnnnnnn dddddddddddddddddddddddd
nnnnnnnn dddddddddddddddddddddddd

rrrrrrrr dddddddddddddddddddddddd
rrrrrrrr dddddddddddddddddddddddd
rrrrrrrr dddddddddddddddddddddddd
rrrrrrrr dddddddddddddddddddddddd

iiiiiii aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa nnn
iiiiiii aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa nnn

```

Jiří Kolář, « Mondrian », « L’Enseigne de Gersaint », *Poèmes du silence*, La Différence, 1988 (1965), p. 109

« L’Enseigne de Gersaint » à proprement parler, qui réunit des portraits de peintres et de sculpteurs, et les « Têtes », dactylopoèmes consacrés à des écrivains.

<sup>16</sup> Albers, Bill, Brancusi, Burri, Calder, S&R Delaunay, Dubuffet, Duchamp, Fontana, Hajdu, Kandinsky, Kemeny, Klee, Kupka, Lissitzky, Malevitch, Matthieu, Miro, Mondrian, Moholy-Nagy, Nicholson, Rothko, Schwitters, Stazewski, Pollock, Strzeminski, Sima, Tinguely, Vasarely, Wols.

Dans *L'œil de Prague*, Michel Butor désigne cet ensemble comme une « suite de calligrammes dactylographiques dans lesquels il salue certains de ses “intercesseurs”<sup>17</sup> ». À un premier niveau, nous pouvons en effet voir dans cette suite un hommage aux maîtres de l'art moderne. Son titre même nous oriente en ce sens, citation qui programme la suite à venir comme un équivalent poétique du tableau de Watteau, représentant l'intérieur idéalisé de la célèbre boutique du marchand d'art, remplie de tableaux, occasion pour l'artiste de proposer un panorama de l'art de son temps en pastichant les styles de maîtres anciens et modernes. Cette série est par ailleurs à relier à l'œuvre picturale de Kolář qui n'a de cesse de puiser dans les œuvres du passé. Ses collages trouvent en effet pour la plupart leurs matériaux dans les reproductions de tableaux célèbres, modernes et anciens, en faisant une œuvre citationnelle par excellence, dans un souci de renouvellement du regard (*Hommage à Picasso*, voir *infra*) :

Pour qu'un poète puisse faire reculer les limites de la perception chez autrui, il doit apprendre chez ceux qui, avant lui, ont ouvert son champ sur d'autres disciplines, que ce soit dans le domaine de l'art, de la science, de la philosophie ou ailleurs<sup>18</sup>.



Jiří Kolář, *Hommage à Picasso*, 1972

À cette pratique, répond, toujours dans l'œuvre postérieure, l'obsession du nom et de son inscription, dont témoigne entre autres la suite « Partition sur le nom de Baudelaire<sup>19</sup> » qui présente autant de variations sur le nom de Baudelaire, à l'aide de collages d'imprimés.

Ces deux problématiques se voient ici réunies. L'usage du nom propre, seul matériau verbal de chaque portrait, fonctionne de manière métonymique, reprenant l'usage courant qui nous fait parler d'« un Brancusi » ou d'« un Picasso » pour désigner l'œuvre de l'artiste concerné. S'il n'est pas toujours directement lisible dans le dactylopoème, sa présence dans le titre invite le lecteur à en rechercher les lettres dans la figure qui lui est présentée. Se confrontent, à la vue de ces poèmes,

<sup>17</sup> Michel Butor, *L'œil de Prague*, p. 17.

<sup>18</sup> Jiří Kolář, « Réponses », *L'œil de Prague*, p. 152.

<sup>19</sup> Jiří Kolář, *Hommage à Baudelaire – Partitur für ein Lautgedicht*, Nurnberg, Édition R. Johanna Ricard, 1973

deux images dont la relation est à interroger, celle du « texte » que nous avons sous les yeux, dans sa matérialité propre, constitué de lettres, et celle de l'œuvre à laquelle il renvoie, rendue familière par sa reproductibilité technique à grande échelle. Le poème fonctionne alors comme signe. Dans son *Dictionnaire des méthodes*, Kolář explicite ce fonctionnement en rapportant ces images à la tradition héraldique. Il y baptise en effet cet ensemble du terme de « poèmes blasons » :

De même que nous savons identifier un artiste d'après son écriture, nous savons aussi ce qui orne son blason ou ce que, par la bouche de ses œuvres, il crie aux passants. Les artistes modernes prennent contact avec le spectateur à travers leurs totems personnels. Il n'était question que de choisir... Chez Brancusi par exemple, la Colonne sans fin est-elle plus révélatrice que L'Oiseau ? [...] D'autres ne posaient aucun problème : Albers – le carré, Mondrian – le champ, Pollock – les coulées, Mathieu – le geste, Klee – le signe, Schwitters – la transmutation, Miro – le jeu, etc.<sup>20</sup>.

L'assimilation du poème au blason fait ainsi basculer l'image recréée dans un nouveau régime de signification. Associée à un nom propre qu'elle est censée représenter, l'image de l'œuvre se fait emblème.

Les images créées deviennent ainsi des signes, mais elles-mêmes sont composées de signes, linguistiques. Partant, il semble que nous ayons ici affaire à un phénomène de transmutation, soit, selon la définition qu'en donne Jakobson, de traduction d'un système de signes à un autre. Or la transposition d'une œuvre picturale dans le langage verbal relève, traditionnellement, du genre de *l'ekphrasis*, que Riffaterre définit comme « un cas particulier de description ou de récit [...] dont les procédés relèvent de la mimésis [...] comme le texte ekphrastique représente avec des mots une représentation plastique, cette mimésis est double<sup>21</sup>. » Elle serait alors triple si elle prenait place dans un calligramme figuratif. Envisagés dans cette perspective, ces poèmes entreraient dans la catégorie des calligrammes ekphrastiques, que l'on trouve, par exemple, chez Apollinaire, dans les calligrammes du catalogue consacré à Etienne Surville et Irène Lagut, ou encore dans « Pablo Picasso » (voir ci-dessous), où les formes évidées évoquent les contours d'objets que l'on devine appartenir aux tableaux de Picasso. Mais, précisément, ces objets ne sont que des contreformes, et s'absentent de la page : présences fantomatiques que le poème ekphrastique qui les entoure ne peut qu'évoquer.

---

<sup>20</sup> Jiří Kolář, *Dictionnaire des méthodes – L'âne ailé*, Alfortville, revue K éditions, 1991, p. 164.

<sup>21</sup> M. Riffaterre, « L'illusion d'ekphrasis », in Gisèle Mathieu Castellani (dir.), *La Pensée de l'image*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, coll. « L'Imaginaire du texte », p. 211.



## PABLO PICASSO

Voyez ce peintre il prend les choses avec leur ombre aussi et d'un coup d'œil sublimatoire  
 Il se déchire en accords profonds et agréables à respirer tel l'orgue que j'aime entendre  
 Des Arlequines jouent dans le rose et bleus d'un beau-ciel Ce souvenir revit  
 les rêves et les actives mains Orient plein de glaciers L'hiver est rigoureux  
 Lustres or toile irisée or loi des stries de feu fond en murmurant.  
 Bleu flamme légère argent des ondes bleues après le grand cri  
 Tout en restant elles touchent cette sirène violon  
 Faons lourdes ailes l'incandescence quelques brasses encore  
 Bourdons femmes striées éclat de plongeon-diamant  
 Arlequins semblables à Dieu en variété Aussi distingués qu'un lac  
 Fleurs brillant comme deux perles monstres qui palpitent  
 Lys cerclés d'or, je n'étais pas seul! fais onduler les remords  
 montant de l'énorme mer  
 en Amérique  
 L'aventure de ce vieux cheval l'œil du masque  
 Au soir de la pêche merveilleuse anges rangés  
 Air de petits violons au fond des l'an des dieux  
 Dans le couchant puis au bout de la main verte  
 Regarde la tête géante et immense tout notre or  
 L'argent sera vite remplacé par la danse bleue  
 Morte pendue à l'hameçon... c'est des maisons  
 L'humide voix des acrobates qui s'assoupit  
 Grimace parmi les assauts du vent femme bleue  
 Ouis les vagues et le fracas d'une par la vertu  
 Enfin la grotte à l'atmosphère dorée il faut rire!  
 Ce saphir veiné  
 sous les arbres les bottines entre des plumes bleues  
 Rois de phosphore dix mouches lui fait face quand il songe à toi  
 La danse des tandis que l'air agile s'ouvrait aussi  
 Le cadre bleu Au milieu des regrets dans une vaste grotte.  
 Prends les araignées roses à la nage  
 Regrets d'invisibles pièges l'air  
 Paisible se souleva mais sur le clavier musiques  
 Guitare-tempête ô gai trémolo  
 O gai trémolo ô gai trémolo  
 Il ne rit pas l'artiste-peintre  
 Ton pauvre étincellement pâle  
 L'ombre agile d'un soir d'été qui meurt  
 Immense désir et l'aube émerge des eaux si lumineuses  
 Je vis nos yeux diamants enfermer le reflet du ciel vert et  
 J'entendis sa voix qui devrait les forêts tandis que vous pleuriez  
 L'acrobate à cheval le poète à moustaches un oiseau mort et tant d'enfants sans larmes  
 Choses cassées des livres déchirés des couches de poussière et des aurores déferlant!

GUILLAUME APOLLINAIRE

Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso », 1917

Force est de constater que ces poèmes ne relèvent pas de *l'ekphrasis*. Tout d'abord en raison de leurs objets, la peinture abstraite entretenant un rapport d'exclusion au discours ekphrastique qui va de pair avec son rejet de la mimésis. Le refus de la description est d'ailleurs une constante de l'œuvre de Kolář, qui dit vouloir

éviter l'aspect didactique, c'est-à-dire la description (car nous ressentons désormais toute description comme didactique). Il se peut que la description soit nécessaire pour certaines modalités de la connaissance de la réalité en général, mais elle n'est nullement indispensable à la connaissance poétique. Elle ne l'est surtout pas là où nous pouvons utiliser les différents moyens de communication mécaniques que la technique moderne met à notre disposition<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Jiří Kolář, « Réponses », *L'œil de Prague*, p. 167.

À la description, Kolář opposerait alors la reproduction, et le choix de la forme dactylographiée, interprété à cette lumière, mettrait l'accent sur le caractère mécanique de celle-ci. *Anti-ekphrasis*, ces poèmes le sont aussi en ce que, à un exercice hautement verbal, célébrant la capacité du langage à faire voir, ils opposent un langage réduit à la fonction indexicale du nom propre, purement dénotatif, excluant de facto toute possibilité rhétorique. En outre, le langage est ici utilisé non pour sa puissance évocative conduisant à faire se lever l'image dans la conscience du lecteur dans un effet d'hypotypose, mais littéralisé par l'usage exclusif de la lettre comme matériau. Tout se passe comme si Kolář déniait au verbe sa capacité à faire image pour l'accorder à l'écriture. Là où la description ekphrastique amène le texte écrit à s'absenter derrière l'image évoquée, les calligrammes entendent ramener le regard du lecteur/spectateur vers ce qui, dans l'écriture, fait littéralement image : son signifiant graphique.

Comme le rappelle Riffaterre dans la définition citée, *l'ekphrasis* peut aussi être un récit. Or le poète explique être retenu, lorsqu'il regarde un tableau, « par la structure plutôt que l'anecdote. Je n'ai jamais eu l'idée de me poser des questions sur le côté anecdotique d'un tableau de Pollock – ce qui m'intéresse, c'est la façon dont ses toiles sont faites<sup>23</sup>. » On pourrait, dès lors, voir dans cet ensemble, à l'instar de Raoul-Jean Moulin, une série d'« analyses graphiques des œuvres prises pour sujet<sup>24</sup> ». Dans le blason consacré à Schwitters par exemple, le principe de l'assemblage de matériaux hétérogènes est recréé par l'utilisation, pour ce poème et lui seul, de matériaux hétérogènes : Kolář n'utilise pas le seul nom de l'artiste, mais aussi des signes de ponctuation, des chiffres, et ajoute le mot « Merz » (*Schwitters*, voir infra). Pour « Fontana », la toile lacérée est évoquée par un travail similaire et inversé de découpage d'une forme dans la feuille préalablement dactylographiée : le nom « Fontana » est alors lui-même coupé et seulement partiellement lisible. La page se fait équivalent de la toile, et semble s'ouvrir sur un espace hétérogène qui est celui de l'écriture (*Fontana*, voir infra). Le poème consacré à Pollock est enfin emblématique en ce qu'il montre qu'il ne s'agit pas, pour le poète, de s'approprier un procédé (*Pollock*, voir infra). L'œuvre ne relève manifestement pas de l'*action writing*, le poète s'étant basé sur un modèle patiemment analysé et recréé : partant, il lui est possible d'en dégager la structure, et de l'ériger en signe. Certaines propriétés de l'œuvre sont isolées : les effets de texture sont évoqués par l'accumulation de lettres qui les rend par endroits illisibles, le *all over* par l'occupation totale d'un espace délimité dans la page. *Anti-ekphrasis* donc, ces poèmes analytiques mettent en œuvre un acte de rejet du langage verbal, portant le doute sur ses capacités à dire ou représenter. Se joue, dans cette série, une méditation sur la notion même d'écriture, envisagée au miroir de l'art moderne.

---

<sup>23</sup> Jiří Kolář, « Réponses », *L'œil de Prague*, p. 192.

<sup>24</sup> Raoul-Jean Moulin, « Une démythification de la parole et de l'image », Aragon, Raoul-Jean Moulin, *Jiří Kolář*, Paris, Editions Georges Fall, 1973, coll. « Bibli Opus », p. 20.





FONTANA

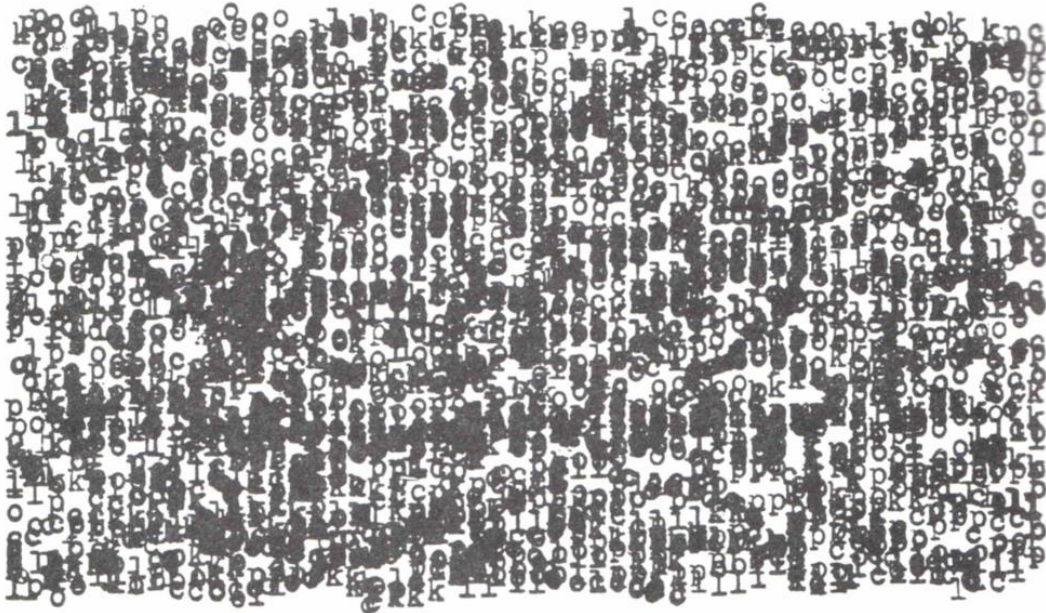


93

10 Jiří Kolář, « Fontana », « L'Enseigne de Gersaint », *Poèmes du silence*, La Différence, 1988 (1965), p. 93

=

## POLLOCK



Jiří Kolář, « Pollock », « L'Enseigne de Gersaint », *Poèmes du silence*, La Différence, 1988 (1965), p. 114

Aragon voit dans *L'Enseigne de Gersaint* (l'œuvre de Watteau) « un manifeste et un testament<sup>25</sup> ». La suite de poèmes réunis sous ce même nom pourrait, à son tour, être considérée comme telle : s'y révélerait le testament d'un poète verbal et le manifeste d'un poète visuel.

Manifeste, le recueil l'est en ce qu'il entend proposer une esthétique nouvelle, définie dans son lien avec les arts plastiques. Dans ses écrits, Kolář explique en effet avoir été peu convaincu par les essais précédents de poésie visuelle, ceux d'Apollinaire et de Marinetti, dans lesquels, selon lui, « l'ancienne esthétique demeurait toujours présente à l'arrière-plan<sup>26</sup> ». Par ailleurs, Kolář revendique clairement le modèle des arts plastiques lorsque, évoquant son passage à la poésie évidente, il explique :

Trois messieurs m'ont poussé à faire ce pas : Malevitch avec son carré noir ; Klee avec sa Naissance du poème et Fontana avec ses toiles lacérées. Décidé à divorcer d'avec la poésie verbale, j'avais alors à choisir entre la tâche d'encre, l'agglomération de caractères et la feuille déchirée<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Aragon, *L'Enseigne de Gersaint*, Ides et Calendes, 1946.

<sup>26</sup> Jiří Kolář, « Réponses », *L'œil de Prague*, p. 149.

<sup>27</sup> Jiří Kolář, *Dictionnaire des méthodes*, p. 172.

Il s'agit bien, pour le poète, d'importer des modèles plastiques dans le champ de la poésie, en utilisant, dans un premier temps, les matériaux propres à celle-ci (encre, caractères, papier). Dans la période de transition que représente *L'Enseigne de Gersaint*, le seul matériau utilisé est encore le caractère, et ce sont avant tout des solutions formelles, davantage que des procédés, que le poète emprunte. Ces solutions semblent fonctionner, dans les poèmes antérieurs et postérieurs, comme de véritables matrices. On reconnaît ainsi, dans la disposition spatiale d'un poème tiré de « L'Hommage à Malevitch », la silhouette de la « Colonne sans fin » de Brancusi (1938). La forme laissée par la lacération de Fontana se retrouve dans le « Poème éphémère » un des « Poèmes évidents ». Enfin, on perçoit une résonance formelle entre le dactylopoème consacré à Schwitters et le poème évident « L'instant d'avant l'écriture du poème ».

Manifeste, cet ensemble l'est aussi en ce qu'il affirme la matérialité de la lettre. Si le poète affirme avoir « toujours recherché des zones de frottement entre la littérature et les arts plastiques<sup>28</sup> », c'est ici la page qui en est l'espace privilégié, qui oscille entre son statut de surface graphique et de surface plastique, de la même manière que les éléments qui la peuplent oscillent entre leur statut de signes linguistiques et de signes plastiques. L'entreprise de Jirí Kolář dans *L'Enseigne de Gersaint* pourrait s'analyser comme une tentative pour confronter le matériau graphique à ses modèles picturaux : tout se passe alors comme si l'intégration du pictural par le verbal finissait par le faire éclater de l'intérieur, selon un schéma parfaitement inverse de celui de *l'ekphrasis* où se lit une annexion de l'image par le verbe. C'est ici que la notion de transposition intersémiotique ou « transmutation », évoquée plus haut, trouve sa limite. S'il y a bien changement de médium, passage de la peinture à l'écriture, et de l'espace du tableau à celui de la page, la transposition s'arrête en cours de route, mettant en évidence les qualités communes à l'écriture et la peinture, leur matérialité partagée. On gardera certes à l'esprit, avec Jean-Pierre Bobillot, que « la plasticité dans le "calligramme" et, plus généralement, dans le "poème visuel" [...] est une particularité inhérente aux éléments verbaux qui la constituent, et non une caractéristique extérieure, relevant d'une pratique qui lui serait étrangère – de type pictural<sup>29</sup> ». Sans remettre en cause cette analyse, l'impureté et les modèles revendiqués par Kolář relèvent bien d'une logique de l'importation d'un modèle extérieur, visant in fine à montrer que le creusement par chacun des arts de son propre médium au sein du modernisme<sup>30</sup> aboutit non pas à leur autonomisation, mais à leur fusion :

Une véritable critique du schéma moderniste doit rompre avec l'idée selon laquelle la rupture avec le régime représentatif aurait signifié une autonomisation de chaque art dans son domaine et avec son matériau propre. C'est l'inverse qui est vrai. Quand le modèle représentatif qui tenait les arts à distance les uns des autres, selon les règles de l'analogie, s'est effondré, ce qui s'est produit, ce n'est pas la concentration de

---

<sup>28</sup> Jirí Kolář, « Réponses », *L'œil de Prague*, p. 149.

<sup>29</sup> Jean-Pierre Bobillot, « Du visuel au littéral, quelques propositions », in Bernard Blistene (dir.), *Poésure et peinture*, p. 90.

<sup>30</sup> Cf. les thèses de Clement Greenberg.

chaque art sur sa matérialité propre, c'est au contraire que ces matérialités elles-mêmes ont commencé à tomber sans médiation les unes sur les autres<sup>31</sup>.

Cet ensemble constitue ainsi, à bien des égards, un point nodal dans l'œuvre de Kolář, en ce que s'y donne à voir le basculement de la poésie verbale à la poésie évidente, par le biais d'une forme elle-même hybride, le calligramme dactylographié ou dactylopoème. Il constitue également l'un des derniers exemples d'un processus qui trouvera sa formulation inverse dans l'œuvre postérieure. Au transfert intermédial du tableau sur la page s'opposera par la suite, dans les « poèmes évidents », le transfert de la page au tableau, où l'imprimé sera exploité dans sa dimension pleinement plastique.

### **Œuvres de dactylopoésie mentionnées (liste non exhaustive)**

CHOPIN Henri, *Le dernier roman du monde*, Belgique, Cyanuur 1970

CHOPIN Henri, *Passementeries*, Codognan, Ottezec, 1987

CHOPIN Henri et ZUMTHOR Paul, *Les Riches heures de l'alphabet*, Paris, Traversière, 1992

GARNIER Pierre et Ilse, *Poèmes mécaniques*, André Silvaire, 1965

GARNIER Pierre et Ilse, *Prototypes : esquisses pour une architecture*, André Silvaire, 1965, coll. « Spatialisme »

GARNIER Pierre et Ilse, *Esquisses palatines*, André Silvaire, 1971

### **Sur Jiří Kolář**

MOULIN Raoul-Jean, ARAGON Louis, *Jiří Kolář*, Paris, Editions Georges Fall, 1973, coll. « Bibli Opus »

BUTOR Michel, *L'œil de Prague*, suivi de *La Prague de Kafka* et de *Réponses par Jiří Kolář*, Paris, La Différence, 1986

DONGUY Jacques, « Entretien avec Jiří Kolář (1987/1992) », *Poésure et peinture*, pp. 422-435

KOLÁŘ Jiří, *L'Enseigne de Gersaint*, Prague, Svoboda, 1965, repris dans KOLAR Jiří, *Poèmes du silence*, Editions de la Différence, 1988

KOLÁŘ Jiří, *Dictionnaire des méthodes – L'âne ailé*, Alfortville, revue K éditions, 1991

LE GRAND, Eva (dir.), *Aux frontières du pictural et du scriptural. Hommage à Jiří Kolář*, Québec, Nota bene, 2000

*Jiří Kolář*, Galerie Arturo Schwarz, Milano, 1972

*Jiří Kolář: poetry of vision, poetry of silence*, Vancouver art gallery, 1984

*L'œil éphémère – Œuvres de Jiří Kolář*, Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon / RMN, 2002

---

<sup>31</sup> Jacques Rancière, *L'Espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 12.

## Études

BASSY Anne-Marie, « Machines à écrire : machines à séduire ou machines à détruire ? », in Anne-Marie CHRISTIN (dir.), *Ecritures II*, Le Sycomore, 1985, pp. 367-379

BLISTENE Bernard (dir.), *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, Marseille, RMN, 1993

BUSCHINGER Philippe, « Pierre Garnier ou le spatialisme de la machine à écrire », in *Pierre Garnier, actes du colloque d'Angers et Rochefort-sur-Loire*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1999, pp. 195-211

FABRE Guilhem, « La dactylopoésie de Henri Chopin, entre écriture et esthétique typographique », in Philippe BUSCHINGER (dir.), *Écriture et typographie en Occident et Extrême-Orient, Textuel* n°40, Paris 7 – Denis Diderot, 2001, pp. 97-118

GROUPE μ, *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil, 1992

KRZYWKOWSKI Isabelle, *Machines à écrire*, Grenoble, Ellug, 2010

PEIGNOT Jérôme, *Typoésie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993

RANCIERE Jacques, *L'Espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005

RIFFATERRE Michaël, « L'illusion d'*ekphrasis* », in Gisèle Mathieu Castellani (dir.), *La Pensée de l'image*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, coll. « L'Imaginaire du texte », pp. 211-219

SPATOLA Adriano, *Vers la poésie totale*, Marseille, Via Valeriano, 1993

VIOLLET Catherine, « Écriture mécanique, espaces de frappe – quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme », *Genesis* 10, 1996, pp. 193-208

## Gaëlle Théval

Ancienne élève de l'ENS de Lyon, PRAG à l'IUT de Rouen, Gaëlle Théval est membre du laboratoire MARGE de l'Université Lyon 3. Ses recherches portent sur les poésies expérimentales depuis les années 1960 (poésie visuelle, sonore, vidéopoésie, performance), ainsi que sur la poésie de l'extrême contemporain. Principales publications : *Poésie & ready-made*, Paris, L'Harmattan, 2015 ; (avec S. Lesiewicz et H. Campaignolle, dir.), *Livre / poésie : une histoire en pratique(s)*, Paris, Editions des Cendres, 2016 ; (avec O. Penot-Lacassagne, dir.) *Poésie & performance*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2018.