

Écrire l'image dans l'espace – transgression des formes poétiques au début du XX^{ème} siècle

Doux charme de l'esprit, aimable poésie [...]
Viens louer avec moi la peinture ta sœur
[...] ensemble on vit sortir du sein de la nature
L'aimable poésie et l'aimable peinture,
Deux sœurs, dont les appas égaux, mais différents
Furent le doux plaisir de l'esprit et des sens.

La Peinture (Perrault, 1992 : 84-85)

Le modernisme littéraire du début du XX^{ème} siècle développe une esthétique de la rupture avec les conventions littéraires, le réalisme et l'idée du langage comme moyen d'expression d'une réalité universelle. Pour exprimer cette rupture, il y a une nécessité pour la littérature d'innover, d'aller au-delà des limites, en d'autres termes, de transgresser. L'idée de l'article vise à examiner les rapports entre la littérature et les arts visuels par le biais de la transgression. Pour illustrer la plasticité des nouvelles formes littéraires on portera une attention particulière aux transformations apparues dans la poésie française au début du XX^{ème} siècle ainsi qu'à la réception de l'univers extrême-oriental dans la sensibilité occidentale. *La transgression des frontières* permettra à la fois d'étudier la collusion et la collision de genres et de formes aussi bien artistiques que littéraires. On présentera la coexistence et la co-implication de deux systèmes de signes : écriture et image-graphisme à partir d'exemples considérés comme fort représentatifs.

Toute réflexion sur la poésie visuelle doit d'abord rappeler le contexte littéraire dans lequel ce type de création a fleuri. Remarquons toutefois que notre objectif n'est

Dr Agnieszka Kukuryk – assistante à l'Institut de Langues Modernes de l'Université Pédagogique de Cracovie. Adresse pour correspondance : Institut de Langues Modernes de l'Université Pédagogique de Cracovie, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, Pologne ; e-mail : agkukuryk@gmail.com.

pas de présenter toute histoire de la poésie moderne mais de signaler quelques événements qui ont marqué son développement.

La poésie graphique est un langage poétique connu depuis l'Antiquité. Sa tradition remonte au IV^{ème} siècle avant J.-C., où le poète grec Simmias de Rhodes a disposé des vers de telle manière qu'ils représentent l'objet évoqué. Ce sont les *vers figurés* où le dessin et le texte se complètent. Au Moyen Âge, ils sont appelés les « poèmes figurés » et apparaissent aussi sous le nom de *carmina figurata*. À la Renaissance, ceux-ci deviennent même un genre mondain. François Rabelais dans le chapitre XLIV du *Cinquième Livre* crée un poème en l'honneur de la « Dive Bouteille » et se sert du vers pour dessiner sur la page une forme de bouteille. La tentative de conciliation de deux types de signes, plastique et linguistique, pousse des auteurs à créer une poésie visuelle qui se donne aussi bien à lire qu'à voir. Le problème de cette approche apparaît aussi sous la plume des critiques d'art. Ainsi, en 1668 Charles-Alphonse Du Fresnoy écrit dans *L'Art de la peinture* que :

La peinture et la poésie sont deux sœurs qui se ressemblent si fort en toutes choses qu'elles se prêtent alternativement leur office et leur nom. On appelle la première une poésie muette et l'autre une peinture parlante. Les poètes n'ont jamais rien dit que ce qu'ils ont cru qui pouvait flatter les oreilles et les peintres ont toujours cherché ce qui pouvait donner du plaisir aux yeux (1673 : 3).

L'auteur s'inscrit ainsi dans la ligne de diffuseurs de la doctrine d'Horace *ut pictura poesis*. Quelques années plus tard, en 1719, l'abbé Jean-Baptiste Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* aborde le même sujet et réfléchit sur le rôle de l'image visuelle dans la poésie. D'après le critique, celle-ci, devrait contenir des figures qui peignent les objets décrits dans les vers. Suite à ces réflexions, Dubos établit les correspondances entre l'image poétique et l'image picturale. À cette occasion, il ne questionne pas l'idée de la *mimésis*, et partage l'opinion selon laquelle aussi bien la peinture que la poésie sont des arts d'imitation. Néanmoins, ce qui intéresse le plus l'auteur, ce sont les différences qui existent entre ces deux systèmes. D'après Dubos, la peinture se sépare de la poésie par le style de transmission d'image. L'écrivain allemand, Gotthold Ephraim Lessing, dans son *Laocoon* présentera les mêmes arguments concernant les limites respectives des arts plastiques et de la poésie quarante-sept ans plus tard. En 1766 l'auteur note :

[...] s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues sur un *espace*, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le *temps* ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même les signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs (1964 : 109-110).

Lessing critique ainsi la correspondance entre la littérature et la peinture qui avait servi de caution à la création picturale depuis la fin du Moyen Âge. Le problème auquel s'intéresse l'auteur concerne les techniques d'imitation employées par la poésie et la peinture. Le sous-titre « Des frontières de la poésie et de la peinture » suggère déjà que ces deux moyens de figurer le monde se servent d'un différent instrument, la première se rapporte aux signes linéaires, les signes linguistiques, tandis que la seconde s'applique aux signes non linéaires, les signes picturaux.

Pourtant, la leçon du *Laocoon* n'était que partiellement admise. Une interprétation romantique et postromantique a ainsi vu une possibilité pour de nouvelles créations, des transpositions d'art dont l'écriture plastique des frères Goncourt ou bien encore la poétique baudelairienne sont autant de manifestations. L'immense travail d'intégration du pictural et du graphique dans les *Fleurs du mal* a pleinement joué son rôle dans la redéfinition de l'*Ut pictura poesis*. De nouveaux liens apparaissent également entre la poésie et la critique d'art. Baudelaire, par exemple, ne vise pas à l'étonnement littéraire mais il veut *penser la peinture*.

Dans sa présentation écrite sur les critiques d'art de Baudelaire, Claire Brunet écrit :

Si Baudelaire fut l'une des origines du petit poème en prose dans les lettres françaises, il fut donc aussi l'une des origines de ce type de parole, – et de ce qu'on pourrait nommer les mésaventures modernes de l'*Ut pictura poesis* entendue comme travail à effectuer, chez les poètes tout particulièrement, sur le visible en peinture. Ce qu'il enseigne à tout le moins et qui constitue cette tradition, c'est que le discours sur les arts engage – d'emblée – une poétique : une théorie du poème comme rythme, figure et image. Si les poètes travaillent la représentation de la peinture, ce n'est donc pas qu'ils y aient naturellement ou facilement accès. C'est que leur opération la plus propre (l'invention du poème) convoque, elle aussi, dans sa fabrique la plus quotidienne, l'épreuve d'une traduction et d'une mise en forme. En critique comme en poésie, ils ont à saisir dans la langue, à articuler une expérience qui n'est pas toujours déjà discursive (1992 : 25).

Baudelaire ouvre ainsi la discussion sur le problème de la représentation dans la poésie et il encourage beaucoup d'écrivains à réfléchir sur la nature de la peinture. Il suffit de mentionner des noms tels que Stéphane Mallarmé, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel ou Victor Segalen. Ces poètes ne revendiquent pas de façon constante l'héritage baudelairien, mais comme l'auteur des *Fleurs du mal*, ils réinterprètent et surtout essaient d'explicitier les liens entre peinture et poésie.

En 1897, Paul Valéry décrit le travail de Stéphane Mallarmé de la façon suivante :

Mallarmé, m'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute,

la concentration étaient *choses vides*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. [...] Là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide inconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, coexistait la Parole ! [...] Il a essayé, pensai-je, d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé ! (1957 : 624)

Le poète définit ainsi la démarche artistique de l'auteur symboliste qui revient à l'unité première de l'alphabet que constitue la lettre. Celle-ci se délie de son enchaînement au texte et reprend la valeur d'idéogramme. Dans son nouveau corps typographique, la lettre retrouve sur la page une présence hiéroglyphique. Mallarmé essaie donc de restituer le processus de l'écriture primitive et de le rendre à nouveau actif. C'est dans ce bouleversement que s'inscrit sa proposition quant au livre, désormais défini comme une « expansion totale de la lettre » (Mallarmé, 1945 : 380). L'espace de la page ou, plus précisément, de la double-page se fait tableau. C'est l'effet de la recherche individuelle de l'auteur symboliste au sein de la réévaluation et de la recréation de la lettre qui ont marqué le XIX^{ème} siècle. De plus, la (r)évolution qui s'est déroulée aussi bien dans la peinture que dans la poésie dans la deuxième moitié de ce centenaire a changé la manière de percevoir le monde. Il ne s'agit plus du concept mimétique de l'art retournant à l'axiome célèbre d'Horace *ut pictura poesis* qui signifie que « la poésie est comme la peinture » ou « il en va de la poésie comme de la peinture ». L'ambition des poètes modernes n'est plus de (re)présenter la réalité mais de la créer.

L'apparition de nouveaux mouvements artistiques, surtout l'impressionnisme, exerce une influence considérable sur la littérature de l'époque en question. Mallarmé reste influencé dans sa conception même de la poésie par la peinture de Manet, une peinture de surface qui tendait à éliminer le sujet. La relation entre le poète et le peintre permet d'envisager, dans les deux sens, le rapport entre l'image et le texte. Enzo Caramaschi, dans *Arts visuels et littérature, de Stendhal à l'impressionnisme*, déclare même que c'est « l'impressionnisme [qui] s'affirme d'abord en littérature, notamment par le paysage en prose, avant de s'épanouir en peinture » (1985 : 87). Passionné par l'impressionnisme, cette nouvelle façon de percevoir le monde dont Édouard Manet est l'initiateur, Mallarmé définit enfin le phénomène, disant que « poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret... » (2003 : 175). Cette phrase fait du poète symboliste l'un des premiers théoriciens de l'époque qui précède la fameuse constatation de Paul Klee qui, en 1924, affirme que « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » (1999 : 34). En effet, l'artiste n'est pas une sorte de copiste du réel, se contentant de représenter le monde. Mallarmé décide donc de dégager le poème de « tout appareil du scribe » et « cède l'initiative aux mots » disant :

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette produite la plus rare ou valant pour l'esprit, centre du suspens vibratoire, qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire,

projetés, comme en parois de grotte, tant que dure la mobilité, ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à leur réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence (2003 : 286-287).

Finalement, en 1897, avec la parution du poème intitulé *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, où l'espace joue un rôle primordial, le poète symboliste a ouvert de nouveaux champs pour la poésie moderne. La lettre devient la matière graphique composée de traces et d'espaces vides. L'écart spatial entre les mots, leur constellation, donnent la possibilité d'innombrables significations de la forme graphique. Dans la fonction poétique du langage, l'accent est mis sur le signifiant plus que sur le signifié, sur la substance des mots plus que sur le côté conceptuel. Le référent devient donc incertain et les mots parviennent à acquérir leur indépendance. Contre la dénotation, Mallarmé préconise les connotations ; le poète l'affirme dès 1864 puisque, pour lui, la poésie doit « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit » (1965 : 137). Au lieu de nommer les choses, l'auteur préfère suggérer car « nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est fait de deviner peu à peu : *suggérer*, voilà le rêve » (2003 : 700). Le poète a donc trouvé dans la typographie la richesse créatrice. Il transforme les règles de l'écriture poétique, détruit la syntaxe pour créer des formes nouvelles. Comme le remarque bien Jean-Paul Sartre, le poète « s'arrête aux mots comme le peintre fait aux couleurs [et] le musicien aux sons » (1973 : 20). L'œuvre emblématique de Mallarmé donne naissance à une nouvelle ère pour la littérature et l'auteur lui-même, comme le constate Pierre-Olivier Walzer en 1995 :

[...] est, reste, pour beaucoup des modernes, de Valéry à Breton, de Claudel à Bonnefoy, de Thibaudet à Blanchot, de Jakobson à Kristeva, de Sartre à Ricoeur, celui à qui il importe de se confronter pour assurer ses propres pas et mesurer à l'aune d'une tentative absolue la qualité de ses propres actes (1995 : 19).

L'héritage de la pensée du poète symboliste est donc très riche. Il suffit de mentionner la publication de *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars, appelée le premier « livre simultané », où le poème s'apparente moins à un texte qu'à un objet, le résultat d'associations libres produites par l'esprit en mouvement. Déjà le titre du poème indique sa singularité. Le texte enluminé d'illustrations faites par Sonia Delaunay ne correspond pas aux conventions poétiques. Le poète balance entre la poésie et la prose, entre la Sibérie et Paris. Le lecteur y trouve des dialogues, des phrases nominales et des onomatopées, il n'y a pas de ponctuation. Les genres littéraires sont mis en question. C'est un signe poético-pictural qui déclenche une polémique qui a duré plusieurs mois, jusqu'à la veille de la Première Guerre Mondiale et l'étiquette « simultané » s'appliquera à des œuvres que l'on peut voir ou lire ou encore écouter.

Le rôle de Guillaume Apollinaire qui se détourne de l'inspiration classique, traditionnelle pour être résolument moderne est aussi remarquable. Dans ses poèmes,

l'auteur joue avec le temps et l'espace et devient réellement novateur en supprimant la ponctuation et en introduisant l'esthétique cubiste par la juxtaposition de fragments d'images. En 1918, il crée ses calligrammes qu'il appelle d'abord les *idéogrammes lyriques* et que Michel Butor quelques décennies plus tard dans la préface du recueil en question définira comme de « beaux poèmes parfois [qui] ont l'inconvénient de n'être pour la plupart que des textes disposés selon les lignes d'un dessin qui se réalise typographiquement fort mal » (1995 : 7). Remarquons toutefois que de cette poésie à voir se dégagent non seulement une autre organisation de la page mais aussi une autre utilisation du mot et de son image. Les canons classiques de la poésie sont brisés. Le principe de linéarisation qui implique la lecture monodirectionnelle est remis en question. C'est l'éclatement de la ligne, le jaillissement du mot et avant tout, la résurrection de la Lettre qui comptent. La poésie et sa liberté deviennent l'espace à explorer, et le langage l'objet du questionnement. Le déchiffrement du texte implique une invitation au voyage dans le temps, à la découverte du sens ce qui exige que « notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu d'analytico-discursivement » (1952 : 131), comme le disait Apollinaire. Sa poésie calligrammatique a pour ambition de redonner à l'alphabet sa visualité et au lecteur un rôle de déchiffreur pleinement actif. Elle devient par la suite une source d'inspiration aux artistes des mouvements artistiques du début du XX^{ème} siècle.

Les poèmes calligrammatiques d'Apollinaire suscitent aussi la fascination pour l'écriture idéographique par laquelle se laissent séduire d'autres poètes français. L'attraction de l'Occident pour l'écriture chinoise a ouvert en effet la voie vers une nouvelle conception de l'écriture qui la situait au croisement du code verbal et du code plastique. L'écriture orientale, libérant le langage de son arbitraire, s'est avérée idéale pour les créations nouvelles de Paul Claudel et Victor Segalen. Tous deux, séduits par le principe idéographique des signes chinois, les poètes français mettent l'accent sur la dimension graphique et corporelle de l'écriture. Selon le premier, la page est « une architecture de lignes contenue et déterminée par un cadre » (Claudel, 1965 : 47). Le poète parle de la typographie en termes de surfaces qu'il faut mettre en rapports, en termes de volumes qui font du livre un « édifice typographique ».

Il explique ce phénomène dans le onzième poème de *Connaissance de l'Est*, intitulé « La Religion du signe », exemple parfait d'une écriture qui, sous le couvert d'une prose descriptive, dialogue avec le symbolisme mallarméen. Le poète parle des inscriptions, mais aussi, ou bien avant tout, de l'écriture, des mots, des lettres et des caractères. La notion de signe recouvre une diversité d'objets linguistiques. Dans sa compréhension de l'idéogramme, Claudel refuse les interprétations symboliques et choisit une compréhension schématique dont la signification mélange le physique, le psychologique et le métaphysique car, il vaut la peine de le mettre en valeur, « toute écriture commence par le trait ou ligne, qui, dans sa continuité, est le signe pur de l'individu » (Claudel, 1967 : 75). Le papier est pour lui l'atelier où il exerce les jeux du blanc et du noir, du stylo ou de la plume afin de manifester « une signification abstraite et efficace, et l'idée toute pure » (1967 : 87). Cet étroit rapport entre l'écrit

et le pictural fait naître sous la plume du poète l'heureuse expression « rédiger un tableau » (1967 : 1040). La création de *Cent phrases pour éventails* (1942), du Livre de « paroles peintes », confirme une fois encore le fait que la poésie moderne est non seulement un objet à lire mais aussi à voir. Elle met en jeu toutes les formes conventionnelles de l'écriture occidentale et s'inspire du modèle pictural. C'est une figure qui s'appuie sur le chiasme *poésure/peintrie*. Les limites entre la peinture et l'écriture sont brouillées, en même temps que le langage et sa logique signifiante sont suspendus. Dans les œuvres du poète « le Mot – en soi, et dans le courant de la phrase, ou sur le plan de la page – crée de l'espace. Le Mot spatialise » (Brethenoux, 1997 : 320). Claudel transmet ce message dans la préface aux *Cent phrases pour éventails* où il note : « laissons à chaque mot, à chaque proposition verbale, l'espace, le temps, nécessaires à sa dilatation dans le blanc » (1967 : 701). Ce qui reste, et qui est mis en exergue, c'est un *graphe*, le résultat d'un geste commun.

Victor Segalen découvre cet art à mi-chemin entre la littérature et la peinture à travers les stèles chinoises. Attiré par une écriture figurative, une motivation du langage contre l'arbitraire du signe, une dimension plurielle de l'art scriptural, le poète se décide à mettre l'accent sur le « corps » du texte. Mais il néglige les innovations typographiques initiées par Mallarmé et se concentre sur la recherche d'une forme nouvelle. Le poète fait donc de son volume intitulé *Stèles* (1912) une stèle livresque. À l'instar d'une dalle de pierre, son livre devient un objet et la page une figure qui fixe le texte. C'est à la fois *Stèles*-livre et stèle-texte, l'œuvre polygraphique où l'espace pictural et l'espace littéraire coexistent sur plusieurs niveaux. Cette stratégie lui permet d'élargir la signification. L'épigraphe chinoise qui accompagne le texte français n'apparaît pas comme une écriture. Celle-ci est vide de sens et devient pour le lecteur un signe graphique, une peinture, une image même de la stèle. C'est une sorte de stèle mise en abyme. Le poème est à la fois le signifiant de la diversité et une figuration de la stèle. Victor Segalen montre cette alliance entre la littérature et la peinture déjà dans la *prosographie* intitulée *Immémoriaux* où il transpose l'esthétique de Paul Gauguin sur l'espace littéraire et « tatoue » son écriture à la manière des Tahitiens. Désormais, le poète met les mots sur le papier comme le peintre étale la couleur sur la toile. L'aventure avec le monde artistique a initié ses recherches qui l'ont conduit à trouver sa forme nouvelle, la « peinture parlée », l'œuvre qui marie peinture, poésie et calligraphie dans un même espace pictural. Il s'agit de *Peintures* (1916) qui anticipent la théorie moderne de la description qui insiste sur l'autonomie de la description, ce que Roland Barthes a exposé dans *S/Z* disant :

[...] Il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dépeindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel (1970 : 61).

Dans ses « peintures littéraires », Victor Segalen essaie de convaincre que décrire, c'est faire jouer deux codes, celui du pictural et celui du littéraire. Il ne s'agit plus d'une simple description dans la production de l'image. Le poète veut faire apparaître l'image dans sa dimension totale à l'aide d'une narration-déroulement que Marc Gontard appelle « une cinétique textuelle » (1990 : 230). Il visualise le texte comme des objets tridimensionnels situés dans l'espace. La narration se réfère à la spatialité signifiée, le texte *parle* de l'espace, décrit des lieux pour représenter le monde extra-linguistique. D'un autre côté il y a le texte écrit, un espace matériel qui, à l'instar de l'art plastique, *fait parler* l'espace. C'est la spatialité signifiante. Le texte n'est plus là pour décrire le tableau réel, mais bien pour s'adresser à l'imagination du lecteur et faire naître un tableau imaginaire. En détournant les termes de René Démoris, on pourrait dire faire naître « un lisible invisible, en quelque sorte... » (1992 : 68). Dans cette perspective, le phénomène d'*ekphrasis* est une sorte de redoublement, de comble de la description ou, comme le dit le critique une « manifestation redondante de la picturalité latente qui sommeille dans le réel » (Barthes, 1970 : 61). Dire, montrer, spatialiser pour faire voir les peintures littéraires. Tel est l'objectif de Segalen.

La poésie moderne, dont nous avons mentionné quelques exemples, met en jeu toutes les formes conventionnelles de l'écriture et se soumet au modèle pictural. Très souvent, elle devient l'analogue d'une œuvre d'art, notamment du point de vue de la temporalité. Comme les tableaux en peinture, la poésie accepte le chaos et le hasard, la chronologie est mise à mal, « le temps est taquin, le temps est taquin parce qu'il faut que toute chose arrive à son heure » (1994 : 122), comme le disait André Breton. Elle se lit comme un tableau que chaque lecteur déchiffre à sa manière.

Dans son *Salon de 1767*, Diderot déclare : *Ut poesis, pictura non erit*. Cette proposition provocatrice qui parodie la célèbre formule d'Horace prend le contre-pied des théories esthétiques du temps mais annonce le changement d'optique opéré seulement au début du XX^{ème} siècle :

Ils ont dans la tête *ut pictura poesis erit* ; et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'*ut poesis, pictura non erit*. (...) Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligences d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. (...) Il n'en est pas ainsi d'un art où (...) il ne s'agit pas de dire, mais où il faut faire ce que le poète dit (2003 : 150).

Le sens du poème n'est pas donné mais suggéré et confié à la sensibilité du lecteur. Le poème est un « théâtre » (Gleize, 1995 : 33) pris à la lettre. Il est composé sur la page comme le spectacle d'un discours dont la géométrie, ou la cartographie dessinent le *diagramme* de son parcours.

BIBLIOGRAPHIE

- Apollinaire G. 1952. *Le Guetteur mélancolique*. Paris. Gallimard.
- Barthes R. 1970. *S/Z*. Paris. Seuil.
- Brethenoux M. 1997. L'Espace graphique claudélien. In *Écritures claudéliennes. Actes du colloque de Besançon 27-28 mai 1994*. Lausanne et le Centre Jacques-Petit à Besançon. L'Age d'Homme. 318-342.
- Breton A. 1994. *Nadja*. Paris. PUF.
- Brunet C. 1992. Charles Baudelaire. *Critique d'art*. Paris. Gallimard.
- Butor M. 1995. Préface aux *Calligrammes*. Paris. Gallimard.
- Caramaschi E. 1985. *Arts visuels et littérature, de Stendhal à l'impressionnisme*. Bari-Paris. Schena-Nizet. Biblioteca della ricerca.
- Claudé P. 1965. *Œuvres en prose*. Paris. Gallimard.
- Claudé P. 1967. *Œuvre poétique*. Paris. Gallimard.
- Démoris R. 1992. Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze. In Mourier-Casile P. et Moncond'huy D. *Lisible/visible : problématiques. La Licorne 23*. Poitiers. UFR Langue/Littérature. En ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document429.php> (consulté le 23/09/2015).
- Diderot D. 2003. *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*. Tome III. Paris. Hermann. « Savoir : Lettres ».
- Du Fresnoy Ch.-A. 1673. *L'Art de la peinture*. Paris. N. Langlois. L'œuvre disponible sur le site de la Bibliothèque numérique Gallica, BNF : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111079h> (consulté le 04/06/2010).
- Gleize J.-M. 1995. *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*. Paris. Belin. « L'extrême contemporain »).
- Gontard M. 1990. *Une esthétique de la Différence*. Paris. Harmattan.
- Klee P. 1999. *Théorie de l'art moderne*. Paris. Denoël.
- Lessing G. E. 1964. *Laocoön*. Paris. Hermann.
- Mallarmé S. 1945. *Œuvres complètes*. Paris. Gallimard.
- Mallarmé S. 1965. *Correspondance*. Tome I. Paris. Gallimard.
- Mallarmé S. 2003. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris. Gallimard.
- Mallarmé S. 2003. *Œuvres Complètes*. Tome II. Paris. Gallimard.
- Perrault Ch. 1992. *La Peinture*. Genève. Librairie Droz.
- Sartre J.-P. 1973. *Qu'est-ce que la littérature ?*. Paris. Gallimard.
- Valéry P. 1957. *Œuvres complètes*. Tome I. Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Walzer P.-O. 1995. *Approches II, Mallarmé et Valéry*. Paris. Champion.

Write the image in space - transgression of poetic forms in the early twentieth century

ABSTRACT: The aim of this article is to present the connections between literature and art, as well as a graphic and artistic sing. The main subject of the study is the problem of typography, pictography, calligraphy and the visualisation as a sign created from the merging of a verbal code and a drawing representation. The dialogue of two

sisters, due to which poetry has become a verbal painting */pictura loquens/*, exhibits the variety of artistic creations based on the selected French literature of the early 20th century. The new tendencies which provoked the writers and painters, they could define the plasticity of words and pictures, as well as discover similarities of these two layers. The study attempts to discuss the co-existence and co-implication of the verbal codes and pictorial codes.

Keywords: French modernism, graphic signs, ideogram, bilingual masterwork, visual poetry.