

Éclats

ISSN : 2804-5866

: COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

5 | 2025

Les mots hors du livre

Lire *in situ* : dispositifs poétiques et expériences de lecture au Royaume-Uni, aux Pays-Bas et en Belgique des années 1990 à nos jours

How to read in the field? Outdoor poems decipherments in the United-Kingdom, the Netherlands and Belgium

20 December 2025.

Claire Gheerardyn

DOI : 10.58335/eclats.669

🔗 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=669>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Claire Gheerardyn, « Lire *in situ* : dispositifs poétiques et expériences de lecture au Royaume-Uni, aux Pays-Bas et en Belgique des années 1990 à nos jours », *Éclats* [], 5 | 2025, 20 December 2025 and connection on 30 April 2026. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques. DOI : 10.58335/eclats.669. URL : <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=669>

PREO

Lire *in situ* : dispositifs poétiques et expériences de lecture au Royaume-Uni, aux Pays-Bas et en Belgique des années 1990 à nos jours

How to read in the field? Outdoor poems decipherments in the United-Kingdom, the Netherlands and Belgium

Éclats

20 December 2025.

5 | 2025

Les mots hors du livre

Claire Gheerardyn

DOI : 10.58335/eclats.669

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=669>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Dispositifs verticaux : le mur et la page
Corps lisant
S'émanciper du format de la page et de ses contraintes
Longueur des textes et temps de lecture
Complications de lecture
Conclusion

L'autrice, Claire Gheerardyn, interdit l'usage de cet article (intitulé « Lire *in situ* : dispositifs poétiques et expériences de lecture au Royaume-Uni, aux Pays-Bas et en Belgique des années 1990 à nos jours ») pour l'entraînement de l'IA générative. The author, Claire Gheerardyn, forbids the use of this paper (entitled « Lire *in situ* : dispositifs poétiques et expériences de lecture au Royaume-Uni, aux Pays-Bas et en Belgique des années 1990 à nos jours ») for generative AI training.

- 1 Comment nos manières de lire se transforment-elles lorsque nous appréhendons un poème, non sur une page de papier, non dans un livre, mais *in situ*, au sein de l'espace même où nous vivons¹ ? La question se pose avec d'autant plus d'insistance que, depuis les années 1990, de plus en plus de poèmes sont placés hors des livres, d'abord dans les villes, puis dans les espaces ruraux et les paysages à ciel ouvert². Les poèmes en question sont peints, collés, gravés ou sculptés sur toutes sortes de supports. Ce phénomène, que l'on peut nommer « poésie *in situ* », et qui constitue une forme d'« écriture exposée³ » se rencontrant à l'échelle mondiale, se renforce encore depuis les années 2010. Ce sont certes souvent de nouveaux poèmes, rédigés spécialement pour les sites qui les accueillent, qui sont ainsi placés hors des livres, mais aussi des textes plus anciens, puisés dans les trésors du patrimoine poétique. Pour mener cette réflexion, nous nous appuierons sur le travail de terrain que nous menons depuis 2022⁴. Ce travail nous permet à la fois d'étudier le contexte dans lequel des centaines de poèmes *in situ* se déploient, de rencontrer les différents acteurs contribuant à la création de ces œuvres, d'observer la lecture des autres passants et promeneurs, et enfin de faire nous-même l'expérience de leur lecture. Si notre corpus comprend des centaines poèmes, nous ne pourrions évoquer ici que quelques œuvres, choisies parce qu'elles cherchent à accentuer l'écart entre lectures *in libro* et *in situ*. Ce sont des œuvres créées aux Pays-Bas, en Belgique, en Angleterre et en Écosse – c'est-à-dire dans des pays où les poèmes *in situ* abondent, sous des formes fort inventives, sans doute parce qu'y sont nommés des « poètes nationaux » et des « poètes municipaux ». Nous tenterons ainsi d'étudier comment la lecture d'un texte se transforme quand ce dernier n'est pas imprimé sur papier, mais déployé dans un site, agencé dans un paysage. Qu'est-ce donc ici que « lire » ? C'est avant tout, dans un sens très littéral, déchiffrer des signes pour prendre connaissance du contenu d'un texte. Ordinairement, pour qui sait lire de manière courante, l'acte de lecture s'accomplit d'une manière ressentie comme spontanée. Si la lecture d'un poème ne va peut-être jamais entièrement de soi, lorsque les dispositifs des poèmes *in situ* brisent nos habitudes, l'acte de lecture cesse de se dérouler de manière automatique. Il perd

de sa familiarité, pour retrouver une forme d'étrangeté⁵. Comment les dispositifs des poèmes *in situ* cherchent-ils à replacer l'acte de lecture au centre de notre attention ?

Dispositifs verticaux : le mur et la page

- 2 Certains supports où sont inscrits les poèmes placés *in situ* ressemblent certes à des pages de très grand format. C'est notamment le cas dans l'espace urbain : une façade, une dalle de pierre pavant le sol, une plaque mémorielle, une pierre tombale, fonctionnent comme des pages, c'est-à-dire des surfaces planes, rectangulaires, aux rebords clairement définis.

Figure 1 : Fondation Tegen-Beeld, « Treno in Corsa », poème de Cesare Simonetti, peint en 2005 à Leyde.



Cliché : Claire Gheerardyn, novembre 2023.

- 3 *In libro*, la poésie est associée à une forme haute, verticale et étroite – il n'est qu'à songer au titre choisi par Roberto Juarroz, *Poesía Vertical* (1958-1991), pour désigner son œuvre complet. À Leyde, la fondation Tegen-Beeld⁶ tire un parti intéressant de la hauteur de certains immeubles pour explorer cette verticalité des textes poétiques (**fig. 1 et fig. 2**). Dès 1994, le texte en néerlandais de Hendrik Marsman, « Val » (1922, « Chute ») est déployé sur une haute façade aveugle. Comme l'indique le titre, le texte évoque une chute – chute sidérale et cosmique, chute dans la mort – et la dynamique descendante (renforcée par les nuances du fond, qui changent du blanc au jaune puis au rouge, comme pour suivre un mouvement d'attraction terrestre) est accrue par le sens de lecture, du haut vers le bas, c'est-à-dire vers le sol. En 2005, un calligramme de Cesare Simonetti, « Treno in corsa » (« Train en marche », publié sur papier en 1925), peut ainsi se dérouler sur un immeuble de quatre étages. Le rebord inférieur du texte touche presque le sol (**fig. 1**). Le texte, qui comporte quatre-vingt-dix-neuf lignes d'onomatopées, dessine une forme évoquant à la fois les rails, les wagons, la lumière envoyée par les phares d'une locomotive, et la vapeur sortant de la cheminée d'un train. Les passants pourront librement choisir de lire ce texte en descendant, mais aussi en remontant pour suivre l'expansion de la forme. Toujours en 2005, les quarante-sept vers très brefs du poème « Charles Parker, 1920-1955 », texte de William Waring Cuney (1956), sont là encore accueillis en une seule coulée (**fig. 2**).

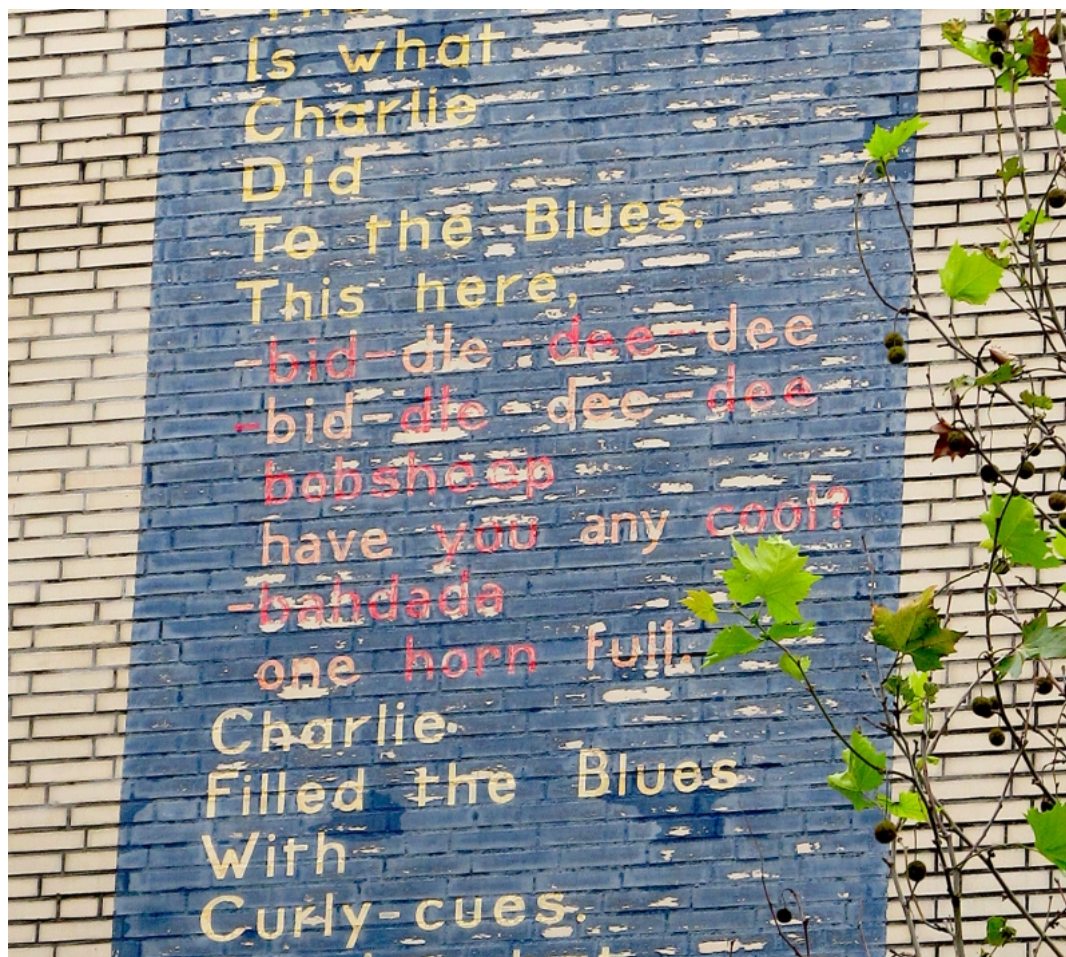
Figure 2 : Fondation Tegen-Beeld, « Charles Parker (1920-1955) », poème de William Waring Cuney, peint en 2005 à Leyde.



Cliché : Claire Gheerardyn, novembre 2023.

Le poème se détache sur un fond bleu qui évoque le « Blues » (ce mot revient cinq fois dans le texte), tout en reprenant la teinte des fenêtres de l'immeuble. Les deux nuances de rose employées quand le texte se met à chanter avec le grand jazzman (« *bid-dle-dee-dee / bid-dle-dee-dee / bopsheep* », **fig. 3**) créent une surprise. Elles font écho à la couleur du toit et de l'angle du bâtiment.

Figure 3 : Fondation Tegen-Beeld, « Charles Parker (1920-1955) », détail. Poème de William Waring Cuney, peint en 2005 à Leyde.



Cliché : Claire Gheerardyn, novembre 2023.

- 4 On pourrait être tenté de qualifier ces façades de « murs-pages », déployant les poèmes comme le feraient des livres, tirant toutefois pleinement partie de la taille des bâtiments pour éviter de scinder les textes. Toutefois, on ne lit pas ces textes comme sur le papier. Ces murs forment des pages uniques, dépourvues de verso, et indépendantes les unes des autres, sauf à considérer qu'on déambule dans l'espace de Leyde comme on feuilletterait un codex, en passant de texte en texte. Henri Maldiney souligne que la page n'est pas une matière passive mais une « surface créatrice » (Maldiney, 1990, p. 13). *In libro*, la plupart des lecteurs négligent pourtant cette matérialité du papier. *In situ*, les couleurs vives employées par les peintres, les détails architecturaux, les matériaux même des murs invitent à prêter une attention plus fine à l'énergie que la matière insuffle aux textes.

Et surtout, ici, l'échelle s'est transformée. La main des lecteurs constituait l'aune à laquelle mesurer la page du livre. Ici, c'est le corps tout entier qui joue ce rôle. Or le poème surplombe et déborde son lecteur, qui l'éprouve alors dans toute sa personne. Enfin, la lecture de ces textes verticaux sera une lecture lente. Il faut prendre le temps de trouver le point de vue permettant, grâce au recul, de saisir le texte en entier. Il faut lever la tête, en tirant sur son cou, pour déchiffrer les lignes les plus hautes. Par l'inconfort, les lecteurs sont ainsi rendus à la conscience de leur corps.

Corps lisant

- 5 Toute lecture a en effet lieu à partir d'un corps. À notre connaissance, le corps du lecteur ordinaire, lecteur anonyme, n'a guère suscité d'attention, contrairement au corps du poète, impliqué dans des lectures publiques et des performances⁷. Jeff Barda évoque ainsi par exemple comment le texte gagne une visibilité par l'entremise du corps du poète surgissant en scène, ce qui autorise à reconstituer quelque chose de l'expérience de l'écriture en train de se faire (Barda, 2019, n.p.). Dans le cas de la lecture *in situ*, un transfert s'opère depuis le poète vers le lecteur ordinaire. Il s'agit dorénavant pour les passants de vivre les poèmes à travers leur propre corps. *In situ*, l'expérience sensorielle des poèmes est complète : l'ouïe, l'odorat et le toucher sont sollicités, au même titre que la vue. Dans le cas des poèmes taillés dans la pierre (particulièrement abondants au Royaume-Uni), si les lettres sont usées, les doigts entrent en jeu pour compléter ce que les yeux voient mal. Il devient possible de palper les mots.
- 6 Le livre, tel qu'on le connaît actuellement, est un objet mobile, qui peut facilement être tenu et manipulé, et dont la légèreté relative permet à la lecture de se dérouler à peu près n'importe où. Les textes *in situ* sont au contraire des textes fixes, arrimés à un lieu. Ce ne sont pas les lecteurs qui les manipulent à leur guise, mais les textes qui mettent en mouvement leurs lecteurs – comme le font aussi les sculptures dans l'espace pour leurs regardeurs. En d'autres termes, les poèmes *in situ*, pour élaborer leurs « lecteurs implicites » (Iser, 1974), commencent par agir sur le corps de ces derniers. Ils déterminent et orientent la posture corporelle à adopter pour accéder au contenu écrit.

- 7 On pourrait envisager de classer les poèmes *in situ* non pas seulement en fonction des types de textes qu'ils présentent ou des fonctions qu'ils occupent, mais selon les attitudes corporelles et les allures qu'ils génèrent chez leurs lecteurs, nécessitant tantôt l'immobilité, tantôt des mouvements divers.
- 8 Certains textes tirent ainsi parti de la marche des passants pour faire succéder des mots, inscrits sur le sol ou sur un mur. Ces poèmes sont le plus souvent latéralisés : il faut faire correspondre le sens de lecture et le sens de la marche. Ils ne sont que très rarement réversibles (pour des contrexemples, voir le projet mené par David Harding et Alan Bold pour « The Path », à Glenrothes en 1977, et voir le projet mené par l'Oulipo pour « Les Clous de l'Esplanade », à Rennes en 2010 (fig. 4) ⁸

Figure 4 : Groupe de l'Oulipo, clou gravé pour « Les Clous de l'Esplanade », poème installé en 2010 sur l'esplanade Charles-de-Gaulle, Rennes.



Cliché : Claire Gheerardyn, décembre 2025.

Le poème londonien « Eurydice », dont commande fut passée en 2000 auprès de Sue Hubbard alors que celle-ci avait récemment été nommée « *Public Art Poet* » par la Poetry Society, correspond à un cas de lecture non réversible. Le texte en a été peint sur la paroi d'un passage souterrain reliant la gare de Waterloo à l'allée circulaire Charlie Chaplin. Les tercets se succèdent au gré de la marche des passants, leur forme échelonnée en biseau accentuant le mouvement de poussée vers la droite. Le petit tunnel étant particulièrement peu engageant, le poème (qui a finalement été détruit au cours de travaux de rénovation⁹) devait aider les passants à l'emprunter. Les passants de Londres étaient appelés à endosser le « je » d'Eurydice, et à reprendre à leur propre compte les mots prononcés par la locutrice tandis qu'elle s'enfonce aux enfers. Ils lui prêtent leur corps :

Je ne ressens pas de peur tandis que je descends
pas à pas, laissant derrière moi le vent salé
qui remonte la rivière de tôle ondulée,

les rues humides de la ville, le regard noir, plein de sodium,
de leurs phares à l'heure pointe, criblés de perles de pluie¹⁰ ;

*(I am not afraid as I descend,
step by step, leaving behind the salt wind
blowing up the corrugated river,*

*the damp city streets, their sodium glare
of rush-hour headlights pitted with pearls of rain;)*

Le corps des lecteurs *réalise* le propos même du texte, il l'incarne. Il devient partie prenante du dispositif.

Figure 5 : Peter Holvoet-Hanssen, « Welkom Pierewaiers », poème peint en 2012 sur les quais le long de l'Escault, à Anvers.



Cliché : Claire Gheerardyn, avril 2024.

- 9 En Belgique, deux textes composites font, eux aussi, le choix de la linéarité, mais poussée à l'extrême : « Welkom pierewaiers », poème du poète municipal Peter Holvoet-Hanssen tracé à Anvers en 2011, long de plus de trois kilomètres¹¹ ; et « La Phrase », poème de Karelle Ménine, apposé par un système d'adhésifs sur les murs de Mons en 2015, s'étendant sur dix kilomètres¹². Le premier a été peint collectivement en 2011 par les habitants d'Anvers sur un muret, destiné à former une protection contre les débordements du fleuve de l'Escault (**fig. 5**). Il part du port pour aller vers le Palais de Justice. À Mons, « La Phrase » serpente dans la ville, évitant la place centrale. Il est impossible, quand on commence à *parcourir* ces poèmes, d'en prévoir le contenu, ni de savoir où le texte mènera. Le passant-lecteur est contraint par la forme de la ligne, comme le lecteur antique l'était par le déroulement du *volumen* (Vandendorpe, 1999, p. 50 ; voir aussi Zaldi, 1999). À Anvers, les lettres mesurent une quarantaine de centi-

mètres de haut. Elles ont été tracées grâce à de grands pochoirs de taille fixe. À Mons au contraire, la typographie s'adapte à l'espace disponible. La forme des caractères peut s'étirer dans le sens de la largeur. Le texte devient élastique, formant la partition d'une lecture qui va tantôt s'accéléralant, tantôt ralentissant. Dans l'une et l'autre villes, rares sont sans doute les passants ayant lu les poèmes d'un bout à l'autre. Et tel n'est pas le but. Ces œuvres longues s'accommodent de toutes les appropriations. Chaque passant-lecteur peut prélever les mots qu'il rencontre au hasard d'une déambulation.

- 10 La modernité poétique a vu l'éclosion de longs poèmes tels « Zone » d'Apollinaire (1913) ou « Paris: a Poem » de Hope Mirrlees (1919). Ces textes épousent la déambulation d'un flâneur ou d'une flâneuse dans la grande ville, accueillant pêle-mêle ses impressions flottantes. Les poèmes inscrits sur les murs d'Anvers et de Mons prolongent, transposent et réalisent dans l'espace certains principes sous-tendant ces œuvres. Le contenu même des textes est passablement différent des grands modèles du début du xx^e siècle, mais il demeure composite, discontinu. Et surtout, les expériences des passants-lecteurs des villes prennent le relais de celles des locuteurs des années 1910-1920. Les textes peints ou collés sur les murs n'ont plus besoin de nommer les *stimuli* urbains : leurs lecteurs les éprouvent au cours de leur trajet. L'ensemble de la ville, de ses images, de ses sons, de ses odeurs se superposent à la lecture du texte, elle-même scandée par les pas du lecteur.

S'émanciper du format de la page et de ses contraintes

- 11 Certains poèmes *in situ* réinterprètent volontairement la page imprimée. Ils la célèbrent parfois. Toutefois le plus souvent, ils tentent d'explorer les possibles offerts par ces nouveaux formats, qui se déploient *ex libro*. Il s'agit de faire émerger d'autres formes de lecture. Ils peuvent par exemple éparpiller des mots dans l'espace. Des textes combinatoires sont ainsi recomposés au hasard des déplacements des passants-lecteurs¹³. Le contenu de tels poèmes cesse donc d'obéir à un ordre rigide. Nous nous intéresserons à deux autres formes de dispositifs rompant volontairement avec la page : les objets

en trois dimensions, et les poèmes qui se présentent comme des lignes continues de mots, comme à Anvers et à Mons.

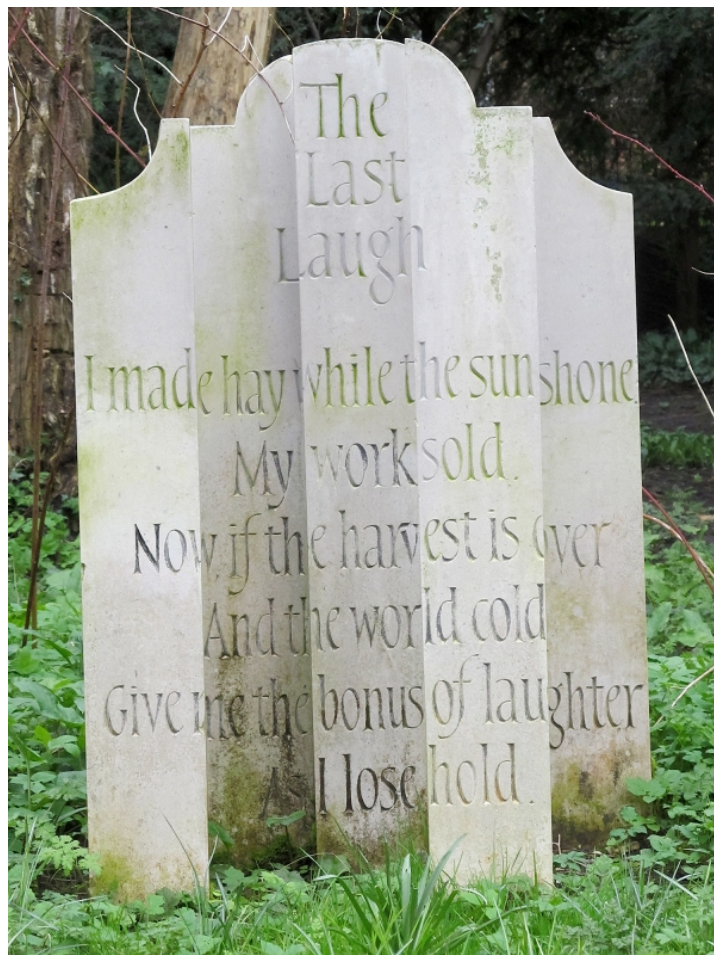
- 12 Pour rompre avec le caractère plan de la page, un dispositif récurrent consiste à tracer des vers sur deux murs formant un angle droit sortant. Chaque vers s'en trouve brisé en deux pans. C'est ainsi qu'en 1994, la fondation Tegen-Beeld inscrit, en lettres jaunes sur fond noir, le texte expérimental « Franz war » (1958) de l'Autrichien Konrad Bayer. Lorsque l'on approche frontalement le mur, on ne découvre que des syntagmes incomplets, mais qui semblent se dédoubler comme par gémination sonore, ce qui accroît l'impression de confusion évoquée par le texte à travers les mots « *irr* », « *wirr* » et « *wirr-warr* ». Pour lire le poème entier, il faut engager un mouvement d'aller et retour autour de l'angle du mur. La confusion est alors comme amplifiée par l'emballement de ce va-et-vient répété. L'emportement qui agite ici les mots semble contaminer le corps lisant.
- 13 Lire des textes en trois dimensions, c'est en effet toujours se mouvoir dans l'espace. Lorsque le poème s'inscrit sur les différentes facettes d'un volume, d'emblée le texte cesse d'être visible dans son entier. Seul le déplacement du lecteur permettra de faire apparaître son contenu, comme le confirme un autre exemple, situé dans la petite ville de Wantage, en Angleterre. Dans le John Betjeman Millenium Park, inauguré en 2002, six œuvres du tailleur sur pierre Alec Peever donnent une existence concrète à six poèmes différents de Betjeman. Chacune invente un nouveau dispositif. L'une reprend « The Last Laugh », texte le plus bref de tout l'œuvre de Betjeman, achevant le dernier recueil (Betjeman, 1974, p. 62).

Figure 6 : Alec Peever, « The Last Laugh », poème de John Betjeman installé en 2002 au John Betjeman Millenium Park de Wantage.



Cliché : Claire Gheerardyn, mars 2024.

Figure 7 : Alec Peever, « The Last Laugh », poème de John Betjeman installé en 2002 au John Betjeman Millenium Park de Wantage.



Cliché : Claire Gheerardyn, mars 2024.

- 14 À Wantage, les mots en sont inscrits sur cinq éléments verticaux de pierre claire, semés en terre (**fig. 6**). Les rebords des piliers tranchent entre les mots et parfois aussi à l'intérieur des lettres. Un jambage peut commencer sur une pierre pour continuer sur la suivante. Selon la position du lecteur, ces piliers plats apparaissent comme disjoints ou au contraire contigus. En face, de l'autre côté du sentier, une pierre invite à s'asseoir, marquant ainsi un point depuis lequel les piliers paraissent s'assembler, comme dans une anamorphose en trois dimensions, pour former ce que l'œil comprend comme une surface plane sur laquelle le texte devient provisoirement lisible (**fig. 7**)¹⁴. Le moindre mouvement fait éclater cette surface de pierre, ou au contraire la recompose. Celle-ci forme alors une pierre tombale, dont le texte constitue l'épithaphe. Le texte conjugue la légèreté du rire et la

gravité d'un adieu à l'existence. Le dispositif – fausse tombe pouvant s'évaporer – transpose cette tension. Il joue avec deux origines des poèmes *in situ* : les inscriptions funéraires et les « fabriques », gravées de vers, qui ornent les jardins paysagers.

- 15 On a évoqué quelques exemples de dispositifs qui renforcent la verticalité traditionnelle des poèmes et qui poussent la logique de la page unique jusqu'à transformer celle-ci en *rotulus* ou en « rouleau vertical suspendu » (立軸), forme traditionnelle de peinture chinoise¹⁵. Toutefois, la longueur de ces textes verticaux est limitée par la taille des façades, et ce d'autant plus que les textes, commençant parfois à plusieurs dizaines de mètres au-dessus du sol, doivent s'écrire en lettres suffisamment grandes pour pouvoir se lire de loin. À l'inverse, les formes horizontales, courant souvent plus près du sol, ne sont pas limitées dans leur expansion. Elles s'accommodent aisément de l'espace tel qu'il se présente, et de ses accidents. Dès lors, *in situ*, les poèmes les plus longs prennent la forme de souples lignes continues (**fig. 8**). Ils placent bout à bout les vers, défaisant ainsi la perception de l'unité qui d'ordinaire structure notre lecture. Ce format s'éloigne alors drastiquement du codex et de ses pages. La ligne horizontale permet de retrouver quelque chose de l'expérience de la lecture du *volumen* antique et de son texte interrompu. Une fois de plus, pourtant, c'est le lecteur qui se déplace, et non le support que l'on meut et manipule.

Figure 8 : Coleridge Memorial Trust, « The Kubla Khan Poetry Stones », poème de Samuel Coleridge installé à Ottery St Mary en 2012.



Cliché : Claire Gheerardyn, février 2024.

- 16 Dans la langue anglaise, le mot « *line* » désigne notre « ligne » (le tracé entre deux points) tout aussi bien que le « vers ». Cette analogie travaille en permanence les dispositifs des poèmes placés dans le monde anglophone. Toute ligne existant dans l'espace – qu'elle soit mur, route, trottoirs, chemin de fer, trajectoires des passants, « chemin de désir¹⁶ », etc. – peut être regardée comme une forme de « vers » déployé dans l'étendue. À Ottery St Mary, les cinquante-quatre vers de « Kubla Khan » de Coleridge (1816) deviennent en 2012 un immense vers unique, animé de l'intérieur par des schémas complexes de rythmes et de rimes (**fig.8**). Les jointures entre des éléments de granite noir de longueur variable (chaque unité de pierre accueille ce qui sur le papier formait un vers) et la présence des majuscules gardent le souvenir du premier découpage du texte.

Longueur des textes et temps de lecture

- 17 Poème de soixante-dix mètres à Ottery, formant ce qui serait la plus longue ligne poétique jamais gravée dans la pierre, poèmes de trois ou de dix kilomètres, comme à Anvers ou à Mons : la longueur n'est pas anecdotique. En outrepassant la page, elle contribue probablement à faire de ces textes des poèmes, c'est-à-dire des œuvres poussant le langage au-delà de ses propres limites, touchant à une forme d'extrême. Il s'agit peut-être d'attiser la curiosité des passants, tout en combattant les préjugés sur ce que doit être la poésie. En effet, dans l'imaginaire collectif, le poème par excellence serait un poème bref, dont la forme condensée permettrait d'intensifier le langage, se faisant ainsi propice à l'épiphanie, à la fusée. Par opposition, le poème long serait soit un texte distendu, dilué, soit un texte de nature expérimentale, hermétique, difficile à aborder, peu adapté à la lecture *in situ*, laquelle doit nécessairement s'adresser au plus grand nombre possible.
- 18 À cette conception amplement répandue, s'ajoute un autre préjugé : dans l'espace, il serait impossible de lire des textes longs. Les passants ne seraient capables d'absorber que des textes très brefs, pouvant être saisis presque instantanément, d'un seul coup d'œil, et ne nécessitant pas de s'arrêter. Pour cette raison, dans l'espace public, les textes poétiques sont souvent cités par fragments. Ceci est particulièrement frappant dans les fresques d'un « Parcours Rimbaud », en cours de réalisation à Charleville-Mézières depuis 2015, où des points de suspension, parfois entre crochets, signalent aux passants qu'on leur présente des poèmes incomplets. Par opposition, confronter les passants à des textes complets, voire à des textes « longs », c'est aller à contre-courant et faire preuve d'une certaine radicalité.
- 19 La longueur est une notion relative. Dominique Combe remarque qu'une pièce de quatre-vingt-huit vers, comme « La Mort du Loup » de Vigny, nous paraît longue dorénavant, alors qu'en 1843, au moment où ce texte a été écrit, il correspondait à l'amplitude moyenne des poèmes de l'époque (Combe, 2008, p. 186). Comment alors mesurer un poème dans l'espace ? Il ne faut plus seulement prendre en compte le nombre de mots, mais encore la taille de l'objet matériel, le

temps passé à parcourir l'espace pour lire le texte, c'est-à-dire la durée de la lecture. Des textes relativement brefs *in libro* s'allongent dès lors qu'ils sont inscrits dans l'espace.

- 20 *In situ*, les dispositifs dissocient la longueur effective du texte, l'espace occupé et la durée de la lecture. Le dispositif poussant le plus loin ce phénomène est peut-être « The Lancashire Witches » de Carol Ann Duffy¹⁷. En 2012, chacun des dix tercets de ce texte ont été inscrits sur dix supports de métal, jalonnant un sentier de 82 kilomètres, reliant les villes de Barrowford et de Lancaster à travers la campagne et les collines anglaises. Les marcheurs suivent ainsi le même chemin que les dix sorcières et sorciers qui furent conduits à Lancaster pour y être pendus en 1612. Au Royaume-Uni, depuis la fin des années 1990, différents sentiers de poésie ont été créés. Ils égrènent en général plusieurs poèmes, le plus souvent signés du même auteur. La particularité du « Pendle Witch Way » réside dans le fait que Carol Ann Duffy a composé un texte unique, qui se confond avec le chemin. Ici, les supports des strophes sont strictement similaires les uns aux autres, ce qui renforce l'impression de marcher au sein d'un seul poème. Plusieurs jours de randonnée sont nécessaires pour parcourir l'intégralité du chemin et donc du texte. Et il faudra plusieurs heures, auxquelles s'ajoutera parfois une nuit de bivouac, pour passer d'une strophe à l'autre, alors que sur la page imprimée, l'œil franchit en une fraction de seconde le blanc séparant les tercets. *In situ*, l'intervalle entre les strophes est ainsi étiré au maximum.
- 21 Dans le paysage, le temps de déchiffrement d'une strophe demeure relativement bref, même s'il faut faire un effort pour déchiffrer le lettrage de métal imaginé par Stephen Raw. Le dispositif renverse l'équilibre habituel : les moments où le marcheur ne lit pas excèdent très largement ceux où il se penche sur le texte. L'expérience du poème est moins constituée de la lecture que de tout ce qui surgit entre ces mots, ces lignes et ces strophes. Lire se confond entièrement avec l'aventure d'une randonnée dans un paysage.
- 22 À l'arrière de chaque polyèdre servant de support aux tercets, le texte du poème est rappelé en entier. Cela affaiblit un peu ce qui aurait pu constituer une démarche très radicale. De manière proche, un nombre non négligeable de poèmes *in situ* s'accompagnent d'une petite plaque permettant de lire le poème sous une forme plus facile-

ment apprivoisable, rappelant la page. La lecture retrouve ainsi sa fluidité habituelle. Le cas échéant, ces plaques peuvent présenter des traductions, dans la langue majoritaire du lieu et en anglais, avec l'espoir de rendre un texte accessible à tous¹⁸. C'est bien là admettre que la lecture *in situ* exige un effort réel. Or certains dispositifs, loin de tenter de se rendre aisés à lire, cherchent au contraire à compliquer l'acte de lecture, pour l'arracher à son illusoire évidence. Deux exemples de poèmes situés au Royaume-Uni permettent de mettre ce phénomène en lumière. Un préjugé tenace fait souvent grief à la poésie de son hermétisme. Ces exemples montreront comment même des textes simples peuvent paradoxalement se faire difficiles à lire. Ce sont des textes très brefs (respectivement vingt-deux et douze mots), mais que l'on mettra longtemps à pouvoir déchiffrer.

Complications de lecture

- 23 Oxford Road est une longue rue de Manchester. Au croisement de Dilworth Street, dans l'une de ses parties les moins cossues, un mur réserve aux passants la surprise d'un poème qui demande une lecture immobile, debout, tête levée (**fig. 9**). C'est un texte de Lemn Sissay (né en 1967), l'un des pionniers de la poésie *in situ* en Grande Bretagne qui, au cours des années 1990, a commencé à placer des poèmes dans sa ville.

Figure 9 : Lemn Sissay, « Rain », poème peint en 1998 à Manchester.



Cliché : Claire Gheerardyn, mars 2024.

- 24 En 1998, sur le support de briques sombres, une ample surface rectangulaire a été badigeonnée en blanc, presque à la manière d'une page¹⁹. Un texte s'y inscrit en caractères noirs très espacés, occupant largement l'espace, ne laissant que de faibles marges. On ne remarque pas nécessairement ce dispositif discret. De plus, tous ne reconnaîtront pas forcément dans cette nuée de lettres, flottant détachées les unes des autres, un « texte » formant un sens. Le gris typographique se fait ici trop pâle au regard de celui des textes que nous lisons d'ordinaire.
- 25 Chaque caractère se trouve comme inscrit dans un espace délimité par une grille invisible. L'imaginaire du mur peint puise certes dans le vocabulaire du *street art*. Pourtant, le dispositif déployé ici peut rappeler le stoichédon des textes grecs gravés dans la pierre au v^e siècle avant notre ère. À Manchester, la régularité extrême du stoichédon

laisse cependant place à une forme de légèreté, de nombreuses « cases » étant laissées vides de manière *a priori* aléatoire. Ces espaces surnuméraires semblent ajouter des lacunes : le texte s'apparente à une inscription antique endommagée par le temps, et qu'il faudrait dorénavant patiemment reconstituer. Cette impression est encore renforcée par la fragilité de l'œuvre, dont la peinture s'écaille et les lettres pâlisent.

- 26 Si l'on relève les lettres de la première ligne, on trouve « w f t n w t r w r i c ». Le passant non prévenu devra beaucoup tâtonner pour pouvoir déchiffrer ce qu'il ne sait pas encore être un poème concret relevant de la tradition des calligrammes. Le titre « Pluie » (« Rain ») fournit une clé de lecture à ce qui ressemble à un texte crypté. Voici la solution : il faut assembler les lettres non à l'horizontale mais à la verticale, selon le même mouvement que celui de la pluie tombant sur la ville. Les lettres forment ainsi comme des gouttelettes glissant sur le mur. Cependant, même cette lecture verticale est perturbée par l'interlettrage, par l'absence de séparateurs entre les mots et par les espaces surnuméraires, qui viennent fragmenter les vocables. Ainsi, dans la première colonne, « w h e n t h e r a i n », le lecteur devra recomposer les mots « *When the rain* ».
- 27 Seule une lecture à voix haute, hésitante, permet d'entendre puis de comprendre le texte. L'oreille relaie les yeux. Le texte écrit redevient matière sonore. La lecture vocalisée reprend le rôle qu'elle jouait à l'Antiquité et au Moyen-Âge : les inscriptions épigraphiques ne comportaient pas systématiquement de séparateurs entre les mots et ce n'est qu'au *x^e* siècle que la plupart des manuscrits ont segmenté la *scriptio continua* (Cavalo et Chartier, 1997, p. 90 et Vandendorpe, 1999, p. 158). Dans ces circonstances, seule la vocalisation permettait de reconnaître où commençait et finissait le mot.

Figure 10 : Alec Finlay, « Interleaved », gravé en 2010 devant le bâtiment principal de la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg.



Cliché : Claire Gheerardyn, août 2024.

- 28 En travers de quatre dalles de béton devant le bâtiment principal de la bibliothèque universitaire d'Édimbourg, douze mots estampés en 2010 forment un cercle (**fig. 10**). *In situ*, ce texte extrêmement discret, qui peut là encore facilement passer inaperçu, n'est pas attribué. Il s'agit d'un poème du maître écossais des poèmes circulaires, Alec Finlay²⁰. Pour le passant-lecteur, un premier effort est à accomplir : se tenir au centre de la dalle, et tourner sur soi, en essayant différentes possibilités. La position du poème par rapport à la porte (que lit-on quand on entre dans le bâtiment, que lit-on quand on en sort ?) peut contribuer à façonner le texte. Aucun signe de ponctuation, aucune majuscule ne guident pourtant ce « déchiffrage », terme qui prend aussi une acception musicale (jouer une partition à vue, à mesure qu'on la lit pour la première fois). Il faut donc essayer plusieurs

lectures, et peut-être même, comme on le ferait aussi avec le texte de Sissay, introduire des signes de ponctuation *ad libitum*, pour obtenir une version cohérente du texte : « *interleaved within books our reading becomes a remembrance, past thought remains alive* » [« interfoliée dans les livres, notre lecture devient souvenance ; la pensée passée demeure vivante »]. D'autres poèmes circulaires enclenchent une boucle verbale infinie. Ce n'est pas exactement le cas ici, mais la forme du cercle invite pourtant à reprendre la lecture et à essayer de nouvelles possibilités, apportant chacune une nuance (« *within books our reading becomes a remembrance, past thought remains alive interleaved* » ; « *thought remains alive interleaved within books, our reading becomes a remembrance past* », etc...). Le texte, placé à côté d'une bibliothèque, commente ainsi l'acte de lecture même, qu'il ait lieu dans les livres ou hors des livres. Dans ce site, la forme du cercle rappelle alors que les bibliothécaires estampillent leurs collections à coups de tampon.

- 29 Finlay a choisi de désigner ce dispositif par le mot « *interleaved* ». « Interfolier » un livre consiste à intercaler en celui-ci des feuillets blancs pour y écrire des notes. « *Interleaved* » qualifie aussi certains types de codes-barres²¹. Peut-être ce mot fonctionne-t-il comme un indice, pour inciter à découvrir ce qui aurait été *glissé* dans le texte. En effet, un deuxième déchiffrement est possible, se superposant au premier. Pourtant, seule une familiarité avec le fonctionnement des poèmes circulaires (de Finlay comme de Cockburn) peut aider à le comprendre, et rares sont sans doute les passants qui, *in situ*, peuvent spontanément s'en apercevoir. Un point a été perforé dans le béton, au-dessous de certains caractères, signalant ainsi trois lettres par dalle, indiquées ici en gras : « *past thought remains / alive interleaved within / books our reading / becomes a remembrance* ». En les relevant, on obtient une séquence mystérieuse, d'abord incompréhensible : « *thairtoreman* », au sein de laquelle il faut glisser des séparateurs (ne concordant pas avec ceux qui espacent les mots dans le béton) pour façonner les mots de la devise bien connue des usagers de cette bibliothèque : « *Thair to rema[i]n* » (« Là pour rester »). Le mot « *remain* » se lisait déjà dans la première inscription. Ces mots, que l'on retrouve gravés sur les vitres des armoires de la salle des livres rares, apparaissent en effet dans la charte par laquelle Clement Lital (c. 1530-1580) légua 276 livres à la ville d'Édimbourg. Ce geste fut

à l'origine de la fondation de la bibliothèque universitaire, puis de l'université elle-même, en 1583. Alec Finlay retrouve ainsi la tradition des inscriptions du Moyen-Âge ou de la première modernité, gardant mémoire des actes de donation.

- 30 Alec Finlay qualifie ce cercle de « poème mésostiche enchâssé²² » (« *embedded mesostich* »), forme dans laquelle Ken Cockburn et lui-même excellent²³. On pourrait aussi parler de cryptographie. Le texte de l'inscription est dissimulé à l'intérieur d'un autre texte, extrêmement discret, mais qui s'offre pourtant à celui qui saura le discerner. En 2020, une pierre mémorielle, gravée de runes au xi^e siècle, a été placée à quelques dizaines de mètres de la bibliothèque, devant le département d'études scandinaves. Alec Finlay n'avait pu prévoir ce voisinage, même si ses cercles de mots font bien écho aux cercles de pierres, particulièrement nombreux en Écosse. Il n'en demeure pas moins que ces deux œuvres s'enrichissent mutuellement. Toutes les deux comportent des signes à décrypter. Elles inscrivent dans la pierre, un langage secret. C'est là un exemple de ce que l'on pourrait qualifier de « lecture dans l'étendue » : tout ce qui entoure l'œuvre entre en contact avec elle, et contribue à son interprétation. Là réside une différence majeure avec les textes *in libro*.

Conclusion

- 31 On pourra juger le texte de Finlay dérisoire. Certains refuseront probablement de le considérer comme un poème. On pourra aussi éprouver une forme de fascination : douze mots suffisent à créer plusieurs textes, superposés ou cachés les uns dans les autres, grâce à un jeu virtuose trouvant ses racines dans la tradition médiévale et humaniste de l'énigme. Un dispositif d'apparence humble recèle une richesse inattendue ; un texte minuscule ouvre sur un matériau dont l'ampleur surprend : l'histoire de la ville, de son université et sa bibliothèque.
- 32 De surcroît, ce texte et celui de Sissay possèdent la vertu d'encourager les passants à retrouver un rapport ludique au langage, à travers des jeux dont il faut découvrir la règle sur le tas. Chacun est invité à goûter la joie de manipuler les lettres pour faire apparaître des mots, comme le feraient des enfants venant d'apprendre à lire. La lecture

des poèmes est ramenée à sa dimension la plus élémentaire : relier ensemble les signes.

- 33 Ces deux textes et celui, cité plus haut, de John Betjeman, soulignent comment, *in situ*, le texte n'est pas donné d'emblée. Il revient aux lecteurs de le faire apparaître²⁴. Il faut en établir le contenu, comme on établirait le texte d'une inscription antique ou d'un manuscrit ancien. Deux modèles de lecteurs se superposent ainsi : le lecteur-enfant jouant avec le langage, et le lecteur-archéologue relevant des inscriptions dans un intense travail de terrain. Les analyses ici menées demandent alors à être généralisées puisque la plupart des poèmes *in situ* sont difficiles à repérer et à déchiffrer.
- 34 La brochure présentant le parcours Rimbaud de Charleville explique que les fresques peintes sur les murs doivent rendre « visible la poésie dans l'espace public », ajoutant : « La poésie est ainsi mise à la portée de tous, sans la médiation du livre ou du musée » (Lignereux et Pennel, 2020, p. 3). Sur le plan symbolique, placer des poèmes dans la ville consiste indubitablement à donner la poésie à tous. Néanmoins, ces textes sont-ils réellement visibles, accessibles et lisibles ? Notre travail d'observation nous a appris qu'hors du livre, *in situ*, la lecture des poèmes se complique, demandant un effort accru. Il revient à tous les passants de se faire lecteurs-archéologues, de s'engager activement dans un travail de terrain pour faire apparaître les textes et leur contenu. C'est à cette condition seulement que l'acte de lecture pourra s'accomplir. Enfin, la réflexion ici présentée a porté sur des lectures construites par les dispositifs eux-mêmes. Elle demeure incomplète. Il faudrait pouvoir confronter lectures implicites et lecture réelles des poèmes, grâce à des enquêtes étudiant le comportement des passants-lecteurs.

Ameel, Lieven. 2022. « “A Stream of Words” – the Antwerp Quay Poem As Interrogation of Urban Open Form, Polyphony and Radical Dialogue ». *Textual Practice*, vol. 36, n° 7 : 1175-1194.

Barda, Jeff. 2019. « Le corps en lecture publique : techniques et “re-physication

de la pensée” ». *Fabula / Les colloques*, « Écrivains en performances ». [en ligne] DOI : [10.58282/colloques.6404](https://doi.org/10.58282/colloques.6404) (<https://doi.org/10.58282/colloques.6404>).

Benthien, Claudia et Norbert Gestrung. 2023. *Public Poetry: Lyrik im Urbanen Raum*. Berlin : De Gruyter.

- Betjeman, John. 1974. *A Nip in the Air*. Londres : John Murray.
- Brouillette, Marc André (dir.). 2014. *Des Textes dans l'espace public / Words in Public Space*. Montréal : Éditions du passage.
- Cavallo, Guglielmo et Roger Chartier (dir.). 1997. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Éditions du Seuil.
- Chklovski, Victor. 1973. « L'Art comme procédé », dans *Sur la Théorie de la Prose [1929]*, traduit par Guy Verret. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Combe, Dominique. 2008. « De l'épopée au "Poème" ». *Le Genre humain*, « La conscience de soi de la poésie », n° 47 : 181-189.
- Depoux, Anneliese. 2012. « Du livre aux murs de la ville : métamorphoses médiatiques et circulation de la poésie dans le paysage urbain contemporain », dans Céline Pardo, Anne Reverseau, Nadja Cohen et Anneliese Depoux (dir.), *Poésie et médias. XX^e-XXI^e siècle*. Paris : Nouveau Monde éditions : 271-288.
- Duffy, Carol Ann. 2015. *Collected Poems*. Londres : Picador.
- Holvoet-Hanssen, Peter. 2011. *Welkom Pierewaaiers. Het kaaiengedicht, een woordenstroom van 't Stad*. Anvers : Stadsbestuur.
- Finlay, Alec. 2005. *Isle Arcs, Circles & Ways. A guide to the Isle of Thanet*. Newcastle-upon-Tyne : Morning Star.
- Finlay, Alec. 2009. *Mesostic Interleaved*. Newcastle-upon-Tyne : Morning Star.
- Fraenkel, Béatrice. 1994. « Les écritures exposées ». *Linx*, n° 31 : 99-110.
- Hubbard, Sue. 2004. *Ghost Station*. Cambridge : Salt Publishing.
- Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Laisney, Vincent. 2017. *En Lisant en écoutant : lectures en petit comité, de Hugo à Mallarmé*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Lata, Marion. 2022. *Matières de lecture. Pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique*. Thèse dirigée par Sophie Rabeau, soutenue le 28 novembre 2022 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.
- Lignereux, Claire et Lucille Pennel. 2020. *Focus Parcours Rimbaud*. Charleville-Mézières : sans mention d'éditeur.
- Maldiney, Henri. 1990. *L'Espace du livre*. Crest : La Sétéree.
- Manfredi, Camille. 2017. « *Land Texts, textes in situ : les mots-montgns d'Alec Finlay* ». *Motifs*, n° 2. [en ligne] DOI : [10.56078/motifs.378](https://doi.org/10.56078/motifs.378) (<https://doi.org/10.56078/motifs.378>).
- Manfredi, Camille. 2019. *Nature and Space in Contemporary Scottish Writing and Art*. Cham (Suisse) : Palgrave Macmillan.
- Ménine, Karelle et Ruedi Baur. 2016. « *La Phrase* », une expérience de poésie urbaine. Paris : Éditions Alternatives.
- Osborne, Deirdre. 2011. « "Set in Stone": Lemn Sissay and SuAndi's Landmark Poetics », dans Arturo Cass et Cordelia Grobner (dir.), *Performing Poetry: Race, Place and Gender in the Poetry Perfor-*

mance. Amsterdam – New York : Rodopi : 197-217.

Petrucci, Armando. 1993 [1980]. *Jeux de Lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, XI^e-XX^e siècles*, traduit par Monique Aymard. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Sissay, Lemn. 2008. *Listener*. Édimbourg : Canongate Books.

Susini, Giancarlo. 1989. « Le scrittura esposte », dans Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli et Andrea Giardina (dir.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II. Rome : Salerno : 271-305.

Van der Starre, Kila. 2021. *Poëzie buiten het boek. De circulatie en het gebruik van poëzie*. Thèse de doctorat, soutenue en 2021 à l'Université d'Utrecht. [en ligne] URL : <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/401043>.

Vandendorpe, Christian. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : La Découverte.

Zali, Anne (dir.). 1999. *L'aventure des écritures : la page*. Paris : Bibliothèque nationale de France.

1 Dans les limites de cet article, nous ne pourrions prendre en compte les spécificités de lecture effectuée à partir de supports électroniques et digitaux.

2 Les études portant sur ce phénomène demeurent peu nombreuses. Voir Brouillette, 2014 ; Benthien et Gestring, 2023 ; Depoux, 2012 ; Van der Starre, 2021, p.139-214 ; Manfredi, 2017 ; et Manfredi, 2019, p. 121-148. Nous nous permettons aussi de renvoyer à Gheerardyn, 2021, p. 43-59.

3 Sur cette notion, voir Susini, 1989 ; Petrucci, 1993, p. 10 et Fraenkel, 1994.

4 Ce travail de terrain, en Europe et au-delà, est largement rendu possible grâce aux fonds accordés par l'IUF dans le cadre d'une chaire de médiation, depuis septembre 2023.

5 Sur l'opposition entre automatisation et étrangéification, voir Chklovski, 1973, p. 16-22.

6 Depuis 1992, la fondation Tegen-Beeld a peint dans la ville de Leyde plus de cent dix poèmes dans une quarantaine de langues. Voir le site de la fondation : <https://tegen-beeld.nl>

7 On trouvera bien sûr des exceptions. Ainsi Vincent Laisney, quand il analyse des tableaux représentant des scènes de lecture à voix haute par un auteur, observe attentivement la posture des auditeurs (Laisney, 2017, p. 23). Et surtout, Marion Lata dans sa thèse de doctorat, et tout particulièrement

dans le chapitre IV, consacré aux « Corps de lecteur·ice·s, corps de lecture » (Lata, 2022, p. 271-335).

8 Le dispositif imaginé en 2010 par le groupe de l'Oulipo, à Rennes, pour l'œuvre intitulée « Les Clous de l'Esplanade » invente un dispositif rendant possibles des lectures dans plusieurs directions. Chaque mot, composant différents poèmes dispersés dans l'espace, est gravé deux fois tête-bêche sur un petit clou de métal. Les mots deviennent lisibles d'où que l'on vienne. Les séquences qu'ils forment égrènent des phrases possédant un sens aussi bien dans une direction que dans l'autre.

9 Le texte a été recréé sous une forme différente, dans la crypte d'une église adjacente, St John, où il a été inauguré en 2022.

10 Notre traduction. Pour lire le poème entier *in libro*, voir Hubard, 2004, p. 7-8.

11 Le poème assemble des extraits envoyés par cinq cents habitants, et des fragments de poèmes de Herman J. Claeys et Yoni Sel. Il est actuellement partiellement détruit. Un petit livret, édité par la ville, présentant le texte et le projet, déroule la carte du texte (Holvoet-Hanssen, 2011, n.p.). Sur cette œuvre, voir Ameel, 2022.

12 « La Phrase » incorpore, comme une anthologie, des centaines d'extraits tirés des œuvres de poètes ayant été en contact d'une manière ou d'une autre avec Mons, depuis le Moyen-Âge jusqu'en 1945. Le texte a été retiré de la ville en février 2016, mais il est entièrement restitué *in libro* (Ménine et Baur, 2016).

13 Des poèmes de Benjamin Zephaniah, installés sur les balcons de logements étudiants à Sheffield en 1998, forment des surfaces combinatoires. On peut aussi songer à la manière dont des extraits du poème « The Gilt of Cain » de Lemn Sissay ont été intégrés dans une sculpture de Michael Visocchi dont les différents éléments sont dispersés à Fen Court Garden (Londres, 2008). Voir Sissay, 2008, p. 58-59 et Osborne, 2011, p. 197-217.

14 De manière comparable, aux Pays-Bas, l'artiste Martijn Sandberg s'ingénie à créer des anamorphoses en trois dimensions, visibles et lisibles seulement depuis un point précis dans l'espace, quand les conditions lumineuses le permettent. Ainsi, son inscription *De Sleutel ligt onder de deurmat* [La clé est sous le paillason, 2012], intégrée dans les escaliers menant à l'immeuble De Zilverling, à Amsterdam.

15 À Leyde, cette analogie est renforcée dans le cas d'un texte de Du Fu, datant de 760, inscrit en octobre 2000 et imitant les motifs traditionnels de la

peinture chinoise.

16 Le « chemin » ou « ligne de désir » est une notion employée en urbanisme pour désigner un raccourci tracé spontanément à travers l'herbe. Les passages successifs érodent une ligne de terre. À Glenrothes, en Écosse, David Harding a bâti en 1977 un sentier de poésie (portant un texte d'Alan Bold) le long de l'une de ces « *desire lines* ».

17 *In libro*, le poème porte un titre légèrement différent : « The Pendle Witches » (Duffy, 2015, p. 513-514).

18 C'est le cas de certains poèmes de Leyde, comme par exemple « Art rythmé : tic » de Robert Desnos (1922) peint en 2002.

19 Le poème a été publié sur papier, reproduisant le plus exactement possible le dispositif du mur (Sissay, 2008, p. 2) On peut relever des écarts entre les deux états du texte : la page et le mur n'ont pas la même forme ; le titre n'y apparaît pas au même endroit ; les marges diffèrent ; le texte est signé *in situ* mais non *in libro*. La variante la plus importante concerne la forme des lettres : le mur présente une nuée de caractères à bâton, d'une simplicité radicale, renforçant la légèreté du texte. Le livre en revanche utilise une police de caractères empâtée, d'allure plus traditionnelle.

20 Outre ses réalisations *in situ*, Finlay a publié plusieurs recueils de poèmes circulaires. Il travaille parfois avec Ken Cockburn. Il définit ce genre dans Finlay, 2005, n.p.

21 C'est Finlay lui-même qui le souligne dans une publication regroupant cent mésostiches enchâssés qu'il avait dispersés sous forme de signets dans les livres de la bibliothèque universitaire d'Édimbourg : le poème, sorti du livre, y retourne sous une nouvelle forme. Alec Finlay signale que l'exemple le plus ancien de mésostiche qu'il a découvert est un texte allemand de 1633, et qu'au ^{xx}^e siècle, c'est principalement John Cage qui a exploré cette forme (Finlay, 2009, n.p.).

22 Voir l'entrée du 13/07/2013 du blog d'Alec Finlay. En ligne : <http://alecfi.nlayblog.blogspot.com/2013/07/interleaved.html>, consulté le 10 octobre 2024.

23 Sur le papier, Finlay et Cockburn signalent souvent le second texte par une encre de couleur différente.

24 Lorsqu'elle se penche sur l'épigraphie antique, Béatrice Fraenkel souligne que les écritures publiquement exposées cherchent à se rendre visibles, mais qu'elles ne sont pas nécessairement destinées à être lues (Fraenkel,

1994). La poésie *in situ* contemporaine joue quant à elle avec sa propre visibilité et sa lisibilité.

Français

Comment nos manières de lire se transforment-elles lorsque nous appréhendons un poème, non dans un livre de papier, mais *in situ*, dans un paysage urbain ou rural ? Cet article, fondé sur nos observations de terrain menées depuis 2022, étudie quelques exemples de poèmes *in situ*, choisis parce qu'ils tentent de s'arracher aux contraintes de la page. Ces textes, en renouvelant la spatialité du texte, mettent en mouvement le corps de leurs lecteurs. Nous examinons comment ils tentent de réinventer l'acte de lecture, et comment, ce faisant, ils compliquent celui-ci, le plus souvent à dessein.

English

How is it different to read a poem printed in a book from reading it when it is placed off the page, in an urban or a rural landscape? This paper, based on field observations conducted since 2022, analyses a few cases of outdoor poems, selected because these texts attempt to free themselves from the constraints of the page. Outdoor poems reinvent their own disposition through space, and they make the bodies of their readers move. By doing so, they try to transform the experience of reading. I examine how, in this process, the act of deciphering a text is often intentionally complicated.

Mots-clés

poésie contemporaine *in situ*, travail de terrain, corps du lecteur, perception en mouvement, page, inscription

Keywords

outdoor poetry in the contemporary age, fieldwork, bodies of the readers, moving perception, page, inscription

Claire Gheerardyn

Université Toulouse II Jean Jaurès
IUF

Claire Gheerardyn est maîtresse de conférences en littérature comparée à l'Université Toulouse II - Jean Jaurès. Depuis l'automne 2023, elle a été nommée membre junior de l'IUF (sur une chaire de médiation) afin de travailler sur un corpus vaste de poèmes *in situ*, en diverses langues, placés en Europe et au-delà.

Lire in situ : dispositifs poétiques et expériences de lecture au Royaume-Uni, aux Pays-Bas et en Belgique des années 1990 à nos jours

Dans le prolongement de ses travaux précédents portant sur littérature, sculpture et monuments, elle rédige actuellement un livre en anglais sur les enjeux mémoriels de la poésie *in situ*.

IDREF : <https://www.idref.fr/190020083>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/claire-gheerardyn>