

TEXTYLES N°40

Revue des lettres belges de langue française

Écriture et art contemporain

Dossier dirigé par
Denis Laoureux

LE CRI

Lettres et tracés dans la littérature francophone de Belgique

Laurent Demoulin

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/textyles/90>

DOI : 10.4000/textyles.90

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2011

Pagination : 13-31

ISBN : 978-2-8710-6581-4

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est fourni par Université de Liège

**Référence électronique**

Laurent Demoulin, « Lettres et tracés dans la littérature francophone de Belgique », *Textyles* [En ligne], 40 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 04 mars 2026. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/90> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.90>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Laurent DEMOULIN

Université de Liège

Lettres et tracés dans la littérature francophone de Belgique

À Jean-Marie Klinkenberg

1. Introduction

Terre de poètes, la Belgique littéraire ne manque pas d'écrivains soucieux de jouer avec toutes les possibilités de la forme. Terre de peintres, elle en compte plus d'un sachant tirer profit de l'aspect visuel du texte, qui cesse de n'être que pure musicalité pour devenir objet d'observation, de déchiffrement ou de contemplation.

Les expériences sont nombreuses en la matière et peuvent être schématiquement classées en quatre catégories selon les réponses apportées à deux questions :

- La graphie est-elle personnelle, idiosyncrasique ou, au contraire, correspond-elle à une typographie standardisée ?
- Le jeu graphique est-il oui ou non figuratif (iconique, dit-on en langage technique) ?

La première question se pose dans la mesure où il est possible de créer une image textuelle, par exemple un calligramme, de deux façons différentes : soit au moyen de sa propre écriture manuscrite (en inventant un format de lettres et de disposition des lettres), soit en se servant de la typographie traditionnelle ou des possibilités offertes par les traitements de texte. Les uns sont uniquement reproductibles tels quels, comme des tableaux, les autres peuvent être recopiés ou recomposés sans dommage, tant que sont respectées les proportions d'espace vide et de signes graphiques et la disposition de ceux-ci. Si l'ensemble de ces expériences joue avec la frontière séparant peinture et littérature, celles du premier groupe se trouvent plutôt du côté de la peinture et celles du second résolument du côté de la littérature. Par ailleurs, remarquons que, dans la grande majorité des cas, ce premier critère n'appelle pas de

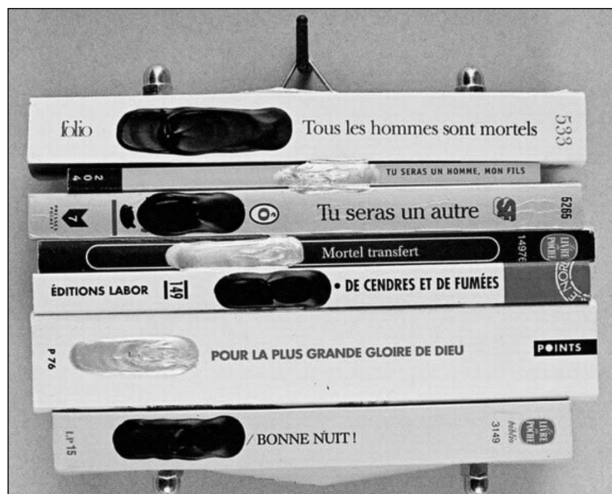
discussion : la frontière est nette. Restent cependant toujours quelques cas indécidables, par exemple les collages faits à partir de mots découpés dans des journaux. Il s'agit de typographie traditionnelle, mais, en même temps, l'œuvre doit être clichée pour être reproduite et il n'est pas possible d'en modifier un tant soit peu les caractères sans la trahir.

Voici deux exemples de ce procédé dans la littérature belge récente. Le premier est composé à partir de titres de presse :



Rombouts (Lionel), « J'ai mal... », dans *Créer la tendresse prodigieuse avec des collages*, s.l., Éditions Quetzalcoatl, s.d.)

Le second est composé de dos de romans (*Titrerries* de Laurent d'Ursel, textes qui présentent en outre la particularité d'être, au départ, des objets, exposés comme tels, et vivant une vie seconde sous forme de photographies).



Ursel (Laurent d'), « Titrerrie 67 », dans *À dire vrai, j'abandonne*, La Cinquième Couche, 2009.

Une fois ces inclassables cités, passons à notre second critère : la figuration (ou l'iconisme) face à la non-figuration.

Ce critère paraît clair et, à nouveau, dans la plupart des cas, il est aisé de répondre à la question : le tracé des lettres représente-t-il oui ou non quelque chose ? Ainsi, en ce qui concerne les calligrammes d'Apollinaire, la réponse est affirmative, sans aucun doute : les mots dessinent ce qu'ils désignent – la tour Eiffel, une colombe ou un jet d'eau. En revanche, les poèmes en vers libres spatialisés, jouant sur une disposition originale des mots, ne sont pour la plupart nullement iconiques. Dans le poème « Plutôt la vie » de Breton, par exemple, un vers reprenant les mots du titre réapparaît à cinq reprises en étant centré sur la page au lieu d'être aligné à gauche comme les autres vers : cette mise en évidence spatiale ne forme nullement un dessin ¹¹. Dans les cas de ce genre, la disposition des mots sur la page peut avoir un sens sans être pour autant iconique. Tel espace blanc peut signifier le silence, par exemple. Mais cette valeur symbolique ne trouve pas sa motivation dans une figuration directe.

Il n'en demeure pas moins que certains cas sont difficiles à déterminer. Ainsi, le « Coup de dés... » de Mallarmé use d'une disposition inhabituelle des mots et a recours à diverses polices de caractère, mais, *a priori*, ces mots demeurent arbitraires dans leur apparence graphique. Ils ne semblent rien dessiner : l'on n'y reconnaît pas plus l'image d'un jeu de dés que le portrait du hasard. Peut-être cependant représentent-ils graphiquement le ciel dont il est question à la fin du poème (« ce doit être / le Septentrion aussi Nord / UNE CONSTELLATION » ¹²). Cette hypothèse est, en tout cas, défendue par Pascal Durand : « Ainsi, la “constellation” du “Septentrion” n'est pas seulement nommée, inscrite et chiffrée sur telle de ces pages. Elle gouverne toute l'organisation typographique d'une œuvre qui se présente comme la transcription tabulaire et presque photographique d'un système stellaire dont l'écriture blanc sur noir aurait comme impressionné noir sur blanc la surface sensible du poème [...]. » ¹³ L'appartenance d'un texte à la catégorie des œuvres iconiques dépend parfois de la finesse de ses lectures.

Toujours est-il que nous sommes en mesure de présenter un tableau à deux entrées suivant les quatre possibilités de réponse à ces deux questions.

11 BRETON (André), « Plutôt la vie », dans *Clair de terre* [1923], Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1966, p. 72-73.

12 MALLARME (Stéphane), « Un coup de dé », dans *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 477.

13 DURAND (Pascal), *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. Liber, 2008, p. 235-236.

	Graphisme non iconique	Graphisme iconique
Écriture idiosyncrasique	1 Texte dans un tableau Bande dessinée Écriture calligraphiée (logogramme de Dotremont) Signes plastiques (« alphabets » de Michaux)	2 Calligrammes calligraphiés
Écriture typographique	3 Vers libres mis en espace	4 Calligrammes typographiques

La suite de notre propos consistera à commenter et à illustrer ce schéma dans le domaine des lettres francophones de Belgique.

1. Écriture idiosyncrasique et graphisme non iconique

Avec ce premier groupe, nous sommes au plus près de la peinture. Nous en voulons pour preuve la possibilité même d’y ranger les œuvres de certains plasticiens. Ainsi, comme chacun sait, le surréaliste René Magritte (1898-1967) aimait-il inclure dans ses toiles des mots ne s’intégrant nullement dans le décor (comme pourraient le faire les titres d’un journal lu par un personnage représenté) : sa toile la plus fameuse à cet égard est « La trahison des images » (1929) qui représente une pipe sous laquelle se lit la phrase : « Ceci n’est pas une pipe. »¹⁴

Dans ce tableau célébrissime, le texte est calligraphié : l’écriture a beau être neutre et quelque peu enfantine, nous la reconnaissons comme étant celle de Magritte, rendue familière par sa signature. Mais, en dehors de ce processus d’identification, elle n’a aucune signification en soi. Si la phrase a le sens paradoxal que l’on connaît, la disposition des lettres n’a guère d’importance. Par ailleurs, le texte accompagne l’image : il ne fait pas partie de la représentation de la pipe. Il s’agit d’une conjonction de l’écriture et de la représentation iconique.

Laissons de côté les nombreux autres cas de juxtaposition de textes et d’images, qui nous mèneraient trop loin (la bande dessinée pourrait être envisagée sous cet angle), pour nous concentrer sur les œuvres où l’image est constituée par le texte même. Les mots calligraphiés y fonctionnent à la fois comme dessin et comme signe. Inscription directe du corps de l’artiste (de

14 Avec Magritte, nous entrons bel et bien dans l’univers de la peinture. Mais, qui sait ? la littérature n’est pas si loin qu’il n’y paraît, car peut-être le peintre a-t-il été inspiré par un conte de Denis Diderot qui, paradoxalement, s’intitule *Ceci n’est pas un conte*.

son geste manuel) et transcription indirecte de sa pensée à travers le filtre du langage. Cependant, la part du signe peut être plus ou moins congrue et laisser le pas à celle du geste. Car, selon les œuvres et les auteurs, ces signes sont plus ou moins lisibles. Dans les cas extrêmes, ils sont inventés et ne renvoient à aucun alphabet connu : ils deviennent alors, pour parodier Mallarmé, des abolis bibelots non sonores et ne peuvent plus être appelés « signes » qu'en fonction d'une vague ressemblance et du coup de force de l'artiste qui les présente sous cet angle : ainsi du titre « Alphabet » donné par Henri Michaux à l'une de ses premières gravures tachistes. Nous allons envisager différentes œuvres ressortissant à la production belge du xx^e siècle en partant des textes les plus lisibles et en allant vers l'abstraction.

Tout écrivain publiant ou exposant ses manuscrits pourrait être présenté ici. Retenons quelques cas désignés par l'institution artistique. Par exemple, cette page de Sophie Podolski (1953-1974), auteure d'un texte intitulé « Le Pays où tout est permis », qui avait paru dans la revue *Tel quel* en 1973.



Podolski (Sophie), « Le Pays où tout est permis », dans *Luna-Park. Graphies*, Bruxelles, Transédition, 1976, non paginé.

les taches en question ressemblent à des signes alignés, à des idéogrammes ou à des hiéroglyphes, ou même à une succession de lettres phonographiques.

Cependant, il s'agit d'un texte sans signification, d'une succession de purs signifiants graphiques : « Faute de mieux, explique le poète, je trace des sortes de pictogrammes, plutôt de trajets pictographiés, mais sans règles. Je veux que les tracés soient le phrasé même de la vie, mais souple, mais déformable, sinueux. »¹⁵

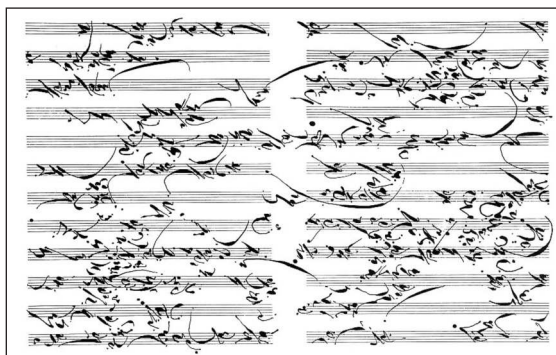
Avec ses « calligraphismes », Jack Keguenne (né en 1957) reprend le principe des alphabets imaginaires de Michaux. Mais cette fois, les pseudo-signes paraissent apaisés, méthodiques. De plus, toutes les lettres sont enchaînées les unes aux autres du début à la fin de la ligne. Petite concession au sens : la fin de la dernière ligne laisse place à quelques mots reconnaissables, le titre s'inscrit ainsi en bas de page, mais à l'intérieur de l'œuvre.



Keguenne (Jack), « Lettre à une jeune femme immobile », dans *Pittura è cosa mentale*, Bruxelles, aesth., 1988. © JK.

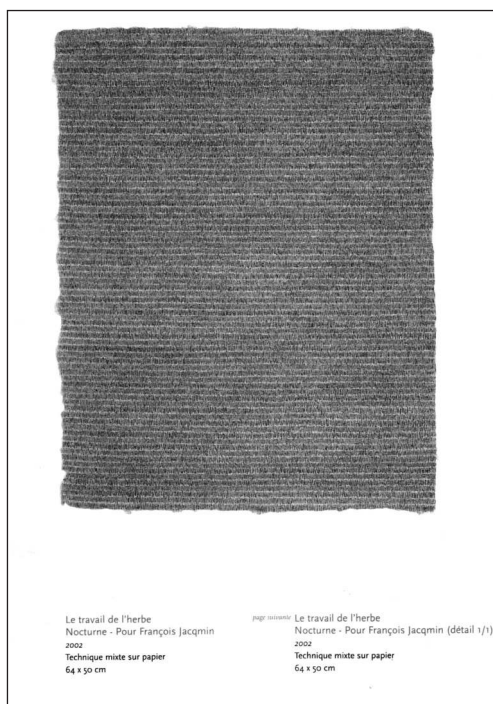
15 MICHAUX (Henri), *Émergences-résurgences* [1972], dans *Œuvres complètes*, t.III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 546.

Autre exemple d'écriture non figurative : les encres du musicien, écrivain et plasticien Jacques Calonne (1930), membre comme Dotremont de Cobra, dont les tracés s'inspirent tour à tour de différentes écritures et des notations musicales.



Calonne (Jacques), dans *Luna-Park. Graphies*, op. cit., non paginé.

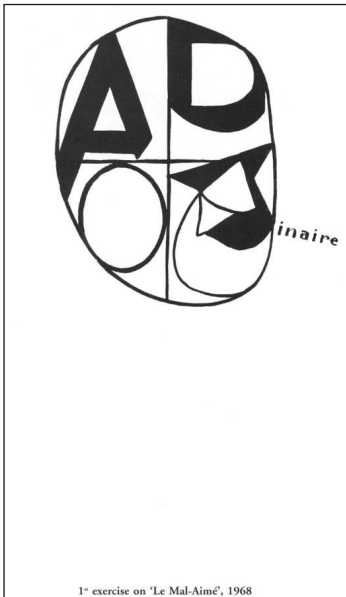
Enfin, terminons par le travail d'André Lambotte (né en 1943), peintre qui illustre volontiers les poètes. Certaines de ses toiles épousent un rythme tel qu'elles évoquent une écriture.



Lambotte (André), « Le travail de l'herbe », 2002.

2. Écriture idiosyncrasique et graphisme figuratif

Une fois que le graphisme est figuratif, que la forme des lettres reproduit la forme d'un objet, nous entrons dans le domaine du calligramme (que l'on nommerait plus justement « iconogramme » ¹⁶), forme jouant sur une « interpénétration intéressante de deux sémiotiques, que rend possible leur caractère spatial partagé » ¹⁷. Jean-Pierre Bertrand définit ainsi le calligramme : « Forme poétique systématisée par Apollinaire qui consiste à disposer un texte de manière qu'il figure typographiquement et iconiquement un ou plusieurs objets et les idées qu'ils évoquent [...] » ¹⁸. Cette définition, en se référant à la typographie, exclut les objets envisagés dans ce point (2). Il est vrai qu'il en allait ainsi de la plupart des calligrammes d'Apollinaire, l'inventeur du terme, comme de l'immense majorité des cas. Les dessins manuscrits faits à partir de graphèmes linguistiques sont assez rares. Citons d'abord un artiste néerlandophone, le poète et plasticien Paul De Vree (1909-1982), dont certaines œuvres ont recours au français ou à l'anglais. Nous ne pouvions résister au plaisir de reproduire ce calligramme dessiné qui représente, avec les mots composant son nom, le visage de l'inventeur du procédé. Mimétisme iconique et intertextualité se mêlent ici en une image unique :



De Vree (Paul), *Opere di Paul De Vree nelle collezioni italiane*, Fabbbrica Sarengo, 2004.

16 Voir KLINKENBERG (Jean-Marie), « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. De la linéarité à la spatialité », dans *Bulletin de la classe des lettres*, 6^e série, tome XVI, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2005, p. 185.

17 *Ibidem*.

18 BERTRAND (Jean-Pierre), « Calligramme », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis), VIALA (Alain), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 69.

texte sa propre valeur expressive. Définir cette valeur n'est pas chose aisée : certaines de ces occupations inhabituelles de l'espace typographique peuvent paraître gratuites ou seulement motivées par un désir légitime de renouveler les habitudes de lecture, d'autres semblent apporter au texte des connotations qui, de façon plus ou moins nette, s'opposent ou au contraire renforcent son sens dénotatif.

De nombreuses tentatives de dispositions originales ont été tentées par les poètes belges. Pas plus qu'ailleurs, il ne s'agit ici pour nous d'être exhaustif. Contentons-nous de proposer quelques exemples de mise en espace du vers.

Comme dans les autres sections, les surréalistes font ici œuvre de pionniers. Ainsi Camille Goemans (1900-1960), surtout connu comme directeur de galerie (il fut le premier à exposer Dalí) et comme propagateur à Paris du surréalisme belge, dont il est l'un des fondateurs, était-il poète à ses heures. Il est l'auteur d'un texte étrange, intitulé *LXTROHP*, écrit en 1927 et publié *post mortem*. Chaque page y présente six petits blocs de texte répartis en deux colonnes. Rien n'indique dans quel sens la lecture s'effectue. Les lettres sont toutes imprimées en majuscules et en gras et les mots sont parfois coupés de manière inhabituelle (« éta-is » ou « ye-ux », par exemple). Voici la première page de ce texte ¹⁹:

LÉGÈRE LÉGÈRE FEUILLE DE CHAIR À L'OMBRE FAIBLE ÉCUME À L'OMBRE DE CHAIR	LE BEAU COLLIER DE BRAS DE PER LES JE VEUX LA NUIT ME RASSU RER D'EAU DOUCE
DE QUOI TE NOUR RIS-TU MAIN B OUCHE DOUBLE MAIN PARURE DE SEL ET D'ONGLE ESPOIR À TOUTE FIN	JE PENSais À ELLE J'ÉTAIS LE SEUL BOU LANGER QUE DE SABLE DE M UR DE PLUIE FI NE LE SEUL VR AIMENT
NOUS NOUS REN CONTRERONS F RAÎCHE QUELQ UE JOUR UNE ÉPINGLE NUE A UX YEUX AU CO EUR J'Y SONGE	A SUPERSTITIEUX SUPERSTITIEUSE FORET LA BOUCLE NOURRIE DES SENS LES SEINS ET CE QUE JE NE PENSE PAS

19 GOEMANS (Camille), « Recueil LXTROHP », dans *Écrits*, préface de Robert Wangermée, lecture d'Ana Gonzáles Salvador, Bruxelles, Labor, coll. Espace nord, 1992, p. 49.

Comme le note Pascal Durand, « l'organisation graphique du texte chez Goemans n'est pas mise au service d'un quelconque mimétisme. La lettre s'y dégage de toute inféodation au sens ou à la syntaxe, son flottement en bout de ligne ne répond, en tout cas de prime abord, à aucune exigence expressive ni figurative. La rupture qui suspend la formation du mot sous l'œil qui la suit, vaut pour elle-même, dans sa radicalité apparemment gratuite et aléatoire. »²⁰ Il ne s'agit donc nullement d'un calligramme. Mais, bien entendu, pareil jeu produit des effets de sens indirects, que Pascal Durand, au terme de son analyse, décrit comme ayant partie liée à la « dimension célébrative du texte »²¹ et à l'identité fuyante de la femme chantée.

Paul Nougé (1895-1967), autre père du surréalisme en Belgique, s'est adonné aussi à des jeux typographiques dans *La Publicité transfigurée*, écrit également dans les années 1920. Voici l'un de ces textes faussement publicitaires :

MEFIEZ-VOUS
LE
SILENCE
SE RAFRAICHIT
VOLONTIERS
DE
PAROLES BOUILLANTES²²

Si l'on considère les poètes contemporains, on s'aperçoit que nombre d'entre eux jouent du blanc typographique comme certains musiciens du silence. L'un des poètes les plus exemplaires à cet égard est certainement Christian Hubin (né en 1941). Voici par exemple une page de son recueil *Laps* :

Dans
un
décalage,

une fidélité
de
se fendre.

Dans le
scintillement

sans
côté.²³

20 DURAND (Pascal), « LXTROHP de Camille Goemans », dans ARON (Paul) (dir.), *Textyles*, n°8, *Surréalisme de Belgique*, 1991, p. 130.

21 *Ibidem*, p. 142.

22 Cité par BIRON (Michel), « Le refus de l'œuvre chez Nougé », dans ARON (Paul) (dir.), *Textyles*, n°8, *op. cit.*, p. 60.

23 HUBIN (Christian), *Laps*, Paris, Éditions José Corti, 2004, p. 55.

Une telle place laissée au vide, sans avoir aucune valeur iconique, met en exergue la matérialité des mots en tant que signes graphiques : la disposition interrompt sans cesse la coulée sémantique et l'élan sonore du texte.

Dans ce dernier exemple, si le poète va très rapidement à la ligne, les mots se positionnent toujours au début de celle-ci. Ce n'est nullement une obligation, comme le prouvent nombre de poèmes publiés ces dernières années. Ainsi peut-on lire dans l'œuvre de Vera Feyder, comédienne, poète, dramaturge et romancière (ayant obtenu en 1977 le prix Rossel avec son roman *La Derelitta*), des poèmes disposés de la sorte :

PAIX

ce n'était que la nuit
sa clique d'ombres

sauvages soie

mirage

froid ²⁴

Pareille disposition pourrait être calligraphique, comme nous le verrons plus loin. La définition du calligramme a ceci de particulier qu'elle est non seulement graphique et sémantique, mais qu'elle postule la redondance du graphisme et de la sémantique. Sans doute la disposition de ce poème est-elle signifiante en quelque façon, mais elle ne rejoint pas le sens dénotatif de son contenu. Si l'un des mots évoquait la chute ou une idée similaire, nous aurions affaire à un calligramme.

De nombreuses autres tentatives de mise en espace ont été expérimentées par les poètes francophones de Belgique. Citons encore l'un des écrivains les plus intéressants d'aujourd'hui, Eugène Savitzkaya (né en 1955). Surtout connu comme romancier, l'auteur de *Marin mon cœur* a été un poète des plus précoces. En 1974 paraissait *Masculines*, texte disposé en deux colonnes, la seconde ne contenant que quelques phrases éparses, imprimées en plus petits caractères que la première. En voici la fin :

24 FEYDER (Vera), *Le Fond de l'air est froid 1966-1992*, s.l., Rougerie, 1995, p. 49.

Fracture l'œuf arrondi
 du dernier pondeur, tube
 solaire conduit vers l'hé-
 mophile enfin plié, mainte-
 nu dans la loge suave,
 l'habitable préféré noir,
 hirsute et impénétrable,
 l'habitable opaque de la
 génisse, première vache
 avant l'incendie, les
 tuyaux brûlants caressés et
 pincés, fracture de l'habitable
 fermé, la moindre cabine
 où vivent les ampoules,
 l'esturgeon gonflé et iner-
 me conduit au feu, à la mer
 des Sargasses.

touche, perce
 la mince séparation. Transperce.
 Touche le taureau, les flèches
 mais ne crie pas. Touche l'inerte.

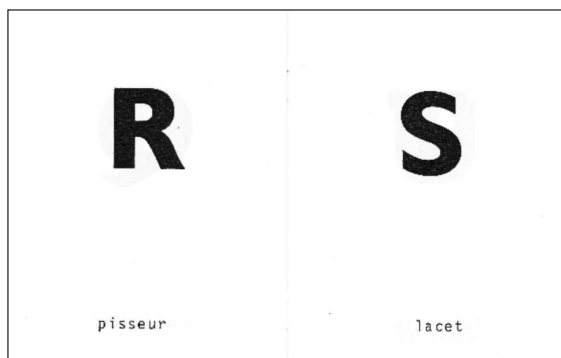
touche, ouvre

la loutre.
 Touche serge qui crie. Oublie

touché : willem
 sans taches ²⁵

4. Écriture typographique et graphisme figuratif

Notre dernière section est composée essentiellement de calligrammes au sens classique du terme. Mais, là comme ailleurs, il convient de relever l'une ou l'autre création échappant aux catégorisations strictes. Ainsi peut-on trouver, dans une plaquette que l'on doit à Francis Edeline, ceci :



Edeline (Francis), *Capitales*, s.l., sans mention d'éditeur, coll. « Gutenberg revisité », 1986, non paginé.

25 SAVITZKAYA (Eugène), « Masculines » [1974], dans *Mongolie, plaine sale, L'Empire et Rue obscure*, préface de Mathieu Lindon et lecture de Carmelo Virone, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1993, p. 99.

Les lettres imprimées en grands caractères sont ici figuratives et non phonographiques, même s'il s'agit d'icônes à faible niveau de redondance nécessitant une légende : le « R » représente un homme en train d'uriner, le « S », plus lisible, figure un lacet. La plaquette qui contient ces lettrines passe ainsi en revue l'alphabet, le « J » représentant Charlot avec sa canne incurvée, le « M » deux personnes se serrant la main, le « K », de façon plus mystérieuse, un billard etc. Mais, alors qu'un calligramme est à la fois texte et figuration, cette création évacue toute dimension textuelle.

Venons-en aux calligrammes proprement dits. À notre connaissance, aucun poète francophone de Belgique n'a publié de recueil qui y soit entièrement consacré. Des calligrammes se glissent çà et là, rares mais insistants, au sein de recueils de poèmes disposés de façon conventionnelle. Permanence, mais discrétion : tel est le mode d'existence actuel de cette forme poétique. Sans doute s'agit-il d'éviter le danger qui l'a toujours menacée. On sait que, bien avant Apollinaire, ce qui s'appelait alors *carmina figurata* perdit rapidement son inspiration mystique initiale pour devenir un jeu intellectuel gratuit. Le calligramme est-il condamné à la rareté s'il veut conserver le caractère purement poétique qu'Apollinaire lui a conféré en le rebaptisant ?

Les différents exemples que nous allons donner ont en tout cas ceci de commun d'être tous isolés dans les recueils qui les contiennent et d'être de facture assez simple. Par ailleurs, plusieurs d'entre eux sont teintés d'humour, comme si l'aspect ludique du procédé prenait le dessus sur son caractère poétique. Faut-il y voir un trait national ? Plus d'un commentateur note en effet le penchant pour la dérision et pour l'autodérision de l'art et de la littérature belges. Mais il est permis de douter de ce point, comme le fait, avec ironie, Jean-Marie Klinkenberg : « [...] revendiquée avec une espèce d'exultation, l'autodérision est un dogme national. Malheur à qui tournerait en dérision, cette autodérision ! Il y a des vérités d'Évangiles avec lesquelles on ne rigole pas. On peut bien rire d'un ministre, d'un artiste et même du drapeau, mais pas du génie de l'autocritique. »²⁶

Toujours est-il que nous allons envisager nos exemples dans la perspective de l'humour, en commençant par les plus sérieux et en finissant par les plus comiques. Là encore, nous ne visons pas à l'exhaustivité et nous nous concentrons sur des productions récentes.

Notre premier calligramme n'est pas seulement sérieux : il est grave, puisqu'il représente un champignon atomique. Il est dû à Daniel De Bruycker (né en 1953), romancier (*Silex* lui a valu le prix Rossel en 1999), critique de jazz et poète :

26 KLINKENBERG (Jean-Marie), *Petites Mythologies belges*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, p. 83-84.

TIME BOMB

Depuis l'aube des temps
cette même date a marqué
ce même même jour.

Depuis toujours
ce même soir
il a fait noir.

À jamais durera
cette nuit
où j'écris.
Le temps
ne passe pas
c'est moi.²⁷

Remarquons que seul le second mot du titre nous indique le sens de la disposition typographique. Soucieux d'éviter trop de redondance, le poète n'évoque pas la bombe atomique dans son poème, qui est consacré au temps. Ainsi s'établissent entre les deux thèmes, le temps et la bombe, des liens à la fois imprécis et serrés.

L'exemple suivant est tiré de l'œuvre poétique d'André Romus (né en 1928). Dans ce poème, le motif, presque romantique, de la séparation amoureuse et celui, plus prosaïque, de l'entrée à l'hôpital, se rejoignent par le biais d'un endroit commun aux deux scènes : l'ascenseur. C'est celui-ci qui est figuré par le calligramme : comme dans l'exemple précédent, il ne s'agit donc pas simplement de parler d'un objet en le représentant graphiquement. La portée sérieuse du poème semble appeler la pluralité des thèmes et si des chiffres représentent d'abord ici les différents étages, leur ordre décroissant fait songer à un fatal compte à rebours. Remarquons, dans cet ascenseur, l'absence du 13^e étage : c'est que l'action se passe en Amérique du Nord...

27 DE BRUYCKER (Daniel), *Couper ici*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2005, p. 142.

19	L'ascenseur
18	tombe
17	inexorablement
16	vers l'échafaud
15	cellule froide de néon bleu
14	déclat mortel de chaque étage franchi
12	section urgences
11	cage d'hôpital
10	goutte-à-goutte des derniers sourires
9	sursis du dernier baxter
8	de toi à moi
7	jusqu'au seuil de ma nuit et de ton oubli
6	à l'adieu de ta main
5	levée deux fois vers moi
4	sur le trottoir
3	pour
2	me
1	dire
0	quoi ²⁸

Le calligramme suivant mime une chute mortelle. Le sujet est donc potentiellement tragique, mais la mise en espace a justement, en l'occurrence, pour fonction de dédramatiser la mort : la force ludique de la disposition graphique est d'ailleurs renforcée par le jeu sur les mots. Et le caractère inhabituel d'une telle présentation du texte est ici plus accru qu'ailleurs, car ce calligramme s'insère non dans un recueil de poèmes, mais dans un roman, dont il rompt brutalement l'unité typographique. Quelles que soient les innovations et les révolutions qu'a connues le genre romanesque au ^{xx}e siècle, il s'agit sans doute d'un cas très rare. Il est le fait de Patrick Roegiers (né en 1947), polygraphe à l'œuvre immense (auteur de pièces de théâtre, de livres sur la peinture et la photographie et de nombreux romans, dont *Hémisphère nord*, prix Rossel 1995) :

28 ROMUS (André), *Avril sous roche*, Luxembourg, Éditions Phi, coll. Graphiti, 2001, p. 54.

soudain il suffoque
 rend gorge
 étreint son goitre
 flageole
 vacille
 cligne de l'œil
 se pâme
 toupille
 émet un rot
 a-t-il un chat dans la gorge ?
 se cabre
 sent son cœur s'arrêter
 son sang se glace
 tombe de haut
 aussi juste qu'un horoscope
 au tapis pour le compte
 courbé tel un faux col

Et expire pile à 13 h 48, comme Witold Gombrowicz [...] ²⁹

Nous en arrivons aux calligrammes humoristiques. Commençons par citer le poète Paul De Troy :

Mes patrons sont fascinés
 Par ma dextérité
 – l'art de faire pirouetter –
 u
 ne
 f
 ou
 r
 ch
 et
 te
 à manger des spaghettis
 Je leur ai dit que
 c'était un Allemand
 qui m'avait appris ça
 à Rome

Ils m'ont cru ³⁰

Le jeu final sur l'implicite (« Ils m'ont cru » sous-entendant qu'il s'agit d'un mensonge), le côté anecdotique de la scène et la répartition caricaturale des rôles (l'employé facétieux face à ses « patrons »), tout contribue à donner à ce petit calligramme, simple et efficace, une portée comique évidente.

²⁹ ROEGIER (Patrick), *L'Oculiste noyé*, Paris, Seuil, 2001, p. 172.

³⁰ DE TROY (Paul), *La Carcasse de Rembrandt*, Bruxelles, Éditions Aristocrat Beef, 1996, p. 73.

Terminons en beauté par un calligramme du plus truculent des écrivains belges, Jean-Pierre Verheggen (né en 1942), poète qui a placé le calembour sur le trône où règne d'ordinaire la métaphore. Le lecteur comprendra sans doute pourquoi nous nous garderons de commenter cet exemple final :

Celui qui mange bon chie mauvais, proverbe oualon, celui qui mange ses morts chie du bon cannibale, du cannibombale, celui qui mange ses mots, chie des mots, son duodénum est une mitraillette de petits d

d

d

d

d

(comme ça j'ai mes cinq sens), il en sort une grande didine de merde, un gros dadais d'étron, sa gaine fécale fait gaga, affouille dans ses f

f

f

f

f

(comme ça etc.) [...] ³¹

31 VERHEGGEN (Jean-Pierre), *Le Degré zorro de l'écriture*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1997 [Bourgois, 1978], p. 77.