
Compte rendu de Maria Elena Minuto & Jan De Vree (dir.), *Engaged Visuality : The Italian and Belgian Visual Poetry Phenomenon in the 1960s and 1970s*, Berlin-Boston, De Gruyter Brill, 2026, 336 p.

Félix Katikakis



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/contextes/14117>

DOI: 10.4000/16kl5

ISSN: 1783-094X

Publisher

Groupe de contact F.N.R.S. CONTEXTES

Provided by Université de Liège



Electronic reference

Félix Katikakis, "Compte rendu de Maria Elena Minuto & Jan De Vree (dir.), *Engaged Visuality : The Italian and Belgian Visual Poetry Phenomenon in the 1960s and 1970s*, Berlin-Boston, De Gruyter Brill, 2026, 336 p.", *CONTEXTES* [Online], Notes de lecture, Online since 14 July 2026, connection on 16 July 2026. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/14117> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/16kl5>

This text was automatically generated on July 14, 2026.



The text only may be used under licence CC BY-NC-SA 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

Compte rendu de Maria Elena Minuto & Jan De Vree (dir.), *Engaged Visuality : The Italian and Belgian Visual Poetry Phenomenon in the 1960s and 1970s*, Berlin-Boston, De Gruyter Brill, 2026, 336 p.

Félix Katikakis

Introduction : un livre collectif ambitieux

- 1 Publié sous la direction de Maria Elena Minuto (Université de Liège – Royal Holloway University of London) et Jan De Vree (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA)), ce livre collectif richement illustré fait suite au colloque international *Engaged Visuality : The Italian and Belgian Visual Poetry Phenomenon in the 1960s and 1970s* (Academia Belgica – Università Sapienza, Rome, juillet 2022). Il se veut « la première approche historique et théorique du phénomène de la poésie visuelle belge et italienne des années 1960-1970, considérée sous l'angle de son rapport aux avant-gardes historiques, aux réseaux transnationaux et aux revues de littérature expérimentale néo-avant-gardiste¹ ».
- 2 Relevant autant – et souvent simultanément – de l'histoire littéraire que de l'histoire de l'art, de la sociologie des réseaux que de la poétique, du comparatisme que de l'intermédialité, la matière de ce livre foisonnant se répartit en quatre sections d'ampleur équivalente. Faisant suite à une préface de Giuliana Pieri et à un article introductif de Maria Elena Minuto, la section I entend questionner les antécédents historiques aux sources de la poésie visuelle (« The Reworking of Historic Avant-Gardes in Italian and Belgian Visual Poetry Phenomenon »); la section II amorce une

cartographie du réseau des acteurs européens du mouvement (« The Transnational Network of Visual Poetry in Europe ») ; la section III explore le rôle des revues dans sa structuration et sa promotion (« Visual Poetry and Neo-Avant-Garde Experimental Literary Magazines ») ; enfin, deux entretiens avec des représentants majeurs de la poésie visuelle, Lamberto Pignotti et Alain Arias-Misson, permettent au volume de s'achever sur un mode moins strictement académique (« Living Narratives and Chronologies by International Visual Poets of the 1960s and 1970s »).

- 3 Chaque contribution s'appuie sur une large bibliographie primaire et secondaire. Très documenté, l'ouvrage est le fruit de l'exploration de nombreuses collections publiques et privées et du dépouillement de fonds d'archives belges, italiens, mais aussi français, américains, anglais, espagnols, néerlandais, allemands et tchèques. C'est dire si l'ambition collective et internationale n'est pas ici un vain mot, et donne à cette entreprise de défrichage une ampleur panoramique que n'eût certainement pas atteint une recherche individuelle – panorama d'autant plus essentiel en l'espèce que, comme le montre Giuliana Pieri dans sa préface, les rares études consacrées jusqu'ici à la poésie visuelle, généralement dans le cadre de catalogues d'exposition, péchaient par un certain « italo-centrisme » et prêtaient peu d'attention aux échanges transnationaux pourtant fondamentaux dans la dynamique du mouvement.

La poésie visuelle en question(s)

- 4 La section introductive apporte une contextualisation et une prise de hauteur théorique bienvenues à des études que leur volumineuse documentation conduit, au risque quelquefois d'une certaine platitude, à privilégier le fait brut à la réflexion et à l'interprétation. Giuliana Pieri et Maria Elena Minuto y soulèvent trois problématiques qui parcourent en filigrane l'ensemble du livre.
- 5 Un problème *terminologique* d'abord : que recouvre exactement le label de « poésie visuelle » et qu'est-ce qui le distingue de catégories voisines avec lesquelles on le confond régulièrement, la « poésie concrète » en particulier ? La nécessité de surmonter ce flottement sémantique apparaît plus manifeste encore lorsque l'on sait que la terminologie de l'historiographie italienne distingue la *poesia visiva* de la *poesia visuale*, nuance pour laquelle il n'existe pas de réel équivalent en français ou en anglais². En substance, la poésie concrète et la *poesia visiva* cherchent toutes deux à dépasser la linéarité constitutive de la poésie traditionnelle, mais correspondent à des moments historiques distincts, autant qu'à des conceptions différentes, de l'expérimentation verbo-visuelle. Apparue dans les années 1950 dans divers foyers internationaux, la poésie concrète opère avant tout sur la matérialité graphique du langage, en « utilisant les mots comme des images³ ». En revanche, la *poesia visiva*, dont le développement est intimement lié à l'avènement de la société de consommation et à la vague de contre-culture consécutive à Mai 68, fait dialoguer énoncés verbaux et images issues des *mass media*. Contre la poésie concrète, accusée de n'être qu'une pratique esthétisante et bourgeoise, les tenants de la *poesia visiva* souhaitent mobiliser l'expérimentation verbo-visuelle à des fins de critique sociale et politique : émerge ainsi, dans les années 1960-1970, une « visualité engagée » (*engaged visuality*).
- 6 Le deuxième problème concerne le *statut disciplinaire* de la *poesia visiva* : le phénomène auquel on a affaire est-il essentiellement d'ordre littéraire ou artistique ? L'un des premiers commentateurs du mouvement, Gillo Dorfles, rechignait à reconnaître dans

les productions qui en ressortissaient une « visualité littéraire⁴ », et voyait moins, dans ses praticiens, des poètes que des plasticiens ; contre ces réticences, Pieri nous invite à « [nous] dissocier des cadres épistémiques⁵ » traditionnels. L'ambition de décloisonnement radical des arts qui anime les fondateurs de la poésie visuelle a en effet pour corollaire la création d'œuvres hybrides qui échappent aux classifications usuelles et appellent une lecture résolument intermédiaire. Les affiliations des directeurs et des contributeurs du volume, majoritairement historiens de l'art et curateurs, trahissent cependant les limites de cet idéal interdisciplinaire : il semble bien qu'une pratique expérimentale effectuant un tel pas de côté vis-à-vis de ce que l'on entend d'ordinaire par « poésie », et circulant pour l'essentiel au sein de circuits extérieurs à l'institution littéraire (musées, galeries, etc.), la voue à basculer du côté d'une réception scientifique plus soucieuse d'« art » que de « littérature ».

- 7 Un dernier point soulevé, *historique* celui-ci, touche à l'épineuse question de la continuité entre avant-gardes historiques et néo-avant-gardes. D'un pays à l'autre, les généalogies varient. En Italie, la poésie visuelle des années 1960-1970 s'inscrit sans ambages dans une filiation futuriste, alors qu'en Belgique, c'est la référence au dadaïsme et au surréalisme qui domine chez les représentants du mouvement. On découvre cependant, avec Maria-Elena Minuto, combien les poètes visuels ont fait preuve de réflexivité sur leur position dans l'histoire mondiale des avant-gardes, et ont été enclins à construire leurs propres généalogies, qui mêlent allègrement art et littérature, apports européens et extra-européens. Exemple en ce sens est le schéma « *Genealogia della nuova poesia* » publié par Sarenco et Paul De Vree dans le numéro inaugural de *Lotta Poetica*⁶.

De quelques apports

- 8 L'apport majeur du livre tient probablement à la minutie de son analyse socio-historique, qui démontre l'importance des liens d'amitiés et de collaboration, des lieux de sociabilité, mais aussi le rôle primordial des institutions artistiques et des instances éditoriales, dans la constitution d'un mouvement esthétique international. Alors que les revues de poésie font l'objet d'un intérêt croissant de la part des chercheurs⁷, les contributeurs du volume sont nombreux à mettre en évidence la centralité de ce médium dans les milieux d'avant-garde des années 1960-1970, tant en ce qui concerne la formation de nouveaux groupes que pour la circulation à l'échelle européenne de propositions littéraires et artistiques disruptives. Plusieurs périodiques bénéficient d'un examen détaillé : *Ana Eccetera* (1958-1971), revue génoise animée par les artistes Martino et Anna Oberto ; *De Tafelronde* (1953-1981), revue flamande conservatrice devenue, sous l'impulsion de Paul De Vree, l'une des pionnières de la poésie expérimentale et visuelle ; *Labris* (1962-1973), autre revue flamande, à cheval entre poésie *beat* et poésie visuelle ; *Lotta Poetica* (1971-1975), cofondée par Sarenco et De Vree, espace d'affirmation par excellence de l'*engaged visuality* autant que lieu privilégié de la collaboration italo-belge ; mais encore *OU*, la revue de poésie sonore bien connue d'Henri Chopin. À l'image d'un paysage éclaté qui peut auréoler la poésie expérimentale de l'après-guerre, se voit vite substituée celle d'un réseau somme toute très étroit, où la multiplicité apparemment anarchique des initiatives est contrebalancée, et canalisée, par la densité de leurs intersections.

- 9 Pour le spécialiste de littérature belge francophone, un tel livre a par ailleurs le mérite de perturber doublement ses cadres de pensée. D'une part – et l'on peut sans doute y voir une vertu de la poésie visuelle, qui s'est toujours envisagée comme une forme d'expression capable de surmonter le fossé entre les langues – aucune distinction n'est faite entre Belges francophones et Belges néerlandophones, en décalage avec une tradition scientifique belgo-belge qui tend à compartimenter l'étude des deux sphères culturelles. Le Flamand Paul De Vree, héritier du dadaïsme de Van Ostaijen, peut ainsi côtoyer les (post-)surréalistes francophones E.L.T. Mesens et Théodore Koenig, et même – ce qui convainc moins au vu de ses très faibles liens avec le champ littéraire belge – l'américano-belge Alain Arias-Misson⁸. D'autre part, le parti-pris comparatiste permet de sortir de l'étroit cadre national. Celui-ci s'est avéré particulièrement étouffant pour l'étude du mouvement surréaliste belge, que ses historiographes, souvent juges et parties, de Marcel Mariën⁹ à Xavier Canonne¹⁰ en passant par André Blavier¹¹, ont trop fréquemment réduit à la geste étriquée d'un microcosme se nourrissant de lui-même et évoluant pour ainsi dire en vase clos. On découvre avec intérêt, sous la plume de Caterina Caputo, la réception italienne des collages verbovisuels de Mesens dans les années 1960, et, sous celle de Giorgio Zanchetti, les affinités de Koenig avec le couple Oberto, loin de son image d'éternel pape des « Sept types en or » de *Phantomas*. On redécouvre aussi des revues un peu oubliées en dépit de leur importance, comme *Aménophis*, que ses liens distants avec le noyau de la « Belgique sauvage » ont sans doute rendue par trop inclassable.

De quelques faiblesses

- 10 Précieux, ce volume l'est assurément ; on ne peut toutefois passer sous silence ses faiblesses et ses lacunes. Celles-ci sont, pour une part, une conséquence du format « collectif », qui favorise la juxtaposition d'études individuelles au détriment d'un exposé plus structuré et exhaustif de la problématique considérée. Notre intention à présent est donc moins de formuler des reproches que des regrets : nul doute que les pistes ouvertes ici appellent à être suivies et prolongées.
- 11 On peut d'abord s'interroger sur la pertinence du choix d'une approche comparatiste centrée sur l'Italie et la Belgique. Selon l'angle sous lequel on le considère, ce choix pose des problèmes de nature différente. Si l'intention des chercheurs était d'envisager concomitamment les contextes culturels belge et italien *en tant que tels*, on se serait attendu à ce que ceux-ci fassent l'objet d'un traitement équivalent ; or, force est de constater un déséquilibre flagrant en défaveur de la Belgique. Les contributeurs manifestent pour la plupart une regrettable méconnaissance des spécificités de l'histoire littéraire et artistique du pays ; un véritable comparatisme aurait requis, non seulement d'étudier les contributions belges au mouvement de la *poesia visiva*, mais plus largement la place que ces contributions occupent dans une histoire locale de la visualité en poésie (dans laquelle auraient dû figurer en bonne place les expérimentations verbovisuelles de CoBrA, les logogrammes de Christian Dotremont, les graphies de Sophie Podolski, mais aussi l'immense travail de « passeur » des poésies expérimentales d'après-guerre accompli par Francis Edeline à partir des années 1960). Ne subsiste ici de la Belgique que ce qui se coule sans heurt dans un moule narratif italo-centré. Au contraire, si l'intention était de mettre l'accent sur la dimension internationale du réseau de la *poesia visiva*, il aurait été souhaitable d'assumer une

perspective géographique élargie. Le livre ne s'en prive d'ailleurs pas, puisqu'on y croise régulièrement les noms des Français Chopin, Blaine et Bory, et qu'un article entier est consacré aux liens que *Lotta Poetica* a entretenus avec l'artiste tchécoslovaque Jiri Valoch ; mais cela se fait au prix d'une certaine incohérence, compte tenu des objectifs déclarés de l'ouvrage. En tous les cas, la Belgique semble ici relever davantage du prétexte que de la nécessité.

- 12 On regrettera ensuite la relative carence critique autour du concept, pourtant central, de « visualité engagée ». Alors que la notion d'engagement est historiquement située et pèse lourdement sur les débats qui structurent la modernité littéraire de l'après-guerre, comme une réponse à la modernité « dépolitiquée » de la seconde moitié du XIX^e siècle¹², elle semble ici aller de soi. Les enjeux symboliques qui sous-tendent le choix d'une posture « engagée » chez des artistes d'avant-garde sont peu questionnés. La rhétorique de l'engagement, telle qu'elle se manifeste en particulier dans *Lotta Poetica*, ainsi que les procès en « fascisme » intentés par un Sarenco à la poésie concrète, gagneraient à être mieux déconstruits. Annalisa Rimmaudo pointe à raison les contradictions de la *poesia visiva*, dont les représentants rejettent avec véhémence la poésie concrète en vertu de son élitisme supposé, tout en collaborant avec des collectionneurs privés, parangons s'il en est de l'art bourgeois ; mais elle ne pose ce constat que pour mieux justifier la démarche de ces artistes, qui lutteraient contre le marché de l'art en l'infiltrant, devenant ainsi les « bâtisseurs de leur propre histoire¹³ »... En définitive, c'est Alain Arias-Misson qui ose la critique la plus franche à l'égard des prétentions politiques du mouvement, en les présentant rétrospectivement comme « légèrement ridicules et, essentiellement, une stratégie d'autopromotion¹⁴ ».
- 13 Le lecteur frotté de sociologie bourdieusienne ne peut en outre qu'éprouver un léger goût de trop-peu théorique devant un phénomène social aussi stimulant, qui rebat les cartes de l'opposition entre champ littéraire et champ artistique tout en s'inscrivant dans l'orbe de ce que Gisèle Sapiro a récemment baptisé le « champ littéraire transnational¹⁵ », pour l'étude duquel il semble fournir un beau terreau de réflexion. Là ne réside certes pas l'enjeu du livre, et l'on aurait tort de faire grief de ce « manque » aux auteurs. On espère malgré tout que d'autres, à l'avenir, entreprendront de s'interroger frontalement sur ce que les pratiques verbovisuelles décrites ici *font* au champ littéraire – et non pas seulement à « la » littérature.
- 14 On se permettra enfin d'observer que les questions de genre ne sont jamais abordées de façon directe, en dépit des remarques introductives prometteuses de Maria Elena Minuto, qui estime que :

Les femmes, dans le champ de la poésie visuelle, ont été cruciales pour le développement de transferts culturels italo-belges [...]; elles ont abordé les questions de genre dans leurs performances poétiques et leurs œuvres verbovisuelles [...] et ont occupé une place cruciale dans la poésie visuelle italienne en rendant compte des luttes pour le divorce, l'identité féministe et l'égalité des sexes, à une époque où la néo-avant-garde européenne était essentiellement dominée par les hommes¹⁶.
- 15 Interrogé à ce sujet, Alain Arias-Misson évoque lui aussi « les nombreuses poétesses actives en Italie à cette époque ». Il ajoute : « Même si je reconnais que les femmes étaient vraiment trop peu représentées dans les anthologies importantes, ce n'est pas à l'image de ma propre expérience de l'environnement dans lequel je vivais à cette époque¹⁷. » Pourtant, à l'exception des figures d'Anna Oberto et de la collectionneuse Tullia Denza, dont l'implication dans l'histoire de la *poesia visiva* fait l'objet de longs

développements, l'impression qui se dégage du livre est que les femmes sont bien absentes de cet univers très masculin. La place que celles-ci y occupèrent demeure un angle mort, de même que la spécificité supposée de poétiques traversées par les enjeux féministes, dont aucune illustration substantielle n'est fournie.

- 16 Les divers problèmes que nous venons de souligner n'enlèvent rien à l'intérêt de cet ouvrage, qui fait incontestablement date. Cela passe néanmoins davantage par les voies qu'il ouvre que par les questions qu'il résout : il reste manifestement beaucoup à apprendre sur la *poesia visiva*, et ce n'est pas le moindre mérite de Maria Elena Minuto et de Jan De Vree que de nous révéler l'étendue des recherches à mener.

NOTES

1. Maria Elena Minuto, « Transculturalism, Verbovisuality, and Intermediality in Italian and Belgian Poetic Counterculture », dans *Engaged Visuality. The Italian and Belgian Visual Poetry Phenomenon in the 1960s and 1970s*, sous la direction de Maria Elena Minuto & Jan De Vree, Berlin-Boston, De Gruyter Brill, 2026, p. 19. Nous traduisons.
2. L'expression employée le plus couramment dans l'ouvrage est d'ailleurs « visual poetry ».
3. Adriano Spatola, cité dans *Engaged Visuality*, *op. cit.*, p. 24. Nous traduisons.
4. Gillo Dorfles, cité dans Giuliana Pieri, « Preface », dans *Engaged Visuality*, *op. cit.*, p. 11. Nous traduisons.
5. Giuliana Pieri, *op. cit.*, p. 12. Nous traduisons.
6. Maria Elena Minuto, *op. cit.*, p. 22-23.
7. Outre les travaux d'Evangelia Stead, Gaëlle Théval et les recherches en cours de Stéphane Cunesco, on rappellera la tenue de colloques récents dédiés à cette question : « La poésie en revue XIX^e – XX^e siècle » (Université Sorbonne Nouvelle, 26-28 mars 2025) et « Inventer en revue. Expérimentations esthétiques et éditoriales dans les revues de poésie francophone, 1970-2000 » (Université de Liège, 5-6 mars 2026).
8. L'entretien donné par le poète en fin de volume est très éloquent à ce propos. Né à Bruxelles en 1936 d'un père belge et d'une mère américaine, il émigre avec sa famille aux USA au début de la deuxième guerre mondiale. Si, après des études à Harvard, il s'installe en Europe, et vit quelques années en Belgique, où il fréquente de loin Théodore Koenig, qui le publie dans *Phantomas*, Arias-Misson demeure très éloigné de la vie littéraire de son pays d'origine. Aucune histoire de la littérature belge ne cite son nom. Sa formation culturelle est d'abord celle d'un Américain ; lui-même se présente comme un Américain, et botte en touche lorsque Christoph Schultz l'interroge sur ses liens avec la culture belge (il ne cite guère que *Tintin*...). Sa présence dans le volume paraît donc avant tout justifiée par son implication dans le mouvement international de la poésie expérimentale.
9. Voir Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique 1924-1950*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, « Le fil rouge », 1979.
10. Voir Xavier Canonne, *Le Surréalisme en Belgique 1924-2000*, Bruxelles-Anvers, Fonds Mercator, 2006.
11. Voir André Blavier, « Le Groupe surréaliste », *Phantomas*, n° 100-111, « La Belgique sauvage », 1971, p. 197-248.
12. Voir Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Points », 2000.

13. Annalisa Rimmaudo, « "Se il Rosso non muove" : Program for a Future Avant-Garde », dans *Engaged Visuality*, *op. cit.*, p. 101. Nous traduisons.
 14. Christoph Benjamin Schulz, « A life among letters. Scholarly interview with Alain Arias-Misson », dans *Engaged Visuality*, *op. cit.*, p. 239. Nous traduisons.
 15. Gisèle Sapiro, *Qu'est-ce qu'un auteur mondial ? Le champ littéraire transnational*, Paris, EHESS, « Hautes études », 2024.
 16. Maria Elena Minuto, *op. cit.*, p. 24. Nous traduisons avec l'aide de DeepL.
 17. Alain Arias-Misson, cité dans Christoph Schultz, *op. cit.*, p. 245. Nous traduisons.
-

INDEX

Mots-clés: Art contemporain, Avant-garde, Engagement, Histoire du champ littéraire italien, Poésie

AUTHOR

FÉLIX KATIKAKIS

Aspirant FNRS – Université de Liège