

L'imaginaire de la lettre : aperçu

Jacques DÜRRENMATT

La publication en 1529 du *Champfleury* de Geofroy Tory,¹ ouvrage appelé à un grand succès tout au long du siècle, marque certes un moment important dans l'histoire de l'imprimerie occidentale en consacrant le triomphe de la lettre romaine sur la lettre gothique mais constitue aussi un témoignage capital sur la relation compliquée qu'entretiennent depuis toujours les occidentaux avec leur alphabet. Le traité, "auquel est contenu l'art et science de la due et vraie proportion des lettres attiques [...] proportionnées selon le corps et visage humain", ne se contente en effet pas de tenter de construire un système raisonné qui permette de mettre au clair la manière idéale de dessiner les signes. Au bout d'un parcours qui permet une confrontation rapide de différents types d'écritures alors connus, il débouche sur la reproduction surprenante de lettres "utopiques & volontaires" ou au contraire "fantastiques", qui montre une hésitation entre volonté de purification, d'abstraction et réinvention *imaginaire* de l'écriture. La création littéraire mais aussi nombre de pratiques figuratives se sont heurtées à cette opposition mal assumée par un imaginaire *iconophobe* que la fréquentation de l'Orient n'a fait que trop lentement évoluer.

De fait l'imaginaire occidental de l'écriture oppose opiniâtement deux modèles de signes majoritairement présentés comme irréconciliables :

- le pictogramme, associé à un stade primitif du langage et qui consiste à utiliser son image dessinée pour designer un objet, et ce indépendamment ou pas du système de la langue (l'hiéroglyphe, avant Champollion est considéré comme le meilleur exemple de l'évolution du pictogramme en idéogramme lorsqu'il devient outil de notation des mots de la langue) ;
- Le phonogramme, qui consiste à transcrire fidèlement les sons du discours pour des combinaisons en relation totalement arbitraire avec le référent qu'elles désignent et est présenté comme la solution idéale par sa "simplicité", sa "clarté", son "économie", etc. Dans sa *Grammatica castellana*, Antonio de Nebrija rejette ainsi ce qu'il appelle la "méthode" des "images" jugée "infinie et très confuse" pour louer "le premier inventeur des lettres quiconque on veut qu'il soit" qui "regarda le nombre des divers sons dans la langue" et en fit autant de lettres, par lesquelles mises en un certain ordre, il a représenté les mots qu'il voulait.²

D'un côté la prédominance d'un rapport intime et jugé grossier de l'écriture à l'image de l'autre une inféodation absolue à la parole vive pour une transcription transparente qui laisserait parfaitement libre le fonctionnement rapide de la signification. Les jeux sont faits depuis longtemps lorsque Tory y revient en 1529. Pourquoi dès lors proposer de prendre au sérieux un alphabet fantastique proposé six ans plus tôt par Abraham de Balmes dans la grammaire hébraïque qu'il publie à Venise et qui remplace les lettres par des dessins d'outils ?

Tory reconnaît lui-même en l'occurrence qu'il "sait bien qu'il en aura des moqueurs" mais affirme vouloir "faire honnête service à ceux qui aiment bonnes choses" et s'appuie sur l'exemple des Egyptiens qui "écrivaient par images" non par incapacité à l'abstraction mais bien au contraire "afin que le rude people ne pût entendre leurs cérémonies sans avoir connaissance de profonde philosophie" (f 37). Sur la page qui fait face, il place en antithèse la proposition d'alphabet "utopique et volontaire" de Thomas More qui consiste à utiliser les formes géométriques simples qui sont le cercle, le demi-cercle, le triangle équilatéral, le demi rectangle et le carré, que l'on tourne de différentes façons et auxquelles on ajoute éventuellement des signes diacritiques constitués de diagonales, verticales ou horizontales plus ou moins longues. Version radicale d'abstraction en apparence seulement dans la mesure où les lettres "volontaires" nouvelles prennent exactement la place des vingt-deux lettres de l'alphabet hébreu de sorte qu'il ne s'agit que d'un jeu de dupes, d'une transformation arbitraire "faite à plaisir", "comme sont celles que les chiffreurs et déchiffreurs font en telle figure et forme qu'ils veulent" (f 63), et qui ne correspond en aucune façon à une manière nouvelle de penser tant la langue que sa transcription .

Pour mieux comprendre les enjeux qui sont en cause dans ces hésitations il convient de remonter dans le temps. On sait qu'un des mythes de l'origine de l'écriture consiste à imaginer un chasseur déchiffrant dans la neige les traces d'un animal et en déduisant la possibilité d'un système de communication du même type. Comme l'affirme L. Kendrick ce que dit ce mythe c'est notre désir d'imaginer que l'écriture conserve littéralement une trace de nous quand nos paroles "s'envolent".³ On peut dès lors interpréter le rejet bien connu de l'écriture dans l'Antiquité comme la marque d'une méfiance à l'égard d'un système de transcription qui veut se substituer à la tradition orale qui impliquait une mémorisation des textes sacrés par un travail du corps entier et dans laquelle l'accouchement philosophique passait par une prise de possession physique autant qu'intellectuelle.⁴ Or le système alphabétique éloigne un peu plus le corps encore en imposant une abstraction d'autant plus importante que les modes d'acquisition de l'écriture vont devenir de plus en plus normés au point d'empêcher toute singularité dans le tracé : à Rome toute originalité dans le dessin de la lettre passait généralement pour un obstacle à la lecture immédiate, ne pouvait qu'opacifier ce qui, par l'uniformité devenait pur vecteur de signification.⁵ Dans l'idéal classique les mots n'ont pas à appeler l'attention sur eux mêmes, ils ne doivent servir que de relais à la pensée, à la beauté du *logos*, idéal que la tradition occidentale ne cessera de relayer dans son rêve d'un style si parfait qu'il en deviendrait invisible. De là la condamnation violente par Jérôme au quatrième siècle, de toute lettre décorée. Quatre siècles plus tard Théodulfe d'Orléans continue à défendre l'idée que l'écriture sert avant

tout à permettre "au lecteur de [concevoir] dans son esprit ou son âme une idée de ce qui (est) totalement immatériel et invisible".⁶ Cette prédominance donnée à l'alphabet est si grande qu'elle conduit Grégoire le Grand ou Bède le Vénérable à défendre l'idée d'une lecture des images comme si elles étaient les mots d'un discours afin d'empêcher l'adoration de ces images pour elles mêmes et qu'elles demeurent ainsi de simples signes .⁷

Pour autant si le christianisme est une religion du Livre et donc de l'écriture elle est aussi une religion de l'incarnation qui donne au Verbe divin forme humaine à travers le Christ de sorte que nombre d'exégètes n'ont eu de cesse d'avancer que l'écriture était spirituellement le corps du Christ, ouvrant ainsi la voie à une véritable *animation* de la lettre.⁸ Des le quatrième siècle les murs des catacombes comportent des inscriptions qui donnent une visibilité à un nombre réduit de lettres: un I majuscule devient un cèpe de vigne rappelant que Jésus (dont le I est l'initiale) a versé son sang pour les hommes. Le T et le X deviennent croix. Autant de manifestations métonymiques du corps du Christ qui appliquent à la lettre la doctrine d'Origène qui au troisième siècle, dans *In leviticum* I.I affirme que de la même façon que le Verbe divin est venu par Marie sur terre vêtu de chair (*Verbum Dei ex Maria carne vestitum processit*) sous la forme du Christ, il continue à nous apparaître aujourd'hui sous le "voile" de la lettre (*ita hic litterae velamine tegitur*). Tout le problème tient à la manière dont on considère cette lettre selon qu'on l'envisage, comme Jérôme ou Augustin, comme le texte en tant que vecteur de sens ou, comme nombre d'anonymes dessinateurs et scribes, comme le signe alphabétique devenu figure matérielle et donc visible du Verbe divin, ce qui autorise tous les réinventions idéographiques. Pour autant aucun enlumineur médiéval n'utilise le corps de Jésus pour figurer I. Les symboles du Christ ne se substituent pas aux lettres mais viennent les accompagner : telle boucle devient poisson, telle majuscule se trouve recouverte de vigne, telle barre accueille une colombe. Par la suite les enlumineurs s'amuseront à toutes sortes de variations pour des lettres composées de corps enchevêtrés, de monstres et d'objets divers mais dans un cadre distinct du corps du texte dans une logique fondamentalement illustrative. Il faut attendre Tory pour que le I devienne littéralement et dans tous ses emplois corps humain mais avec disparition de toute référence chrétienne explicite : c'est la transposition des proportions du corps humain au dessin des lettres qui justifie cette superposition, Tory se faisant l'héritier d'une longue tradition qui remonte aux présocratiques et dont Platon, Cicéron, Augustin, Vitruve, Vincent de Beauvais constituent autant de relais.⁹ Mais on ne peut s'empêcher de voir dans cette coïncidence du corps et de la lettre autre chose, particulièrement à la lumière de l'alphabet fantastique qui surgira plus tard dans l'ouvrage mais aussi si on songe que les langues de l'Europe occidentale possèdent presque toutes des pronoms de première personne qui ont I ou j comme initiale (Je, io, Ich, I, etc.).¹⁰

Il n'empêche que, ce faisant, la lettre acquiert un statut neuf qui résonne comme un lointain héritage des débats premiers chrétiens tout en s'inscrivant dans la réflexion conduite par les hommes de la Renaissance curieux de comparer les différents systèmes d'écriture du fait de leur recouverte critique des langues antiques et particulièrement de certaines langues mortes comme l'égyptien¹¹ ou semi-mortes comme l'hébreu. Cette dernière considérée comme mère de toutes les

langues par les juifs mais aussi nombre de chrétiens leur pose un problème crucial, selon u'il la rapprochent de l'alphabet grec ou des hiéroglyphes. Les idéogrammes étant sentis comme plus anciens que les caractères hébreux, il s'agira de "sauver la prééminence de l'alphabet hébraïque en lui donnant une interprétation hiéroglyphique" or "la tradition juive elle même avait transmis des explications pictogrammatiques : le schin par exemple représentaient les dents et ressemblait ainsi à la 'nature' rien n'interdisait d'inventer similitudes, comme le fait Chéradame (dans son *Alphabetum linguae sanctae* ...) : pour lui, le schin représente une lampe, c'est-à-dire la lampe à huile du Christ, où le sens chrétien crée le pictogramme pour une véritable invention.¹² Or, une fois posée cette manière nouvelle *hiéroglyphique* autant qu'imaginaire, d'envisager les caractères de la langue supposée originelle, rien n'empêche de regarder autrement l'alphabet latin en y voyant des corps ou des outils combinés et posés de façon à devenir des signes aussi arbitraire que les autres si on se situe sur un plan proprement linguistique (sans aide Presque tous les hiéroglyphes restent illisibles) mais déterminés par une symbolique profonde d'ordre religieux ou plus largement philosophique. Dans les hiéroglyphes toutefois le pictogramme est premier qui évolue en idéogramme ; dans les lettres fantastiques, les outils viennent prendre la forme des lettres posées a priori, outils dont la plupart sont modernes et ne peuvent donc en aucun cas prétendre être à l'origine du système. Il n'empêche qu'ils jouent comme un remords, comme un signe à déchiffrer de la possibilité que les lettres puissent se voir avant de se lire : que le A lettre originelle et puissamment symbolique (on connaît le rôle joué par l'alpha et l'oméga dans la pensée chrétienne) soit compas n'est ainsi pas l'oméga dans la pensée chrétienne) soit compas n'est ainsi pas sans résonance et Tory ne pouvait qu'en être frappé¹³ : de fait c'est le seul signe qui se trouve repris dans le traité, réinterprété : une règle vient constituer la barre horizontale pour illustrer l'idée qu'entre tous les outils manuels le compas est le roi et la règle la reine (f 34).

Commentant l'ouvrage de Tory, L. Kendrick y perçoit une volonté de nous convaincre qu'il entre du corps humain dans la lettre classique mais nie que nous puissions voir un homme debout dans un I une fois que nous n'avons plus l'image proposée par le traité devant les yeux.¹⁴ Dans l'alphabet fantastique le I est un couteau alors que, dans l'alphabet utopique, une parenthèse renversée qui ressemble à un chapiteau ionique et qui n'a aucun lien décelable avec la lettre latine affirme l'arbitraire des signes. Si Tory avance donc la présence du corps dans la lettre, c'est autant pour des questions de mesure que pour obliger à voir l'alphabet comme un ensemble de formes avec lesquelles on peut signifier autrement qu'à travers la seule dénotation. Peter Flötner, qui proposera autour de 1535 un *Menschenalphabet* entièrement composé de corps nus combinés et contorsionnés, changera le I en corps féminin et donc dénué de toute résonance religieuse.

Comme l'a notamment montré Massin dans *La lettre et l'image*,¹⁵ les deux siècles qui vont suivre donneront peu de place à ces possibilités de réinvention pictogrammatique. Le développement de l'imprimerie conduit à une uniformisation des usages et à la disparition des lettres ornées au profit de cartouches qui relèvent exclusivement du dessin. Les domaines sont ainsi clairement dissociés entre image

traîtée comme illustration et texte à lire et non à voir. Les faits de résistance sont rares et essentiellement anecdotiques : il s'agit le plus souvent d'accompagner les lettres d'éléments de décor rococo à la suite des *lettrines* de Plantin ou de l'alphabet maniériste de Jean-Théodore de Bry. La proposition d'alphabet humain trouve toutefois un successeur très isolé dans la personne de Giuseppe Mitelli qui présente dans son *Alphabet en songe* en 1683 une très belle série de variations dont la fonction est essentiellement de constituer autant de leçons de dessin, le I y restant femme. Il faudra de fait attendre la période romantique et les facilités offerts par la lithographie pour voir surgir en France, dans les années 1830, une floraison d'alphabets composés de corps, qu'il s'agisse de l'*Alphabet anthropomorphique* de Silvestre (1834) de celui très célèbre, de Daumier (1836), des combinaisons étranges de l'*Alphabet* de Bourdet (1836) ou de toute une série d'alphabets "diaboliques", dont le plus célèbre est celui de Caulo.¹⁶ Dans tous ces si l'alphabet est rendu visible c'est à des fins décoratives, didactiques (c'est particulièrement évident avec celui intitulé *polichinelles utiles* combinaison de poupées datée de 1826 et sous titrée "l'origine des lettres"),¹⁷ mnémotechniques voire purement ludiques, mais jamais, semble-t-il, pour interroger le fonctionnement *imaginaire* des signes mêmes.

Pour prendre un dernier exemple de la difficulté qu'éprouve l'âge classique à penser la signe comme image on peut rendre visite aux "savants" linguistes que le Gulliver de Swift rencontre au début du XVIII^e siècle à l'Académie de Lagado et qui réfléchissent à deux manières de "perfectionner leur langue : la première consiste à la réduire à des substantifs monosyllabiques mais rien n'est dit d'une réfection de l'écriture ; la seconde abolit tous les mots pour se contenter des choses-mêmes : "it would be more convenient for all men to carry about them such things as were necessary to express the particular Business they are to discourse on".¹⁹ Entre autres avantages, une telle langue pourrait prétendre au statut de langue universelle puisqu'elle userait d'outils : "Goods and Utensils" that "are generally of the same kind or nearly resembling, so that their Uses might easily be comprehended".²⁰ On ne peut que songer à l'alphabet que Tory nommait "fantastique" mais les lettres, l'écriture, ont disparu au bénéfice d'objets convoqués systématiquement de façon absurde pour une communication forcément plus que réduite. Comme si Swift recourait au modèle des picto-idoéogrammes (Temple venait de publier une étude sur le chinois qui montrait la possibilités d'user systématiquement d'un signe par mot) pour s'en débarrasser en le caricaturant à l'extrême. Ailleurs un autre professeur présente une machine à écrire, faite de petits cubes de bois assemblés par des fils de fer, qui au moyen de quarante manivelles disposées sur les côtés permet de produire une infinité de phrases dans la mesure où sur chaque face de ces cubes est collé un papier où est écrit chacun des mots de la langue de Laputa.²¹ L'édition originale de 1726 accompagne le texte d'une planche représentant les dés : l'écriture est très nettement inspirée de l'arabe tout en s'autorisant toutes les inventions. L'unité à beau être le mot, le système reste donc alphabétique.

À la suite des tentatives classiques avortées dont Swift se fait l'écho parodique, le XIX^e va voir se développer en parallèle deux modes de réinvention de l'alphabet totalement disjoints : d'un côté, une modernisation ; de l'autre, une remontée aux

origines oubliées. Aux Etats-Unis, Brigham Young, prophète de l'Eglise mormone, décide ainsi en 1853 la mise en place d'un nouvel alphabet, connu sous le nom d'"alphabet de Deseret" et censé favoriser l'apprentissage de l'anglais tant pour les enfants que pour les nouveaux membres. Son autre fonction, très importante, était d'empêcher un accès trop aisé aux documents de la secte : on pense à ce que Tory disait des hiéroglyphes. L'alphabet en question devait assez vite être abandonné du fait du coût exorbitant de l'impression mais aussi de la diffusion de plus en plus intensive en Utah avec le chemin de fer des ouvrages à alphabet traditionnel. Il comportait 38 caractères conçus pour correspondre exactement aux phonèmes de l'anglais et directement inspirés du grec mais avec toute une série de variations plus ou moins aléatoires, plus ou moins incompréhensibles. A la fin du siècle, sous l'impulsion de l'écrivain G.B. Shaw, Kingsley Read reprendra en Grande Bretagne le principe d'un alphabet purement *phonétiques* mais avec plus de signes et en jouant sur plusieurs tableaux :

- les 4 mots les plus employés (*the, of, and, to*) deviennent 4 signes ;
- un jeu sur la taille et la position des signes sur la ligne permet de signifier les relations entretenues par les sons et de diminuer l'arbitraire.

La encore, l'alphabet, qui empruntait à toutes sortes d'écriture anciennes (essentiellement grecque et arabe) et qui se voulait moyen politique de favoriser l'accès du peuple à la culture, échouera à s'imposer, certes pour des raisons essentiellement économiques mais aussi sans doute par refus d'abandonner un alphabet traditionnel peut-être pas si visiblement neutre que cela, comme n'aura de cesse de le prouver l'autre camp, celui des poètes.

Avec Nodier et avant Rimbaud, Mallarmé ou Claudel, le représentant le plus intéressant d'un courant fasciné par les capacités visibles de l'alphabet aura été Hugo, sans doute parce que sa pratique de dessinateur comme son goût pour la variété de supports l'ont conduit à penser différemment l'écriture. Dans le récit d'un voyage dans les Alpes en 1839, il revient à la vieille théorie de l'origine *pictographiques* de l'alphabet en affirmant que "tout ce qui est dans la langue démotique y a été versé par la langue hiératique. L'hiéroglyphe est la racine nécessaire du caractère. Toutes les autres lettres ont d'abord été signes et tous les signes ont d'abord été des images. La société humaine, le monde, l'homme tout entier est dans "l'alphabet". Suit l'alphabet réinventé comme suite de pictogrammes où le I devient non plus corps humain mais "machine de guerre lançant le projectile". Vision qui abandonne la majuscule pour la minuscule et tient donc compte du point. De manière très intéressante aussi, l'oméga, dont on connaît la symbolique religieuse et qui a eu la mauvaise idée de disparaître, se trouve remplacé par la dernière lettre de l'alphabet français, le Z, parce que "c'est l'éclair, c'est Dieu". Renouveau de la vision qui ne s'attache en réalité que très rarement à retrouver les signes originels et à en tenter une archéologie mais prend à bras le corps l'alphabet tel qu'il s'est fixé pour lui faire "rendre" du visible. C'est une logique similaire, mais du côté de la forme sonore des mots, qui anime Nodier dans son *Dictionnaire des onomatopées* en 1828 entre affirmation étymologique et rêverie sur ce que recèlent d'écho les phonèmes, sur ce que nous révèlent les sons sur notre rapport animiste au monde. Le mouvement est lancé, qui

attend dans Mallarmé son théoricien,²³ et donnera, par delà, les expérimentations surréalistes ou lettristes.²⁴

Pour autant l'occident reste réticent à tenter l'aventure de l'écriture visible. Nombreux sont ceux qui se sont gaussés de ce qui se trouvait vite ramené à un cratylisme naïf²⁵ et la prise en compte par les critiques des aspects visuels des lettres ou de la ponctuation dans les textes qui ne les présentent pas comme un de leurs principes poétiques reste épisodiques. Le plasticien contemporain Jacques Villegé, célèbre pour sa manière de récupérer et d'exposer des affiches superposées et lacérées, à ainsi travaillé pendant de nombreuses années sur un "Alphabet socio-politique" sans éveiller beaucoup d'intérêt. C'est à l'occasion de rétrospectives récentes que le mouvement semble s'être partiellement inversé. Le travail de l'artiste consiste à substituer aux signes alphabétiques attendus des symboles qui leur ressemblent, sont souvent dérivés de la lettre elle-même et figurent en liberté sur toutes sortes de supports institutionnels ou pas. Dans *Lycanthrope sur fond blanc* (1993), le A, Par exemple le A "s'encercle anarchiquement", le F devient "la svastika, tourbillon créatif funestement détourné par les nazis", le G "une faucille étoilée brochée d'un marteau", "le K, le P, le R deviennent le chrisme de la propagation de la foi", le L "l'unité de valeur anglaise", etc.²⁶ Des lors la lecture des textes rédigés au moyen de cet alphabet nouveau implique de s'interroger moins sur l'origine possible des lettres puisque les signes substitués soit n'ont d'autre rapport qu'analogiques avec la lettre (le F et la svastika par exemple), soit possédant un lien symbolique connu et second (qu'il soit religieux comme le chrisme ou parfaitement profane comme le L de la livre sterling), que sur l'obstacle que peuvent constituer les signes à notre lecture immédiate. Le fait que deux croix de Lorraine, qui se substituent aux I, entourent une croix gammée dans le mot EDIFICE n'est ainsi pas sans intérêt poétique pour ne prendre qu'un exemple parmi beaucoup d'autres. On terminera par une énigme tirée d'un recueil français de 1721 :²⁷

Je suis dans le milieu du monde
J'ai quatre pieds dans un tonneau
Je ne suis point en terre, encore moins dans l'eau,
Et cependant je suis dans l'onde.

Habités que nous sommes à percevoir les lettres comme de purs marqueurs de sons autant que vecteurs de signification nous nous heurtons aux contradictions évidentes d'une telle définition. Dans la mesure où eau et onde sont de parfaits synonymes comment peut-on se trouver à la fois hors et dans l'élément liquide ? La piste métaphorique ne donne rien et nous voilà confrontés à une opacité qui révèle notre myopie. Il suffit en effet de se rappeler que les mots avant de signifier sont des assemblages de lettres au départ autonomes pour se rendre compte que ce qui a, une fois redoublée, quatre jambes, se trouve rigoureusement au centre du mot *monde*, et se trouve dans *onde* sans être dans *eau*, c'est la lettre *n* brutalement rappelé à sa nature graphique, visuelle. Que ce type d'énigmes poétiques ait pu ravir les salons du Grand siècle est révélateur, à sa façon, de cette envie, de cette nostalgie d'une lettre encore ou enfin visible qui travaille depuis toujours l'Occident alphabétique.

NOTES

- 1- Un facsimilé a été publié en 1998 par la Bibliothèque de l'Image.
- 2- Cité et traduit par M.-L. Demonet dans *Les Voix du signe*, Champion, 1992, p.191-192 (abrégé en VS).
- 3- *Animating the Letter*, Colombus, Ohio State Un. Pr., 1999, p.15 (abrégé en AL).
- 4- Cf. E. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard Un. Pr., 1963, p.199.
- 5- AL, p.38.
- 6- Cité dans AL, p.43.
- 7- AL, p.40.
- 8- AL, p.45.
- 9- Cf. le chapitre intitulé « Les esthétiques de la proportion » dans *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* d'U. Eco, Grasset, 1997.
- 10- On notera que le pronom sujet impose sa présence obligatoire en français au XV^e siècle.
- 11- Sur la fascination qu'exerce la redécouverte des hiéroglyphes sur la Renaissance italienne cf. "Les hiéroglyphes du Quattrocento" dans *La Migration des symboles* de R. Wittkower, trad. M. Hechter, Thames & Hudson, 1992.
- 12- VS, p.200.
- 13- M.-L. Demonet part du postulat erroné que les lettres fantastiques sont une invention de Tory, ce qui l'amène à y voir une illustration de la prééminence donnée au compas dans le traité alors qu'il convient plutôt d'y voir une confirmation, voire une source originelle de réflexion (cf. VS, p.200-202).
- 14- AL, p.22.
- 15- Gallimard, 1970.
- 16- Cf. *Alphabets anthropomorphes et alphabets à personnages*, Jacques Damase, 1983.
- 17- Sur l'utilisation pédagogique des alphabets voir *Les Abécédaires français illustrés au XIX^e siècle* de Ségolène Le Men, Promodis, 1984.
- 18- Cf. F. F. Vogel, "Buchstäblich gegliedert—Menschenalphabet und Mnemotechnik im typografischen Stellungsspiel", <http://www.fritzfranzvogel.ch/public/menschenalphabet.pdf> (1999).
- 19- *Il vaudrait mieux que chaque homme transportât sur soi toutes les choses dont il avait l'intention de parler: Gulliver's Travels*, New York, Norton, p.157. Traduit en français par E. Pons dans *Œuvres*, Gallimard, 1965, p.194.
- 20- *Idem*, p.157-158 – *Ce système comporte un [...] avantage important, c'est d'avoir mis au point une sorte de langage universel, à l'usage de toutes les nations civilisées, car les différents outils et instruments y sont généralement identiques, ou du moins fort semblables, de sorte que leur mode d'emploi est compris de chacun.*, p.192-193.
- 21- "On these Papers were written all the Words of their Language in their several Moods, Tenses, and Declensions", *Id.*, p.155.

- 22- *Voyages*, Robert Laffont, 1987, p.684.
- 23- Cf., d'A.-M. Christin, *L'Image écrite*, Flammarion, 1995 et *Poétique du blanc*, Leuven, Peeters-Vrin, 2000.
- 24- Cf., de J. Drucker, *The Visible Word*, Chicago Un. Pr., 1994 et *Figuring the Word*, New York, Granary Books, 1998.
- 25- Cf. notamment *Mimologiques* de G. Genette, Seuil, 1976.
- 26- J. Villeglé, *Alphabet socio-politique*, Calignac, éd. Vers les Arts le Marteret, 2003, p.53.
- 27- *Nouveau recueil d'énigmes*, Théodore Le Gras, p.113.