

**Apollon tisserand :
La poésie figurée en France à l'époque
moderne.**

**Sylvain Bazin
Pierre Gandil
Thierry Guslevic
Jérôme Villeminoz**

Sous la direction de François Dupuigrenet Desroussilles
Directeur de l'ENSSIB

Sommaire

INTRODUCTION.....	4
PARTIE 1 :L'ÉDITION DE TEXTES ANTIQUES.....	6
1. LES <i>TECHNOPAEGNIA</i>	6
2. LES ÉDITIONS DES <i>TECHNOPAEGNIA</i>	8
3. OPTATIEN.....	11
PARTIE 2 : IMITATION ET TRANSPOSITION DES MODÈLES ANTIQUES	13
1. IMITATION DES MODÈLES ANTIQUES	13
2. TRANSPOSITION DES MODÈLES ANTIQUES.....	13
3. ROBERT ANGOT DE L'ÉPERONNIÈRE	14
PARTIE 3 : INNOVATIONS.....	18
1. LES RHÉTORIQUEURS DE LA RENAISSANCE.....	18
1.1. <i>Jean Molinet</i>	18
1.2. <i>Jean Lemaire de Belges</i>	20
1.3. <i>Destrées</i>	22
1.4. <i>Gratien du Pont</i>	23
2. LA POÉSIE ÉNIGMATIQUE : LES RÉBUS.....	27
2.1. <i>Jean Marot</i>	27
2.2. <i>Alione d'Asti</i>	29
3. LE GRAND SIÈCLE	30
3.1. <i>Un carmen cancellatum d' André Le Fèvre</i>	30
3.2. <i>L'Orizelle</i>	30
4. JACQUES CELLIER.....	31
4.1. <i>Des "portraictz traces en écriture" parmi d'autres "traits de plume curieusement faits"</i>	32
4.2. <i>"Ensuivent plusieurs portraictz traces en escritures"</i>	33
5. LESGRET DELESPEE	35

PARTIE 4 : COMMENTAIRES, RÉCEPTION, MISE EN FORME	38
1. LES TEXTES CONTEMPORAINS : DE L'AMUSEMENT AU MÉPRIS	38
2. LES COMMENTAIRES DES ANCIENS : LE LIEN ENTRE TEXTE ET IMAGE.....	43
3. LES LACUNES DE LA MISE EN FORME	44
CONCLUSION.....	46
SOURCES	48
BIBLIOGRAPHIE	55
TABLE DES ANNEXES	59

Toute reproduction sans accord express de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Introduction

"...Qui disposant mes vers par le fil de sa trame..."

Chabrol, *L'Orizelle*, 1633.

Bien qu'elle n'ait été que rarement exprimée au cours des siècles, l'analogie entre le texte et l'étoffe peut être illustrée grâce à deux métaphores : le texte comme trame et le texte comme fil. Ces deux images correspondent à deux formes poétiques distinctes. Les *versus intexti*, dont Raban Maur a donné les plus célèbres exemples dans ses *Louanges de la croix*, rappellent le travail du tisserand ; les vers et les mots s'y croisent et se traversent en tous sens, justement comme les fils d'une trame, jusqu'à former par ce tissage des figures plus ou moins élaborées. Dans le cas des *technopaegnia* et des calligrammes, c'est plutôt à la broderie que l'on pense : le texte dessine ses figures sur un fond blanc ; il est alors fil.

Les exemples ne manquent pas dans l'Europe moderne : en Allemagne, en Italie, en Espagne, nombre de poètes se sont essayés à ces formes de poésie figurée¹. Le cas français est quant à lui moins connu ; il n'a jusqu'à présent été étudié que ponctuellement, ou d'un point de vue typographique². Cela tient-il à un manque d'intérêt de la part des chercheurs français ou à une faiblesse de la production française ? Celle-ci s'appuie pourtant sur un double héritage conséquent, celui de l'Antiquité et du Moyen Age tardif. Comment, à l'époque moderne, cet héritage a-t-il été reçu, imité, renouvelé ? Quel fut le statut réservé à cette forme d'écriture ? Il apparaît tant dans les jugements des commentateurs que dans le travail des typographes.

¹ Rafael de Cozar, *Poesía e imagen : formas difíciles de ingenio literario*, Séville : El Carro de la nieve, 1991 ; Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichtes von der antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Cologne, Vienne : Böhlau, 1991 ; Dick Higgins, *Pattern Poetry : guide to an unknown literature*, Albany : State University of New York Press, 1987 ; Nicole Marie Mosher, *Le texte visualisé : le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*, Paris : P. Lang, 1990 ; Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milan : Adelphi, 1981.

² David W. Seaman, *Concrete poetry in France*, Ann Arbor : UMI Research Press, 1981 ; Massin, *La lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours*, Paris : Gallimard, 1993 ; Jérôme Peignot, *Du Calligramme*, Paris : Chêne, 1978.

Pour répondre à ces questions, nous avons restreint le corpus des œuvres étudiées à celles qui avaient un intérêt visuel et présentaient par là un défi pour les typographes. Nous avons donc laissé de côté tous les jeux dont le caractère visuel n'est que marginal : lipogramme, anagramme, etc. Par ailleurs, nous avons étendu notre champ d'étude à des textes figurés non poétiques, pour leur lien avec la problématique du texte-fil. Nous avons enfin cherché à mieux cerner le travail et les contraintes des typographes en prenant des points de comparaison dans des manuscrits contemporains.

Partie 1 : L'édition de textes antiques

1. Les *technopaegnia*

On s'accorde généralement à reconnaître comme ancêtres des calligrammes les *technopaegnia*. Ces poésies, dont les premières datent de l'époque hellénistique, sont composées de vers de longueur variable, susceptibles d'être écrits de manière à représenter un objet, voire d'être inscrits sur cet objet. A cet égard, on peut les rapprocher des épigrammes, et notamment des épitaphes. Toutefois, les chercheurs pensent que ces *technopaegnia* n'ont jamais été gravés et représentent des objets fictifs.

Nous avons conservé six *technopaegnia* grecs antiques :

- L'autel "dorien" de Dosiade
- La syrinx de Théocrite
- L'œuf de Simias de Rhodes
- La hache de Simias de Rhodes
- Les ailes de Simias de Rhodes
- L'autel "ionien" de Besantinos (Vestinus)

Ces *technopaegnia* se divisent en deux catégories.

- L'Autel de Dosiade et la Syrinx de Théocrite sont des « griphes », des poèmes au style obscur où tout est signifié par paraphrase. Il s'agit certainement d'un jeu des auteurs, sans doute un pastiche moqueur du style d'un contemporain. L'Autel de Vestinus est un pastiche de celui

de Dosiade, moins énigmatique et assez élégant. Son auteur, Besantinos, peut être identifié avec Vestinus, un proche de l'empereur Hadrien.

- Les *technopaegnia* de Simias de Rhodes semblent clairs et ont une réelle élégance. L'œuf est notamment considéré comme un chef-d'œuvre de rythme.

On attribue traditionnellement l'invention du calligramme à Dosiade, mais Théocrite, Simias et lui sont manifestement contemporains.

Ces *technopaegnia* furent rassemblés en un recueil autonome, entre le règne d'Hadrien, où Vestinus écrivit son Autel, et celui de Constantin, où Optatien écrivit à son tour des calligrammes en utilisant ce recueil.

La présence d'un texte de Théocrite dans ce recueil explique qu'il ait été agrégé au recueil dit des Bucoliques grecs. Le noyau en est les trente églogues de Théocrite. S'y sont ajoutés plus tard les épigrammes de Théocrite et les poèmes bucoliques de deux autres poètes, Bion et Moschos. Le recueil des *technopaegnia* s'est ajouté a posteriori, on ne le trouve que dans l'une des branches de la tradition manuscrite des Bucoliques.

Les Bucoliques ont à leur tour été exploités par les compilateurs. L'Empire byzantin a connu du IXe au XIIe siècle une renaissance de l'épigramme qui a entraîné d'importants travaux d'édition et de commentaire et la rédaction de grandes anthologies. Un des compilateurs les plus célèbres, Constantin Céphalas, réalisa sa compilation peu avant 900. La célèbre *Anthologie Palatine* s'appuya sur ce travail en l'augmentant. Parmi ses additions originales, on compte le livre 13, recueil de poèmes de mètres divers où sont insérés les *technopaegnia*.

L'Anthologie Palatine et celle de Constantin Céphalas étaient trop monumentales pour se prêter à une importante tradition. A la fin du XIIIe siècle, Maxime Planude réalisa une compilation qui était presque un abrégé de *l'Anthologie Palatine*. Elle

connut une diffusion manuscrite très importante, ininterrompue jusqu'à son édition *princeps* en 1772-1776. Or, les *technopaegnia* n'y figurent pas. Leur connaissance repose donc exclusivement sur les recueils de Bucoliques grecs avant les travaux de Claude Saumaise sur *l'Anthologie Palatine* au début du XVIIe siècle..

2. Les éditions des *technopaegnia*

L'histoire des premières éditions des *technopaegnia* se divise en trois périodes : une période "pionnière", où se manifestent quelques audaces de présentations ; une période dominée par l'édition d'Henri Estienne de 1566 ; une période marquée par le travail de Claude Saumaise sur les *technopaegnia* en 1619.

La première édition de l'œuvre de Théocrite est un incunable de Milan daté des années 1480 ou 1490. Il ne comprend que 18 idylles de Théocrite. Il faut attendre l'édition aldine de 1495 pour trouver la première édition d'un *technopaegnon*, la *Syrinx*³. Mais elle ne fait l'objet d'aucun effort particulier de mise en forme, à preuve la lettrine initiale qui détruit l'agencement du poème. Le même défaut se trouve dans l'édition Juntine de 1516⁴.

A la même époque paraissent des *Syrinx* adoptant une forme de trompe à trous. C'est le cas dans l'édition parisienne d'Etienne de Gourmont de 1511⁵, l'édition Calliergine de 1516⁶ reprise dans l'édition de Louvain de 1520⁷, enfin dans l'édition parisienne de Wechel de 1543⁸. Cette bizarrerie se retrouve dans les manuscrits.

³ Ta/de e)/nesti e)n th|=de th|= bi/blw| : Qeokri/tou Ei)du//lia toute/sti mi/kra poi h/mata tria/konta : Tou= au)tou= Ge /noj, kai\ Peri\ eu(re/sewj tw=n boukolikw=n ... - Venetiis : impressum characteribus ac studio Aldi Manucii, 1495, f. 48v.

⁴ Qeokri/tou Boukolika\ (Florentiae : in aedibus Philippi Juntae, 1515 [1516]). - In-8°. *Syrinx* f. i8r

⁵ Qeokri/tou Ei)du//lia, toute/sti mi/kra poi h/mata, tria/konta. - Parisiis : apud E. Gourmont, [1507-1508 ?]. - In-4°

⁶ Ta/de e)/nestin e)n th|= parou/sh| bi/blw| : Qeokri/tou Ei)du//lia e(\c kai\ tria/konta. Tou= au)tou=)Epigra/mmata e)nneakai/deka. Tou= au)tou= Pe/lekuj kai\ Pteru/gion. Sxo//lia ta ei) au)ta eu(risko/mena. - Romae : Cornelius Benignus, [1516]. - In-8°. *Syrinx* f. i8r

⁷ Qeokri/tou Ei)du//lia, toute/sti mikra\ poi h/mata. - Lovanii, apud T. Martinum, 1520. - In-4°. *Syrinx* f. o4r

⁸ Qeokri/tou Ei)du//lia ... Theocriti Idyllia. Ejusdem Epigrammata XIX. Ejusdem Bipennis et Ala. - Parisiis : apud C. Wechelum, 1543. In-4°. *Syrinx* f. 101

Elle semble remonter à une erreur d'interprétation de Manuel Holobulos qui fit une édition des *technopaegnia* au XIII^e siècle⁹.

D'autres *technopaegnia* apparaissent alors. La Juntine publie des Ailes en forme de sablier¹⁰. La Calliergine publie les Ailes à la verticale avec un fleuron de jointure. La Hache est représentée avec un manche et un double tranchant soigneusement arrondi, la forme de la hache étant soulignée par un trait noir. L'imprimeur a recouru à la gravure sur bois. La Calliergine propose aussi l'Autel de Dosiade sans le signaler dans le titre et sans attribution. L'Autel est mis en forme par une judicieuse justification¹¹. L'édition de Guillaume Morel de 1561¹² reprend manifestement ces représentations, sauf pour la Syrinx qu'elle représente comme l'Aldine et la Juntine.

Quelques éditions contemporaines ont des présentations très originales des *technopaegnia*. Dans l'édition de Hagenau de 1530¹³, la Syrinx est représentée comme un ensemble de flûtes de taille décroissante, chacune enserrant deux vers de même mètre. Cette représentation se rapproche sans doute beaucoup de l'intention de l'auteur.

Dans l'édition de Wechel de 1543¹⁴ les *technopaegnia* ont été représentés au moyen de gravures sur bois particulièrement inventives. La Hache devient une hallebarde, les Ailes sont plumeuses, l'Autel est surmonté de bûches enflammées.

En 1566 Henri Estienne publie une compilation d'œuvres de poètes grecs¹⁵. On y trouve les *technopaegnia*, et notamment l'Œuf. Estienne adopte pour tous une mise en forme sobre, sans trait ni dessin adventice. Les Ailes sont verticales, la Hache présente un double tranchant arrondi, l'Œuf, l'Autel et la Syrinx sont simplement justifiées.

⁹ Paris, BnF, Coislin 351 (XVI^e s.), f. 113 ; Paris, BnF, Gr. 2832 (XIV^e s.), f. 46 et 48v (enluminure pleine page).

¹⁰ F. i8v

¹¹ Ailes f. m1r ; Hache f. m1v ; Autel f. m3v

¹² *Qeokri/tou Ei)du/llia e(ʋc kaiʌ tria/konta ... Theocriti Idyllia XXXVI. Epigrammata XIX. Bipennis et Ala. – Parisiis : apud G. Morelium, 1561. - In-4°. Syrinx p. 105 ; Hache p. 134 ; Ailes p. 135 ; Autel p. 136*

¹³ *Theocriti, ... Idyllia triginta sex, latino carmine reddita, Helio Eobano Hesso interprete ... Qeokri/tou Ei)du/llia ... Tou= au)tou=)Epigra/mmata ... Tou= au)tou= Pe/lekuj kaiʌ Pteru/gion. [Edidit Joachim Camerarius.] – Haganae, per J. Secerium, 1530-1531. 2 t. en 1 vol. in-8°. Syrinx f. L1r.*

¹⁴ *Qeokri/tou Ei)du/llia ... Theocriti Idyllia. Ejusdem Epigrammata XIX. Ejusdem Bipennis et Ala. – Parisiis : apud C. Wechelum, 1543. In-4°. Syrinx p. 101 ; Hache p. 139 ; Ailes p. 141 ; Autel p. 142.*

En 1569 Jean Crespin donne une édition des *Vetustissimorum authorum georgica, bucolica et gnomica poemata quae supersunt*¹⁶. Son édition des Bucoliques s'inspire manifestement de celle d'Henri Estienne, mais il ajoute un appareil considérable de commentaires contemporains et scholies médiévales. Ses représentations sont les jumelles de celle d'Henri Estienne. La seule différence concerne l'Œuf dont il donne trois éditions, dont un Œuf "chiffré" où est indiquée au bout de chaque vers sa longueur. Dans son édition des Bucoliques de 1579¹⁷ Henri Estienne reprend avec de légères retouches cette édition.

Nous retrouvons encore en 1596 la forme de ces éditions dans l'édition d'Heidelberg de Commelin¹⁸. La seule différence est l'ajout des notes d'Isaac Casaubon et surtout de Joseph-Juste Scaliger qui propose une nouvelle édition de l'Œuf. Par ailleurs, cette édition bénéficie déjà d'un travail de collation par Sylburg sur l'*Anthologie Palatine*.

Cette édition annonce déjà les travaux de Saumaise. Dans son édition des *technopaegnia*¹⁹ il utilise l'*Anthologie Palatine* comme manuscrit de base. Il introduit ainsi l'Autel de Besantinos (Vestinus), qu'il attribue, conformément à l'*Anthologie*, à Dosiade. Sa mise en forme repose désormais uniquement sur des procédés typographiques. La Hache et les Ailes prennent la forme d'un sablier.

¹⁵ ... Poetae graeci principes heroici carminis et alii nonnulli... [Henricus Stephanus edidit.] Qeokri/tou, ... Ei)du/llia kai\)Epigra/mmata. Mo/sxou Ei)du/llia. Bi/wnoj, ... Ei)du/llia. Su=rigc. Pe/lekuj.)W|o/n. Bwmo/j. Pteru/gion. [Geneve], 1566, in-fol°. Syrxinx p. 282 ; Hache p. 283 ; Œuf p. 284 ; Autel de Dosiade p. 285 ; Ailes p. 286.

¹⁶ Ta\ swzo/mena tw=n palaiota/twn poiht=n ... Vetustissimorum authorum georgica, bucolica et gnomica poemata quae supersunt. [II.] Boukolika/. Qeokri/tou,... Ei)du/llia kai\ E)pigra/mmata ... Theocriti, Simmiae, Moschi et Bionis Eidyllia et Epigrammata quae supersunt, omnia graecolatina et exposita. [Edidit J. Crispinus.] – [Genevae :] apud Crispinum, 1569. – In-16°. Syrxinx p. 216 ; Autel de Dosiade p. 225 ; Œuf p. 244, 247, 258 (Œuf "chiffré") Ailes p. 265 ; Hache p. 273.

¹⁷ Theocriti aliorumque poetarum Idyllia. Ejusdem Epigrammata. Simmiae, ... Ovum, Alae, Securis, Fistula. Dosiadis Ara. Omnia cum interpretatione Latina. In Virgilianas et Nas. Imitationes Theocriti observationes H. Stephani. – [Genevae :] excudebat H. Stephanus, 1579. – In-16°. Œuf p. 386, 388, 390 (Œuf "chiffré") ; Ailes p. 408 ; Hache p. 416 ; Syrxinx p. 426 ; Autel de Dosiade p. 444

¹⁸ Qeokri/tou, ... Ei)du/llia kai\)Epigra/mata ... Theocriti, ... Idyllia et Epigrammata, cum mss. Palat. Collata. Moschi, Bionis, Simmii opera quae exstant. Josephi Scaligeri et Isaaci Casauboni emendationes seorsim dabuntur. – (Heidelbergae :) e typographio H. Commelini, 1596. – 3 t. en 1 vol, in-8°. Œuf p. 307, 308, 310 (édition chiffré), 311 (édition de Scaliger). Ailes p. 312 ; Hache p. 314 ; Syrxinx p. 316 ; Autel de Dosiade p. 318.

¹⁹ Cl. Salmasii Duarum inscriptionum veterum ... explicatio. Ejusdem ad Dosiadae Aras, Simmiae, ... Ovum, Alas, Securis, Theocriti Fistulam notae, quibus obscura ... poemata illustrantur et emendantur. – Lutetiae Parisiorum : apud H. Drouart, 1619. – In-4°. Autel de Vestinus p. 126 ; Autel de Dosiade p. 141 ; Œuf p. 158 et 164 ; Ailes p. 183 ; Hache p. 199 ; Syrxinx p. 209.

Saumaise cherche d'ailleurs à justifier leur ressemblance. En fin d'ouvrage il s'excuse de la mauvaise qualité de la présentation.

Cette édition n'a pas eu un succès immédiat : elle ne fut pas rééditée, alors qu'il y a en 1620 et en 1627 des rééditions de l'œuvre de Crespin. Mais la mise en page de Saumaise fut reprise dans l'édition princeps de *l'Anthologie Palatine*, réalisée à Strasbourg en 1772-1776²⁰, avec des retouches correspondant précisément à ses excuses sur l'indigence de sa présentation.

On retrouve également la marque de l'œuvre de Saumaise dans les travaux de Fortunio Liceti, commentateur italien des *technopaegnia* dont nous parlerons plus loin.

3. Optatien

Publilius Optatianus Porphyrius est né vers 260 ou 270 après J-C. Il fut procureur d'Achaïe avant 306. En 315 il fut disgracié par Constantin et envoyé en exil. C'est sans doute en 324 qu'il envoya à Constantin un recueil de poésies figurées et tissées à la gloire de l'Empereur. Ce présent lui valu d'être rappelé en 325-326 et de continuer une brillante carrière, exerçant notamment les fonctions de préfet de Rome en 329 et en 333. Il n'y a plus trace de lui après cette dernière charge²¹.

Bien que les œuvres d'Optatien aient été découvertes au début du XVIe siècle à Vienne par Johannes Stabius, elles furent éditées par Pierre Pithou dans un recueil appelé *Epigrammata et poematia vetera*. Il fut édité d'abord à Paris en 1590, puis à Lyon et Genève en 1596²². Mais dès 1595, Marcus Welser en avait à son tour donné une édition à Augsbourg²³. Celle-ci a été utilisée par Commelin dans son

²⁰ *Analecta veterum poetarum graecorum*, editore Rich.-Fr.-Phil. Brunck ... - Argentorati, 1772-1776. 4 t. en 3 vol. in-4°. *Technopaegnia* t. 1 : Ailes p. 205 ; Œuf p. 207 et 208 ; Hache p. 209 ; Syrinx p. 304 ; Autel de Vestinus p. 412 ; Autel de Dosiade p. 413.

²¹ La notice bibliographique la plus récente sur Optatien figure dans Barnes (T. P.), "Publilius Optatianus Porphyrius", dans *American Journal of Philology*, t. 96, 1975, p. 173-186. L'édition la plus récente de ses œuvres est *Publ. Opt. Porf. Carmina*, éd. Giovanni Polara, Turin : Paravia, 1973, 2 t.

²² *Epigrammata et poematia vetera*. Quorum pleraque nunc primum ex antiquis codicibus & lapidibus, alia sparsim antehac errantia, jam undecunque collecta emendatiora eduntur. – Parisiis : apud Nicolaum Gillium, 1590, excudebat Dionysius Duvallius, 1589 mense Septembri ; [2^e éd. -] Lugduni : apud Iacobum Chouet, 1596.

²³ *Publilii Optatiani Porphyrii Panegyricus dictus Constantino Augusto*. Ex codice manuscripto Paulli Velseri, ... - Augustae Vindelicorum [Augsbourg] : ad Insigne pinus, 1595. - In-fol.

édition des Bucoliques grecs de 1596. Soucieux apparemment de faire le lien entre les *technopaegnia* et les œuvres d'Optatien, il fait figurer sur la pagelle finale des *emendationes Scaligeri* une Syrinx et un autel de ce dernier.

L'édition de 1590 comporte, p. 215-246, les poèmes figurés d'Optatien sans aucune mise en forme particulière, pas même de majuscule à l'intérieur des vers²⁴. Chaque poème est précédé d'une scholie expliquant ses particularités. Il n'y a que deux exceptions : p. 233 un acrostiche et un téléacrostiche portant sur une lettre sur deux sont mis en valeur par l'emploi de majuscules. P. [245] l'orgue de Porphyre (« Post martios labores... ») est imprimé sur un onglet prenant la place des p. 243-244, de format supérieur à une page normale, avec une figuration élémentaire de l'orgue (trait de séparation des touches et des tuyaux).

Le contraste avec les éditions allemandes est saisissant. Les poèmes y sont imprimés en capitales équidistantes, mettant en évidence la forme carrée ou rectangulaire des poèmes. Les vers tissés sont mis en valeur par des traits roses dans l'édition de 1595 et par des lettres rouges dans l'édition des œuvres complètes de Welser de 1682²⁵.

²⁴ Il est vrai que l'éditeur s'excuse, p. 240, de n'avoir pu pour des raisons typographiques reproduire aussi l'aspect extérieur des poèmes.

²⁵ Marci Velseri, ... Opera historica et philologica... Accessit P. Optatiani Porphyrii Panegyricus Constantino M. missus, ex optimo codice a Paulo Velsero divulgatus, una cum Spicilegio critico Christiani Daumii... - Norimbergae : typis ac sumtibus W. Mauriti et filiorum J. A. Endterorum, 1682. - In-fol.

Partie 2 : Imitation et transposition des modèles antiques

1. Imitation des modèles antiques

La lecture des éditions de poésies figurées antiques ou de leurs manuscrits a conduit certains auteurs à en faire des pastiches. Nous pouvons notamment citer le cas de Salmon Macrin, auteur d'*Alae, ad imitationem Theocriti, ad Gelonidem*²⁶. Son poème, déclaration d'amour ailée à sa femme, prouve sa virtuosité en vers latins. Macrin a lui-même inspiré Melin de Saint-Gelais et Voulté²⁷. A la fin du XVIe siècle, Jehan Grisel publie dans ses *Premières œuvres poétiques*²⁸ une *Haches-d'armes antique* et deux *Œufs de Pâques aux François*. Il indique clairement dans le premier Œuf qu'il s'agit d'une imitation. La mise en page évoque celle des éditions de Henri II Estienne et de Jean Crespin. D'ailleurs, la forme des œufs est tout à fait conforme aux réflexions de Henri Estienne sur la perfection formelle de l'Œuf de Simias, évasé de sa partie inférieure.

2. Transposition des modèles antiques

²⁶ Cf. *S. Macrini Epithlameorum Liber*, éd. critique de Georges Soubeille, Paris, Champion, 1998, p. 252-253. Selon Georges Soubeille, Macrin aurait imité les Ailes d'un Anglais, Stephen Hawes, dans *The Convercyon of Swerers*, 1509. Il est à noter que ce dernier ouvrage date d'avant l'édition des ailes en 1516, ce qui suggère un modèle manuscrit.

²⁷ Cf. Melin de Saint-Gelays, *Œuvres complètes*, éd. revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain, Paris, 1873, t. II, p. 131, LXVI : "A la guérison de Madame, mère de François 1er". Vulteius, *Rhemi inscriptionum libri duo*. – *Parisiis : apud Sim. Colineum*, 1538, fol. 28.

²⁸ Jehan Grisel, *Premières Œuvres Poétiques*, Raphaël du Petit-Val, 1590 ; annexes p. II-VI

Toutefois les auteurs s'en tiennent rarement à une simple imitation. Ainsi pour Jehan Grisel, nous constatons qu'il a écrit non pas deux Œufs, mais une paire d'Œufs qui font référence l'un à l'autre. Par ailleurs, il a écrit sous chacun un quatrain d'octosyllabes dont le rapport avec l'Œuf est obscur.

Ces procédés, dualité et présence d'un quatrain mystérieux sous le poème figuré, se retrouvent aussi chez Robert Angot dont il sera question plus bas. Ce dernier élément incite à lier la poésie figurée à une autre forme d'expression joignant texte et image, l'emblème.

Parfois les auteurs de poésies s'éloignent plus nettement encore des formes antiques. Ainsi Jehan Grisel innove-t-il en tissant ses vers à la gloire des Bourbons de fleurs de lys²⁹. Les étudiants de Dôle composent des lunettes en grec et latin³⁰. Robert Angot place en tête de son œuvre un luth à rapprocher de la Syrinx de Théocrite et de l'orgue d'Optatien. Le changement d'instrument symbolise le changement de registre poétique.

La poésie bachique s'empare elle aussi de la poésie figurée. A la suite de Rabelais, auteur d'une bouteille et d'un verre, des auteurs comme Charles-François Panard développent le thème³¹. Nous pouvons encore citer la chanson du XVIIe siècle en forme de verre "Quand la mer Rouge apparut" dont l'air devint très populaire et fut repris dans des Noëls comme "Allons bergers, partons tous"³². Les poésies figurées en forme de verre ou de bouteille se retrouvent sans changement manifeste au long du XIXe siècle.

3. Robert Angot de l'Éperonnière

Il est l'un des rares poètes français à s'être essayé à cette forme poétique en France au XVIIème siècle. Sa production de vers figurés connue, sous forme de

²⁹ Cf. annexe p. II

³⁰ *Sylvæ, quas vario carminum genere primarii scholastici Collegii Dolani Societatis Jesu, in publica totius Civitatis gratulatione, lætitiæque ex tempore obtulerunt...*, Dôle, 1592.

³¹ Charles-François Panard (1694-1765) fut membre d'une société appelée le Caveau, adepte de la poésie bachique, créée en 1730 et qui perdure jusqu'au cours du XIXe siècle. Cf. art. "Chanson. Chanson de table" dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIIIe siècle*, éd. rev. et corr. sous la dir. de François Moureau, [Paris :] Fayard, 1995, p. 999-1000.

³² Cf. *ibid.*

calligrammes, se limite cependant à cinq poèmes, ou cinq pages de poèmes, parus dans *Le chef d'œuvre poétique ou première partie du concert des muses françaises* en 1634³³.

Notons que ce recueil avait un cadre de création assez particulier : il était destiné à remercier la cour d'appel de Caen pour son jugement en faveur du poète à l'occasion d'un procès, comme l'indique la page de titre : « dédiés à messieurs de la cour du parlement de Normandie. » Les remerciements poétiques étaient d'ailleurs une spécialité de cet avocat-poète, comme le souligne Frédéric Lachèvre dans son introduction à la réédition des *Exercices de ce temps* chez Hachette en 1924³⁴. « De 1633 à 1636, nous prenons sur le fait le Normand procédurier, dans toute l'acceptation de ce terme. Sa muse est au service des instances judiciaires qu'il engage ou qu'on lui intente (c'est ainsi qu'il écrit *les bouquets poétiques ou remerciements à messieurs du présidial de Caen sur la victoire d'un procès*).[...] Angot avait royalement acquitté sa dette de reconnaissance envers les juges de première instance ; il renchérit en s'adressant à ceux de la cour d'appel. Il déploie en 1634 une ingéniosité rare dans son *Chef d'œuvre poétique ou première partie du concert des muses françaises*, dédié à Mrs du parlement de Normandie en rendant ses actions de grâce sous la forme sous la forme d'une mandoline, d'œufs, de croix, etc... façon peu commune, on l'avouera, de traduire ses sentiments ! Le présent fut-il apprécié à sa juste valeur ? Nous l'espérons. »

Robert Angot de l'Eperonnière était né à Caen en 1581 et avait entrepris des études d'avocat. A l'université de Caen, il rencontre son grand ami Thomas de Courval, futur médecin, avec qui il publiera un grand nombre de recueils poétiques sans doute écrits en commun. En 1603 il publie son premier recueil, *Le prélude poétique*, qui contient une satire contre les femmes. Il se consacrera avec une certaine réussite à la poésie libertine. *Le Chef d'œuvre poétique* constitue sans doute une de ses œuvres les plus accomplies, et les poésies figuratives, une intéressante démonstration de sa maîtrise et de son savoir faire quant aux règles de l'art poétique, mais elles démontrent également un souci visuel.

³³ Robert Angot de l'Eperonnière, *Chef-d'œuvre poétique, ou première partie du Concert des Muses françaises*, Caen : Jacques Brenouset et Julien Boulanger, 1634.

³⁴ Robert Angot de l'Eperonnière. *Les Exercices de ce temps*, éd. Frédéric Lachèvre, Paris : Hachette, 1924 ; Éd. rev. par Pascal Debailly, Paris : Société des textes français modernes, 1997.

Cette volonté d'accorder une part non négligeable à l'agrément visuel est présente dans le recueil à plusieurs niveaux ; en effet, outre les poésies visuelles elle-mêmes, un effort dans la typographie, dans la présence d'un certain nombre de cul-de-lampe (p. 15) et lettrines (p. 3) dessinés avec soin, dans la présentation générale de l'ouvrage, peut être constaté. Dès lors, le cadre est posé pour accueillir au sein du livre des poésies visuelles, qui viennent couronner l'esthétique du volume.

Ces poésies sont, nous l'avons dit, au nombre de cinq :

- un luth, à la page 2 ;
- une croix, à page 10 ;
- trois feuilles de laurier, à la page 12 ;
- deux œufs de Pâques, à la page 16 ;
- deux bouteilles, à la page 20.

Considérons d'abord ces poésies d'un point de vue vraiment visuel, en s'attachant à la simple figuration dessinée : les figures sont nettes, plutôt réussies sur le plan esthétique, même si elles n'ont rien de très spectaculaire ni de renversant... La typographie est bien disposée pour former les figures, et surtout ce dispositif typographique est complété, pour les besoins d'une figuration plus réussie, par des éléments graphiques : ainsi, le bout du manche du luth, son rond de résonance et les tiges des feuilles de laurier sont dessinés à l'aide de quelques traits. Le reste du dessin s'inscrit donc vraiment dans des lignes d'écritures, qu'elles prennent la forme demandée par la figure (la caisse du luth) ou qu'elles soient de simples lignes d'écriture droite simplement coupées et disposées pour former les silhouettes d'un œuf ou d'une croix.

La disposition graphique et typographique, la figuration même, dicte aux poèmes leurs unités poétiques et sémantiques : ainsi chaque branche constitue un poème ; chacun des œufs, chacune des bouteilles, chacune des feuilles de lauriers est un poème en soi ; pour le luth, on peut distinguer un premier poème sur le manche, un second sur les cordes, un court poème sur le contour de la caisse. En base des pages, excepté celle du luth où l'on trouve une courte maxime en latin dans le rond de résonance, nous voyons une strophe de quatre vers en latin, qui répondent aux poèmes en français dessinant les figures.

Intéressons-nous maintenant au contenu sémantique et poétique de ces œuvres. Les poèmes sont typiques d'une certaine poésie, d'inspiration libertine, alors en vogue. Angot y montre, comme dans le reste du recueil, une certaine habileté stylistique. Le thème dominant de ces poésies reste les remerciements à ses juges (« ces vers couverts de victoire et de gloire, chantent votr'heur / Dont la faveur m'a dans ce siège sauvé d'un piège... » peut-on ainsi lire sur l'une des feuilles de laurier) et bien sûr l'adoration de la muse poétique, (« Voicy le vray lut de Minerve, qui ravit sous ses doux appas tous ceux que la muse conserve de la cruauté du trépas » forme la caisse du lut) consolatrice et libératrice en ces temps d'émois. La typographie, dont on a souligné l'importance, signale parfois l'importance d'un thème, comme pour appuyer l'hommage que lui rend le poète (on trouve ainsi les mots « MUSE » et « MECENE »).

Un autre point à souligner est dans le rapport entre le fond (le sens des mots du poème) et la forme (le dessin engendré par leur disposition), qui justifie la poésie figurée. Chez Angot, ce rapport est très présent, très net : il écrit ainsi « ce couple d'œufs » pour ouvrir ses poèmes qui en ont la forme ; il présente, on l'a vu, le luth dans une phrase, et fait de même pour ses autres compositions. Mais au-delà d'une reprise descriptive de la forme du poème, il exprime dans ses poèmes des sentiments et raisonnements en rapport avec l'objet représenté : « comme ils témoignent la rondeur, et de mon âme et de mon cœur » peut-on lire pour les œufs, « ces vers couverts de victoire et de gloire » font écho aux feuilles de laurier, on trouve des allusions à Bacchus et aux joies terrestres dans les poèmes-bouteilles, un ton nettement plus religieux (« O sainte croix du roi des rois ») sied au poème-crucifix, et un hommage aux muses se lit dans le luth.

Angot, avec une certaine réussite et un certain talent, qui lui permet de faire jouer la forme du poème et son contenu, de faire aussi se répondre les poèmes entre eux (comme dans le cas des deux bouteilles qui commence par « bouteille sommeille » et « bouteille réveille »), fournit un agréable exercice qui, s'il s'inscrit dans l'ancienne tradition gréco-latine des vers figurés, dont Angot, féru d'antiquité et de littérature latine, avait sans doute une connaissance avancée, constitue par certains objets représentés et par son contenu stylistique et sémantique une œuvre tout à fait originale et exemplaire.

Partie 3 : Innovations

1. Les rhétoriciens de la Renaissance

Si, selon la critique moderne, la poésie des rhétoriciens "n'offre aucun exemple" de *carmina figurata* au sens propre - disons à l'exemple de ceux de Raban Maur -, elle nous a cependant légué maints poèmes acrostichés, d'intérêt inégal selon l'envergure de l'auteur, la valeur proprement littéraire ou l'habileté mise en œuvre. Ces critères paraissent réunis chez un auteur comme Jean Molinet, auquel ses pairs et ses épigones semblent avoir voué un véritable "culte"³⁵.

1.1. Jean Molinet

Né au X^{ve} s. dans le Boulonnais, Molinet est mort à Valenciennes en 1507. Entré dans les ordres après son veuvage, il obtint un des canonicats de la collégiale de Valenciennes. Titulaire des charges d'indiciaire et d'historiographe de la maison de Bourgogne, il fut également nommé bibliothécaire de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas. On lui a reconnu, parfois même reproché, une "facilité prodigieuse" d'écriture. Quant à son style, on a pu le juger "défiguré par (...) de pitoyables jeux de mots"³⁶. La critique moderne réévaluera ces jugements, en donnant à Molinet une place éminente parmi les poètes de son temps, ce dont l'importance de la tradition manuscrite de son œuvre attestait déjà.

Dans "Les Faictz et Dictz de Jean Molinet", on trouve une "Balade figurée", LXVII, à la thématique anti-guerrière. Elle se présente comme un poème composé de 37 décasyllabes s'interrompant à la huitième ou neuvième pour faire place à un dessin floral, intégré au reste du vers tant sur le plan sémantique, que sur ceux de la métrique et de la versification :

³⁵ ZUMTHOR, Paul, *Le masque et la lumière*, Paris : Seuil, 1978, p.247.

Pour faire chiere et demener grand **glay** (= glaïeul)

En temps d'esté que de challeur **bout on**

...

Le choix des fleurs n'a rien d'aléatoire, mais paraît obéir au contraire à un souci laudatif aigu : le glaïeul, la pensée, la rose, le lis se chargent de qualités emblématiques et finissent par composer un véritable florilège offert au dédicataire du poème, l' "archiduc" du v. 9, "fleur de noblesse et de vertus la rose" (il s'agit du futur Charles Quint).

Une autre ballade de Molinet procède de la même rhétorique et de principes de composition similaires. Le poème panégyrique adressé à l'empereur (XXII, "Ung présent fait à l'empereur") redouble d'habileté, puisqu'il met en évidence à la fois un acrostiche et un téléstiche figurés en jouant de l'homophonie entre les syllabes initiales et terminales, et des noms d'oiseaux :

Aigle impérant sur mondaine **macyne**,

Roy triomphant, de prouesse **racyne**,

Duc, archeduc, père et chef du **Toison**,

Austriche usant du fer à grant **foison**.

...

De la même façon que pour la ballade LXVII, les comparants homophoniques sont particulièrement signifiants. Les oiseaux choisis ont tous les vertus de figures héraldiques. On peut noter également le soin qu'a pris l'auteur, notamment dans la première strophe, à enchâsser son poème dans une double topique : en acrostiche, dans un emploi métaphorique, des désignations d'oiseaux évoquant la noblesse (aigle, roitelet, grand duc, autruche) ; en téléstiche, des oiseaux au plumage blanc (cygne, oison), dont les connotations sont assez évidentes.

On a affaire ici à une forme complexe de poème figuré, participant à la fois de l'acrostiche et du rébus, où les dessins apparaissent comme autant de miniatures venant, non pas tant illustrer le texte que le constituer, l'enrichir de leur forte teneur métaphorique et emblématique.

³⁶ *Nouvelle bibliographie générale*, T.35, sous la dir. de M.le Dr Hoefler, Paris: Firmin Didot Frères, 1851.

1.2. Jean Lemaire de Belges

Né à Bavay, dans le Hainaut, en 1473 et mort vers 1548, Jean Lemaire était le neveu de Molinet, qui lui tint lieu, à la fois, de précepteur et de premier protecteur. Après avoir servi dans plusieurs maisons duciales ou princières, il trouva en la personne de Marguerite d'Autriche une puissante égide. Il hérita de son oncle la charge de bibliothécaire de la princesse, à quoi s'ajoutèrent bientôt les fonctions d'indiciaire et d'historiographe. Son ascension culmina avec son entrée au service de la cour de France, et la mort du roi Louis II, en 1515, paraît avoir précipité sa déchéance.

Chez Jean Lemaire de Belges, on trouve une forme de poème-acrostiche obéissant à des règles de composition d'une remarquable complexité, mise au service d'un projet poétique et spirituel qui transcende le procédé de fabrication.

L' "Oroison composée par Jehan Le Maire de ladite ville de Vallenciennes", datée de 1498, est un poème bilingue de 123 décasyllabes : au texte français vient se superposer une prose liturgique, le *Salve regina*, qui se détache en caractères rouges de l'ensemble du texte en suivant un ordonnancement singulier.

La première strophe se présente comme un acrostiche tout à fait classique, par lequel se trouve rehaussée la première syllabe du premier mot du vers, soit une, deux ou trois lettres :

Salut à vous, Dame de hault paraige,
vers qui chascun, de tres humble couraige,
rendre se doit pour bienheurté conquerre.
Giron de paix, reposoir de suffraige,
navire seur, sans peur et sans naufrage...

Le texte liturgique apparaît alors, par sa mise en valeur, sa distribution verticale, son statut au sein d'une strophe liminaire, comme une sorte de matrice du texte vernaculaire, qu'il va engendrer, accompagner dans ses sinuosités, nourrir de sa sève spirituelle tout au long d'un patient itinéraire textuel.

Le processus de fragmentation, affectant toujours une seule syllabe, se complexifie par la suite . A la deuxième strophe, la syllabe acrostichée subira un déplacement vers la droite d'un vers à l'autre :

Virginal clos, où Dieu print habitude
 partant du hault de sa beatitude
 meismes du lieu tres prochain de son pere...

Tandis qu'à la troisième, ce même principe de décalage s'augmentera de la difficulté d'une écriture palindromique :

.....fecunda = ad
l'entrelette = te
virginal circunda = cla, etc.

Dans les strophes suivantes, le texte continue à se déployer en de méandreuses et élégantes arabesques, avec ici une alternance de l'acrostiche aux première et deuxième syllabes, là une rythmique croissante/décroissante qui n'est pas sans évoquer le vers rhopalique.

Pour autant, il ne s'agit pas là du simple exercice de style d'un virtuose, épigone tardif ou fils putatif d'un Raban Maur. Derrière l'habileté du rhétoricien se dissimule un projet poétique d'une grande envergure, qui dépasse le seul territoire de l'écriture. Le grand spécialiste de la poésie de la Renaissance F. Rigolot établit ainsi une analogie entre la composition de Lemaire et la technique des "maîtres verriers qui inventent la technique nouvelle du 'verre doublé'³⁷" : par la superposition de deux verres de couleurs différentes, l'artiste crée une vision en relief. Le rhétoricien procède de même, en faisant ressortir du fond du texte vernaculaire, les paroles sacrées, comme le maître verrier peint "des fleurs d'or sur le verre supérieur pour qu'elles se détachent mieux sur la pourpre unie du verre inférieur. Les fleurs de rhétorique que choisit le poète (...) rehaussent la richesse d'une 'étouffe' qui se cherche encore des lettres de noblesse³⁸". Si l'on prolongeait

³⁷ François RIGOLOTT, *Le texte de la Renaissance*, Droz, Genève, 1982, pp.54-55.

l'analogie sur le plan musical, en évoquant les pratiques polyphoniques où le profane et le sacré opèrent leur fusion, on pourrait voir que ce qui se joue alors est bien "le désir de rassembler les fruits de l'automne dans une énorme corne d'abondance" (Rigolot, *op.cit.*, p.88). Dans ce vaste projet, la poésie figurée occupe une place de choix.

1.3. Destrées

Frère chartreux de la région d'Amiens, disciple de Molinet et ami de Jean Lemaire, Destrées est principalement un hagiographe, écrivant dans un français mâtiné de picard. Ses vies de saintes (Catherine, Marguerite, Wenefrede), composées entre 1504 et 1505, nous sont parvenues par un unique manuscrit. Destrées s'est abreuvé à des sources coulant bien en amont, depuis la *Légende dorée* de Jacques de Voragine jusqu'au texte d'un prieur anglais du XIIe s. Les biographes ne sont guère indulgents avec lui : on moque son "style latinisant" et son abus des "redoublements synonymiques, des rimes équivoquées ou enchaînées, des acrostiches"³⁹.

Zumthor y voit quant à lui un véritable "répertoire des figures les plus complexes de la Grande Rhétorique"⁴⁰.

La *Vie de Sainte Marguerite* (1501-1504) donne ainsi à voir un triple acrostiche, dont l'auteur, pédagogue accompli, livre au lecteur la grille de compréhension dans un texte liminaire : son poème contient *le nom de la susdicte princesse et dame* [Margareta], *mys par teste*, ainsi que celui de *très invaincu César, tousjours auguste deffenseur de nostre foy sainte et catholicque, seul impérial monarche ès parties de la haulte et basse Germanie, son père, très sacré roy* [Maximilyanus], pour finir par, *au bout de la ligne furnissant et accomplissant ladicte croix*, le nom de *très illustre et nostre très redoubté prince et souverain seigneur naturel, Monseigneur l'archiduc son frère* [Phylypus].

³⁹ *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, éd. revue et mise à j., sous la dir. de G. Hasenohr et M. Zink, Paris : Fayard, 1994.

⁴⁰ P. Zumthor. *Anthologie des grands rhétoriciens*. Paris : Christian Bourgois, 1978.

S'il donne à lire dans la trame de son texte une ferveur religieuse et une déférence à l'égard des puissants bien de son époque, l'auteur ne s'oublie pas pour autant. Son texte semble travaillé par cet onomastique souci de soi dont un Villon avait été coutumier : ainsi sa signature se laisse-t-elle déchiffrer à trois niveaux de lecture du texte - acro-, méso- et téléstiche :

De cueur profond nostre vouloir se *fond*

En toute joye et sans fin s'y esjoye.

...

On rencontrera chez Destrées, comme chez de nombreux auteurs de l'époque, le procédé de l'acrostiche sous une forme singulièrement affadie, celle du chronogramme : l'auteur insère, dans son texte, une série de chiffres romains lisibles, soit comme des capitales d'imprimerie, soit pour ce qu'ils sont (XX pourra ainsi se lire *vint*< venir). Il ne s'agira toutefois, en règle générale, que de faire apparaître une date, par exemple celle de la composition de l'œuvre. Qu'il soit disséminé dans tout le territoire du texte, de façon linéaire, ou bien acrostiché à l'initiale, le chronogramme présente, on le voit, un intérêt limité quant aux possibilités d'exploration visuelle qu'il est susceptible de générer.

1.4. Gratien du Pont

Avec ce "rhétoricien extravagant", comme l'appelle l'oulipien J. Roubaud⁴¹, on est bien loin des révérences hagiographiques.

Du Pont, désigné par d'autres commentateurs ou certains biographes comme le sieur de Drusac (?- 1545), lieutenant-général en la sénéchaussée et conseiller au Parlement de Toulouse, consacrait la plus grande partie de ses audiences à exprimer, en rhétorique, sa haine du sexe féminin. Ses *Controverses des sexes masculin et femenin* (1534) lui valurent de franches détestations de la part de ses contemporains, et notamment de la part d'Etienne Dolet, qui le cribla d'odes

⁴¹ Jacques Roubaud. *Impressions de France. Incursions dans la littérature du premier XVIe siècle, 1500-1550*. Paris : Hatier, p.106-109.

meurtrières. "Chef d'œuvre de Grande Rhétorique devenue folle", l'ouvrage est entièrement dédié à des "professions de foi misogynes auxquelles, pour leur donner plus de poids, l'auteur prête des formes consacrées par les meilleurs auteurs⁴²."

La rhétorique, ici, ne vient à l'appui d'aucun projet poétique, mais se subordonne tout entière à une rageuse obsession. L'auteur n'hésite pas à imaginer des formes inédites, comme ces

*(n)ouvelles formes de rithme, par laquelle une
lettre satisfait a deux vers tant au commencement
desditz vers que a la fin d'iceux lesquelles lettres
toutes assemblees tant celles dudict
commencement que celles de la fin chascun en son
endroit font tel proverbe : femme folle est et folle
tousjours folliera.*

L'incipit du poème éclairera plus sûrement le lecteur :

**Femme pour vray : tousjours a mauvays chief
Faisant faulx tours : mainct ung mal et meschief
Et de la sorte elle a tousjours este...**

(C'est nous qui accentuons la graisse, N.D.A.)

Du Pont inaugurerait ici une manière d'*acrostiche bégayant*, comme le note plaisamment Roubaud : chaque lettre à l'initiale et à la fin du vers étant répétée, l'ensemble des *duplicatae litterae* constitue alors le signifiant véhiculé par le texte, le *proverbe* :

FF-FF EE-EE MM-MM EE-EE FF-FF OO-OO LL-LL EE-EE
(= FEMME FOLLE...), etc.

⁴²*Ibid.*

Tout à son désir fébrile de démontrer les grandz maulx, malheurs, et pouvrez (qui) en sont venues et viennent et en peuvent advenir tous les jours, qu'il impute à l'abomination d'icelle meschante orde sale trespuante et abominable beste dessus nommée (le sic s'impose ici !), par le biais d'un deshonneste villain et de trespervse nature mot, en quoi on aura reconnu un topos obscène de l'antique discours misogyne, Gratien du Pont fait flèche de tout bois. C'est ainsi qu'il compose son Eschequier en forme Deue, continuant par là une tradition fort ancienne : le poème-échiquier, dont l'espace littéraire flamand donnera plusieurs occurrences, depuis le traité des Echecs de Jacques de Cessolis, publié à Bruges en 1474, jusqu'aux poèmes du grand rederijker hollandais Matthijs de Casteleyn en 1555. Son origine serait cependant plus lointaine et remonterait aux textes sanscrits et à la littérature persane.

Sur les soixante-quatre cases de l'échiquier sont disposés autant de pentasyllabes, tous à terminaison féminine : en –esse pour les cases noires, en –ante pour les blanches.

Gratien gratifie son lecteur d'une litanie de "lieux communs sur le 'blâme des femmes'", pour reprendre la formulation quelque peu indulgente d'un Zumthor⁴³ :

*Femme abuseresse / Infecte meschante / Sans fin menteresse /
Charogne puante / Source de finesse / De cœur inconstante /
Perverse traïteresse / Fausse décevante...*

Les législateurs poétiques de l'époque – Sébillet, Fabri, du Pont lui-même, pour nommer les plus marquants - rangeaient ce type particulier de poème figuré parmi les *vers rétrogrades*. Thomas SEBILLET, dans son *Art poétique françois* (1548), édifiait ainsi son jeune lecteur : *Rétrograde est aussi de la vieille mode, et peu usitée aujourd'hui entre ceux qui ont le nez mouché. Elle s'appelle Rétrograde à cause qu'elle se peut lire à reculons, ou lettre pour lettre, ou syllabe pour syllabe, ou mot pour mot. Je te renverrai aux vieux échiquiers pour en tirer exemples, pource qu'il me semble que je t'en ferais tort de t'en emplir papier.*

⁴³ Zumthor, *op. cit.*, p. 261.

Nos auteurs qualifient de *rétrograde* un type d'écriture qui renvoie à l'évidence au palindrome. S'agissant du poème figuré qui nous occupe, il ne semble pas que cette typologie soit véritablement pertinente, dans la mesure où une lecture palindromique mobilise le regard du lecteur de façon strictement linéaire, quoique inversée, tandis que le poème-échiquier est riche – abstraction faite de sa teneur ! - d'une infinie potentialité de combinaisons : on peut en effet intervertir toutes les cases, sans modifier le sens global, ni rompre les règles de prosodie ou de versification.

Il ressortit davantage, nous semble-t-il, au vers protéique ou à la littérature combinatoire, dont le billet de M. Jourdain (*Marquise, vos beaux yeux...*) dans le *Bourgeois gentilhomme* nous offre un quasi-parangon, à l'instar des distiques factoriels d'Harsdorffer⁴⁴, chef de file de l'école allemande des *Pegnitzschäfer*, passés à la postérité pour leurs *carmina figurata* au XVIIe s.

Dès lors, l'environnement figuratif du poème prend davantage l'apparence d'un prétexte qu'il ne permet une réelle motivation du texte, sauf à voir dans le jeu d'échecs une métaphore de la *controverse* des sexes...

Dans le même article, Sébillet, outre la rime rétrograde, évoque brièvement le *contrepétis de cour* : de par ses propriétés, en tant qu'elle sollicite davantage le sens auditif que la vue, cette écriture fondée sur un système de permutations phonématiques excède le champ de notre étude, nonobstant l'infinie richesse de ses créations langagières ou poétiques – comme l'attestent les deux plus anciennes "antistrophes" publiées en langue française, dues à l'imaginaire Rabelais, qu'on trouvera dans *Pantagruel*, chap. XVI, *Des meurs et conditions de Panurge* ("femme folle...") et chap. XXI, *Comment Panurge feut amoureux d'une haulte dame de Paris* ("A Beaumont...").

Il cite également une forme qui intéresse, de façon moins oblique, notre étude, dans quoi la tension entre la lettre et l'image s'exerce puissamment : le *Rébus*.

⁴⁴ Cité par Raymond Queneau, *Anoulipismes*, La littérature potentielle. Paris : Gallimard, 1973, p. 46.

2. La poésie énigmatique : les rébus

2.1. Jean Marot

Né en 1463 près de Caen, mort en 1523, Jean Marot est loin d'être aussi illustre que son fils Clément. Faute d'avoir reçu une éducation privilégiée, c'est en parfait autodidacte que Marot s'éleva dans l'art des belles-lettres, au point de s'attirer les bonnes grâces de la duchesse Anne de Bretagne, qui en fit son poète attitré et l'introduisit à la cour de France. Il trouva un nouveau protecteur en la royale personne de Louis XII, avant d'entrer au service de François Ier. Les biographes s'accordent à lui trouver davantage de jugement que d'imagination, et Goujet avait eu l'intuition de l'écriture énigmatique de Marot : "Il s'exprime souvent avec beaucoup de force, mais souvent aussi il se néglige trop, et le tour de sa phrase en devient obscur⁴⁵".

Cet hermétisme que l'on reprochait aux vers de Marot devait trouver son plus haut point d'expression dans un rondeau, *L'homme dupé*⁴⁶.

Attribué abusivement à Molinet par Tabourot, le poème se présente comme une énigme textuelle. Sa disposition typographique est déroutante pour quiconque ne disposerait pas de la clé de décodage. Bon prince, l'auteur consent à l'offrir à son lecteur, en ajoutant une *explication* à son rébus. Celui-ci repose sur un dispositif grammatical : ce sont les homophonies entre certaines syllabes du poème et des éléments purement grammaticaux – des prépositions de lieu monosyllabiques : *sur*, *sous*, *entre* - qui vont commander la distribution des mots sur la page.

Ce jeu avec les homonymes spatiaux n'est certes pas nouveau : Tabourot nous en délivre quelques exemples, recueillis *ça et là en diverses hostelleries sur les murailles blanches*⁴⁷. L'un d'entre eux semble avoir sa faveur – *je trouve cestuy-ci fort ingénieux* - :

⁴⁵ *Bibliothèque française, XI.*

⁴⁶ In *Œuvres de Clément Marot, avec les ouvrages de Jean Marot son père*. Ed .Nicolas Lenglet Dufresnoy, La Haye : chez P.Gosse et J.Neaulme, 1731, p. 291.

⁴⁷ Etienne Tabourot, *Les Bigarrures*.

Son, t, l, te pour nir son (= elle a prêté son devant...)

Outre que ce type de rébus procède d'une composition typographique sans grande recherche, son inspiration grivoise l'empêche d'accéder à une authentique dimension poétique. Dans son *Champ fleury*, Geoffroy Tory portait sur la mode des rébus, et ses jeunes usagers, un jugement où l'indulgence finissait par l'emporter:

"Les plaisanteurs et jeunes amoureux qui sebatent a inventer divises, ou a les usurper comme silz les avoient inventées, font de ceste lettre G, et dun A, une divise resveuse en faisant le A, plus petit que le G, et le mettant dedans ledit G, puis disent que cest a dire *Jay grand appetit*. En laquelle chose ne l'orthographe, ne la pronunciation ne conviennent du tout, mais je leur pardonne en les laissant plaisanter en leurs jeunes amours..."⁴⁸

Chez Marot, on est à l'évidence dans un autre ordre d'écriture, où la complexité de la composition, la tonalité du poème et son inspiration semblent bel et bien constitutives d'un projet poétique novateur. La disposition des éclats de texte sur la page, les rapports de subordination entre les mots (sous/ sur), les espaces laissés vacants concourent à l'évocation d'une thématique qui rejoint le sens explicite du poème. Les manques, les réticences, les relations conflictuelles, la vision chaotique qui ressortent de l'organisation spatiale du poème ne sont-ils pas les symptômes mêmes du désarroi amoureux ?

Au-delà de cette motivation du sens par la forme, on peut penser que Marot se risque ici à opérer une véritable tentative d'abolition de la présentation visuelle canonique du texte, une dislocation du langage et de son support écrit qui, peut-être, annonce les libertés typographiques d'un Laurence Sterne, le coup de dés mallarméen, ou, au XXe siècle, la révolution futuriste.

⁴⁸ Geoffroy Tory. *Champ fleury .De l'art et science de la vraye proportion des lettres*. Paris, 1549.

2.2. Alione d’Asti

Entre 1494 et 1520, le poète italien d’expression française, Giovanni Giorgio Alione, pensionné par Charles VIII, livre une longue série de poèmes sous forme de rébus⁴⁹, le plus long qui ait jamais été composé en français. Editée à Asti en 1521 sous le titre *Opera jocunda Giovanni Giorgii Alioni Astensis, metro mechanico materno et gallico composita*, son œuvre mêle des textes poétiques latins et des poésies françaises ("*metro gallico*").

Il s’agit de deux *rondeaux amoureux composés par signification*, où des séquences, disons même des *bandes dessinées* répondent aux vers qui les jouxtent, moyennant une phonétisation du texte, elle-même traduite en termes iconographiques. Le prix de cette alchimie linguistique et picturale est le découplage total entre le signifiant et le signifié, qui s’opère notamment au moyen de jeux de mots ou d’allusions subtiles. Ainsi, le thème de l’*argent*, qui va constituer un axe sémantique fort du message (*Amour fait beaucoup si argent de lui se mêle*), sera-t-il transposé par l’image martiale d’un *sergent*. Si l’on suit l’analyse de J.-C. Margolin⁵⁰, Alione jouerait sur la quasi-homophonie des mots *sargent/ sergent*, tout en mettant allusivement son lecteur sur la piste, non du sergent d’arme, pourtant figuré par son casque et sa hallebarde, mais du sergent de justice – soit un huissier-, dont l’âpreté supposée au gain constituerait alors le chaînon sémantique manquant.

On voit que l’auteur a bâti un système complexe de relations iconographiques / sémantiques, qui peut parfois confiner à une écriture de type ésotérique. On serait tenté de voir là une tentative de substitution du véhicule linguistique par un équivalent - ou supposé tel- pictural, aboutissant à la création de véritables holorimes visuels où s’incarnerait peut-être, le précepte horatien : *ut pictura poesis*⁵¹.

⁴⁹ G. G. Alione. *Poésies françaises*. Reproduction de l’édition *princeps* de 1521, Asti, François de Silva, éd. J.C. Brunet, Paris : Sylvestre, 1836.

⁵⁰ J. C. Margolin. *Rébus de la Renaissance*. T.1, Paris: Maisonneuve et Larose, 1986.

⁵¹ Horace. *De arte poetica liber*. Epîtres, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris : Les Belles Lettres, 1967.

3. Le Grand Siècle

3.1. Un *carmen cancellatum* d' André Le Fèvre

Au XVII^e siècle, les "jongleries" des rhétoriciens, frappées d'infamie par les beaux esprits, n'auront plus guère de continuateurs. On trouvera donc peu de compositions ressortissant au texte-trame. Relevons toutefois ce poème d'un obscur – car oublié de nos bibliographes - auteur de centons, André Le Fèvre, de Vétheuil (Andreas Fabri Wethulensis).

Dans le recueil de centons et autres pièces en vers qu'il a dédié à Henri IV de Navarre, André Le Fèvre a inclus un *carmen figuratum* composé de 12 hexamètres, à l'attention d'un sien ami, le Marquis Docor, médecin à Beauvais.

L'emploi de lettres capitales s'inscrivant dans quatre colonnes - deux bordant le poème, et deux autres, diagonales, formant une croix de Saint-André -, fait apparaître de façon évidente et itérative, le nom du poète et celui de son amical dédicataire.

On notera, dans le coin inférieur droit du *carmen*, une dédicace adressée au "peuple français et à l'ensemble de la population" - ad Populum Franc. & universam Plebem -, tandis que le bas du texte, dans sa partie gauche, s'orne d'une citation de Tibulle (Elégies, II,6, 43 s.).

L'auteur, s'identifiant à l'antique Cassandre, évoque le destin de Troie et vaticine, pour finir, sur les menaces qui s'accumulent dans le ciel de France.

3.2. L'Orizelle

L'Orizelle ou les extremes mouvements de l'amour est une tragi-comédie, qui a été représentée pour la première fois en 1631. Editée à Paris, chez Colombel, en 1633, on ignore à peu près tout de son auteur, un certain Claude Cnabrol. Cioranescu lui attribue par ailleurs *La supercherie d'amour, comédie par le Sieur de Ch***(1627)*.

Dans les premières pages de l'ouvrage, on trouve, à côté d'une lettre apologétique adressée au Maréchal de Bassompierre, un poème composé de 24 alexandrins, et réitérant l'admiration de l'auteur envers le grand pourfendeur d'Anglois.

Un anagramme liminaire, typique de la vogue anagrammatiste qui ne s'est pas démentie depuis le Haut Moyen-Age, loue les vertus courtisanes du Maréchal (*Fay des amis pres de ce bon Roy*).

Le poème est de facture plutôt classique, et s'apparente au poème figuré que nous venons de voir : l'auteur rend un hommage appuyé à son dédicataire par la composition d'un acrostiche à l'initiale du premier mot de chaque vers et d'un quasi-téléstiche, tous deux lisibles de façon linéaire, mais dans le plan vertical, que viennent renforcer deux acrostiches en croix. Ici, pas de cadre pour mettre en exergue le nom, mais l'emploi de capitales grasses.

C'est moins la prouesse de composition, ou le souffle poétique parcourant le texte, qui nous paraît constituer son principal attrait, que le distique final, où se donne explicitement à lire l'analogie entre le texte et l'étoffe :

*Qui disposant mes vers par le fil de la trame,
Vous dit, fay des amis au pres de ce bon roy*

4. Jacques Cellier

RECHERCHE DE PLUSIEURS SINGULARITES PAR FRANCOYS

MERLIN.

Le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, au département des manuscrits occidentaux (cote Mss. fr. 9152) intitulé "Recherche de plusieurs singularités par Francoys merlin controleur général de la maison de feu Madame Marie Elizabeth fille unique de feu roy Charles dernier que dieu absolve - Portraits [sic] et escrites par Jacques Cellier demourant à Reims commencé le 3^e iour de MARS 1583. Achevé le 10 Septembre MIL Vc quatre vingtz & Sept." sur la page de titre, illustre à sa façon ce que peut donner, poussée à bout, l'alliance du texte et de l'image.

Citée et partiellement reproduite par les spécialistes de la poésie figurée et du calligramme, tels Peignot, Massin, D'Ors, Lukascsy, et plus récemment Higgins, cette œuvre a suscité et continue de susciter la curiosité. Higgins note ainsi "un curieux manuscrit[...] Ce travail ressemble à la micrographie hébreuse qui consiste à donner un effet de calligraphie à ce qui apparaît être des texte en prose dans des fleurs..."

Cette œuvre, si l'on en croit son titre, serait le fruit d'une collaboration entre Francoys Merlin, vraisemblablement auteur des textes et peut-être concepteur général du contenu, et de Jacques Cellier, auteur des dessins, c'est à dire chargé de la réalisation du manuscrit et retenu comme auteur principal dans le catalogue de la BnF ; on retrouve mention de Merlin dans la dédicace "Au Roy" qui figure sur la deuxième page et assez régulièrement la signature de Jacques Cellier sur les compositions. Sur ce dernier, nous disposons par ailleurs de quelques données biographiques : il serait né au milieu du XVème siècle et est décédé à Reims vers 1620 ; il vécut d'abord à Laon, où il tenait les orgues de la cathédrale, puis se fixa à Reims, où il exerça les mêmes fonctions. Ainsi, outre son talent graphique, il était un musicien reconnu. Peu d'œuvres de lui nous sont parvenues : le manuscrit de la BnF, un plan de la ville de Reims gravé en 1618, et un autre recueil d'écriture et de calligraphie, conservé à Reims et exécuté de 1593 à 1597 pour Claude de Lisle.

Si le fait semble être établi que ce travail ne peut s'assimiler à la poésie figurée stricto-sensu, il serait dommage de l'exclure, ne serait-ce qu'à titre d'illustration annexe de notre corpus car il est tout de même représentatif d'une exploitation de ce que l'on a nommé le "texte fil".

En effet si l'aspect "curiosité", "singularité" semble être le caractère dominant de cette œuvre inclassable et difficile à analyser d'un point de vue littéraire, elle possède un intérêt visuel et esthétique indéniable et semble être le fruit d'un travail minutieux voir fanatique, et d'une réelle virtuosité graphique et d'invention.

4.1. Des "portraictz traces en écriture" parmi d'autres "traits de plume curieusement faits"

Ces "portraictz tracés en écriture", comme les appelle leur auteur, ne constituent que la partie finale des "singularités" montrées dans ce manuscrit. Ils occupent en effet les dernières pages, numérotées de 193 à 217.

Ces tableaux écrits s'inscrivent totalement dans la continuité du reste de l'ouvrage ; le style graphique et la technique ne diffèrent bien sûr pas, et l'étrangeté des sujets alliée à la minutie des dessins font écho au style rencontré dans ce curieux amalgame de choses non moins curieuses. Jugeons-en par un inventaire rapide du contenu de ce singulier manuscrit, tel que nous le présente la notice du catalogue des manuscrits de la BnF : "Recueil de dessins à la plume, modèles d'écriture, d'architecture ; oraisons dominicales et alphabets en plusieurs langues ; dessins de l'église cathédrale de St Rémy de Reims, de ND de Paris, et autres monuments parisiens ; d'instruments de musique, etc." On y voit ainsi des "oraisons dominicales, écrites dans une diversité de langues assez rare, en latin, français mais aussi breton, finlandique, hébreux, "anglois antique" et autre...ces oraisons sont ornées de décors riches, le plus souvent en forme de temple ou d'autel ou totalement fantaisiste. Des alphabets dans les langues précitées, ornés de la même façon, suivent. Sans transition, on trouve des dessins de la cathédrale de Reims, puis de celle de Paris et d'autres monuments parisiens. Ensuite on trouve des instruments divers (musicaux et de mesures), des "figures de Géomancie à la façon de celle d'aestrogie" (p. 120), ou des "portraits de mathématique" (p. 99)... L'ensemble de ces "singularités", si surprenant et hétéroclite qu'il puisse être, est uni et harmonisé par un même esprit, une unité de ton servie par un graphisme un peu archaïque mais très précis et original, tracé à l'aide d'une fine plume trempée dans de l'encre sépia, qui donne à ce manuscrit son identité singulière et intrigante.

4.2. "Ensuivent plusieurs portraictz traces en escritures"

C'est donc à la suite de ce pêle-mêle que l'on trouve, pour clore ce curieux exposé, les compositions qui nous intéressent particulièrement. S'étendant des pages 193 à 217, elles prennent diverses formes et dessinent diverses scènes ; on trouve ainsi :

- une scène de chasse, sur une double page ;
- un bateau ;
- des fleurs ;
- des paysages ruraux ;
- une cigogne dévorant un serpent (p. 211) ;
- des édifices (p. 213) ;
- des écussons ;
- une fontaine ;
- des ornements décoratifs avec des textes entrelacés, aux pages 195 et 206 ;
- un plan de fort (p. 214) ;
- un cavalier (p. 203) ;

Tous ces tableaux sont tracés avec la même minutie, des lignes de textes finement calligraphiées, composées de petites lettres de même graphie et de même taille, traçant les différents dessins évoqués plus haut.

La technique semble avoir été celle-ci : Cellier a sans doute tracé les lignes du dessin au crayon puis s'est chargé d'écrire, en suivant ces lignes, le texte. Des traces de ces traits préparatoires au crayon apparaissent ainsi sur la page 203, où les lignes de contour du cavalier sont visibles.

Les petites lettres uniformes qui remplissent ainsi les lignes sont certes lisibles mais l'ensemble des textes est pratiquement indéchiffrable car l'enchevêtrement des phrases est tel qu'on ne peut suivre, à moins sans doute d'un effort important et long, qui nécessiterait de déplacer le manuscrit en tous sens, le fil du texte. Ce fil, si ingénieusement déployé, est, ironiquement, presque insaisissable à force d'être tissé en tous sens, tel une broderie trop fine pour être comprise d'un seul regard.

Dès lors le problème du rapport entre l'image ainsi figurée et le texte inscrit dans ses lignes même s'avère difficile à étudier. Toutefois, nous pouvons avancer quelques éléments de réponse : en observant attentivement plusieurs images, on peut dire sans grand risque d'erreur que les textes proposés sont en prose et que

leurs sujets épousent en général le thème du dessin qu'ils font naître. Ainsi le plan de fort est tissé d'un texte martial. Sur le paysage bucolique de la page 210, qui montre un moulin à eau sur une rivière bordée d'arbres on peut lire "du moulin ou moulin à eau" sur la ligne qui trace ce moulin, "la maison de meunier" dans la phrase qui la dessine, l'ensemble retraçant sans doute un traité de fabrication (on relève également sur l'une des rives "les petits raisins ou grains que les arboristes appellent corinthes", ce qui semble se rattacher à l'activité du moulin). Il semble donc qu'il y ait un ingénieux rapport sémiologique entre le texte et l'image qu'il épouse, que la nature sémantique du texte corresponde aux dessins tracés, ce qui rend l'exercice d'autant plus appréciable.

En guise de conclusion, on peut avancer que si ce travail ne s'inscrit pas dans une véritable tradition de poésie figurée, puisque, entre autres, ces textes ne sont pas – du moins pas toujours - poétiques, il présente néanmoins un réel intérêt dans la perspective de la problématique du "texte fil", qu'il illustre avec une maestria et une originalité visuelle rares. Il serait donc souhaitable, à notre sens, de l'incorporer, à titre d'exemple connexe et pour son intérêt visuel, à une exposition virtuelle montrant des cas exemplaires de poésies visuelles.

5. LESGRET DELESPEE

Les travaux de Jacques Cellier, si originaux et uniques, semblent avoir certes peu d'équivalents dans notre espace français. Cependant, un siècle plus tard, on retrouve un manuscrit quelque peu comparable. Il s'agit du manuscrit *Les sept psaumes de la pénitence*, dessiné et écrit (cela se confond ici) par un certain Lesgret Delespée à Versailles en 1704, et conservé à la Bibliothèque municipale de Versailles sous la cote G.325. Si l'on ne peut affirmer avec certitude une filiation entre cet ouvrage et le précédent, on ne peut s'empêcher d'y trouver une certaine parenté de forme, peut-être fortuite mais intéressante à relever.

Ce volume, bien plus modeste dans ses proportions, contient en effet également des calligrammes, réalisés grâce à des lignes d'écriture traçant les contours de

dessins, dont les fils se confondent avec ceux des textes ainsi présentés. Tout comme chez Cellier, l'écriture employée est composée de petites lettres d'une graphie très régulière, très lisibles, d'une même police et d'une taille uniforme. Elles sont également tracées à la plume, cette fois à l'encre noire.

Cellier avait dédié son manuscrit au roi, Lesgret Delespée l'adresse quant à lui à Madame de Maintenon, par une dédicace couvrant les deux premières pages du livre, précédant la page de titre et que nous reproduisons ici, car elle nous semble bien indiquer le statut voulu par l'auteur pour son œuvre, celui d'un agréable divertissement visuel, capable tout de même de lui attirer les bonnes grâces de la plus grande Dame de France ...

A Madame de Maintenon.

J'avouë madame que c'est une témérité bien grande a moy d'oser prendre la liberté que je me donne aujourd'huy en vous présentant une bagatelle comme celle cy.

Neanmoins quand je viens a considérer toutes les marques de bonté que vous témoignés si souvent envers ceux qui font leurs efforts pour se rendre digne de cet honneur –

Je me persuade que vous voudrés bien Madame m'honorer par la suite des mêmes bontés, après m'en être rendu digne. La belle écriture étant à présent une chose si commune. Jay cherché autant qu'il m'a été possible à rendre agreable la diversité des desseins de ces psaumes par une manière toute particuliere quoy que d'aucune utilité. Trop heureux seulement Madame si vous daignés les honorer d'un seul regard favorable, qui est l'unique objet pour lequel j'y ay travaillé, pour vous donner Madame par ces faibles marques du respect et dela soumission avec laquelle je suis seray toute ma vie.

*Madame de votre grandeur le très humble très
obeissant et soumis serviteur. Lesgret Delespée.*

La "bagatelle" est en effet remarquablement exécutée, avec une minutie qui rappelle encore celle de Cellier. Seuls les motifs, qui se sont assagis au goût du siècle classique et suivant la nature du texte, sont beaucoup moins extravagants ; là où Cellier, scriptographe fou, dessinait des paysages foisonnants ou des bouquets pleins de détails, Delespée présente des motifs décoratifs bien réguliers, constitués d'arabesques et encadrés soit en ovale, soit en rectangle, soit en losange. Le texte, ainsi mis en calligramme, est d'ailleurs parfaitement connu, et de plus lisible, contrairement aux entortillements indéchiffrables de Cellier, qui croisaient et décroisaient le fil d'Ariane pour perdre le lecteur éventuel dans un labyrinthe de phrases entremêlées. Les psaumes latins sont ici lisibles si l'on se donne un peu la peine de se laisser conduire par le tracé du motif ; de plus le début du poème est souvent signalé par des lettres plus grasses.

Ce manuscrit, plus simple et plus modeste sans doute que le précédent, auquel il semble faire comme un écho lointain, n'en constitue pas moins un exemple non négligeable et curieux de ce que la fantaisie d'un artiste peut apporter au jeu du texte-dessin, même dans ce début du 18^{ème} siècle français qui semble l'avoir souvent ignoré.

Partie 4 : Commentaires, réception, mise en forme

A l'époque moderne, au regard de ses voisins européens, la France apparaît comme une terre peu fertile en vers figurés. Si l'on en trouve en nombre significatif au début de la période, les exemples se font cependant plus rares au XVII^e siècle, et presque inexistants au XVIII^e. Les raisons de cette spécificité française sont sans doute multiples ; il faudrait pour les déceler toutes examiner en profondeur les conditions de la composition et de la réception des œuvres figurées en France comme dans les pays alentour. Mais quelques lumières sur l'accueil fait en France à cette forme d'écriture suffisent à constater le peu d'estime qu'elle a suscité.

1. Les textes contemporains : De l'amusement au mépris

On ne peut cependant conclure à un manque d'intérêt total. Il y a d'abord cet esprit français qui s'amuse avec les lettres et se gargarise de mots, esprit hérité des Grands Rhétoriciens et de Rabelais. C'est encore celui de Melin de Saint-Gelays, de Voulté, de Macrin, l'esprit en somme de ce qu'on a pu appeler "l'école gauloise"⁵². Au siècle suivant, on le retrouve dans *Les Bigarrures* d'Etienne Tabourot des Accords⁵³. Le seigneur des Accords, surnommé le Rabelais de la Bourgogne, réunit dans son ouvrage au titre évocateur les pièces curieuses qui l'amuse, parmi lesquelles des rébus, des vers numéraux, des acrostiches et des vers coupés. Le volume est vite augmenté par l'auteur et l'éditeur, puis un "IVe

⁵² H.J. Molinier. *Melin de Saint-Gelays (1490-1558). Etude sur sa vie et sur ses œuvres*. Paris, 1910 (réimpr. Genève : Slatkins Reprints, 1968), p. 111.

⁵³ Etienne Tabourot des Accords. *Les Bigarrures du seigneur des Accords*. Paris : J. Richer, 1583 ; Genève : Droz, 1986, 3 vol. (fac-sim. de l'éd. de 1588) ; François Moureau et Michel Simonin (dir.). *Tabourot, seigneur des Accords. Un bourguignon poète de la fin de la Renaissance*. Paris : Klincksieck, 1990 ; Georges Choptrayanovitch. *Etienne Tabourot des Accords (1549-1590). Etude sur sa vie et son œuvre littéraire*. Dijon, 1935 (réimpr. Genève : Slatkins Reprints, 1970).

Livre" lui est ajouté, alors qu'il n'en contient ni deuxième, ni troisième, et l'ensemble est bientôt suivi des "Contes du sieur Gaulard". Les multiples éditions de ces *Bigarrures* témoignent d'un intérêt encore vif et répandu pour les bizarreries littéraires, jusqu'à la deuxième moitié du XVII^e siècle, à Paris comme en province. Mais s'ils sont ici rangés au milieu d'autres bizarreries, les vers figurés suscitent une certaine admiration qui dépasse la seule curiosité, parce qu'ils sont des prouesses et témoignent de l'agilité de leur auteur. On reconnaît le travail qu'ils demandent : ils sont "pénibles" ou "laborieux", expressions que l'on trouve fréquemment sous la plume de Tabourot. C'est encore "pour la contrainte" que Tabourot admire l'une des figures de Raban Maur, et trouve ingénieux les vers de Théocrite⁵⁴.

Les tours de force techniques que réclament les vers figurés leur confèrent même une valeur éducative, encore reconnue au siècle classique. Citons à nouveau les étudiants de Dôle et leurs compositions grecques et latines. C'est d'ailleurs au temps où il fut écolier que Tabourot dit, dans la première édition des *Bigarrures*, avoir lui aussi composé des vers figurés⁵⁵. Cette manière littéraire s'accorde avec la pédagogie jésuite et son utilisation du jeu⁵⁶. Dans un ouvrage paru à Rouen en 1667⁵⁷, un jésuite anonyme propose à la "jeunesse très studieuse" (*studiosissima juventus*) des jeux et des exercices qui "ravivent les esprits et leur donnent la finesse⁵⁸" ; il s'agit d'acrostiches doubles ou triples, vers coupés, rétrogrades et léonins, centons, échos, énigmes, épigrammes, épitaphes, rébus, et logoglyphes.

Mais c'est précisément en leur portant un semblable intérêt que l'on condamnait les vers figurés à rester un genre mineur. En ne voyant en eux que des bizarreries, fussent-elles éducatives, on ne s'attachait pas à leur reconnaître une valeur esthétique ou symbolique ; on n'en faisait, dans le meilleur des cas, qu'une distraction ou un amusement. Notre jésuite de Rouen, par exemple, met en garde :

⁵⁴ *Les Bigarrures*, éd. 1582, fol. 176v-177.

⁵⁵ ... Estant jeune escolier à Paris en 1564 j'ay fait la Coupe poétique, la Marmite & autres.

⁵⁶ Jacqueline Lacotte, *La notion de "jeu" dans la pédagogie des Jésuites au début du XVII^e siècle*. Revue des sciences humaines, t. 185, 1975, p. 251-265.

⁵⁷ Il s'agit de l'ouvrage intitulé *Lusuum poeticorum sylva ad usum collegiorum Societatis Jesu*, Rouen : Claude Grivet, 1667. Il a été ajouté, pour en constituer le second tome, aux *Elegantiae poeticae in locos communes digestae, et ex optimis auctoribus collectae*, de Jean Blumerel de Lorraine, publié l'année suivante à Rouen chez R. Lallemand.

⁵⁸ ...*Animos recreent iisque acumen diungant, Lusuum poeticorum sylva*, p. 3.

il s'agit seulement de jeux, qui ne sont pas sérieux, et dont il ne faut pas faire le sommet de ses études ; sans quoi, on risquerait de s'abrutir⁵⁹. Les poèmes de Raban sont par lui jugés plus "laborieux" qu'élégants, et s'ils sont dignes d'admiration, c'est à cause de leur ancienneté ; il ne s'agit en tout cas pas de les imiter, pas plus que les vers d'Optatien, dont il suffit de prendre connaissance de la technique⁶⁰.

Les auteurs et éditeurs eux-mêmes n'ont de cesse de reconnaître la légèreté des pièces qu'ils écrivent et publient. François Merlin et Jacques Cellier précisent, dans leur dédicace au roi, qu'il ne s'agit que de "traits de plume curieusement faits⁶¹." Lesgret Desespée reconnaît devant Madame de Maintenon que son travail n'est "d'aucune utilité⁶²".

André Pasquet, l'imprimeur des *Bigarrures*, écrit au lecteur en tête de l'ouvrage que l'auteur

déclara tout ouvertement que l'âge, le tems, et sa profession, lui avoient fait changer d'humeur et la volonté, et qu'il lui seroit mal-séant d'advouër ce qu'il avoit fait en ses premiers ans et verdure de folastre jeunesse, aiant à grand' peine accompli dix-huict ans ; et qu'après qu'il avoit donné preuve de sa suffisance en quelque brave et docte subject, il adviseroit de point estouffer ses petits enfans naturels et illégitimes, conçus hors mariage : car ainsi nommoit-il ses trois premiers livres.

De la première édition de ses *Bigarrures*, Tabourot écrit aussi, dans l'avant-propos de la seconde, qu'il l'a "basty pour se chastouiller soi-mesme, afin de se faire rire le premier et ensuite les autres." La Croix du Maine dit de l'ouvrage qu'il est

⁵⁹ *Sed illud memento, lusus me dedisse, non seria. Quare cave, ne quod accessio debet esse, studiorum caput fiat. Non ea profecto mihi mens fuit. Lusus isti si nescis sunt huiusmodi, quibus si immoderatus incumbatur, caput obtundant ingeniumque hebetent, ibid., p. 3.*

⁶⁰ *Potes et idem videre apud Rabanum Maurum, qui eadem ratione cruces modo, sed etiam Christi e Cruce pendentis imaginem, atque etiam alicubi monachi genibus nixi et alis eiusmodi. Sed uterque, quod te monitum velim, operosiora scripserunt poemata, quam elegantiora, et veneratione digniora propter antiquitatem, et pia carmina, quibus maxime Rabanus commendabilem se posteritati fecit, quam imitatione. Quare satis mihi erit ex Optatiano nonnulla afferre exempla, e facilioribus, non tam, uti dixi modo, ut imiteris quam ut artificium cognoscas, ibid. p. 4.*

⁶¹ Cf. ci-dessus, p. 31.

⁶² Cf. ci-dessus, p. 34.

"rempli de facéties et joyeusetéz⁶³", et la chose plaît à Pasquier, qui regrette cependant les ajouts faits pour la seconde édition :

J'ai leu, écrit-il à Tabourot, vos belles Bigarrures, et les ay leües de bien bon cœur, non seulement pour l'amitié que je vous porte, mais aussi par gentillesse et naïfveté d'esprit dont elles sont pleines, ou pour mieux dire, pour estre bigarrées et diversifiées d'une infinité de beaux traits. J'eusse souhaité qu'à la seconde impression, on n'y eust rien augmenté. S'il m'est loisible de deviner, il me semble que l'on y a ajousté plusieurs choses, qui ne ressentent en rien de vostre naïf; et croiroit aisément que c'eust esté quelque autre qui vous eust mal a propos presté ceste nouvelle charité. Il faut en tels sujets que l'on pense que ce soit un jeu, non un vœu, auquel fichions toutes nos pensées⁶⁴.

Puisqu'il n'y là que jeu et technique, il suffit donc d'une once de sévérité pour ne retenir que l'absence d'utilité, considérer que le jeu est déplacé et reléguer encore plus bas les vers figurés ; ils deviennent alors de "vaines subtilitez", selon le mot de Montaigne :

Il est de ces subtilitez frivoles et vaines, par le moyen des quelles les hommes cherchent quelquesfois de la recommandation ; comme les poëtes qui font des ouvrages entiers de vers commençans par une mesme lettre ; nous voyons des œufs, des boules, des aisles, des haches façonnées anciennement par les Grecs avec la mesure de leurs vers, en les alongeant ou

⁶³ François Grudé de La Croix du Maine. *Premier volume de la bibliothèque du sieur de La Croix du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d'auteurs qui ont escrit en françois depuis cinq cents ans et plus*. Paris : A. L'Angelier, 1584, p. 80.

⁶⁴ Etienne Pasquier. *Les œuvres d'Estienne Pasquier*. Amsterdam : La Compagnie des Libraires associés, 1723, 2 vol., t. 2, p. 107.

accourcissant, en manière qu'ils viennent à représenter telle ou telle figure⁶⁵.

Quant à Bayle, s'il reconnaît à Tabourot son esprit et son érudition, il lui reproche cependant d'avoir trop donné dans les bagatelles⁶⁶. Nombre de contemporains firent également ces reproches à Tabourot, en même temps qu'ils jugeaient trop lascifs ses écrits. Tabourot dut s'en justifier dans la préface du quatrième livre :

Ce que j'en ai faict a esté principalement, afin de faire entendre, par les discours de ce Livre, que j'ai l'esprit disposé à autres choses qu'a des lascivitez, pour fermer la bouche a un tas de calomniateurs ignorants, qui me l'ont malignement objecté. Et, pour le regard de ceux qui trouvent à dire qu'un homme de ma profession se mesle encore de follastrer, tantost en prose, tantost en vers : je les renvoye à la docte epistre liminaire des epistres Françaises du sçavant Pasquier, qui a bien monstré, tant par vives raisons, qu'exemples, comme il ne faut pas assubjectir l'esprit à une seule profession si opiniastrement qu'on ne luy permette de s'égayer en la source abondante de la vivacité d'iceluy.(...) Pourquoi donc trouve-t-on mauvais que je laisse aller le tems (que les autres jouent) à cette honneste occupation, qui n'est pas du tout sans valeur et sans fruit, si l'on y regarde de près ?

Simple amusement, au même titre que des énigmes ou des rébus, œuvre légère, sans grande prétention esthétique, le vers figuré est resté confiné dans un statut inférieur. Seul Robert Angot semble considérer l'aspect visuel comme étant aussi important que le texte ; contrairement aux autres, il n'éprouve nul besoin de se justifier ou de relativiser le sérieux de ses calligrammes. Mais en dehors de cet exemple, le vers figuré n'a pour but que de réjouir les caractères heureux, de

⁶⁵ Michel de Montaigne. *Essais*. 1^{ère} éd. en deux livres, Bordeaux, 1580, livre I, chap. LIV.

⁶⁶ "Ce fut un homme d'esprit, et d'érudition ; mais qui donna trop dans les bagatelles. Cela paroît par l'ouvrage qu'il intitula *Bigarrures*." : Pierre Bayle. *Dictionnaire historique et critique*. Amsterdam, 1740, art. "Accords", p. 46-47.

Rabelais jusqu'à Panard, d'étonner les curieux ou d'améliorer la technique des élèves. L'effort de la Pléiade vers "quelque plus haut et meilleur style que celui dont nous nous sommes si longuement contentez", selon le mot de du Bellay, la "juste cadence" louée au siècle suivant par Boileau et les règles classiques ne laissent guère de place honorable à des vers jugés trop fantaisistes.

2. Les commentaires des anciens : le lien entre texte et image

La réception des œuvres antiques peut laisser la même impression. Force est de constater que le souci premier des éditeurs et commentateurs est l'établissement et surtout l'explication des textes. Car ceux-ci, nous l'avons dit, sont généralement obscurs. Quelques exceptions viennent cependant rendre sa place à l'image.

L'éditeur Winsemius marque son goût pour ce genre qui fait travailler l'esprit et offre une forme novatrice et merveilleuse d'épigramme⁶⁷.

Nous trouvons une attention à la forme chez Claude Aubry, éditeur et commentateur des *technopœgnia* de Simias, dans la justification de l'ordre dans lequel il édite les poèmes : les êtres ailés sortent d'œufs, aussi les Ailes, déployées et divisées en plumes, ont-elles été placées après l'Œuf. La Hache à double tranchant, faite à l'image des ailes, fait suite aux Ailes⁶⁸.

Claude Saumaise révèle de manière plus nette son intérêt pour les images. Il consacre un long développement avec références archéologiques à la forme « ionique » de l'Autel de Vestinus⁶⁹.

Comme Aubry, il évoque la ressemblance entre la Hache et les Ailes, d'autant plus flagrante dans son édition qu'il a rejeté le vers servant traditionnellement de manche à la Hache. Enfin, dans son commentaire de la Syrinx, il explique que les distiques de vers de longueur décroissante du poème correspondent aux roseaux de

⁶⁷ Declaratio Eidyllii XXII, cui titulus est Syrinx, V[iti] Winsemii : « Mira hic est fabularum & obscurarum allusionum varietas, quam de industria captavit Poëta, ut & nova atque mirabilis esset Epigrammatis forma, & ingenia inquirendi studio excitarentur. »

⁶⁸ Joanni Crispino Claudius Auberius Triuncurianus : « Et quoniam alites ex ovis excluduntur, post Ovum eius Alas pennis distinctas & explicatas ad te mitto, qui vix Ovo se prognatum agnoscit. Postremo quoniam ad similitudinem alarum pennarumque bipennis ipsa efficta est, post Alas collocatam ad te mitto. »

taille décroissante de la flûte de Pan. Il se demande ensuite pourquoi la flûte ainsi dessinée a 10 roseaux et non sept, comme la flûte de Pan traditionnelle décrite par Virgile. Pour lui, les dix roseaux correspondent aux dix poèmes proprement bucoliques écrits par Théocrite, selon les grammairiens antiques.

Saumaise montre par ailleurs la structure des poèmes de Simias, c'est à dire le lien entre leur forme et leur sens, en montrant qu'ils sont composés de vers antithétiques, c'est à dire qu'il faut lire le premier après le dernier,... Il est ainsi amené à présenter l'Œuf selon l'ordre de lecture, en s'excusant de détruire ainsi l'image de l'Œuf⁷⁰. Nous trouvons dans l'édition *princeps* de l'Anthologie Palatine un avis au lecteur signalant cet ordre antithétique et indiquant que le texte de l'Œuf et de la Hache sera donné selon l'ordre de lecture après l'édition mise en forme figurant sur la belle page. Là encore, on insiste sur l'inconvénient de détruire la figure voulue par le poète⁷¹. Ces détails, loin d'être insignifiants, concernent le statut de l'image dès lors qu'elle entre en conflit avec la clarté du texte. Ces éditions des XVIIe et XVIIIe siècles donnent la priorité au lien de l'image et du texte, quand les éditions du XXe siècle s'attachent avant tout à la clarté du texte, revenant éventuellement en notes sur l'image.

3. Les lacunes de la mise en forme

Le faible statut de la poésie figurée en France est également attesté par le peu de soin que prennent les éditeurs pour la mettre en forme, au moins à compter de la fin du XVIe siècle. Nous l'avons vu, dès les années 1560, seule la Hache et peut-être les Ailes sont représentées à l'aide des bois les plus sobres possibles. Dans l'édition de Claude Saumaise, l'imprimeur s'en tient à une élégante typographie.

⁶⁹ « Arae autem istius forma non quadrata et cubica, ut arae vulgo fiebant, sed a)niso/pleuroj pantaxh= ; quae forma fuit vetustiorum ararum, & ut plurimum Ionicarum... » (Cl. Salmasii *duarum inscriptionum...*, op. cit., p. 127 sqq.)

⁷⁰ « Sed lubet totum apponere, eo quo debet ordine legi, ut intellegi possit, **etsi turbata et eversa Ovi figura** » (Cl. Salmasii *duarum inscriptionum...*, op. cit., p. 159).

⁷¹ « In sequentibus duobus poematis, Ovo et Securi, non eo ordine legendi sunt versus quo conspiciuntur ; sed a primo ad ultimum, a secundo... Ut autem amoto hoc impedimento plana procedat eorum lectio, facilliorique opera percipiatur sensus, **singuli a tergo** versus eo ordine excudi curavi, quo legendi sunt, **turbatis & eversis figuris quas repraesentare voluit poeta.** » (*Analecta veterum poetarum graecorum...*, op. cit., p. 206).

Deux cas sont encore plus parlants. L'édition française d'Optatien, comme nous l'avons déjà dit, n'a presque fait l'objet d'aucun effort de mise en valeur des acrostiches et figures tissées dans les vers. Il en est de même des éditions des œuvres de Fortunio Liceti, qui a parlé des différents *technopaegnia*. Dans l'ensemble de ses écrits, nous pouvons distinguer trois œuvres commentant des poésies figurées d'autel : l'*Encyclopaedia ad aram mysticam Nonarii Terrigenae* et l'*Encyclopaedia ad aram pythiam Publilii Optatiani Porphyrii*, publiés tous deux à Passau en 1630, et *Ad aram lemniam Dosiadae*, imprimé à Paris en 1635. La première débute par une adresse au pape en prose en forme de tiare (f. [II]r) suivie d'un *Ara Papae Urbano VIII quam erexit & dedicavit Fortunius Licetus* (f. [V]v). L'Autel de Vestinus selon l'édition de Saumaise figure p. 10 et respecte la mise en page simple mais élégante de l'édition. P. 10, Liceti donne sa traduction de l'Autel en ayant soin, comme lui-même l'indique dans le corps du texte, de jouer sur la taille de la police pour conserver la forme originale de l'Autel. L'*Encyclopaedia ad aram pythiam Publilii Optatiani Porphyrii* présente, outre l'autel d'Optatien, plusieurs autels de la main de l'auteur, p. 49-56. A côté de ces ouvrages, *Ad aram lemniam Dosiadae* fait pâle figure. Nous y trouvons deux éditions de l'Autel grec, p. 3 et 7, qui ne sont justifiées qu'à gauche, et deux traductions latines, p. 5 et 9, presque difformes.

Conclusion

Longtemps, la poésie figurée a cherché à unir dans un même élan le peintre et le poète, à les faire se rejoindre dans un projet inspiré de la doctrine d'Horace : "*Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*" ("les peintres et les poètes, toujours, eurent le juste pouvoir de tout oser", trad. F. Villeneuve, *op.cit.*). Dans le même temps, elle n'a cessé de vouloir s'affranchir de cette tunique de Nessus. Il s'agissait pour les poètes de la Renaissance, et notamment les Rhétoriciens, d'imposer à leur pratique d'écriture des règles destinées à lui assurer une légitimité propre, à rebours d'une redondance du texte et de l'image : "La lettre ne doit pas se dissoudre dans la figure ; elle doit être à elle-même sa propre figure" (F. Rigolot, *Le texte de la Renaissance, op cit.*, p. 57). Pour autant, les précautions pédagogiques dont ils s'entouraient - l'*explication* de Marot, le balisage en rouge du *Salve regina* de Lemaire - indiquent assez les limites de cette ambition: la pratique des miniatures, puis des emblèmes et des rébus a ancré pour longtemps dans l'imaginaire sensoriel du *lisant* le goût de la forme esthétique. Les époques postérieures, dans leur opiniâtre souci de la Raison triomphante, auront précipité le déclin des formes figurées, ou bien leur permirent de survivre sous des formes passablement affadies (le calligramme réduit à une fonction ornementale ou lié à une poésie de circonstance). Il fallut attendre des esprits puissamment créateurs et animés par une volonté de rendre sa liberté au langage ou d'en explorer des territoires encore vierges (de Sterne ou Carroll à Apollinaire, puis aux futuristes), pour que la poésie figurée renaisse, sous d'autres désignations – poésie visuelle concrète, littérature combinatoire. C'est l'écho de cette tension, toujours à l'œuvre, entre le texte et la figuration, qu'il nous semble percevoir dans cette réflexion de Michel Melot : "Le poète est celui qui

arrive à rendre manifeste la chose dans l'inscription de la lettre, à remplacer l'illusion référentielle par l'hallucination littérale⁷²."

⁷² In *L'illustration*, *op.cit.*

Sources

Technopaegnia

Ta/de e)/nesti e)n th|=de th|= bi/blw| : Qeokri/tou Ei)du/llia toute/sti mi/kra poih/mata tria/konta : Tou= au)tou= Ge /noj, kai\ Peri\ eu(re/sewj tw=n boukolikw=n ... - *Venetiis : impressum characteribus ac studio Aldi Manucii*, 1495. - In-fol°

Qeokri/tou Ei)du/llia, toute/sti mi/kra poih/mata, tria/konta. – *Parisiis : apud E. Gourmont*, [1507-1508 ?]. - In-4°

Qeokri/tou Boukolika\ (*Florentiae : in aedibus Philippi Juntae*, 1515 [1516]). – In-8°

Ta/de e)/nestin e)n th|= parou/sh| bi/blw| : Qeokri/tou Ei)du/llia e(\c kai\ tria/konta. Tou= au)tou=)Epigra/mmata e)nneakai/deka. Tou= au)tou= Pe/lekuj kai\ Pteru/gion. Sxo/llia ta ei)j au)ta eu(risko/mena. – *Romae : Cornelius Benignus*, [1516]. - In-8°

Qeokri/tou Ei)du/llia, toute/sti mikra\ poih/mata. – *Lovanii, apud T. Martinum*, 1520. - In-4°

Theocriti, ... Idyllia triginta sex, latino carmine reddita, Helio Eobano Hesso interprete ... Qeokri/tou Ei)du/llia ... Tou= au)tou=)Epigra/mmata ... Tou= au)tou= Pe/lekuj kai\ Pteru/gion. [Edidit Joachim Camerarius.] – Haganoae, per J. Secerium, 1530-1531. 2 t. en 1 vol. in-8°.

Qeokri/tou Ei)du/llia ... *Theocriti Idyllia ... XXXVI. Ejusdem Epigrammata XIX. Ejusdem Bipennis et Ala. Praeter haec accessere scholia utilissima Zachariae*

Calliergi, hactenus paucis visa. – Basileae : per haeredes A. Cratandri, 1541. In-8°

Qeokri/tou Ei)du//lia ... Theocriti Idyllia. Ejusdem Epigrammata XIX. Ejusdem Bipennis et Ala. – Parisiis : apud C. Wechelum, 1543. In-4°

Qeokri/tou Ei)du//lia e(\c kai\ tria/konta ... Theocriti Idyllia XXXVI. Epigrammata XIX. Bipennis et Ala. – Parisiis : apud G. Morelium, 1561. In-4°

... Poetae graeci principes heroici carminis et alii nonnulli... [Henricus Stephanus edidit.]

Qeokri/tou, ... Ei)du//lia kai\)Epigra/mmata. Mo/sxou Ei)du//lia. Bi/wnoj, ... Ei)du//lia. Su=rigc. Pe/lekuj.)W|o/n. Bwmo/j. Pteru/gion. [Genève], 1566, in-fol°.

Ta\ swzo/mena tw=n palaiota/twn poiht=n ... Vetustissimorum authorum georgica, bucolica et gnomica poemata quae supersunt. [II.] Boukolika/. Qeokri/tou,... Ei)du//lia kai\ E)pigra/mmata ... Theocriti, Simmiae, Moschi et Bionis Eidyllia et Epigrammata quae supersunt, omnia graecolatina et exposita. [Edidit J. Crispinus.] – [Genevae :] apud Crispinum, 1569. – In-16° ; [Genevae :] para\)E. Ou)j+gnw=ni [E. Vignon], 1584. – In-16° ; Coloniae Allobrogum : apud J. Vignon, 1612. – In-16° ; Geneae [sic pour Genevae] : apud J. Vignon. In-16° ; Parisiis : apud J. Libert. - In-8°

Theocriti aliorumque poetarum Idyllia. Ejusdem Epigrammata. Simmiae, ... Ovum, Alae, Securis, Fistula. Dosiadis Ara. Omnia cum interpretatione Latina. In Virgilianas et Nas. Imitationes Theocriti observationes H. Stephani. – [Genevae :] excudebat H. Stephanus, 1579. - In-16°.

[avec traductions d'auteurs divers ; commentaires de Claude Auberi (Ailes, Hache, Syrinx), Vitus Winshemius et Joannes Pediasimus (Syrinx) et de Willem Canter (Autel)]

Qeokri/tou, ... Ei)du/llia kai\)Epigra/mata ... *Theocriti, ... Idyllia et Epigrammata, cum mss. Palat. Collata. Moschi, Bionis, Simmii opera quae exstant. Josephi Scaligeri et Isaaci Casauboni emendationes seorsim dabuntur.* – (Heidelbergae :) e typographio H. Commelini, 1596. - 3 t. en 1 vol, in-8°.

Cl. Salmasii Duarum inscriptionum veterum ... explicatio. Ejusdem ad Dosiadae Aras, Simmiae, ... Ovum, Alas, Securim, Theocriti Fistulam notae, quibus obscura ... poemata illustrantur et emendantur. – Lutetiae Parisiorum : apud H. Drouart, 1619. - In-4°

Encyclopaedia ad aram mysticam Nonarii Terrigenae, anonymi vetustissimi, Fortunius Licetus,... - Patavii : apud G. Crivellarium, 1630. - In-4°

Encyclopaedia ad aram pythiam Publilii Optatiani Porphyrii, Fortunius Licetus,... - Patavii : apud G. Crivellarium, 1630. - In-4°

Ad aram lemniam Dosiadae, poëtae vetustissimi et obscurissimi, encyclopaedia, in qua plurima veterum historicorum, poëtarum et philosophorum abditissima sensa enucleantur ; patefactis speciatim ignium natura ibus attributis. Authore Fortunio Liceto,... - Parisiis : apud C. Cottard, 1635. - In-8°

Ad alas amoris divini a Simmia Rhodio compactas,... encyclopaedia Fortunii Liceti, ... [Texte imprimé]. - Patavii : typis J. Crivellarii, 1640. - In-4°

Analecta veterum poetarum graecorum, editore Rich.-Fr.-Phil. Brunck ... - Argentorati, 1772-1776. 4 t. en 3 vol. in-4° [le vol. 3 contient le t. 3 et le t. 4 des notes]

Optatien

Epigrammata et poemata vetera. Quorum pleraque nunc primum ex antiquis codicibus & lapidibus, alia sparsim antehac errantia, jam undecunque collecta emendatiora eduntur. - Parisiis, apud Nicolaum Gillium : 1590, Parisiis, excudebat Dionysius Duvallius : 1589 mense Septembri.

Epigrammata et poemata vetera. Quorum pleraque nunc primum ex antiquis codicibus & lapidibus, alia sparsim antehac errantia, jam undecunque collecta emendatiora eduntur. - 1596, Lugduni, apud Iacobum Chouet.

Publili Optatiani Porphyrii Panegyricus dictus Constantino Augusto. Ex codice manuscripto Paulli Velseri,... - Augustae Vindelicorum [Augsbourg] : ad Insigne pinus, 1595. - In-fol. ; rééd. dans Marci Velseri,... Opera historica et philological... Accessit P. Optatiani Porphyrii Panegyricus Constantino M. missus, ex optimo codice a Paulo Velsero divulgatus, una cum Spicilegio critico Christiani Daumii... - Norimbergae : typis ac sumtibus W. Mauriti et filiorum J. A. Endterorum, 1682. - In-fol.

Editions modernes et commentateurs.

ALIONE, Giovanni Giorgio. *Poésies françaises*. [Asti: F. de Silva, 1521]. Ed. J.-C; Brunet, Paris: Silvestre, 1836.

ANGOT de l'EPERONNIERE, Robert. *Chef-d'œuvre poétique, ou première partie du Concert des Muses françaises*. Caen : Jacques Brenouset et Julien Boulanger, 1634.

BAYLE, Pierre. *Dictionnaire historique et critique*. Amsterdam, 1740.

BLUMEREL, Jean. *Elegantiae poeticae in locos communes digestae, et ex optimis auctoribus collectae*. Rouen : R. Lallemand, 1968.

CHABROL, Claude. *L'Orizelle, ou les extremes mouvements de l'amour*, Paris : Colombel, 1633.

DU PONT, Gratien. *Controverses des sexes masculin et femenin*. Toulouse, 1534

GRISEL, Jehan. *Premières Œuvres Poétiques*. Raphaël du Petit-Val, 1590.

GRUDE de LA CROIX du MAINE, François. *Premier volume de la bibliothèque du sieur de La Croix du Maine, qui est un catalogue général de toutes sortes d'auteurs qui ont escrit en françois depuis cinq cents ans et plus*. Paris : L'Angelier, 1584.

JODOGNE, Pierre. *Un Recueil poétique de J.Lemaire en 1498*. *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, éd. F.Simone, Turin : Giappichelli, 1967

Lusuum poeticorum sylva ad usum collegiorum Societatis Jesu. Rouen : Claude Grivet, 1667.

LE FEVRE, André. *Centones cum Diana...* Paris : David Douceur, 1609

LEMAIRE DE BELGES, Jean. *Œuvres de Jean Lemaire de Belges*. [original de 1882-1885] Ed. J. Stecher, Genève : réimpr. Slatkine, 1969, 4 vol.

MACRIN, Simon. *S. Macrini Epithlameorum Liber*. Ed. critique de Georges Soubeille, Paris : Champion, 1998.

MAROT, Jean. *Œuvres de Clément Marot, avec les ouvrages de Jean Marot son père*. Ed. N.Lenglet Dufresnoy, La Haye: P.Gosse et J.Neaulme, 1731.

MAROT, Jean. *Clément Marot, Œuvres poétiques*. Ed. G. Defaux, Paris: Bordas, 1990-1993, 2 vol.

MOLINET, Jean. Les Faits et Dictz. Ed. N. Dupiré, Paris : Société des anciens textes français, 1936, 3 vol.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Bordeaux, 1580.

PASQUIER, Etienne. *Les œuvres d'Estienne Pasquier*. Amsterdam : La Compagnie des Libraires associés, 1723, 2 vol.

SAINT-GELAYS, Melin de. *Œuvres complètes*. Ed. revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain, Paris, 1873.

Sylvæ, quas vario carminum genere primarii scholastici Collegii Dolani Societatis Jesu, in publica totius Civitatis gratulatione, lætitiæque ex tempore obtulerunt...
Dôle, 1592.

TABOUROT des ACCORDS, Etienne. *Les Bigarrures du seigneur des Accords*. Paris : J. Richer, 1583 ; Genève : Droz, 1986, 3 vol. (fac-sim. de l'éd. de 1588).

Sources manuscrites

Paris, BnF, Coislin 351 (XVI^e s.) : technopaegnia

Paris, BnF, Gr. 2832 (XIV^e s.) : technopaegnia

Paris, BnF, Fr. 9152 (XVII^e s.) : Recherche de plusieurs singularités par François Merlin

Versailles, BM, ms. G.325 (XVIII^e s.) : Psaumes de la pénitence de Lesgret Delespée

Bibliographie

Bibliographie générale

CANEL, Alfred. *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires principalement en France*. Evreux : Auguste Hérissey, 1867, 2 vol.

COZAR, Rafael de. *Poesía e imagen : formas difíciles de ingenio literario*. Séville : El Carro de la nieve, 1991.

ERNST, Ulrich. *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichtes von der antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Cologne, Vienne : Böhlau, 1991.

HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry : guide to an unknown literature*. Albany : State University of New York Press, 1987.

LALANNE, Ludovic. *Curiosités littéraires*. Paris : Paulin, 1845.

MASSIN. *La lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours*. Paris : Gallimard, 1993.

MELOT, Michel. *L'illustration*. Genève : Skira, 1984.

MOSHER, Nicole Marie. *Le texte visualisé : le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*. Paris : P. Lang, 1990.

OULIPO. *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris : Gallimard, 1973.

PEIGNOT, Jérôme. *Du Calligramme*. Paris : Chêne, 1978.

POZZI, Giovanni. *La parola dipinta*. Milan : Adelphi, 1981.

QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard, 1965.

SEAMAN, David W. *Concrete poetry in France*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1981.

Technopaegnia

HABERLIN, Karl. *De figuratis carminibus graecis*. Hannovre, 1886.

HORANDNER, W. *Visuelle Poesie in Byzanz*. Jahrbuch des Österreichischen, Byzantinistik, t. 40, 1990, p. 1-42.

WILAMOVITZ. *Die griechischen Technoägnia*. Jahrbuch des archäol. Instituts, 1899, p. 51 sqq.

WOJACZEK, Günter. *Bukolische Weihegaben : die Figurengedichte von Simias, Theokrit und Dosiadas*. Motiv und Motivation, dir. Peter Neukam, Munich : Schulbuch-Verlag, 1993, p. 125-176.

Optatien

Publ. Opt. Porf. Carmina. Ed. Giovanni Polara, Turin : Paravia, 1973, 2 t.

BARNES, T. P. *Publius Optatianus Porfyrius*. American Journal of Philology, t. 96, 1975, p. 173-186.

POLARA, Giovanni. *Cinquant'anni di studi su Optaziano*. Vichiana, t. 3, 1974, p. 110-124.

POLARA, Giovanni. *Ricerche sulla tradizione manoscritta di Publio Optaziano Porfirio*. Salerne : Libreria Internazionale Editrice, 1971.

Rhétoriciens

RIGOLOT, François. *Le Texte de la Renaissance*. Genève : Droz, 1982.

RIGOLOT, François. *Poésie et Renaissance*. Paris : Seuil, 2002.

ROUBAUD, Jacques. *Impressions de France. Incursions dans la littérature du premier XVIe siècle, 1500-1550*. Paris : Hatier, p.106-109.

SEBILLET, Thomas. *Art poétique français*. Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, éd. F. Goyet. Paris : Le Livre de poche classique, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*. Paris : Seuil, 1978.

Rébus

CEARD, J. et MARGOLIN, J.-C. *Rébus de la Renaissance. Des images qui parlent*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1986, 2 vol.

Jacques Cellier

BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, 1961, t. 2.

JADART, H. *Les dessins de Jacques Cellier, artiste rémois du XVIe siècle, conservés à la Bibliothèque nationale et à la bibliothèque de Reims*. Paris : Plon-Nourrit, 1900.

PREVOST, M., et AMAT, R. d' (dir.). *Dictionnaire de biographie française*. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1959, t. 8.

Commentateurs

CHOPTRAYANOVITCH, Georges. *Etienne Tabourot des Accords (1549-1590). Etude sur sa vie et son œuvre littéraire*. Dijon, 1935, (réimpr. Genève : Slatkins Reprints, 1970).

LACOTTE, Jacqueline. *La notion de "jeu" dans la pédagogie des Jésuites au début du XVIIe siècle*. *Revue des sciences humaines*, t. 185, 1975, p. 251-265.

MOLINIER, H.J. *Melin de Saint-Gelays (1490-1558). Etude sur sa vie et sur ses œuvres*. Paris, 1910, (réimpr. Genève : Slatkins Reprints, 1968).

MOUREAU, François, et SIMONIN, Michel (dir.). *Tabourot, seigneur des Accords. Un Bourguignon poète de la fin de la Renaissance*. Paris : Klincksieck, 1990.