



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

2 | 2006

Littérature et image

Parler l'« interlangue » de mon siècle : la *poesia visiva* face aux mass media

Gaëlle Theval



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/157>

DOI : 10.4000/trans.157

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Gaëlle Theval, « Parler l'« interlangue » de mon siècle : la *poesia visiva* face aux mass media », *TRANS-* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 22 juin 2006, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/157> ; DOI : 10.4000/trans.157

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

Parler l'« interlangue » de mon siècle : la *poesia visiva* face aux mass media

Gaëlle Theval

Il y a un procès de la poésie à faire où les poètes
assument une très lourde part de responsabilité.
Que les témoins viennent à la barre. Les
accusateurs publics sont la radio, la télévision, le
cinéma etc.¹

- 1 Cette déclaration d'Arthur Petronio, datant de 1961, donne le ton. À l'heure du développement des communications de masse, la littérature, et en particulier la poésie, est sommée de trouver les moyens de sa survie. Pourquoi ce procès ? Parce que les « accusateurs » que sont les nouveaux médias crient haut et fort que nous sommes entrés dans une ère nouvelle, que Régis Debray appelle la « vidéosphère », qui supprime l'ère de la « graphosphère » marquée par la domination de l'écrit. Parfois qualifiée d'« ère du tout image », la période qui s'ouvre au début du siècle avec le développement de la photographie, du cinéma, la diffusion généralisée des images de toutes sortes, a modifié, et continue de le faire, nos modes d'appréhension du monde et de l'écrit, qui lui-même se voit investi par l'image à travers le développement massif des affiches publicitaires par exemple. Le paysage urbain, qui constitue aujourd'hui le paysage de la majorité des gens, est marqué par l'invasion d'écrits et d'images, contribuant à modifier en profondeur nos codes de perception et de lecture.
- 2 La poésie peut-elle alors rester en dehors, en marge de ce bouleversement des codes de lecture qui caractérise nos sociétés contemporaines ? certains diront que oui, parce que la poésie est l'art du langage, du beau langage, par lequel le poète s'exprime et exprime le monde (mais lequel ?) à l'aide de figures, parce que la poésie est l'art du langage, et qu'elle n'a pas à frayer avec sa version dégradée par les médias et la communication de masse, et encore moins avec l'image, parce que la poésie est l'art du langage, et qu'elle crée elle-même de belles images verbales, ce sont les métaphores, parce que la poésie est

l'art du langage, et que dès lors son lieu d'élection est le livre et l'écrit, un point c'est tout, et le reste n'est pas de la littérature.

- 3 Effectivement, le type de poésie duquel on s'apprête à parler ici semble bien éloigné de la littérature, peut-être même peut-elle être qualifiée de poésie non littéraire. Mais parce que la poésie est l'art du langage, et que le langage de tous les jours subit une évolution sans précédent depuis le début du siècle, ces poètes vont se dire que décidément non, la poésie ne peut pas rester en marge de cette évolution sous peine de sombrer complètement, et que la définition même de la poésie doit être repensée, et mise en procès. Les accusateurs publics sont les médias de masse, et ces poètes, ce sont les acteurs d'un courant nommé *poesia visiva*, (« poésie visuelle » ou « poésie vivise »), initié dans les années 1960 en Italie par Eugenio Miccini et Lamberto Pignotti. Créé en 1963 à Florence, ce mouvement d'abord nommé « poesia tecnologica » se caractérise par son souci de prendre en compte l'invasion de la société par les images via les médias de masse, et d'entrer en compétition avec ces médias, pour redonner une place à la poésie dans la société contemporaine.
- 4 Sur le plan formel, les poèmes « visifs » se présentent comme des photomontages, dont les matériaux, mots et images, sont directement puisés dans les médias, publicités et journaux. L'intrusion d'images, l'accent mis sur la visualité de l'écriture, et la sortie du livre font de cette poésie moins un art littéraire qu'un « art sémiotique général »², invitant le lecteur désormais aussi spectateur à modifier en profondeur son mode de lecture du poème. Comment alors « lire » ces poèmes ?
- 5 Si le projet des visifs peut être rapproché des tentatives d'appropriation de ce nouveau langage mises en œuvre dès le début du siècle par certains poètes, en ce sens qu'il participe d'une même volonté d'ouverture de la poésie au monde d'aujourd'hui, cette appropriation est ici éminemment critique. Il s'agit dans l'esprit des visifs de subvertir les médias accusés de contribuer à l'aliénation des masses de l'intérieur, par le biais du montage et du détournement, la poésie se pensant alors comme arme, version cheval de Troie.

Une poésie à voir et à lire : l'irruption des images

- 6 La *poesia visiva*, comme son nom l'indique, se donne d'abord comme poésie visuelle. Une poésie qui se donne à voir donc, et dont les effets de sens ne reposent pas uniquement sur la lecture, transformant de la sorte le lecteur en spectateur. La *poesia visiva* est voisine proche en ce sens d'un autre mouvement antérieur apparu dans les années 1950-1960, la poésie concrète, au Brésil (avec le groupe *Noigrandes*, fondé par Augusto et Haroldo de Campos), en Allemagne (Eugen Grominger) et un peu partout ailleurs. Poésie visuelle et poésie concrète se présentent toutes deux comme des réactions à la généralisation des médias de masse. Rendre sa visualité à l'écriture au sein du poème, c'est répondre, ou du moins réagir, à ces nouvelles formes de communication médiatiques qui s'adressent d'abord à la vue, dans une volonté de proposer des poèmes aussi immédiatement compréhensibles que les affiches, enseignes et autres panneaux qui envahissent l'espace urbain.

Une « nouvelle langue vulgaire » : l'« interlangue » des médias

- 7 En proposant une poésie à voir autant qu'à lire, que cela passe par un travail sur la matérialité de la langue, sur la typographie, ou par l'intégration d'images photographiques via le collage, ces poètes entendent d'abord prendre acte de ce qu'ils perçoivent comme une évolution fondamentale de la langue commune sous l'influence du développement des médias de masse. Si l'emprunt de pratiques propres aux arts plastiques, comme le collage et le montage, et l'usage de la page, comme espace plastique, semblent indiquer à première vue une volonté de s'ouvrir aux arts plastiques, d'éliminer les frontières entre « poésie et peinture » selon l'expression de Kurt Schwitters, le souci initial de ces poètes est en réalité moins d'aller vers la peinture que de prendre en compte d'une évolution, voire d'une « mutation anthropologique » (l'expression est d'Eugenio Miccini). Comme l'explique Philippe Castellin :

À aucun moment de ce devenir le poète ne choisit d'aller « vers la peinture ». Jamais il ne se pose la question d'« intégrer la peinture à la poésie ». Ce dont il est question est d'« élargir le langage poétique » en y adjoignant ou recevant des signes autres que strictement verbaux certes, mais rencontrés et vécus dans leur charge poétique, en tant que langue potentielle, para-langue, déjà effectuée dans le monde des communications par exemple³.

- 8 Philippe Castellin parle de « para-langue », de langue potentielle, les poètes visuels italiens parlent quant à eux d'« interlangue », qui tendrait à devenir une « nouvelle langue vulgaire » :

Nous avons compris que l'humanité parlait une nouvelle langue vulgaire, [...] un langage qui était comme une langue composée, combinant le mot et l'image. C'est une sorte de nouvelle alphabétisation, parce que le mot et l'image, mis ensemble, ont réuni l'espace de l'image et le temps de la parole, la logicité du langage verbal, l'émotivité et l'ambiguïté du langage iconique. Alors il y a une synergie, une plus grande force communicative, et c'est cette langue que le monde parle réellement⁴.

- 9 Le développement des médias de masse serait donc à l'origine d'une mutation dans la langue, par laquelle celle-ci retrouve une plus grande force communicative grâce à son association avec l'image. Les messages véhiculés par les médias se caractérisent en effet par leur dimension intersémiotique. La communication « de masse », telle qu'elle se développe depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, passe essentiellement, et d'abord, par le visuel, entraînant une modification des modes mêmes de perception. L'œil est sollicité en permanence, dans l'espace public comme dans l'espace privé, et la multiplication des messages « suppose non seulement une simultanéité de perceptions mais encore une juxtaposition de sensations et de niveaux d'information, de techniques diverses d'expressio »⁵. « Alphabétisé à une simultanéité de perceptions »⁶, l'homme contemporain modifie alors, dans cette perspective, son mode de lecture : le journal ne se lit pas de gauche à droite mais du titre le plus gros aux caractères les plus petits, et la combinaison du mot et de l'image à l'œuvre dans les messages publicitaires implique un mode de perception et de lecture mixtes. C'est ce qu'Apollinaire avait perçu dès le début du siècle lorsqu'il affirmait que notre intelligence devait s'habituer à comprendre « synthético-idéographiquement au lieu d'analytico-discursivement ».
- 10 Dès lors la poésie, qu'on peut toujours définir de façon minimale comme art du langage, ne peut que questionner cette mutation, en rendre compte, s'y confronter. La *poesia visiva* n'est donc pas une tentative d'assassinat de la poésie par l'éclatement interne que provoquerait l'insertion d'images dans le poème, mais bien une conséquence somme

toute logique de l'évolution même du langage. L'idée de ces poètes est, dans un esprit sur ce plan très proche de la poésie moderniste du début du siècle (Apollinaire, Pierre Albert Birot, les Futuristes), de proposer une poésie qui soit sinon en « accord » avec son époque (la notion d'accord étant trop parente de celle d'adhésion, or cette adhésion est éminemment critique comme on va le voir), du moins en phase avec les nouveaux moyens de communication. Il s'agit bien de parler la langue du siècle, et par là même de redonner une place à la poésie dans ce siècle, dans, aux alentours, mais aussi dans une certaine mesure contre les systèmes de communication de masse, ou du moins contre l'usage qui en est fait.

Une poésie qui s'adresse à l'œil

- 11 Prise en compte de la prolifération simultanée des messages, intérêt pour l'évolution du langage et le primat donné au visible dans la société moderne, attrait pour l'évolution des technologies, et certitude que la poésie doit être de son temps, avoir pour cible le présent, trouver une place dans la modernité. Ces postulats ne vont pas sans rappeler la posture des poètes et artistes du début du siècle, celle de la modernité triomphante, celle d'Apollinaire et des Futuristes, qui voyaient dans ces nouveaux modes de communication un modèle pour la poésie à venir. « Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs »⁷, le mot d'ordre d'Apollinaire semble pouvoir s'appliquer sans mal au projet des visifs.
- 12 Ainsi dès le début du siècle les poètes de « l'esprit nouveau » ressentent le besoin de puiser dans ce qu'ils perçoivent comme un réservoir de formes nouvelles. Apollinaire voit dans les tracts, affiches et réclames « la poésie de notre époque », Cendrars trouve dans le nouveau « langage visuel » un modèle pour la poésie :

Le grand public, lui, ne s'y est pas trompé, le grand public qui lit les journaux et dont l'éducation de l'œil se fait tous les jours dans la typographie des pages d'annonces, le commerçant qui dispose dans sa vitrine les chiffres et les prix avec une extrême sensibilité...⁸.
- 13 La « révolution mot-libriste » des Futuristes, et de Marinetti, participait d'une fascination similaire pour cette nouvelle culture de l'écrit telle qu'elle se manifeste à travers les tracts, affiches, publicités qui envahissent l'espace urbain, culture envisagée comme modèle pour une poésie nouvelle aspirant à réintégrer la société moderne, à jouer un rôle dans la formation de « l'homme nouveau ».
- 14 Ce réservoir de formes nouvelles est également pris comme modèle, dans les années cinquante, par la poésie concrète, héritière directe des thèses de Mallarmé et d'Apollinaire, qui entend elle aussi rendre sa visualité à l'écriture en s'inspirant des panneaux de signalisation, de la publicité... dans le but de proposer une poésie aussi immédiatement accessible que ses modèles. La dimension visuelle et matérielle de l'écriture, sa typographie, ses différents supports, sa spatialité, est convoquée comme un élément signifiant, au même titre que le sens des mots. Dans la poésie concrète, « le poème est perçu dans sa matérialité comme instrument d'interprétation du monde suivant une méthodologie esthétique qui tient compte des procédés caractéristiques des mass media » (Adriano Spatola, 1993 : 148).
- 15 La *poesia visiva* italienne se situe donc dans une lignée ouverte dès le début du siècle, et participe d'une visée similaire de réintégration de la poésie dans la société moderne. Cependant à la différence de ses prédécesseurs, la *poesia visiva* ne s'en tient pas à l'écrit, à

la visualité de l'écriture, et fait éclater encore un peu plus la définition traditionnelle du poème en y insérant des images, le plus souvent photographiques, prélevées dans les médias, par le biais du collage. Dès lors plus rien ne semble pouvoir différencier, visuellement, les poèmes-collages des collages et autres photomontages pratiqués dans le domaine des arts plastiques.

- 16 Le poème devient alors un objet mixte, hétérogène, dans lequel les mots sont confrontés aux images. Pour rendre compte du fonctionnement de ces poèmes, c'est une approche de type sémiologique qu'il faut convoquer. Philippe Castellin, directeur de la revue *DOC(K)S*, principal organe de diffusion en France de ce type de poésie visuelle, met l'accent sur le fait que ces objets appellent nécessairement une approche de ce type. Reprenant les catégories peirciennes, P. Castellin distingue plusieurs catégories de signes à l'œuvre dans ces poèmes, catégories qui interagissent pour provoquer des effets de sens divers. On trouve ainsi des signes rapportables à l'ordre de l'écriture, des symboles donc (des mots, mais aussi des signes typographiques, des symboles de panneaux routiers, verbalisables), mais aussi, c'est ce qui fait la spécificité de la *poesia visiva*, des signes iconiques (des « images » au sens banal du terme, photographies, vignettes, etc.), et des signes plastiques (couleurs, taches, lignes, etc.) qui entrent aussi en ligne de compte dans la constitution du sens global du poème :

En modifiant opérativement les conditions qui nous font déterminer et aborder les éléments significatifs d'une manière plutôt que d'une autre ils [les poèmes visuels] contraignent (le cas échéant) à reparcourir la gamme entière de la semiosis et programment un multidécodage qui ne débouche sur aucun sens fini. (Philippe Castellin, 2002 : 174)

- 17 Le mode de lecture traditionnel se voit alors sérieusement perturbé, le travail sur la dimension visuelle du poème empêchant l'œil de passer directement du signifiant au signifié comme il le fait habituellement. L'insertion de l'image, qui comme le rappelle P. Castellin refuse tout le code de la lecture par sa non-linéarité structurale, en est la cause, mais ce n'est pas le seul élément perturbateur à l'œuvre. En effet, à cette irruption brutale du non-verbal dans le poème qui oblige l'œil à sauter constamment d'un système sémiotique à l'autre vient s'adjoindre un travail important sur l'iconicité de l'écriture, qui résulte du maintien des caractéristiques formelles des éléments verbaux prélevés dans les médias, et se traduit dans les poèmes collages par une forte hétérogénéité typographique. En outre, la disposition des fragments verbaux dans l'espace tend la plupart du temps à rompre avec la linéarité de l'écriture (les fragments sont souvent collés de biais par rapport au bord) : la dimension traditionnellement linéaire de l'écriture, gage de sa lisibilité, est mise à mal. La lettre devient, comme c'est le cas dans les affiches, quelque chose à voir, « proposition pour les yeux, immédiate et muette comme l'image, et comme elle puissante de significations essentiellement indicibles » (Anne-Marie Christin, 2001 : 168). La lisibilité classique du texte se voit donc perturbée, obligeant de la sorte le lecteur à aborder le poème selon d'autres codes, non-linguistiques. Ce faisant, ce sont toutes les potentialités plastiques du médium, d'ordinaire occultées par le mécanisme de la lecture, qui se voient « ressuscitées » de façon positive, toujours selon P. Castellin. Le poème devient un objet plastique à part entière, l'espace graphique se mue en espace plastique.
- 18 Ce qui est alors privilégié, c'est la rapidité d'appréhension de l'ensemble du poème, qui doit être parcouru comme on parcourt une affiche. Lorsque Adriano Spatola dit du poète expérimental qu'il « part de la conviction que les vieilles structures syntaxiques et grammaticales ne sont plus adaptées à la pensée et à la communication de notre temps » (1993 : 67), c'est bien à cette rapidité de la transmission médiatique qu'il fait

allusion. Or l'objet livre est perçu, et ce dès les premières expérimentations futuristes, comme un obstacle à cette rapidité d'appréhension, et, dès lors, « il n'y pas lieu de s'étonner que le site naturel du poème ne soit pas le livre mais la page, que par suite cette "poésie évidente" s'expose comme un tableau » (Anne Moeglin-Delcroix, 1997 : 81), ou, plus précisément, comme une affiche. À l'instar de la communication publicitaire, qui est par définition une communication sollicitative « en ce qu'elle s'adresse à un destinataire qui ne l'attend pas et qui n'est pas obligatoirement disposé à la recevoir » (Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, 1997 : 23), le destinataire devant être interpellé et convaincu instantanément de lire le message qu'on lui propose, la *poesia visiva* entend s'adresser à tous de façon immédiate, en sortant de l'espace sacré et clos du livre pour investir le champ des médias de masse. Si ce souhait ultime n'a pas réellement pu être réalisé, les visifs ayant investi davantage de galeries d'art que de réseaux publicitaires par manque de moyens, le projet était bien celui d'une réinsertion réelle de la poésie dans la société contemporaine, sur un mode cependant très différent de celui rêvé par les avant-gardes du début du siècle.

- 19 En effet, là où la tendance « moderniste », celle des Futuristes, celle d'Apollinaire, s'approprie la publicité comme langage dans un élan de célébration, dans une perspective progressiste, voyant dans ce nouveau langage la naissance d'une civilisation nouvelle et un formidable moyen pour l'art de l'adresser aux foules, la posture plus tardive des visifs est une posture critique. Pour les visifs, l'adoption de ce langage hybride est certes aussi un moyen d'investissement du champ social, mais à des fins subversives. Il s'agit de démonter les rouages de ce langage, et d'en critiquer le fonctionnement. La poésie aura alors un rôle de résistance : « entrer en compétition sur le plan esthétique avec les moyens transmis par les mass media »⁹, cela veut dire redonner une visibilité à la poésie, faire en sorte de lui donner une place parmi la prolifération des messages, mais cela implique aussi une forme de résistance : si la poésie doit – aussi utopique que cela puisse paraître – entrer en compétition avec les médias, c'est aussi pour contrer ces médias et l'idéologie qu'ils véhiculent. La compétition se joue sur le plan esthétique, mais elle se colore d'une dimension politique claire, qui différencie nettement le projet de la poésie visuelle de celui de ses prédécesseurs modernes.

Collage, montage et détournement : la « guérilla sémiotique »

- 20 À l'enthousiasme moderniste du début du siècle qui voyait dans cette évolution une source de progrès, succède ainsi une méfiance vis-à-vis des médias, soupçonnés de véhiculer l'idéologie dominante du pouvoir, et d'être source d'aliénation des masses. Dans une perspective proche de celle des situationnistes et de Guy Debord à la même époque, les visifs voient dans le développement des médias un danger réel pour l'individu :

Face au phénomène apparent de cancer communicatif que constituent les "mass media", et face à la production iconographique infinie et indiscriminée de notre "civilisation de l'image", s'est créée une sorte d'interlangue massifiée (ce qu'on appelle les "langages technologiques" – Bense) qui correspond parfaitement à des attitudes analogues de massification¹⁰.

- 21 Cette interlangue est celle de l'aliénation, sa force communicative source de mystification, d'« aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du

besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir » (Guy Debord, 1992 [1967] : 31). Véhicule d'oppression des masses, c'est la langue elle-même qui est alors perçue comme réduite à un fétiche, une marchandise. Dès lors, la poésie visuelle va se donner une fonction de résistance face à cette massification aliénante, en reconstruisant « à partir des cendres de l'ambiguïté un ordre de signifiés humains qui transcendent l'aliénation »¹¹, de façon à permettre la libération de l'individu. Pour les poètes du « Groupe 70 », la poésie a donc bien un rôle à jouer dans la société contemporaine, un rôle de résistance face au « cancer communicatif », qui entre dans un projet général d'ordre révolutionnaire. Cette – haute – fonction est clamée haut et fort dans les multiples manifestes rédigés par les membres du groupe, où l'on retrouve de façon récurrente un vocabulaire guerrier : il est question de « guérilla sémiotique », et de « poésie cheval de Troie ». La poésie se pense comme arme politique, voire comme violence : « La poésie est Violence, c'est-à-dire : transgression de l'impitoyable logique de la société d'opulence et de son rationalisme méthodique et autoritaire ?¹² »

- 22 Au-delà de la question de savoir si la poésie peut réellement avoir un impact sur la société entière, ce qui ne peut bien sûr mener qu'à un constat d'échec, la question qui se pose est davantage celle des moyens mis en œuvre par ces poètes dans leur volonté de subversion. Par quels moyens la poésie peut-elle faire œuvre de résistance ? Pour rester dans le lexique guerrier cher aux visifs, quelles sont les stratégies mises en œuvre dans la bataille ?
- 23 Les expressions mêmes de « guérilla sémiologique » et de « poésie cheval de Troie » nous mettent sur la voie. La position adoptée passe par la ruse. Il va s'agir de se placer non pas en position frontale (comme a pu le faire la poésie dite « engagée » pendant la Seconde Guerre mondiale, dont les contenus étaient politiques mais la forme éminemment classique), mais d'opérer en utilisant les armes et dans la mesure du possible le terrain même de l'adversaire. Les poètes visifs emploient des procédés de captation similaires, puisent dans le répertoire de formes proposé par les médias comme on vient de le voir, mais prennent aussi pour matériau de base du poème les représentations incriminées. Pas de création *ex-nihilo* ni d'inspiration (que celle-ci soit divine ou vienne des tréfonds de l'inconscient), mais un travail sur et avec des matériaux déjà eux-mêmes informés, « réalité secondaire, produit d'un travail déjà complexe sur les données de la réalité courante à savoir du choix des objets du discours, d'intentions dirigées au conditionnement psychologique des masses, enfin de l'efficacité rhétorique de chaque message » (Anne Montenovesi, 1984), qu'il va s'agir de remettre en jeu, de réagencer dans une perspective critique. Ainsi, les images proposées dans ces poèmes visuels s'apparentent à ce que Jacques Rancière nomme l'« image métamorphique » :
Selon cette logique il est impossible de circonscrire une sphère spécifique de présence qui isolerait les opérations et les produits de l'art des formes de circulation de l'imagerie sociale et marchande et des opérations d'interprétation de cette imagerie. [...] Le travail de l'art est alors de jouer sur l'ambiguïté des ressemblances et l'instabilité des dissemblances, d'opérer une redistribution locale, un réagencement singulier des images circulantes. En un sens la construction de ces dispositifs met à la charge de l'art les tâches qui étaient naguère celles de la « critique des images ». (Jacques Rancière, 2003 : 31)
- 24 Ainsi la plupart des poèmes du « Groupe 70 » se présentent-ils sous la forme de collages à partir de mots et d'images prélevés dans les médias. Partant des matrices et codes en usage dans les « interlangues », la *poesia visiva* y introduit

au moyen de dilatations, d'écarts, de régressions, de superpositions, d'interruptions, etc., une conscience, une nouvelle réflexion structuraliste (et donc critique), une déviation de sens, une inversion ironique des signifiés [...]: le « dépaysement », dirions-nous, des pièces de toute l'archéologie linguistique et iconographique des communications de masse¹³.

- 25 Pour qualifier le résultat de cette pratique de prélèvement et de réagencement, Jacques Rancière parle de « dispositif ». Comme on va le voir ces poèmes peuvent être décrits en des termes similaires dans la mesure où leur mode de signification va reposer sur la jonction d'un certain nombre d'éléments hétérogènes à différents niveaux, jonction qui laisse cependant du jeu entre ces éléments pour permettre à la machine de fonctionner.
- 26 D'une façon générale on peut distinguer deux grands modes de fonctionnement du montage à l'œuvre dans ces poèmes. Si on retrouve dans ces poèmes visuels des modes de montages comparables à ceux des dadaïstes berlinois par exemple, fonctionnant par effet de choc entre des éléments hétérogènes de façon à faire émerger un sens nouveau, le détournement à l'œuvre ne prend pas nécessairement cette voie et peut passer par des procédures plus discrètes et mimétiques, où le « jeu sur l'ambiguïté des ressemblances et l'instabilité des dissemblances » passe au premier plan. Ces deux grands types de montages reposent tous deux sur l'instabilité constitutive de toute image. En effet comme le rappellent Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, l'image est privée de tout sémantisme intrinsèque, elle ne contient pas de « sèmes ». « Par contre à chacune de ses occurrences elle se remplit inégalement de sens contextuels, au gré de ses dispositifs combinatoires et des investissements sémantiques de ses producteurs/récepteurs. » (1997 : 193). C'est précisément de cette ambiguïté constitutive que joue le détournement, de multiples façons différentes. La confrontation des images ready-made, à un nouveau contexte, à de nouveaux commentaires verbaux, à d'autres images, contribue à créer des zones de turbulence au sein du poème, voire à faire du poème une zone de turbulences, dans laquelle on verra que le lecteur-spectateur est invité à jouer un rôle actif.

Le montage dialectique

- 27 Juxtaposition dans un même espace d'éléments hétérogènes, le collage permet d'opérer des rapprochements signifiants et de provoquer des effets de chocs. Ce type de montage signifiant a été notamment utilisé par les dadaïstes berlinois dans leurs photomontages à vocation politique, ainsi que dans le domaine cinématographique, on pense aux théories du montage par attraction développées par Eisenstein. Dans tous les cas, c'est par la juxtaposition d'images appartenant à des domaines différents, et/ou par la confrontation de mots et d'images en apparence incompatibles, que s'élabore le sens, sur un mode non-discursif. Le choc produit par la rencontre de ces éléments hétérogènes tient lieu de commentaire, en permettant l'émergence d'un sens nouveau, qui n'est autre que la révélation de ce que contenait déjà le matériau initial de façon sous-jacente. Le montage se pense alors comme instrument de dévoilement, de prise de conscience.
- 28 C'est ce type de montage qui est à l'œuvre dans le poème de Ketty La Rocca, « Bianco Napalm » (1966, doc. 1). Cette violente dénonciation de la guerre du Vietnam passe par la mise en présence de quatre éléments : un enfant asiatique portant un bébé sur son dos, au-dessus duquel est collée l'image d'un soldat s'apprêtant à lâcher une bombe, sur la partie droite de l'image, et à gauche la photographie d'un prêtre blanc qui semble regarder la « scène » reconstituée d'un air satisfait voire sadique. Cette image est collée quant à elle au-dessus du seul élément verbal du poème : « Bianco Napalm » (« Napalm

blanc »). Ici la juxtaposition des images contribue à créer une séquence presque narrative, ou du moins à constituer une scène, ce que met facilement à jour toute tentative de description. Mais c'est la composante verbale, qui sert à la fois de titre, de légende et de commentaire, qui vient donner tout son sens au poème. L'expression « bianco napalm » vient en effet réduire la polysémie des images, déjà fortement canalisée par leur mise en présence. La juxtaposition des images de l'homme blanc à l'air satisfait et de l'arme vient rapprocher leurs référents respectifs, assimilant *in fine* l'arme chimique à l'homme lui-même, dont la blancheur est accentuée par contraste sur l'image. Le montage dénonce ainsi de façon claire et directe la responsabilité des Occidentaux dans la mort et l'abandon de milliers d'enfants au Vietnam, en jouant sur le registre de l'émotion. Le mode d'interaction entre mots et images dans ce poème est très simple, il est de l'ordre de la légende, et joue sur un effet d'imposition pour faire passer le message de la façon la plus claire et directe possible.

- 29 On retrouve ce type de montage par chocs d'éléments hétérogènes dans certains poèmes anciens d'Eugeno Miccini, datant pour la plupart de 1962, où des slogans, titres de journaux et images appartenant au domaine de la publicité (jeunes femmes souriantes, bébés heureux) sont juxtaposés à des images violentes de tanks et d'exécutions. Le poème « 1968 » (doc. 2), nouvelle critique de la guerre du Vietnam, fonctionne sur un mode similaire. Ce collage associe en effet des slogans antiguerre du Vietnam (« Yankee go home », « Vietnam : ventun anni di guerra senza gloria » : « Vietnam : des années de guerre et de destruction sans gloire ») à un certain nombre d'images dont la coprésence au sein du même espace fait sens. Une vue de Manhattan et une représentation du drapeau américain partagent l'espace avec des images évoquant la guerre : sur la gauche un dessin représentant des militaires américains et des missiles, sur la droite la photographie d'un avion de chasse. Ce contexte guide l'interprétation de la photographie en noir et blanc, d'un homme qui semble crier d'angoisse, placée en bas à droite de la planche. C'est toute la souffrance et la peur des soldats envoyés à la guerre que semble crier cet homme. Enfin, au centre de l'image une main levée est formée par le collage de multiples images, où l'on trouve pêle-mêle les symboles des pouvoirs politique, médiatique, religieux et économique, associés à des images de missiles, d'écrans de télévisions, de liasses de billets, et d'hommes politiques, la juxtaposition de ces représentations étant une façon de signifier la collusion des différents pouvoirs responsables du massacre.
- 30 Dans ce cas de figure, le collage fonctionne par rapprochements et effets de voisinage : la juxtaposition d'éléments hétérogènes invite le lecteur-spectateur à s'interroger sur le sens de cette mise en présence *a priori* insolite qui supprime la syntaxe : les « unités discrètes » dont les rapprochements font sens en s'actualisant dans un discours ne sont plus les lettres ou les mots mais les fragments prélevés. Ce type de montage renvoie à ce que Jacques Rancière, dans son analyse de la « phrase-image », nomme le « montage dialectique ». La manière dialectique investit la puissance chaotique dans la création de petites machineries de l'hétérogène. En fragmentant des continus et en éloignant des termes qui s'appellent, ou, à l'inverse, en rapprochant des hétérogènes et en associant des incompatibles, elle crée des chocs. Et elle fait des chocs ainsi élaborés de petits instruments de mesure, propres à faire apparaître une puissante communauté disruptive, qui impose elle-même une autre mesure. (2003 : 66)
- 31 Le montage dialectique organise ainsi un choc « pour faire apparaître un autre ordre de mesure qui ne se découvre que par la violence du conflit », et le heurt créé par cette

jonction est l'outil d'une révélation, celle du « secret d'un monde, c'est-à-dire l'autre monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses » (*Ibid.* : 67). Il s'agit donc de faire apparaître la vérité de ce monde, la vérité de la violence de la guerre si l'on s'en tient aux exemples convoqués, derrière le lissage médiatique : d'où la dimension nécessairement critique du collage vis-à-vis de son matériau, des médias.

- 32 En effet comme l'explique Eugenio Miccini le déplacement des éléments tirés des mass media n'annule par leur relation avec les référents, « mais il les entoure d'ambiguïté, de manière que le long de la régénération linguistique formelle émergent aussi des significations extralinguistiques vérifiables »¹⁴. Les images et fragments de textes prélevés continuent en effet, une fois intégrés dans leur nouveau contexte, à référer à leur contexte d'origine, ils ne cessent de se signaler comme hétérogènes, empruntés, et fonctionnent alors comme des échantillons, au sens goodmanien du terme. Le discours critique élaboré par le montage se double alors nécessairement d'un discours implicite sur les médias, soupçonnés de cacher cette vérité que le montage met à jour. Le détournement est donc investi d'une fonction critique, qui dès lors lui est peut-être inhérente. En effet c'est également à cette fonction que le rapportent Brion Gysin et William S. Burroughs, inventeurs de la méthode *cut-up* : la redistribution sémantique des textes (et des images) détourne « les éléments de base de leur signification primaire, dévoilant leur portée réelle »¹⁵. Le mode d'emploi du détournement proposé par G. E. Debord et J. G. Wolman ne dit pas autre chose : en tant que « langage fluide de l'anti-idéologie »¹⁶, le détournement est préconisé comme moyen révolutionnaire de prise de conscience et de résistance face aux mécanismes digérants de la société du spectacle, passant précisément par un travail sur les représentations qu'elle génère. Cette dimension, plus ou moins explicitée en fonction des poèmes, semble particulièrement prégnante dans le poème d'E. Miccini, « *Viaggio tra le nuvole* » (« Voyage à travers les nuages », doc. 3). Dans ce collage, le poète utilise des coupures de journaux accompagnées d'images publicitaires et de clichés journalistiques de la guerre du Vietnam pour les détourner en leur conférant un sens religieux d'une ironie acerbe : la main de femme servant d'illustration à une publicité devient image de la main tendue de Dieu, dont le nom apparaît lui-même à l'issue du découpage d'une publicité, le tout assemblé formant une « prière » dévaluée et ironique, dénonciation de l'illusion et de l'aliénation portée par les médias et la publicité qui se font les relais de l'aliénation religieuse, nouvel opium du peuple. Il y a donc effet de dévoilement des sens implicites contenus dans le matériau initial et occultés par lui.

- 33 Cependant, ce type de montage dialectique n'est pas le plus employé par les membres du « Groupe 70 ». Les poèmes des visifs sont en effet le plus souvent plus mimétiques par rapport à leurs sources. Reposant essentiellement sur le détournement, ces poèmes visuels appellent d'une façon générale un mode de lecture plus complexe et comme on va le voir cèdent moins à l'effet d'imposition que peut revêtir le montage dialectique, tout en accentuant la critique des médias de masse.

Détournement et dévoilement des procédures de captation

- 34 Christophe Hanna définit le détournement comme usage déplacé d'un signe ayant pour visée de produire un effet de sens « dirigé contre le système de valeurs et les croyances doxales qu'implique directement l'usage orthodoxe de l'objet détourné » (2001 : 107) : soulignant par là même le caractère critique impliqué par ce geste. Et c'est précisément

autour de cette idée d'usage déplacé que se constitue le sens de ces poèmes. Pour décrire le mode de fonctionnement du détournement, C. Hanna a lui aussi recours à la notion de dispositif, qualifiant le mode de lecture appelé par ce type de textes de « dispositale ». Mais, contrairement à ce qui se passe dans le montage dialectique, ici le détournement ne va pas provoquer d'effet de choc, de tension d'ordre « sémantique », mais opérer à un autre niveau : « il signifie parce qu'il crée une tension pragmatique en convoquant simultanément, c'est-à-dire en superposant, à la lecture d'un même élément, deux contextes communicationnels différents. » (*Ibid.* : 114). La plupart des poèmes visifs, en particulier ceux d'E. Miccini reposent sur une telle tension, à laquelle s'ajoute comme on va le voir un processus de contamination.

- 35 Un certain nombre de poèmes visuels se présentent ainsi comme de fausses publicités pour la *poesia visiva*, dans lesquelles les techniques publicitaires sont appliquées à la promotion de cette poésie nouvelle. On y retrouve ainsi les principaux éléments caractérisant la rhétorique publicitaire, à commencer bien sûr par des images séduisantes visant à interpeller le spectateur potentiel : enfants mignons et rayonnants de santé dans « L'arte tecnologica » (doc. 4), photographies de paysages paradisiaques (*ibidem*), superbe feu d'artifice (« L'avventura », 1967, doc. 5), et bien sûr des femmes, beaucoup de femmes, toutes belles et souriantes, dans des postures parfois aguicheuses (« L'arte tecnologica »). On retrouve également des codes de couleurs censés attirer le regard, par exemple le fond rouge de « L'arte tecnologica ». Sur le plan verbal, cette rhétorique de la séduction passe par l'emploi de formules concises, bien frappées, dans lesquelles le produit se voit valorisé, par des arguments souvent similaires, tournant autour de l'idée de nouveauté et de bien-être. Comme le souligne Leo Spitzer cité par J. M. Adam et M. Bonhomme, « à notre causalité quotidienne [...] sont substituées d'autres lois (les lois de la nature et du miracle), sur notre réalité de tous les jours, il y a surimposition d'une autre réalité, comme un rêve » (1997 : 25). Dans les fausses publicités de Miccini, le terme « nuovo » (« nouveau ») revient ainsi de façon récurrente, associé à une série d'adjectifs mélioratifs vantant la qualité du « produit » proposé. Autre trait caractéristique de la rhétorique publicitaire abondamment exploité par les poèmes de Miccini, le dialogisme feint. En effet l'argumentation publicitaire, dans son versant iconique comme dans son versant verbal, a souvent recours à cet artifice qui consiste à mimer une interaction avec le consommateur. Selon J. M. Adam et M. Bonhomme, cette pseudo-interaction « possède l'avantage persuasif de conférer à une communication de masse le masque d'une communication particulière, de donner l'illusion d'une interaction personnalisée » (*Ibid.* : 38). Sur le plan verbal, cette simulation de dialogue va passer par l'emploi de la deuxième personne du pluriel, par des tournures interrogatives, par l'usage de l'impératif, etc. Ainsi le poème l'« Avventura » s'ouvre sur cette accroche : « nessuno come noi vuole quello che voi volete » (« personne d'autre que nous ne veut autant que vous ce que vous voulez »). Et sur le plan iconique, cette recherche de contact passe par le regard du modèle, braqué sur l'objectif, qui semble par là même d'adresser à nous.
- 36 Les recettes de l'argumentation publicitaire sont donc appliquées à la lettre, et le produit vanté parfaitement mis en valeur. Sauf que. Sauf que d'une part le « produit » en question n'en est pas un, et que le message ici transmis l'est dans un cadre qui n'est précisément pas celui de la publicité. On se situe bien sûr en partie dans le registre de la parodie, la *poesia visiva* étant présentée sous l'aspect d'une femme moderne, nouvelle « muse » dégradée, tirée des magazines de mode, vendue comme un nouveau shampoing, mais on se situe aussi au-delà du simple jeu gratuit. En effet, privés de leur but pragmatique, le

faire-acheter, ces messages tournent à vide et révèlent par là même leur mécanisme. C'est à ce niveau que se situe alors la dimension « révélatrice » du détournement, et l'efficacité critique du collage. Le déplacement des procédures de captation publicitaires d'un contexte communicationnel à un autre crée une forme de tension invitant le lecteur-spectateur à se confronter d'une façon différente à ces messages qu'il reçoit tous les jours de manière généralement passive. Les éléments ainsi prélevés et déplacés vont ainsi fonctionner comme des échantillons, c'est-à-dire, pour reprendre les catégories proposées par Nelson Goodman, sur le mode de l'exemplification. Posant la question « quand y a-t-il art ? », le philosophe explique en effet qu'un objet fonctionne comme œuvre d'art lorsqu'il exemplifie certaines de ses propriétés, ce que ne fait un objet (ou un texte) non artistique. Ainsi deux objets parfaitement identiques du point de vue formel peuvent fonctionner d'une façon totalement différente en fonction du contexte dans lequel ils sont implémentés¹⁷. Dans le cas qui nous occupe, le déplacement des éléments prélevés dans le contexte de la poésie modifie leur fonctionnement. Coupés de leur fonction pratique, ces images et ces mots d'ordinaire non perçus pour eux-mêmes se mettent à exemplifier leurs propriétés, invitant ainsi le récepteur à les considérer d'un point de vue « esthétique », au sens où Goodman définit ce terme (il ne s'agit pas de considérer ces éléments comme « beaux », le philosophe définissant l'attitude esthétique comme une activité cognitive).

- 37 Ainsi, la récupération de l'« interlangue » des médias procède d'une intention double, et dialectique : il s'agit bien d'emprunter aux médias de masse leurs procédures de captation et leur efficacité, pour redonner une visibilité à la poésie, mais sans tomber dans l'imposition aliénante qui caractérise les médias en question. Pour Eugenio Miccini, « la *Poesia Visiva* transforme les mass media en mass culture » :

Le système ne produit pas pour créer une édification esthétique. La finalisation, la téléologie de la technologie de la communication, est destinée uniquement à la consommation. À la production de profits, à la production de plus-value. Alors je voulais utiliser ce niveau de communication pour une contestation de sa banalité, de son pragmatisme. Ceci, c'est notre position critique. Mais c'est en même temps une position créative, parce que nous avons à récupérer ce médium et à nous en servir pour une meilleure force esthétique¹⁸.

- 38 Il y a à la fois utilisation des potentialités du médium dans son efficacité, et acte critique vis-à-vis de cette efficacité même, invitant le lecteur à faire lui-même un retour critique sur ses propres réactions à la vue du poème. Les œuvres de la *poesia visiva* fonctionnent ainsi comme des œuvres ouvertes, au sens où l'entend Umberto Eco (1965), dans la mesure où elles requièrent une participation active du lecteur-spectateur dans la constitution du sens global du poème. Réagir au « tout-image », pour les visifs, c'est donc jouer avec et contre les médias de masse, user de ce nouveau langage pour en détourner et en dévoiler la portée.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence sur la poésie visuelle

DOC(K)S, dir. publ. Akenaton, Philippe Castellin et Jean Torregrosa, Ventraben-Nouvelles éditions polaires, 1976-2006.

Logomotives, 1963-1983, Chefs d'œuvres de la poésie visuelle, Factotumbook 32, Illasi (Italie), Éditions factotum-art, 1983.

Lotta Poetica, 1971-1975, Factotumbook 1, Italy, Éditions factotum-art/Calaone-baone, 1975.

Poesia Visiva : five maestri, 1963-1988 (U. Carrera, S. M. Martini, E. Miccini, L. Pignotti, Sarenco, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1989 (catalogue).

Poésure et Peinture : d'un art, l'autre, Marseille, Musée de Marseille et Réunion des musées nationaux, 1993.

Visual Poetry, A. Arias-Misson, M. Bentivoglio, J. Blaine, J. F. Bory, U. Carrega, C. Claus, Ian Hamilton Finlay, E. Miccini, T. Phillips, Sarenco, S. Takahashi), Otis/Parsons Galery, Los Angeles, Rara International, coll. « Writing and Work », 1990 (catalogue).

Castellin, Philippe, 2002, *Doc(k)s : mode d'emploi*, Romainville, Al Dante, coll. « & (critique) ».

Christin, Anne-Marie, 2001, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Donguy, Jacques, 1985, *Poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle : une génération*, Paris, Henri Veyrier.

Hanna, Christophe, 2001, *Poésie Action directe*, Romainville, Al Dante, coll. « & (critique) ».

Moeglin-Delcroix, Anne, 1997, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place et Bibliothèque nationale de France.

Montenovesi, Anne, 1984, *L'Image dans l'écriture : de la poésie concrète italienne à la poesia visiva*, mémoire de thèse sous la direction de Mme Christin, doctorat 3^e cycle d'études italiennes, Université Paris VII – Denis Diderot.

Spatola, Adriano, 1993, *Vers la poésie totale*, présenté, annoté et traduit de l'italien par Philippe Castellin, éditions Via Valeriano.

Autres ouvrages consultés

Adam, Jean-Michel, et Bonhomme, Marc, 1997, *L'Argumentation publicitaire, rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac ».

Burroughs, WS et Gysin, Brion, 1976, *Œuvre croisée*, Paris, Flammarion.

Debord, Guy, 1992 (1967), *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Eco, Umberto, 1965, *L'œuvre ouverte* Paris, Seuil, coll. « Points/Essais ».

Genette, Gérard (dir.), 1992, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais ».

Rancière, Jacques, 2003, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions.

NOTES

1. Arthur Petronio cité par Philippe Castellin, « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », in *Poésure et Peinture : d'un art, l'autre*, p. 288
2. L'expression est de Philippe Bootz, in « De la poésie à la poésie numérique : approche sémiotique », *DOC(K)S « Théories »*, 2006, à paraître.
3. Philippe Castellin, « Présentation », in Adriano Spatola, p. 18.
4. Eugenio Miccini dans un entretien avec Jacques Donguy, in *Poésure et Peinture : d'un art, l'autre*, op. cit., p. 437.
5. Eugenio Miccini, cité par Paul De Vree, cité par Jacques Donguy in *Poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle : une génération*, p. 18.
6. Eugenio Miccini, entretien avec Jacques Donguy, op.cit., p. 437.
7. Apollinaire, « Le Musicien de Saint Merry », *Calligrammes*, Paris, NRF/Gallimard, 2002, coll. « Poésie ».
8. « Aujourd'hui », in *Aujourd'hui (1917-1929), suivi de Essais et réflexions (1910-1916)*, Paris, Denoël, 1987, p. 96.
9. Eugenio Miccini et Michele Perfetti, « Poesia visiva » in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 562.
10. E. Miccini et M. Perfetti, « Poesia visiva » in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 562.
11. E. Miccini et M. Perfetti, « Poesia visiva » in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 562.
12. E. Miccini, cité par Jacques Donguy, in *Poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle : une génération*, p. 59.
13. E. Miccini et M. Perfetti, « Poesia visiva » in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 562.
14. Cité Jacques Donguy, op.cit., p. 59
15. Gérard-Georges Lemaire, « 24 points de suture posés par Gérard-Georges Lemaire », in WS Burroughs, B. Gysin, p. 12.
16. G. E. Debord et J. G. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues* n° 8, 1956.
17. Nelson Goodman, *Langages de l'art* et « Quand y a-t-il art ? » in Gérard Genette (dir.), p. 67-82.
18. Cité in *Poésure et peinture*, op. cit., p. 442.

RÉSUMÉS

La *poesia visiva* se donne pour but de résister à la massification aliénante véhiculée par les médias, en développant une poésie visuelle qui se réapproprie le langage même des médias incriminés. L'adoption de cette « interlangue », qui repose sur l'association du mot et de l'image, a une fonction double : il s'agit à la fois de redonner une place à la poésie dans la société contemporaine dominée par l'image en empruntant aux médias leur efficacité pragmatique, et, dans le même temps, de contester ce pragmatisme en usant du montage et du détournement, à des fins critiques. C'est la stratégie « cheval de Troie ».

The aim of *poesia visiva* is to resist the alienating massification conveyed by the media, by developing a visual poetry which re-appropriates the language of the media in question. Adopting this “interlanguage”, which is based on the association of word and image, has a double function: it both restores a place for poetry in our contemporary society, which is dominated by

images, by borrowing from the media their pragmatic efficiency, and, at the same time it questions this pragmatism by using photomontage and diversion in a critical way. This can be called a strategy of “the Trojan horse”.

La *poesia visiva* tiene por objetivo resistir a la masificación enajenante vehiculada por los medios de comunicación, al desarrollar una poesía visual que se reapropia el lenguaje mismo de los medios en cuestión. La adopción de esta “intrelengua”, que tiene lugar por la asociación de la palabra y la imagen, tiene una doble función : por una parte, situar de nuevo la poesía en la sociedad contemporánea dominada por la imagen, al tomar la eficiencia pragmática de los medios, por otra, dudar de tal pragmatismo valiéndose del montaje y de la deformación con fines críticos. En otras palabras, la estrategia del “Caballo de Troya”.

AUTEUR

GAËLLE THEVAL

Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure Fontenay-Saint Cloud / LSH, agrégée de lettres modernes, et allocataire monitrice de 2005 à 2008 à l'université Paris Diderot – Paris 7, Gaëlle Théval travaille au sein du Centre d'Etude de l'Ecriture et de l'Image (<http://www.ceei.univ-paris7.fr>). Elle prépare actuellement un doctorat sous la direction de Mme Anne-Marie Christin intitulé « Poésies ready-mades aux XX^e et XXI^e siècles »