

NARRATION ET PROSE DANS LE LETTRISME

par Anne-Catherine Caron

Dans la précocité de sa grande geste intellectuelle, Isidore Isou constate que les formes de narrations anciennes demeurent fondamentalement empiriques, fragmentaires et statiques¹. De ses premiers dessins roumains de 1943/44, qui réduisaient la peinture à l'emploi exclusif de la notation alphabétique, il ressort que seul le règne de la « post-écriture » est en mesure de transmuier un art romanesque agonisant.

Après ses découvertes dans le domaine poétique et musical de **Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique**, et grâce à une rigoureuse méthode de création visant au bouleversement total de l'ensemble des disciplines du Savoir, le fondateur du Lettrisme conçoit une approche inédite de la formulation prosodique. Désormais épuisée depuis l'aboutissement anéantissant et destructeur de *Finnegans Wake* de Joyce, cette dernière, qui entre-temps verra avec l'Art Abstrait et le Dadaïsme la finitude de la représentation plastique, résidera dans le dévoilement de nouvelles explorations dans ces deux structures formelles défuntes qu'il réunit sous l'étendard d'une gigantesque somme multi-signique, conjuguant l'ensemble de toutes les combinaisons concevables de l'intégralité des signes de la communication visuelle.

Ce foyer nouveau qui se perpétuera sous le terme neuf de *métagraphie* puis d'*hypergraphie*, condensera en lui-même les champs d'expérimentations des œuvres à venir, à la fois fictionnelles et plastiques. En cela, une telle refonte rejoint les origines de la communication visuelle lorsque les deux expressions étaient unies par un sort commun que l'invention de l'alphabet phonétique a irrémédiablement séparé.

Cette totalité ancestrale retrouvée sera théorisée, en 1950, dans **Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total du roman et de la prose**, puis ratifiée dans **Les Journaux des Dieux**, publiés conjointement, qui incarneront le premier *roman hypergraphique* jamais écrit. Dans cette première approche, il s'agissait avant tout pour l'auteur d'introduire « la peinture dans la prose pure ou dans la prose romanesque »².

Au cours de la phase embryonnaire de son système développé dans **Les Journaux des Dieux**, à l'image du cinéma muet dont les inserts représentent en quelque sorte le dictame de l'écriture filmique générale, il ne soumettait

qu'une partie des mots à la nouvelle exigence idéographique. Du texte et quelques images : cette bi-écriture demeure déchiffrable, même si elle se complexifiera progressivement par différents alphabets braille, morse ou de notes de musique. Enfin, l'émergence de stratifications et de superpositions différenciées par l'adjonction de la couleur s'épanouira dans une prose à signes en soi et les couches inscrites par le romancier entraîneront une perte irrémédiable de la capacité au déchiffrement. La victoire de l'esthétisation conférée par l'illisibilité potentielle, puis réelle, matérialisera la prose géologique. Selon Isou, « il ne s'agit plus d'un graphisme synthétique primitif, ni d'un alphabet pur ordinaire, mais d'un mélange portant sur un enrichissement sans fin de l'écriture ordinaire ou de la prose. »³ Également développé sous la même forme du rébus, cette fois sans ne jamais recourir aux inter-signes alphabétiques, et tout en élargissant encore la nature des notations impliquées, Gabriel Pomerand publiera la même année son légendaire **Saint Ghetto des Prêts** dont Isou n'hésitera pas plus tard à affirmer qu'il s'inscrira dans l'histoire de cet art comme « une œuvre immortelle ».

En marge de ces deux fictions, l'essai théorique d'Isou fait valoir de nombreuses innovations, parmi lesquelles émerge, du fait de son originalité, la proposition du premier « roman tridimensionnel » où des objets, des animaux, des hommes ou, de surcroît, des environnements entiers deviennent eux-mêmes des signes ou des matériaux romanesques inédits.

De la même manière, en 1952, c'est avec **Amos ou introduction à la métagraphologie** qu'il introduira dans l'ensemble neuf les éléments complémentaires issus de la graphologie, de la calligraphie et de nouveaux alphabets passés et présents. Ses enrichissements engloberont également la photographie, les diverses combinaisons de l'impression superposée, la reproduction sonore, le cinéma et l'architecture, pour finir par inclure les matières symboliques de la vie même, toutes les philosophies et sciences du signe, depuis la linguistique et la grammaire, jusqu'aux techniques d'imprimerie, en passant par les mathématiques.

La *structure hypergraphique* qu'Isou souhaitait dès l'origine voir s'étendre à une infinité d'auteurs à venir a également inspiré à Maurice Lemaître son livre **Canailles**, une narration autobiographique brève rassemblant une dizaine de pages, parue également en 1950 dans le premier numéro de la Revue **Ur**. Façonné lui aussi dans la matière neuve, ce récit évoque le passé productif du nar-

1. *La Créatique ou la Novatique, 1941 – 1976*, Éd. Al Dante, Paris, 2003.

2. Isidore Isou. *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*, Aux Escaliers de Lausanne, 1950, (Tome I, p.140).

3. Ibid. Tome I, p. 140.

rateur augmenté par un élément fictionnel puisé dans le **Soulèvement de la Jeunesse**. Souvent magnifiées par des mises en pages complexes intégrant des collages, les planches réalisées donnent à voir un éventail d'idéogrammes à dominante anecdotique entre lesquelles s'insinuent des termes latins.

Jamais le roman n'avait connu autant de voies, toutes susceptibles de forger une multitude de formes romanesques riches en nombre et en nuances créatrices. Les réalisations qui s'imposeront par la suite méritent des analyses approfondies menées de pair avec les connaissances interprétatives neuves dont elles représentent le substrat. Leur abondance et leur densité ne permettent pas d'exposer les caractéristiques particulières de chacune dans le cadre de cette étude qui nous contraint à l'analyse de celles qui, pour de multiples raisons, nous apparaissent comme les plus représentatives.

À ce titre, il demeure indispensable de marquer un arrêt sur les « images » et le « texte » de *Initiation à la haute volupté*⁴ qu'Isou fera paraître en 1960. Cet ouvrage, constituant le second chapitre des **Journaux des Dieux**, offre un récit de quelque cinq cents pages qui se déroule aisément en dépit de la cohabitation constante d'une transcription en poly-écriture et d'une prose traditionnelle. En réalité, ces dernières, manuscrites et typographiques, entrent de plein droit dans la nouvelle écriture comme tous les autres systèmes de notation. Cette exploration foisonnante, d'une complexité rare dans la superposition et la juxtaposition de plusieurs systèmes de transcodage, se développe autour de la forte prégnance thématique de l'érotologie intégrale, théorisée par l'auteur, en 1959, dans **Le Traité d'érotologie mathématique et infinitésimale** dont il reprend les développements pour les approfondir au travers d'une symbolique affinée traduite par toutes les nuances de cette élémentique. Pour Isou, le mode romanesque « doit résulter de l'union de la technique et de n'importe quel sujet. » C'est ainsi qu'il mettra en scène l'anecdote la plus commune où se retrouvent nombre des clichés, consciemment introduits, d'une histoire d'amour libre sur fond de gangstérisme. Ce livre est à la fois un « renouveau de l'érotisme et une révolution de l'art du roman qui s'inscrira comme la plus dense et la plus complète anthologie des possibilités d'expression de la multi-écriture. »⁵

En 1984, Isou publiera **Jonas ou le corps à la recherche de son âme** qui, avec **Initiation à la haute volupté**, clôt son triptyque majeur. Prenant pour prétexte la chronique d'une journée d'enfermement psychiatrique, l'auteur se livre à un exercice approfondi du système de la super-écriture dans le dessein de combler le « vide qui sépare "l'illustration", le "hors texte" des lignes composées. » Sa prose, très élaborée, met pratiquement en scène l'intégralité des moyens de communication utiles à son récit. La résolution de la problématique de la simultanéité de deux niveaux d'expressions de l'approche romanesque est élucidée, d'une part, par la cohérence attachée à l'écriture manuscrite ou dactylographiée et, de l'autre, par le recours à une iconographie convoquant

parfois l'analogie, la contradiction ou la complémentarité.

Aborder **Gaffe au golf**, de Roland Sabatier, c'est pénétrer d'emblée dans une prolifération visuelle pluri-scripturale qui vaudra, elle aussi, pour une entrée en matière avec les éléments spécifiques du roman moderne conçu, au tout début de 1964, après sa lecture des **Journaux des Dieux**. Cette fiction, définie par une allitération en apparence énigmatique, condense les premières préoccupations de l'auteur au moment de son arrivée dans le Lettrisme. Dans sa fougue juvénile – « mêlant curieusement le doute aux certitudes » – l'écrivain introduit des objectifs formels précis ainsi que des finalités « philosophiques » et « psychologiques » dont il a risqué une approche, une matérialisation et un long développement narratif tranchant dans le vif de la phase ciselante et d'un hermétisme résolument élu. Si la maladresse inhérente aux premiers essais est perceptible, il n'en demeure pas moins que les fruits des lectures théoriques antérieurement assimilées par l'auteur concourent à créer une cohérence dans son univers prosodique. Selon ses propres termes, sa matière est une sorte de « déferlement sémantique continu et débordant »⁶. Cette monstruosité attachante s'offre, à la fois, comme pages, lignes et chapitres indépendants où affleurent la reproduction photographique, les traits de plume, des sons musicaux, des signes conventionnels, des mots, des rébus et des idéogrammes forgeant un tout autonome. Une concentration de poly-graphies étalées sur cent vingt-trois pages, au sein desquelles l'oeuvre perd ses repères classiques pour se constituer en une accumulation de romans : un poly-multi-roman. Du point de vue fictionnel, il décrit l'univers d'un externe candide débarquant dans le pays des merveilles du cosmos créateur où les termes majeurs de la recherche de soi dans la créativité, le bouleversement de l'éducation et l'originalité des apports novateurs, ancrent l'introduction de l'auteur dans une nouvelle épopée. Le « je » du roman autobiographique se transmue en signe récurrent surgissant dans nombre de ses *hypergraphies* futures comme simple notation sémantique : un perfectionnement du sens premier que Sabatier parvient également à appréhender dans la multiplicité des « moi » romanesques concevables par le lecteur éclairé.

Dans **Le Roman du Soulèvement de la jeunesse**, également de 1964, deux narrations, l'une épique et l'autre sensorielle, se superposent sur dix-huit toiles valant chacune pour un chapitre. Comme Eisenstein avait introduit le thème marxiste dans le cinéma, l'auteur inscrit ici la théorie révolutionnaire de l'*Économie Nucléaire* dans le roman. Sur un fond froid, objectif, puisé dans des journaux, il relate l'actualité de l'époque depuis l'élection de Kennedy jusqu'aux révoltes ou émeutes les plus sanglantes de la *créativité détournée*. La subjectivité de l'auteur vient s'y greffer formellement au travers d'une spontanéité gestuelle transcrite par des signes charnus, débordant d'une texture vibrante : une manifestation pulsionnelle de la souffrance symbolisée par l'iconographie qui n'est pas, non plus, sans rappeler les procédés de la photographie lettriste.

4. Aux Escaliers de Lausanne.

5. Ibid.

6. Préface de *Gaffe au golf*, Z'édicions, Nice, 1994 (p. 6).

L'une ou la même, l'autre, publié en 1985⁷, témoigne de la variété concrète du registre des expressions de l'auteur. Dans ce triptyque, le *mode hypergraphique* distille « un matériel limité à trois unités, toujours le même – auquel s'ajoutent quelquefois comme pour valoriser son unicité et son omniprésence, quelques rares signes différents »⁸. Après avoir débuté par une transcription pleine, la narration s'immobilise brutalement pour se rapprocher du monde de l'auteur de *Un Coup de dé*. Elle prohibe toute progression en s'organisant au fil des pages de chacun des chapitres autour de défaillances successives marquées par un développement phrasique peu à peu plus hermétique, toujours à la façon mallarméenne. À l'issue de ces séquences, le lecteur est reconduit au point de départ, au texte plein, envahissant jusqu'à l'écoeurement. Les trois sections réitèrent cette représentation étouffante pour l'énoncer presque à l'identique. Praticué en circuit fermé, le décryptage s'installe au gré d'un récit statique où le lecteur assiste à une profusion de renoncements, lui interdisant tout retour en arrière : des inclusions, des exclusions, des blancs répétitifs, également inscrits dans le dénouement, pour une prose qui s'épure par le moyen d'une vaine et mystérieuse numérotation de un à quatre. L'auteur et le lecteur (l'Un et l'Autre) cherchent les points d'appui d'un signifiant pourtant clairement posé en tant qu'il est évanescent. Tout se brouille à l'image de cette Autre, métaphore identitaire dont la matérialité ne peut surgir du fait que sa conquête s'avérait impossible dès l'esquisse de l'énonciation.

Du même auteur, **Auparavant**, que l'éditeur Richard Meier publiera en 1991, est un roman également *hypergraphique* d'une densité recherchée où la mise en abîme des signes s'élève en système. Le lecteur assiste à l'évocation de manifestations d'actions existantes ou futures à travers les combinaisons neuves des signes répartis sur quelque quatre-vingt-sept feuillets. L'introduction de brisures et de disjonctions semble laisser présager qu'il s'agit là, en réalité, d'un roman d'avant le roman : « la fiction en prose qui s'interdit de se réaliser en tant que telle du fait de la présence itérative de fragments de romans existants dont l'auteur ne parvient à se départir », est-il précisé dans la préface de l'ouvrage dont le mérite réside dans le fait de situer le travail de l'auteur qui, en fait d'éloquence visuelle, projette très loin les irruptions des images du vécu où le passé et le présent s'enchevêtrent et où le déjà-fait littéraire envahit et immobilise le vouloir-faire. Des *sections polythanasiques, supertemporelles ou infinitésimales*, isolées et clairement délimitées, sont autant d'incursions conscientes que Roland Sabatier apporte pour parfaire sa super-somme narrative. La substance du passé, traduite par de longs développements, prolongeant constamment l'univers proustien dans l'art des multi-signes.

Dans un registre différent, principalement lié aux contraintes du cadre éditorial, limité à une unique page, dans lequel il s'inscrit, **Conte pour Virginie**⁹ de Micheline Hachette développe, en 1972, une narration dédiée à sa

filles qui la conduit à adapter son écriture propre aux règles spécifiques de la prosodie. À sa proposition plastique originale, de style « cubisant », organisée de l'intérieur de cases identiques, elle intercale, pour la première fois peut-être, des lexèmes français, comme pour détourner sa démarche vers l'enchantement de son récit imaginaire.

Poïesis et Champs Panhelléiques¹⁰, les deux romans que François Poyet publie en 1970 introduisent à un triple champ de recherches formelles allié à une thématique provocatrice, organisée sur un leitmotiv autobiographique. Tous deux se développent majoritairement à travers une transcription à signes, parfois entrecoupée par un jeu interactif en rapport avec l'imagination ou la participation du lecteur. Dans une première approche, l'auteur se met en scène et dénude ses héroïnes pour nous offrir, au travers d'énonciations de fantasmes masculins, des séquences érotiques rappelant graphiquement celles d'Isou dans son *Initiation*. Les nombreuses réflexions et citations glanées au cours du vécu de l'auteur se projettent en tous sens de la page au moyen de compositions et de jeux typographiques qui ne sont pas sans rappeler une pratique couramment utilisée par Lemaître. Le héros-narrateur illustre une thématique politique en faveur du *Soulèvement de la Jeunesse* – devenue récurrente chez les écrivains de cette école – qui se voit clairement explicitée par des slogans tels que « Les usines aux machines, les ouvriers à la création », « Les externes combattent pour les transformations nécessaires » ou, encore, la reprise du schéma de l'esclavage juventiste qu'Isou publiait, en 1949, dans son **Traité d'Économie Nucléaire**. L'introduction de la couleur rouge et une iconographie réajustée par des sentences neuves, renvoient, dans certaines pages, à l'esprit des affiches de mai 68, pour doter cette réalisation – qui, par ailleurs, a obtenu le Prix de l'Anti-Goncourt en 1970 –, du sens supplémentaire d'une révolution sociale réussie.

Alain Satié compte lui aussi parmi les romanciers lettristes. **Images à lire**¹¹, son premier ouvrage à notations multiples, présenté comme un « roman-photo hypergraphique », date de 1969. Sur des fonds photographiques faisant apparaître différentes personnalités, ses pages maculées font jaillir une prose esthétisante où les jeux d'écritures investissent des morasses juxtaposant un vocabulaire personnel de lettrines baroques à des segments d'iconographies empruntées à la communication utilitaire. Ces assemblages reproductibles à l'infini semblent surgir d'un *polyautomatisme* mécanisé capable de les propulser dans toutes les combinaisons possibles. Leurs rythmes, imprimés à la prosodie, se résolvent en une suite de planches où les allusions sont signifiées par l'usage du collage qui s'imposera comme le fondement essentiel des romans à venir de l'auteur, dont la plupart demeurent, du moins esthétiquement, proches des détournements situationnistes ou de la poésie visuelle. Une autre de ses œuvres est **Écrits en prose ou l'œuvre hypergraphique**¹², de 1971. Elle se présente comme une désorganisation automatisée d'accumulations *ciselantes* où l'aspect sériel semble prévaloir sur l'élabora-

7. Publications Psi.

8. Ibid.

9. Publié dans la Revue Littéraire Lettriste.

10. Éditions C.I.C.K.

11. Publications Psi.

12. Publications Psi.

tion du découpage narratif. La répétition de syntagmes inventés, introduits ici et là, dans des cartouches ou des bulles de bandes dessinées, connotent de ces mêmes références le récit monocorde de l'auteur. En fait, l'objectif semble volontairement se limiter à l'étalement systématique d'une démarche immédiatement perceptible, à de belles pages à admirer en elles-mêmes, d'autant plus déchiffrables qu'elles s'offrent comme dédaigneuses de théories, tant sur le plan du genre romanesque que sur celui du déploiement thématique. Cet ouvrage est suivi de **Pour un avenir meilleur**, précédé d'un bref manifeste soutenant l'assimilation de l'hypergraphie anéantie à l'infinitésimal, qui propose dans ce dernier un système de relances, indiqué au moyen d'un fléchage, destiné à dévier le lecteur d'une virtualisation moléculaire au profit de suggestions multiples dans différentes directions.

Ces déviations perpétuelles de la pensée, toujours proposées à partir d'un même matériel se retrouveront dans son **Nouveau principe d'économie politique, suivi de Applications économiques dans la vie sociale**¹³ qui en lieu et place des découvertes scientifiques annoncées n'offrent dans ses pages qu'une suite de reproductions de courbes et de statistiques boursières sur lesquelles l'auteur s'est simplement appliqué à faire figurer ses mentions de renvois.

En 1973, Broutin se manifeste dans l'ordre romanesque neuf avec **Mes bandelettes d'éternité** et, en 1980, avec **Les Platanes alignés**¹⁴. Dans **L Trop de P**, édité en 1971 dans la R.L.L.¹⁵, il réactive sa codification personnelle pour l'agencer en six chapitres parmi lesquels trois d'entre eux offrent des modèles de stratifications géologiques fondées sur des applications isouiennes rigoureuses. L'auteur se voit confronté à la problématique de l'enchâssement de deux systèmes d'écritures où la transcription procède du mélange de la structure latine avec, tantôt un alphabet de fruits, tantôt un alphabet-oiseaux, souvent en relation avec les profils stylisés des figures qui hantent plusieurs de ses grandes toiles. Sur le plan visuel, on parvient « à une subtile, mais non moins évidente superposition de plans qui signale l'acquisition d'une profondeur inédite à la phrase »¹⁶. La même revue servira de théâtre au roman de Jean-Pierre Gillard, **Les Mystères de Phi**¹⁷, réduit à un ensemble de cases vides dont l'une de la rangée supérieure demeure ouverte, alors qu'à gauche, comme sorti de ce cadre, un Psi erre au bas de la page à la recherche de son signifié. Telle une interrogation supplémentaire, cette configuration minimale, à laquelle semble faire écho le désarroi du lecteur, est désignée par son auteur comme un « roman hypergraphique ».

Dès son arrivée dans le Lettrisme en 1972, l'art de la prose sera le terrain de prédilection d'Anne-Catherine Caron. Son œuvre s'édifiera tout d'abord sur de simples

feuilles épars, puis sur des tableaux au sein desquels figurait systématiquement la mention de roman. Leur trait commun consiste à réduire la totalité des signes de la communication à l'unité exclusive du carré, inlassablement répété et parfois entrecoupé des lettres A et Z. C'est toutefois en 1976/77 que l'auteure rassemblera les fondements constitutifs de cette approche romanesque avec **Roman à Équarrir**, paru en 1978, un « roman barbare » qui campe une vision hermétisée et épurée des possibilités des multi-écritures. L'on peut y discerner une expression qui cherche constamment l'objet et le sujet de son écriture, et, tout en s'interrogeant sur les formes possibles de la fiction, s'essaie de manière presque obsessionnelle à définir et à cerner toutes les configurations possibles de son élément principal. Mais dans une stratification supplémentaire de sa démarche, l'écrivain introduit un jeu ludique l'incitant à agir sur la progression narrative, voire sur la composition traditionnelle, en désorganisant la mise en page, en brisant l'ordre des chapitres, notamment par une table des matières incongrue, discrétante et détachée de son contenu intrinsèque, pour constituer de nouveaux récits infinis qui nourriront la plupart de ses œuvres suivantes : de **Tu minaudes alors qu'il faut changer le monde** ou le **Roman mural (1992 -2002)**, jusqu'à **Romanzo di una lettrista (2006)**, en passant par ses **Romans excoördistes en bandes roulées** ou ses **Romans en pile, (2000-2010)**. Par ailleurs, **Roman à Équarrir** déborde de son *champ hypergraphique* premier pour s'élargir ci et là aux dimensions de l'art imaginaire et du cadre ouvert à la participation du public.

Sans attendre que l'univers de la prose à signes n'ait produit l'ensemble de ses réalisations nécessaires, c'est en 1956 que l'*art infinitésimal*¹⁸ qu'Isou venait de dévoiler imposera ses substances inédites à l'art du roman qui, sur le plan mécanique des supports, se développera à partir de 1960 dans le *cadre supertemporel* ouvert indéfiniment aux générations présentes et futures. À la suite de la manifestation du créateur du Lettrisme, organisée à la Galerie l'Atome où l'assistance pouvait, entre autres réalisations, rédiger quantités de narrations possibles, Sabatier pénétrera ce territoire en 1963 avec **Manipulitude** dans lequel il est aujourd'hui encore possible de lire les segments apportés par des écrivains anonymes, mais aussi par Isou, Lemaître, Wolman ou Hachette. En même temps, Isou signait **Le Grand désordre** qualifié par lui-même de « premier roman ou la première fresque hypergraphique, polyautomatique, une enveloppe au titre volontairement attirant, remplie d'éléments hétéroclites, parmi lesquels on peut trouver quelques feuilles imprimées, éléments placés au hasard, que le lecteur doit retirer d'une manière imprévue, aléatoire, avant de les remettre à leur place, d'une façon, également aléatoire, à son gré, ces éléments pouvant être remis à leur ancienne place, par quelqu'un d'autre ». Cet ouvrage est paru conjointement avec **La loi des purs**, un roman blanc expliqué par une préface-manifeste, composé uniquement de pages vierges, avec les titres de chapitres pour seule précision. Avec **L'Esth-polis ou la fresque-roman**, conçue l'année précédente,

13. Éditions Richard Meier, 1991.

14. Tous deux parus dans la Revue L'irréductibilité lettriste, n°1, Ed C.I.C.K., 1973.

15. La Revue Littéraire Lettriste parue de 1970 à 1972.

16. Sandro Ricaldone, Le désir retrouvé, Éditions Peccolo, Livourne, 2006.

17. R.L.L., n°18, mars 1972.

18. Isidore Isou, Introduction à une esthétique imaginaire, Revue du Front de la Jeunesse n°7, 1956.

ce même auteur proposait le roman dans la rue fondé sur l'abolition même du livre pour en disséminer les différentes pages en plusieurs endroits de l'espace public dans un parcours dont l'épilogue était consigné sur un panneau griffonné et affiché dans le cadre du Salon Comparaison.

En 1964, Roland Sabatier réalisera justement plusieurs romans vides formalisés à partir de reliures imprimées dépossédées de tout contenu et titrées de sa main. Toutes, comme **Partage infini**, **Ce que je serai** ou **À propos de tout et de rien**¹⁹, s'offrent à la vision des lecteurs dans leur aspect le plus extrême pour susciter dans leur imagination la construction de sommes narratives inconcevables et impossibles. **Personnage-Point de vue ou le sens du récit**, toujours du même auteur, constitue une suite de trente-six romans imaginaires présentés au Salon Écritures en 1982, qui diffère de l'œuvre précédente en tant que les injonctions données en regard de chaque ouvrage en rapport avec les différents styles d'écriture invitent le public à concevoir autant d'organisations virtuelles particulières. 1991

Cette quête du sens interposé sera également la substance première de **De la Carritude en Lettrisme** (Publications Psi) qu'Anne-Catherine Caron présentera en 2008 et où l'auteure pousse au paroxysme les narrations imaginaires pour demander l'impossible à ses lecteurs transformés en acteurs principaux de sa recherche de carrés virtuels. Cette œuvre se compose d'un ensemble pluriel de quelque trente romans circonscrits chacun dans l'espace d'une seule page organisée en deux paragraphes distincts : le premier décrit l'impuissance de la romancière face à l'écriture et à la création, tandis que le second, établi dans l'*art infinitésimal*, sollicite à l'adresse du lecteur une collaboration qui progressivement se métamorphosera en une véritable supplication.

L'ensemble des œuvres déjà produites dans le cadre du *roman hypergraphique* et *infinitésimal* constitue en lui-même un univers littéraire à part entière. S'il demeure, pour longtemps encore, ouvert à nombre d'investigations futures aussi riches, les réalisations présentées dans cette courte étude, ainsi que celles qu'il ne nous a pas été possible de mentionner, mériteraient des analyses spécifiques nécessaires pour en faire valoir les nuances qui les caractérisent et leur intérêt dans l'histoire de ce secteur de l'art.

19. Cette dernière a été publiée dans la revue Ur n°4.