

B
R
O
S C A L A : LIEUX COMMUNS
S
A

Montserrat PRUDON
Université Paris 8. Traverses

*J'ai une maladie : je vois le langage... du
langage je me sens visionnaire ou voyeur.*

R. Barthes

Lieu commun ? Mais encore ? Peut-être pourrait-on partir d'une définition ou d'un a priori qui tiendrait le lieu commun, objet de notre réflexion, comme lieu du consensus, celui où rencontre, dialogue et échange se diraient par le même mot ? Ce qui reprendrait la référence aristotélicienne aux *habitus* et au *sensus communis*. Si tel était le point de départ, il permettrait de prendre en compte la phrase mise en exergue par Jean Cocteau dans la dernière livraison de sa revue *Le Coq / parisien* : « vive la rose, reine des lieux communs »¹. Cela permettrait en outre de rappeler ce qu'écrivait Henri Matisse à propos de cette même rose :

rien n'est plus difficile à un vrai peintre que de peindre une rose, parce que, pour le faire, il lui faut d'abord oublier toutes les roses peintes.²

Ce qui revient à poser la question de l'écart nécessaire entre lieu commun et création. La distance prescrite par le peintre ne fait que reprendre l'exigence d'authenticité par rapport à ce que l'on ressent et le rejet d'une quelconque *mimesis* ou d'un calque éventuel puisque « créer c'est exprimer ce que l'on a en soi »,

insistera-t-il encore dans le même texte. Où s'introduit aussi la notion de signe: « il me faut créer un objet qui ressemble à l'arbre. Le signe de l'arbre »³. De *mon* arbre, convient-il d'ajouter, puisque, en quête du statut d'œuvre de création il ne saurait être reprise du signe d'un autre. Le problème renvoie en tout cas non seulement à la notion de signe, à son interprétation, mais aussi au processus même de la création. Que faut-il garder du stock de la mémoire ? Quelle mesure convient-il d'accorder à l'oubli pour se prétendre créateur ? Choix drastique, épuration nécessaire et première étape de la création, toujours selon Matisse et dans le même texte : « ces signes plastiques nouveaux qui entrèrent dans le langage commun » permettront de définir l'importance de l'artiste, laquelle « se mesure à la quantité de nouveaux signes qu'il aura introduits dans le langage plastique ».

L'aventure dès lors récuse la banalité, le cliché. Banalité d'un savoir ordinairement partagé, d'une opinion courante, anodine et aseptique, que stigmatisait Roland Barthes : « la banalité c'est le discours sans corps », là où fleurit le stéréotype, « cet emplacement du discours où le corps manque, où l'on est sûr qu'il n'est pas »⁴. Et dont le refus entraîne la recherche de l'antidote, en l'occurrence « la fraîcheur du langage ». Fraîcheur ? Encore faut-il qu'il reste en commun le minimum nécessaire à la communication, au partage. Minimum que sauvegarde l'indispensable magie, l'enthousiasme de la créativité, élan qui, seul, fait exploser le stéréotype pour lui substituer un être langagier nouveau. Précellence donc de la parole magique qui relevant au départ du lieu commun, n'en devient pas moins innovante, hors des sentiers battus.

Il s'agit pour le créateur, on le sait, de dire le monde selon des codes traditionnellement pré-établis et des signes répertoriés relevant du pictural, du musical ou du scriptural. C'est sans doute parce que le langage est la chose la mieux partagée que certains créateurs ont cherché à renouveler cet outil non plus en adaptant la syntaxe ou le lexique, quitte à les bousculer voire à les annuler — sous l'égide des Futuristes et de leur *tabula rasa* — mais plutôt en utilisant d'autres stratégies, en reprenant, par exemple, la valeur originelle du mot, de la lettre, en lui conférant valeur iconique plutôt que sémantique. C'est par ce retour délibéré à une écriture première, qui tiendrait du visible autant que du lisible, que des poètes, comme Joan Brossa dans le domaine catalan et Eduardo Scala en castillan, prétendent dire avec des mots — usuels de préférence — autre chose que ce qu'autorisent les dictionnaires. Par la fonction visuelle ainsi accordée, ils atteignent à l'universel et franchissent la barrière de la traduction, sinon celle de l'interprétation. Autrement dit, le refus de la norme académique privilégie le rôle du regard au détriment de la lecture. Et le texte devient tableau.

Pour illustrer cette réflexion, cette mise en question de l'œuvre de création, on s'intéressera exclusivement à ces deux œuvres du domaine péninsulaire. On passera sous silence d'autres expériences, dans d'autres champs linguistiques et

notamment celles conduites en la matière par les poètes lettristes français sous l'égide d'Isodore Isou. Ils réinventent eux aussi la fonction de la lettre par l'alphabet hypergraphié dont ils se dotent et opèrent ainsi entre la lettre et l'image une jonction comparable à celle que proposait Schönberg dans le *Pierrot Lunaire* pour la musique et les paroles⁵. Ou encore les tenants de la poésie sonore, toutes langues confondues, ou « performers », de Julien Blaine à Serge Pey ou Joël Hubaut. Omission qui, à l'évidence, n'est pas rejet mais choix imposé par les limites de cette approche. Par ailleurs on se souviendra aussi du rôle précurseur dans le domaine ainsi balisé assumé par Octavio Paz avec ses « Topoemas », base de la poésie spatiale qui réconcilie Topos et poésie⁶.

Une première question s'impose aussitôt : regarder...mais encore ? et le regard peut-il, de toute façon, être le même ? La lecture de chacun n'est-elle pas aléatoire dès lors que l'on met en question le consensus initial et, ce faisant, ne met-on pas ainsi le sens lui-même en danger ?

L'œuvre des deux poètes contemporains cités⁷ nous permettra d'illustrer les stratégies mises en œuvre. Leur approche répondra sans doute aussi aux questions que ne manque pas de poser la réception de telles œuvres, à commencer par celle-ci : doit-on les tenir comme relevant du littéraire ou du domaine des arts plastiques ? L'objet ainsi considéré reste bien du langage, mais est-ce encore de l'écriture ? Et quel rôle le lecteur se voit-il dévolu dans cette affaire ?

Il y a d'abord la réduction à l'élémentaire, évoquée ailleurs par Jacques Dupin à propos de Joan Miró⁸. Focalisation utilisée aussi par Georges Raillard⁹ lorsqu'il souligne l'isolement d'un détail, susceptible d'être métamorphosé en signe et nanti de lectures multiples. Cette mise en exergue conduit inévitablement à la rencontre du signe et explicite les multiples objets qui traversent l'œuvre mironien : l'étoile, la forme ovoïde, le trait, la touche de couleur (cf. « ceci est la couleur de mes rêves », 1925). Cette démarche est-elle transposable au domaine de l'écriture ? On est tenté de le croire et même de la voir mise en œuvre dans les poèmes visuels comme ceux de Brossa. Où l'on constate le plus souvent comme point de départ à l'unité signifiante du texte le choix — isolement d'un détail — de l'objet élémentaire, appartenant au monde le plus familier, voire ancillaire — pas d'objet a-poétique donc — et qui, par conséquent, est susceptible de parler à tous et à chacun. Dans cette catégorie entrent l'œuf, la clef, un chapeau, une lettre (de l'alphabet). Se servir d'un objet banal, — puisque tout le monde est censé le reconnaître, puisqu'il fait sens pour tout regard occidental —, ce n'est pas seulement, et comme on peut le voir chez Marcel Duchamp par la grâce d'un urinoir ou d'un bidet, introduire le scandale dans le lieu commun. C'est aussi partir de, ou revenir à, ce stéréotype qui passe par la lecture communément partagée pour introduire le petit grain de sable étymologique qui va bloquer le rouage de l'habituel, du consensus et qui, ce faisant, fera surgir un autre sens. Inopiné, toujours. Saugrenu, peut-être, mais toujours néanmoins re-

connaissable à travers les lectures multiples auxquelles il convie. Comme Miró donc, Brossa part de l'objet le plus anodin pour (re)trouver, à travers la modalité usuelle, celle qui précisément permet le partage de la parole, cet autre sens qui va transformer l'habituel, la norme, le quotidien, en signe. Intangible par son appartenance au monde du quotidien, l'objet ainsi sélectionné devient, en quelque sorte, œuvre ouverte.

Étymologique chez Brossa, la rupture instaurée par cette démarche passe souvent par la référence à des codes culturels ou idéologiques différents chez Scala. L'exercice ludique peut tirer profit du sème initial mais il s'inspire aussi du lexique de la Kabbale, de l'Alchimie ou de la Mystique. La surprise, l'innovation devient alors obstacle par l'intromission de cette pluralité de décodages à effectuer, apanage d'un lecteur présumé averti. On évoquerait volontiers, à la suite de Fernando Lázaro Carreter¹⁰, l'élaboration du conceptisme, du style baroque et le consécutif *hermétisme* pour le lecteur non ou mal informé. Góngora a depuis longtemps démontré que le plus léger déplacement sémantique peut provoquer la surprise attendue, sollicitée, le jeu polysémique faisant ainsi ses preuves. Acrostiches, palindromes, labyrinthes, anagrammes et autres divertissements

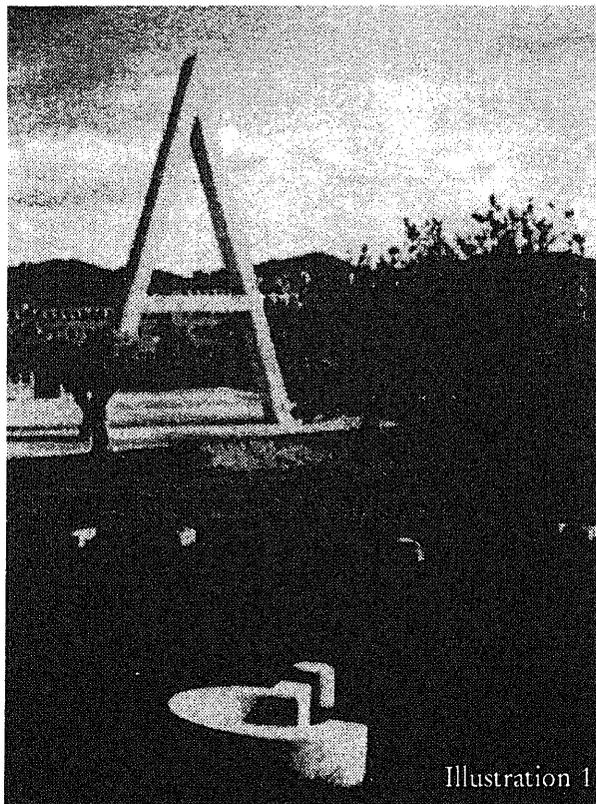


Illustration 1

graphiques relèvent du jeu, certes, mais ils supposent également la nécessaire, pour ne pas dire l'indispensable, mise à disposition d'une grille de lecture multiculturelle. Contre le sens figé et donc mort, la cassure ; face à l'enchaînement pré-établi, la brèche, la ligne oblique offerte par la référence exotique, par l'emprunt à des langages autres. L'intersection avec ces codes symboliques différents et relevant de traditions diverses, chrétiennes ou non, produit dans cette écriture contemporaine un syncrétisme comparable à celui du baroque et, comme lui, difficilement identifiable à première lecture.

L'hyper-codification des lettres et des mots qui constituent le langage (son) et l'écriture (graphe) permet de multiples lectures. La lettre, isolée, hors de sa fonction se trouve investie d'une valeur différente, elle acquiert fonction de protagoniste. Elle n'est plus simple élément au sein d'un mot. Isolée, mise en exergue, elle fait sens. Ainsi le A majuscule, graphie omniprésente dans les poèmes visuels brossiens et forme reproduite dans l'installation monumentale du Vall d'Hebron à Barcelone (illustration 1) où la lettre démantelée et parsemée dans l'espace vert proclame sa valeur symbolique. Mais selon quel registre ? Faut-il revenir à la symbolique traditionnelle de l'alpha et de l'omega ? Faut-il évoquer au contraire la charge négative que lui imposait PAB (Pierre Albert-Birot) dans ses dialogues nuniqes¹¹ où se voit désigné par le A le poète conventionnel dépourvu d'innovation. A quel diagnostic souscrire ? Et comment interpréter, par ailleurs, la présence de ce même graphe dans le poème « Cresta » qui donne à voir un chapeau melon surmonté d'un A majuscule étiré. L'association de ces deux éléments incongrus ne serait que ce qu'elle est, cocasse, mais elle se voit perturbée par le titre de l'œuvre: « Cresta ». Est-ce l'appendice du coq fier de son savoir et de sa réussite sociale (le chapeau) ? Est-ce, par ce triangle, ô combien symbolique

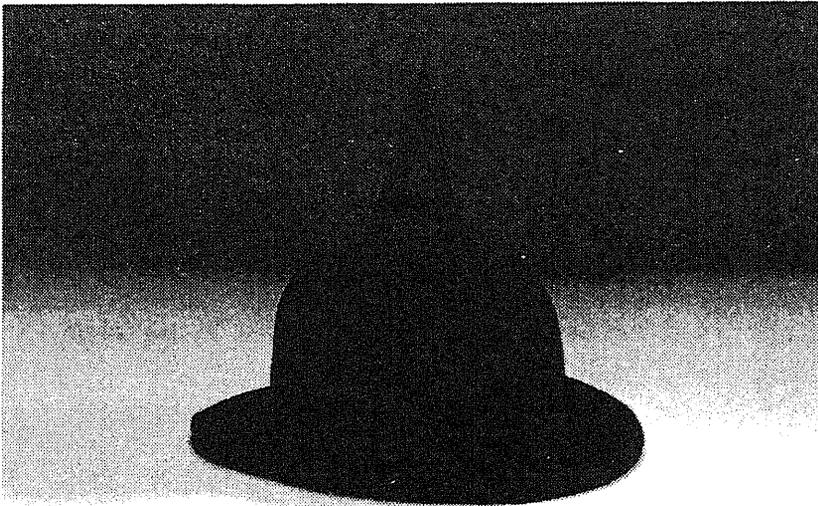


Illustration 2

et pointant le ciel, l'aspiration vers un au-delà qui se moquerait des apparences et de la contingence consensuelle ? (illustration 2). La même lettre d'ailleurs constitue la trame du poème scalien « ALIANZA » du recueil *Circulo*¹² et, par la distribution spatiale attribuée à partir de ce signe, elle in-forme le texte (illustration 3).

A L I A N Z A
 L L L L L
 I I I I I
 A L I A N Z A
 N N N N N
 Z Z Z Z Z
 A L I A N Z A Illustration 3

Le mot quant à lui dépasse son code d'objet à lire et à énoncer pour devenir, d'abord, objet à voir, il se coule dans la fonction de l'*imago*. Ainsi, chez Scala, le mot MÁSCARA désarticulé en MÁ / CARA où le supplément de personne dévoilé par la coupure intempestive est donné par l'objet qui le déguise. Une stratégie identique transforme le T de TRÁNSITO du même recueil, figure pyramidale, en triangle magique d'un talisman antique (illustration 4).

T R Á N S I T O
 T R Á N S I T
 T R Á N S I
 T R Á N S
 T R Á N
 T R Á
 T R
 T

Illustration 4

Ce dépassement sémantique, cette frontière éclatée que permettent de constater ces exemples se fera par la suggestion du trait, de la couleur éventuelle, de la mise en espace. Métaphore en action... Loin du lieu commun supposant un savoir collectif passif surgit ainsi un nouvel espace de liberté qui implique également le partage mais selon un écart restant à mesurer. Au cœur même de la création.

On retrouve ainsi mis en évidence le caractère sacré de l'alphabet, qu'il soit hébreu ou coranique, partie intégrante de la célébration du divin. En ritualisant un élément isolé de son contexte mais rattaché à une chaîne symbolique autre, en l'énonçant s'il le faut en forme de litanie, le poète — ici Brossa ou Scala — en fait un médiateur de connaissance proche du mystique qui relève de l'ésotérisme et fonctionne comme l'un des stratagèmes les plus élaborés.

Autre point sensible dans ce rejet du lieu commun ou plutôt dans sa transgression : le rythme¹³. Plusieurs éléments sont en cause, autant qu'il en entre dans son élaboration. Le rythme d'un texte est fonction de son phrasé et partant de sa distribution dans l'espace, de sa diction où interviennent ponctuation et structure grammaticale. Sans oublier l'apport de la voix — silencieuse ou audible — toujours prise en compte par les poètes ici en question. Sur le rythme, donc, portera l'innovation. Celui de la phrase, consensuelle, celui du mot et du nombre de ses syllabes, celui de la lettre enfin, signe élémentaire s'il en est, plus petite unité signifiante et qui, par la rupture introduite dans son énonciation, multiplie son potentiel signifiant. Ce que Brossa démontrait par la lecture à haute voix, aux inflexions inattendues, de ses textes, ce que Scala met en pratique avec le rythme introduit dans la lecture silencieuse. Innovation qui passe alors par la gestuelle. S'il veut avoir accès au poème le lecteur doit tourner la page sur elle-même voire retourner le volume tout entier ! La lecture, la prise de connaissance du texte, oblitère donc le rythme habituel qui consiste à passer d'une page à l'autre selon les règles bien établies de la pagination et de la distribution des feuillets, et impose une rotation à l'objet-page ou à l'objet-livre. Manipulation où l'on retrouve la symbolique de la roue, récurrente dans l'œuvre scaliennne. Ce sur quoi s'explique le poète dans l'avant-propos à *Libro de arista* où le volume, pages blanches dans un sens, implique d'être retourné, pages blanches dans l'autre, privilégiant le ballet de séquences constituées par le groupe de lettres : « b d p q » et ses variations (illustration 5). Provocation revendiquée par l'auteur dans son prologue :

Manifestación vocal, visual, vital : canto del Cántico de la Unidad. Lector, tú eres el autor de este poema que se manifiesta por tus manos : una pasiva, sujeta el libro; otra recorre al vuelo la escala de página a través de su dedo índice y pulgar, mensajeros de la justicia y el amor.¹⁴

secuencia 1	b d p q	1
2	b d q p	2
3	b p d q	3
4	b p q d	4
5	b q d p	5
6	b q p d	6
7	p b d q	7
8	p b q d	8
9	p d b q	9
10	p d q b	10
11	p q b d	11
12	p q d b	12
13	d b p q	13
14	d b q p	14
15	d p b q	15
16	d p q b	16
17	d q b p	17
18	d q p b	18
19	q b d p	19
20	q b p d	20
21	q d b p	21
22	q d p b	22
23	p b d q	23
24	p b q d	24

Illustration 5

Il n'est pas étonnant dans cette perspective provocante que le premier ouvrage de Scala¹⁵ s'ouvre sur une dénégation qui parodie Magritte et affirme : « esto no es un libro » ni que sa présentation ait donné lieu à un autre geste symbolique, la « desencuadernación », le débroschage du volume. Dé-reliure qui rend sa liberté aux feuillets et n'implique plus d'ordre préalablement établi à la lecture des textes. Le lecteur est prié de défaire la reliure dans une démythification ludique proche du carnivalesque puisqu'à l'obstacle à franchir — annulation d'une mise en forme convenue — s'ajoute la dérision face à la dégradation du livre devenu jeu de cartes. Suivant la théorie de Johan Huizinga,¹⁶ selon lequel la poésie fut de tout temps ludique et mise en représentation, Felipe Muriel voit dans cette présentation /destruction du livre *Geometría del espacio* et la libération des 40 poèmes une sorte de parodie sacrificielle (illustration 6). Au demeurant une telle cérémonie, dérisoire et parodique, tient à coup sûr de la « Performance ».

LOS CUARENTA POEMAS
 AQUÍ CONTENIDOS (¿CUA
 RENTA? ¿POEMAS? ¿AQUÍ
 CONTENIDOS?) DÉBENSE
 DESENCUADERNAR DE TA
 L FORMA QUE CREEN UN
 SOLO MAZO DE NAIPES
 PARA EMPEZAR EL JUEG
 O
 BARAJANDO LA BARAJA
 QUE NO ES BARAJA LEV
 AN TAR LA COSTRA DEL
 VELO IR PENETRANDO
 ESTO NO ES UN LIBRO.

Illustration 6

Rotation ou mise à plat, le geste iconoclaste implique, de toute façon, l'idée de rupture et suppose la notion d'effort préalable à tout accès au texte. Ce qui peut être rapproché de l'instrumentalisation fondée par Julien Blaine¹⁷, non plus sur le symbolisme de la roue mais sur l'instrument optique (la loupe, partie intégrante du livre) qui rend visibles et donc lisibles des caractères d'imprimerie minuscules pratiquement inaccessibles à l'œil nu.

La lecture du texte, avec ou sans gestuelle, suppose un rythme né de l'alternance du vide et du plein, du silence qui subrepticement s'introduit dans la chaîne de lecture ou de la pléthore de bruit qui brouille ou interdit le sens. Vide de la page déjà proposé par Mallarmé, espace graphique libéré qui donne son sens à la page par la mise en scène qu'il fournit au texte et qui fait éclater les frontières de toute codification. Symbolique du vide, du trou, que l'on retrouve dans l'œuvre d'Antoni Tàpies. Métaphore du silence, le trou ou absence « articule et condense une sémantique de l'angoisse et de la souffrance », commente F. Muriel à la suite de Giulio Carlo Argan¹⁸. Cette présence du vide, sous quelque forme que ce soit, rend bien compte de l'esthétique du silence présente dans les deux œuvres considérées. Il est image du souffle vital qui la génère.

Une même rupture rythmique scande l'œuvre de Brossa, que ce soit par l'immobilisation des voyelles dans leur rigidité épinglée, tel le poème « Insectari », en forme de planche entomologique¹⁹. Papillons au vol arrêté, quel sens ont-elles encore ces voyelles ? Celui de n'en plus avoir, sans doute (illustration 7). Ou par



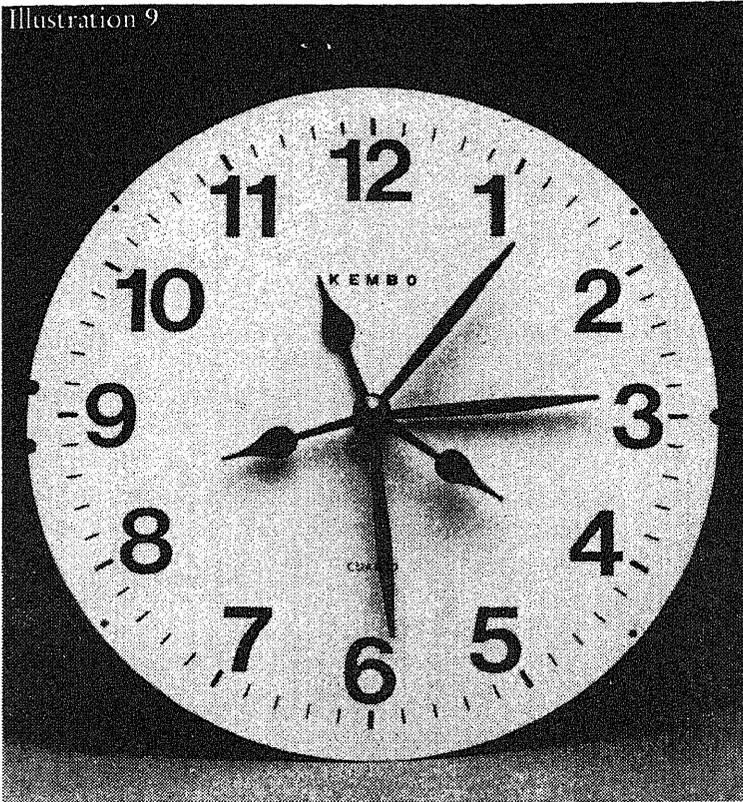
Illustration 7

la béance du silence / de l'absence qui transforme le mot, privé de certaines de ses lettres, en rébus (*Elegía al Che*). C'est par le trou que provoque dans l'alphabet l'absence des trois lettres C H E que l'on peut deviner le destinataire de l'élégie (illustration 8). Ou au contraire par l'accélération et la pléthore qui sont une autre forme d'annulation, une évidente rencontre avec l'absurde. Comment



Illustration 8

Illustration 9



lire l'heure selon les normes convenues alors que la pendule, déboussolée, multiplie ses aiguilles perdant ainsi ses repères ? (illustration 9)

Essentialité, retour à l'élément premier ou rupture de rythme sont les deux stratégies fondamentales qui utilisent le lieu commun pour mieux le dé-construire, l'écriture pour mieux la renouveler, la poésie pour lui rendre son sens premier hors des chemins trop fréquentés. Devenue visuelle, sonore ou spatiale, ou encore « contre-écriture » selon le terme choisi pour le dire en Espagne dès 1965 avec l'apparition du groupe ZAJ, elle sort libérée des règles convenues. Son but est d'abord de remettre en question la relation sème / graphe ; son / sens; visible / « énonçable » selon la terminologie de Michel Foucault. Mais sans jamais perdre de vue non plus que la poésie est une activité ludique par excellence. Option que l'on retrouve dans les analyses de R. Barthes lorsqu'il affirmait refuser la consommation d'un texte au sens univoque et proposait en échange le JEU de la lecture²⁰. Un jeu lui-même fondé sur la bivalence du verbe jouer. Le lecteur est appelé à jouer avec le texte mais il est aussi censé *jouer le texte* comme s'il s'agissait d'une partition. Où surgit la notion d'interprétation, chacun proposant ainsi sa lecture d'un texte dont il est à la fois l'interprète et le co-auteur.

Les deux stratégies observées, (deux parmi tant d'autres) de la déconstruction annoncée du lieu commun lexical, amènent inexorablement la mise en évidence de l'incommunicabilité qui soutend l'oeuvre. Du moins au sens où le commun entend la communication. Échange supposé où néanmoins le dialogue, fondé sur des lieux communs, n'en est jamais un. Le langage est une appropriation et le partage, partant, impossible. Ce que clame, plus encore peut-être que les poèmes, le théâtre de Joan Brossa. Dans le plus parfait paradoxe. Art du dialogue, de la mise en scène — en espace — l'oeuvre dramatique devient alors le lieu de la non-communication. Les personnages n'échangent que des banalités redondantes, reflet fidèle des us et coutumes mais toujours interprétées à contre-emploi. Parce que celles-ci, autres lieux communs, ne sont que leurre. D'où l'utilisation de la pirouette lexicale ou gestuelle et la succession de tableaux supposés structurer l'oeuvre et lui donner sa cohérence interne. Or ces tableaux, tout en semblant s'intégrer dans le déroulement d'une action dramatique, impliquent aussi des éléments inattendus tels que tours de magie, séquences de streap-tease (tenu pour la manifestation théâtrale élémentaire par excellence) apparemment incohérents. On est confronté ainsi à cette logique poétique dont parlait Federico García Lorca à propos de ses pièces « sous le sable », logique interne par-delà La Logique, celle qui, selon Vicente Huidobro ouvre seule les portes du territoire poétique :

al llegar a este lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva.²¹

Il y a dans le choix de ces stratégies la mise en évidence de l'ambiguïté du réel et de sa transcription, ce dont parlait déjà Jean Paulhan²². S'y révèle aussi le processus de métamorphose auquel est soumis le langage²³. Mais l'oeuvre ainsi construite sur une provocation délibérée encourt, en outre, le risque de la solitude, de l'échec. Les symboles choisis pour dire la nécessaire rupture sont référencés selon l'humus culturel de chacun. En étroite relation avec son vécu. La grille du souvenir n'est pas forcément partageable. La solitude n'est donc pas seulement celle du créateur. Le lecteur la reçoit, lui aussi, en partage. Incontournable donc la question finale : quel lecteur pour ce type d'oeuvre ? Il y a également, et cela a été maintes fois reproché à Brossa, un choix élitiste : comment lire sans grille indicatrice ? Le poète s'en tirait toujours par une pirouette réaffirmant sa préférence pour l'activité poétique, ludique avant tout.

Lieux communs, sens communs, bon sens, la problématique mise à l'ordre du jour par les philosophes de l'actuelle modernité provoque chez le créateur, qui cherche précisément à être ce qu'il est : un créateur — et quel que soit le support qu'il utilise — une sorte de surenchère provocante et roborative qui, en définitive, donne au lecteur un nouveau statut. Car, à la vérité, le poème ainsi conçu laisse la voie ouverte, et sa lecture plus qu'inter-active devient inter-créatrice. Où l'on retrouve, proposée par Jean Bellemin-Noël, la notion d'inter-

lecture qui se substitue ou complète celle d'intertextualité²⁴. Ou encore « cette écriture blanche », libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage que R. Barthes préconisait contre la désintégration du langage et son corollaire le silence de l'écriture²⁵. Umberto Eco n'est pas loin qui a ouvert la porte à ce lecteur idéal devenu, face à la poésie graphique ou visuelle, le lecteur-pour-soi. Celui qui a reconquis le droit au rêve²⁶. Le philosophe pense le monde. Le poète lui donne sa grammaire et dans la mise en mots de sa vision du monde aspire à en être aussi le créateur. Hors des normes établies ou mieux qu'elles. Ou différemment...

Légendes des illustrations

- ill.1. Joan BROSSA : A « poema visual transitable en tres temps », Barcelona, Vall d'Hebron, 1984.
- ill.2. Joan BROSSA : « Cresta », 1988.
- ill.3. Eduardo SCALA : « ALIANZA » dans *Círculo*, *op. cit.*, 1979.
- ill.4. Eduardo SCALA : TRÁNSITO, *ibid*
- ill.5. Eduardo SCALA : *Libro de arista*, *op. cit.*, 2001.
- ill.6. Eduardo SCALA : *Geometria del espacio*, *op. cit.*, 1974.
- ill.7. Joan Brossa : *Insectari*, 1989.
- ill.8. Joan BROSSA : *Elegia al CHE*, 1967.
- ill.9. Joan BROSSA : *Relotge*, 1988.

¹ J. Cocteau, *Le coq /parisien*, Paris, 4, nov. 1920.

² H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art* (1972), Paris, Hermann éd., 1992, p. 321.

³ H. Matisse, *op.cit.*, p. 171.

⁴ R. Barthes, *Roland Barthes par R.B.*, Paris, Seuil, 1975, p. 141 et 93.

⁵ Massin, *Le lettre et l'Image*, Paris, Gallimard, 1993.

⁶ O. Paz, *Poemas*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

- ⁷ J. Brossa, *Obra poètica*, Barcelona, ed. 62 et *Théâtre*, idem (6 vol.) 1983. *Poesia visual*, IVAM, Valencia, catalogue exposition nov. 1997-janv. 1998. E. Scala, *Poesia 1974-1999*, Madrid, Siruela, 1999 et *El libro de arista*, Madrid, ed. de la impronta, 2001.
- ⁸ J. Dupin, *Joan Miró la vie et l'œuvre* [1961], Paris, Flammarion, 1993, p. 60.
- ⁹ G. Raillard, *Miró*, Paris, Hazan, 1989, p. 39.
- ¹⁰ F. Lazaro Cárreter, *De poética y Poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ¹¹ P. Albert-Birot, « Dialogue nunique » dans *SIC Sons, Idées, Couleurs, Formes*, Paris, 1916-1919, 16, avril 1917, reprint J. M. Place, 1980, préface de M. L. Lentengre, p. 126-127.
- ¹² E. Scala, *Círculo*, Madrid, Imprenta Xilográfica, 1979. Sur le poème consulter F. Muriel, *La poesía gráfica de Eduardo Scala*, p. 231. Thèse soutenue à Cordoue en Juillet 2001.
- ¹³ H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, éd. Verdier, 1982.
- ¹⁴ E. Scala, *Libro de arista*, op. cit., « pre-ludio », non paginé.
- ¹⁵ E. Scala, *Geometría del éxtasis*, Toledo, Imprenta Serrano, 1974.
- ¹⁶ J. Huizinga, *Homo ludens*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- ¹⁷ J. Blaine, *Pagure*, Paris, éd. Al Dante, 1999, Livre et loupe.
- ¹⁸ G. C. Arcan *El arte moderno*, Valencia, F. Torres ed. , 1983, p. 307, cité par F. Muriel dans *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste*, Paris, La Différence / UNESCO, col. Traverses 2, 1997, p. 224.
- ¹⁹ J. Brossa, *Insectari*, poema visual, 1985-1989, Fondation Joan Brossa ; Montserrat Prudon : « Encres et pigments : d'une écriture l'autre », dans : *Peinture et Ecriture 3 : frontières éclatées*, La Différence / UNESCO, Traverses 3, 2000, p. 421.
- ²⁰ R. Barthes, *L'œuvre au texte*, Paris, Seuil, 1971.
- ²¹ V. Huidobro, *Temblo del cielo de « La poesía »*, Conferencia Ateneo de Madrid, 1921 dans *Vicente Huidobro y las artes plásticas*, catalogue exposition Museo Reina Sofía, Madrid, avril-juin 2001.
- ²² J. Paulhan, *L'art informel*, Paris, Gallimard, 1962.
- ²³ M. Prudon, « Del paima al poesaje, unas estrategias vanguardistas », dans *Visiones del paisaje*, Universidad de Cordoba, 1999, p. 112.
- ²⁴ Problématique abordée dans les *Actes du Colloque « La lecture Littéraire »*, Reims, 1994.
- ²⁵ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, le Seuil, 1953, Pierres Vives, p. 65.
- ²⁶ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 2001.