HENRI CHOPIN

POESIE SONORE INTERNATIONALE

jean-michel place éditeur

POESIE SONORE INTERNATIONALE

INTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONORE

TRAJECTOIRES
COORDINATION
MICHEL GIROUD

12, rue Pierre et Marie Curie - 75005 Paris.

HENRI CHOPIN

POESIE SONORE INTERNATIONALE

jean-michel place éditeur

LIVRE 1

tâtonnements avant 1950

Cet ouvrage, que Brion Gysin aimerait appeler « Machine Poetry », est tout d'abord offert à ma femme, Jean Chopin, ainsi qu'à ceux qui m'ont particulièrement aidé par leurs communications : William Burroughs, Christian Adrien Clozier, Hugh Davies, François Dufrêne, Michel Giroud, Sten Hanson, Bernard Heidsieck, Léo Küpper, Gérard-Georges Lemaire, Dieter Schwarz, Nicholas Zurbrugg, et ceux qui émettent les « voix » radiophoniques, entre autres : Georges Charbonnier, René Farabet, Alain Trutat, Freddy de Vree, Claude Royet-Journoud. J'aimerais aussi remercier Madame H.J. Maxwell qui m'a aidé à « corriger » mon style souvent trop oral, et, Jean-Michel Place qui a tout fait pour que ce livre paraisse.

J'avais à peine commencé la rédaction de ce livre, quand Michel Giroud m'a prié de l'étendre au monde entier, celui qui est techniquement équipé de moyens électroniques. A partir de janvier 1975 en Pologne, les recherches vont se poursuivre dans l'ordre : Grande-Bretagne, France, Italie, Suisse, Belgique, Allemagne, Nouvelle-Zélande, U.S.A., Canada, Tchécoslovaquie, Hollande, Portugal.

La poésie sonore est **un** voyage.

(AN INTRODUCTORY TEXT FOR HENRI CHOPIN'S BOOK ON « Poésie Sonore »)

Considering sound poetry, where words may lose their so-called meaning or new words be created at random, the question arises as to what line can be drawn between music and poetry, with specific reference to the music of composers like John Cage who construct symphonies from juxtaposed sounds. The answer is that there is no such line. The lines separating music and poetry, writing and painting, are purely arbitrary, and sound poetry is precisely designed to break down these categories and to free poetry from the printed page without dogmatically ruling out the convenience of the printed page.

Consider what is now a sound poetry classic : I AM THAT I AM, by Brion Gysin. This poem is constructed entirely from the human voice and one phrase-speeded up, slowed down, overlaid, put through an echo chamber. This could only have been done by skilled technicians with access to elaborate sound equipment. Listening to the poem, the original words are not always discernible, and new words can be scanned out of the sound track. This spontaneous creation of new words and sounds characterizes sound poetry as exemplified by the work of Henri Chopin, Bernard Heidsieck, and other poets of the *domaine poétique* (1). The process could be carried further with visual images — permutated, overlaid, speeded up, slowed down, run backwards — which would create new images to accompany the sound track. The technical perfection and availability of the hologram would add still another dimension, whereby the images could step off the page in 3 D.

By using ever-expanding technical facilities, sound poetry can create effects that have never been produced before, thus opening a new frontier for poets.

William Burroughs

En considérant la poésie sonore, où les mots perdent leur prétendu sens, tout en créant de nouveaux mots au hasard, la question est ouverte de savoir quelle démarcation établir entre musique et poésie, avec une référence spécifique à des compositeurs comme John Cage qui construisent des symphonies à partir des sons juxtaposés. La réponse est qu'il n'y a pas de démarcation. Les démarcations qui séparent la musique de la poésie sont entièrement arbitraires, et la poésie sonore est exactement conçue dans le but de briser ces catégories, afin de libérer la poésie de la page imprimée, sans, de façon dogmatique, éliminer la commodité de la page imprimée.

Voyons maintenant un classique de la poésie sonore : I AM THAT I AM, de Brion Gysin. Ce poème est entièrement fait par la voix humaine, et à partir d'une phrase, accélérée, ralentie, avec surimpression, l'ensemble dans une chambre d'écho. On n'aurait pu faire ceci qu'avec des techniciens expérimentés, qui avaient accès à des appareils sonores recherchés. Quand on écoute le poème, on ne reconnaît pas toujours les mots du départ, de même que par suite, on explore de nouveaux mots dans ladite poésie sonore.

Cette création spontanée de mots et de sons nouveaux caractérise la poésie sonore, ouverte dans les œuvres d'Henri Chopin, de Bernard Heidsieck, et par d'autres poètes du Domaine Poétique (1).

On pourrait étendre le processus avec des images visuelles — permutées, superposées, accélérées, ralenties, en récurrence — images visuelles qui créeraient de nouvelles images accompagnant la piste sonore. La perfection technique et la disponibilité de l'olographie ajouterait une dimension supplémentaire, par laquelle les images pourraient éclater de la page en 3 dimensions.

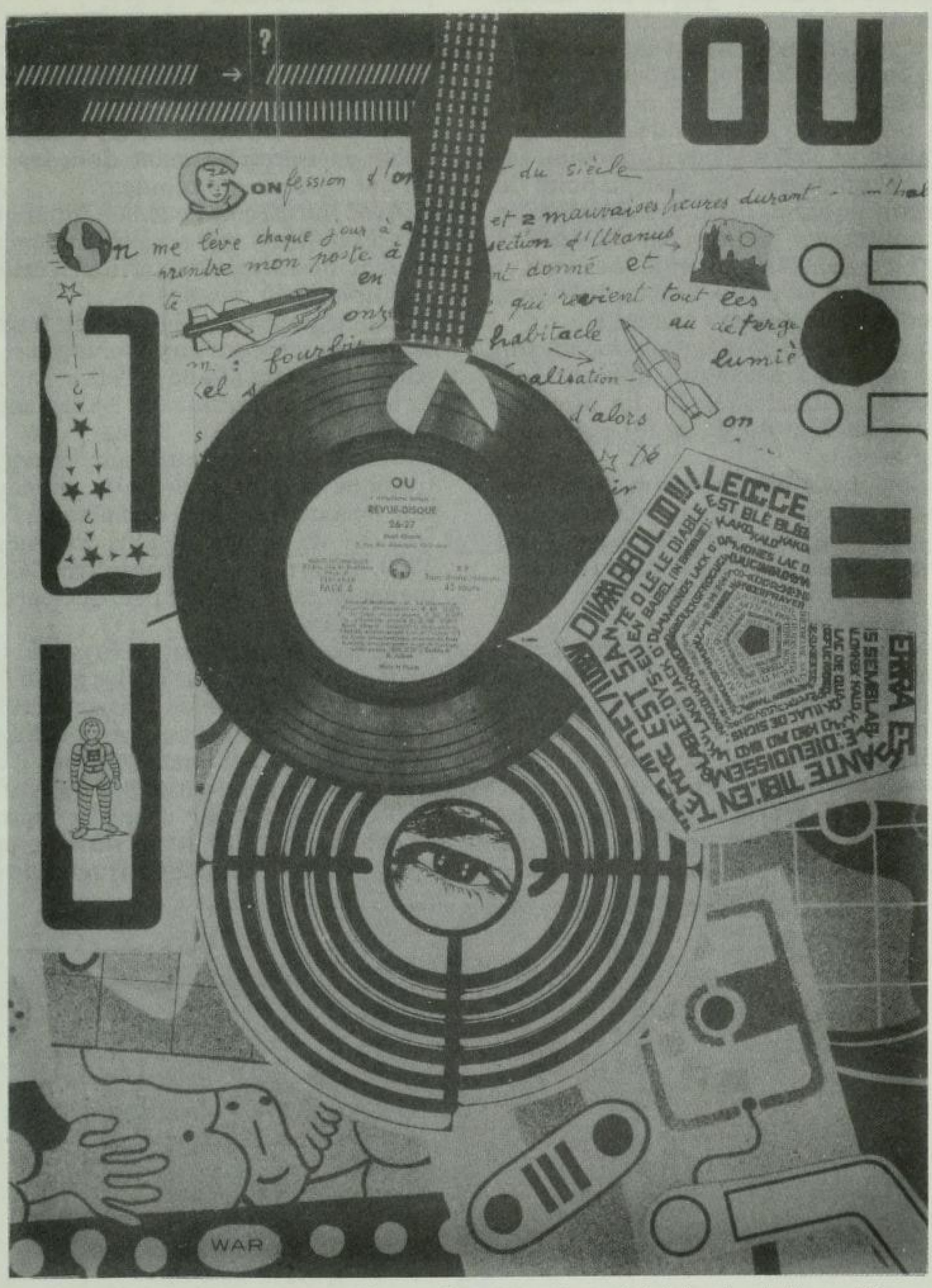
En utilisant les facilités techniques qui s'étendent de plus en plus, la poésie sonore sait créer des effets qui jamais n'ont été produits auparavant, ouvrant ainsi une frontière nouvelle aux poètes.

W. Burroughs
Traduction : Jean Chopin

(1) Jamais je n'ai fait partie du « Domaine poétique ».

010

La revue *Cinquième Saison* s'intéresse à la poésie sonore dès avril 1958. Quelques mois après, Maguy Lovano et l'auteur diffusent les œuvres d'Altagor, Bernard Heidsieck, Pierre Garnier, Maguy Lovano et Henri Chopin au cours des douze émissions : EVASIONS, sur Paris-Inter. Grâce à la revue-disque *Ou-Cinquième Saison*, les œuvres sonores seront régulièrement publiées à partir d'avril 1964.



« **Confession d'un** enfant du siècle » du peintre Bernard Rancillac, collage réalisé d'après « Le Homard Cosmographique », de H. Chopin, in *OU-Cinquième Saison* n°26/27, mai 1966. Illustrations collectives avec Edmund Alleyn (auteur du présent collage), Serge Béguier, Jan Burka, Gianni Bertini, John Furnival, Carl-Friedrick Reuterswärd, Kosice, etc., et comportait un disque avec les poèmes phonétiques de Raoul Hausmann de 1918 et 1964, deux « poèmes-partitions » de B. Heidsieck.

Petit Dictionnaire

Pour « un peu d'histoire », empruntons au *Guide Marabout du Magnétophone* (2) le passage suivant :

« C'est en 1877 que fut réalisé le premier enregistrement musical valable. Son auteur, Thomas Alva Edison, ne construisit en fait qu'un appareil transformant l'énergie acoustique en énergie mécanique, gravant ensuite le résultat sur un cylindre de cire. Une aiguille reliée à un pavillon de dimensions respectables se chargeait de l'opération inverse. La découverte et la mise au point du tube électronique, en 1925, de même que les perfectionnements réalisés par Berliner et Bettini, permirent d'amplifier le son avant et après gravure et de reproduire les cylindres, puis les disques en grande quantité.

L'enregistrement photographique du son sur les pellicules cinématographiques est plus récent ; il date de 1928. Le principe, lancé par Fox-Movietone, ne fut guère modifié par la suite.

Signalons pour mémoire le système Philips-Miller, qui consiste à graver une piste sonore sur la pellicule par arrachage d'une couche opaque déposée sur le support transparent. L'appareillage nécessaire se révéla trop compliqué et très coûteux.

Le premier véritable enregistrement magnétique fut mis au point par le Danois Valdemar Poulsen qui fit breveter son invention en 1900.

Poulsen exploita une idée lancée en 1888 par l'Américain Oberlin Smith dans la revue « The Electrical World ». Smith posait les principes de l'enregistrement des sons par des moyens magnétiques, mais il renonçait à l'expérimentation, parce qu'il ne possédait pas de laboratoire.

Dans le télégraphone de Poulsen, le son était fixé sur un fil d'acier se déplaçant entre les pôles d'un électro-aimant. Le fil était ensuite enroulé sur une bobine cylindrique. Lors de l'audition, le fil repassait entre les pôles de l'électro-aimant dont les bobines étaient reliées à un écouteur.

Avec son associé Pederson, Poulsen fonda aux Etats-Unis une société qui lança sur le marché un enregistreur à fil permettant une audition de 30 minutes.

Le télégraphone ne se prêtait malheureusement pas encore aux montages et découpages ; il faudra attendre 1928 et l'apparition de la bande magnétique de l'Allemand Pfleumer.

Vers la même époque, l'amplificateur électronique et le principe de la prémagnétisation à haute fréquence donnèrent à l'enregistrement ses armes les plus efficaces et, en 1950, apparurent les premiers modèles, commerciaux tant par leur prix que par leurs dimensions ».

La voix humaine est un mystère. Utilisée, mais aussi ignorée par le plus grand nombre, on sait qu'au cours de plusieurs millénaires quelques chercheurs voulurent la **fixer**. D'où la création de nombreux moyens d'enregistrer tant les voix naturelles qu'artificielles. Suivant notre désir d'étendre notre *Petit Dictionnaire*, nous avons dû faire appel au compositeur britannique Hugh Davies (3).

(2) Par G.G. Nijsen, 1966.
(3) Auteur du *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques* M.I.T. Press, New-York, 1968. Dans ce répertoire, Hugh Davies est le premier musicien à reconnaître l'importance du son poétique.

A HISTORY OF RECORDED SOUND **Hugh Davies 1976-77**

• = totally unrelated

+ = collaborations / = independent, separate (but same person, or similar device)

→ ← = same person or device in another column in the same year.

DATE	GENERAL (legends and literature)	MECHANICAL MUSICAL INSTRUMENTS (ETC.)	AUTOMATA (playing, speaking, singing)	TREATISES (featuring such devices)
unknown (mostly B.C.)	speaking heads (India - singing, dancing wooden men/China/ Egypt/Greece/Rome/ Scandinavia/ Africa/etc.)			
unknown	bamboo spike under door in a Chinese temple runs in a groove, sounding «Please shut the door» and (reversed) «Thank you»			
unknown (after 900 A.D. ?)	grooved porcelain plates (China)			
B.C.				
c. 1150	Chinese Prince speaks messages into special box which is delivered to another Prince			
3rd. C.			singing, walking man for Chinese king Mu of Chou (Yen Shih)	(N.B. *some early Greek treatises only survive in Arabic translations*)
c. 385		chiming water-powered night clock (Platon)		
c. 270		trumpet-sounding ***rhyton*** (drinking horn) in temple of Arsinoë, Alexandria / singing blackbirds (Ktesibios) →	***klepsydra***; water clock with moving figures, bells, trumpets (Ktesibios)←→	***Hypomnemata*** (Commentaries ; LOST ; Ktesibios)←

c. 250		flautist (attrib. Archimedes) →	***klepsydra*** with singing birds, bell, flautist, figures (attrib. Archimedes) ↔	***Alat al-zâmir*** (Automatic Wind Instrumentalist / «Treatise on the Klepsydra», in Arabic ; attrib. Archimedes) ←
c. 225		flautist (attrib. Apollonios of Perga) →		***Şan'at al-zâmir*** (Construction of the Wind Instrumentalist ; attrib. Apollonios of Perga) ←
c. 212		hot-air-powered zoetrope with thounder sound in jade tube (***Chao hua chih kuan*** = the pipe which makes fantasies appear) in treasury of 1st Chinese emperor →	12-man bronze puppet orchestra in treasury of 1st Chinese emperor Chhin Shih Huang Ti, playing lutes ***(chhin)***, guitars ***(chu)***, mouth organs ***(shêng/yü)*** ←	
c. 200			birds (Philon of Byzantium) ↔	***Pneumatica*** (Philon of Byzantium) ←
c. 110			first hodometer used in Chinese drum-carriages with drum, bell or gong to indicate distance travelled (attrib. Lohsia Hung)	
c. 28				***De architectura*** (describes klepsydra of Ktesibios / sounding hodometer for carriages and - impractical - for ships ; Marcus Pollio Vitruvius)
c. 27		***(after earthquake, fallen head of one of the 2 Colossi of Memnon (Amenhotep III ; erected c. 1375 B.C.) in Thebes starts «singing» at sunrise, until «repaired» c. 200 A.D.)***		
A.D.				
c. 60		pneumatic altar organ / trumpeters / birds / hissing serpent (Heron of Alexandria) →	mechanical theatre with drums, cymbals / birds / hissing dragon (Heron of Alexandria) ↔	***Pneumatica / Automatopoietice*** (Automatic Theatre ; Heron of Alexandria) ←

c. 100		mechanisms under certain stones cause trumpets to sound when thieves approach treasuries (described in ***Moralia***, by Plutarch)		
c. 235			flautists, drummers, dancers for Emperor Ming Ti of Wei State (Ma Chün)	
c. 615				***Shui Shih Thu Ching*** (Book of Hydraulic Elegancies ; Huang Kun)
c. 700			arm-moving, speaking monk («Alms ! Alms !» ; Yang Wu-Lien)	
c. 725		chiming astronomical clock (***Shui Yün Hun Thien Fu Shih Thu*** = Celestial Sphere Model Water-Engine) for Thang court at the College of All Sages (I-Hsing + Liang Ling-Tsan)		
c. 800 ?		flute-playing girls (Yin Wên-Liang)		
807			chiming brass klepsydra with figures, given by Abbasid Khalif Hârûn al-Rashîd to Emperor Charlemagne (Ja'far ?)	
827		gold and silver tree, with singing metal birds, for Abbasid Khalif Abdallâh al-Ma'mûn, Baghdad		
c. 835		2 roaring lions, singing gold birds in golden plane tree, beside throne of Byzantine Emperor Theophilos Ikonomachos (Leo the Engineer)		
c. 850		pinned wheels used for hydraulic organs (Arabian group Banû Mûsâ) →		***Al-âlat illatî tuzammir binafsihâ*** (The Instrument Which Plays By Itself ; Banû Mûsâ) ←

c. 900		musical instruments, roaring lion, singing bird in court baths of Byzantine Emperor Leo VI The Philosopher		
c. 976		pendulum clock (Gerbert d'Aurillac, later Pope Sylvester II)		
976-79		chiming astronomical clock for Emperor Sung Thai Tsung (Chang Ssu-Hsün)		
c. 990	speaking head (Gerbert)			
c. 1050				***Samarângaŋa-sûtrâdhâra*** (Indian treatise on automata ; Prince Bhôja)
c. 1077	speaking doll mentioned in Kashmiri fairy-tale collection (***Kathâ-saritsâgara*** = Ocean of Rivers of Stories ; Somadeva)			
1088-90		chiming astronomical clock-tower (***Shui Yün I Hsiang Thai*** = Water-Powered Armillary and Celestial Tower) for Emperor Chê Tsung at Khaifêng (Su Sung) →		***Hsin I Hsiang Fa Yao*** (New Design for an Astronomical Clock ; Su Sung, 1092-94) ←
11th C.				water clocks described in : ***Kitâb al-asrâr fî nata'ij al-afkâr*** (Ibn Mu'adh Abu 'Abd Allah-al Jayyanî)
early 12th C.			automata constructed by Badî' al-Zamân al-Aşţurlâbî for Seljuq sultans	
late 12th C.		mechanical organ (Abû Zakariyyâ' Yaḥyâ al-Bayâsî		

1206		perpetual flutes, water-clocks, whistling peacocks, drinking goblet with duck, arbiter for drinking session with flautist (al-Jazarî)→	clock with trumpeters, drummers, cymbalists / birds (Ibn al-Razzâz al-Jazarî)	***Kitâb fî ma'rifat al-ḥiyal al-handasiyya*** (The Book of Knowledge cf Ingenious Mechanical Devices ; al-Jazarî)←
c. 1230	speaking head (Bishop Robert Grosseteste)			
c. 1250	speaking, walking brass man (Albertus Magnus)		tree with singing birds (described by Konrad von Würzburg)	
c. 1265	speaking bronze head (Roger Bacon)			
c. 1290		first European mechanical striking clocks (without dials)		
c. 1300	speaking head (Arnaldus de Villanova)			
1321		first carillon (Abbaye de Ste Catherine, *nr.* Rouen)		
1352-54			oldest surviving mechanical instrument : ***Glockenspiele in den astronomischen Monumentaluhren*** (Salzburg) ; incl. a crowing cockerel	**COMPOSITIONS and TREATISES**
c. 1360	first domestic clocks (Italy)			
c. 1430	first spring-driven clocks			
1502		oldest surviving barrel organ : ***Hornwerk*** or ***Stier*** (Salzburg)		Augustin Ebler (?) : Alte Choral (für das Salzburger Hornwerk)
c. 1500-10	first watches (Peter Henlein, Nürnberg)			Leonardo da Vinci describes designs for automatic kettledrum-roll
pre 1523			flautist (Roma)	

c. 1530		spinets / virgirals (Augsburg)		
c. 1540			mandolin-playing lady (Gianello della Torre ?)	
1549		water organ / fountains / grottoes ; Villa d'Este (Tivoli ; later also in Ferrara / Firenze Frascati /Augsburg / St. Germain-en-Laye / Bruxelles / Heidelberg London / den Haag / Amsterdam etc.)		
c. 1550			***«Ship of Charles V»*** (miniature organ, trumpeters, drummers, flying birds, sailors, courtiers ; France)	
1550		oldest surviving carillon (Zuidhavenpoort, Zierikzee)		
1552	«Les paroles gelées» (***Gargantua et Pantagruel***, novel by François Rabelais)			
c. 1575			Musical fountains with birds and animals (Italian and German palaces)	
1589	G.B. Porta suggests storing words in sealed lead tubes (pre 1589)		***Weihnachtskrippe***, figures with organ (Hans Schlotheim, Augsburg) ; plays 2 Christmas tunes)	
1598			***Turkish Organ*** (with clock, bell chimes, 2 trumpeters, blackbirds, thrushes ; Thomas Dallam, London)	
late 16th C.		organs / harpsichords		
c. 1600		spinet still survives (S. Bidermann I, Augsburg)→		***anon.*** : 6 Stücke (for Bidermann spinet ; spirally-pinned cylinder gives nearly 5' duration)←

1600-02				Hans Leo Hassler : compositions and arrangements for «Orgelwerckh» mechanical organs (lost ; Ricercari, Madrigali, Canzonetten / Proben der Cantiones Sacrae, Moteten und ettliche Gesenger / Stück oder Lied, das auf eine Walze kommen sollte ; also involved in manufacturing, selling mechanical organs)
1602		*Kugellaufuhr* (*Der Babylonischer Turm* ; Schlotheim) with organ→		*anon.* : 1 Stück (für die *Kugellaufuhr*)←
1615				*Les Raisons des Forces Mouvantes avec Diverses Machines* (Salomon de Caus) ; describes grottoes with fountains / hydraulic barrel organ with composition for it : - Peter Philips : Fantasy (based on madrigal «Chi farà fed al' cielo» by Alessandro Striggio)
1617		*Pommerscher Kunstschrank* cabinet with organ (Achilles Langenbucher, Augsburg)→	*Triumphwagen*, moving carriage drawn by 2 golden lions, with clock, organ (Langenbucher)←→	Christian Erbach : Praeambulum, Choral «Allein nach Dir Herr Jesu Christe», Phantasia (für den *Pommerschen Kunstschrank*)← / *anon.* : 2 Stücke (für den *Triumphwagen*)←
1618				*De Naturae Simia* (incl. barrel organs ; Robert Fludd)
c. 1620				*anon.* : 6 Stücke (for extant Bidermann spinet) / 2000-bar Vesper (for church organ by Langenoucher
1624	«Wee have also Sound Houses...» (*The New Atlantis*, utopian novel by Francis Bacon)• *Statute of*			

	Monopolies, first patent law (England)			
1630	speaking statue in first Don Juan play (***El Burlador de Sevilla***, by Tirso de Molina)			
1632	Captain Vasterlock describes a South Sea sponge which records speech			
1650				***Musurgia Universalis*** (incl. water organs ; Athanasius Kircher) ; with 2 compositions : - Johann Kaspar Kerll : Toccata sive Ricercata in Cylindrum phonotacticum transferenda / Kircher : Musica Pythagorica ad Proportionem Malleorum (with 4-part choir)
1657	clockwork «speaking books» (***Histoire Comique des Etats et Empires de la Lune***, novel by Cyrano de Bergerac)			***Magiae Universalis Naturae et Artis / Mechanica Hydraulico-Pneumatica*** (Kaspar Schott)
c. 1660			***Hottentottentanz***, organ+spinet-clock, with dancers (Mattheus Runggel, Augsburg)→	***anon.*** : 3 Stücke (für den ***Hottentottentanz***)←
c. 1680		domestic musical clocks (England)		**COMPOSITIONS**
c. 1702				Heinrich Biber : '2 Fantasien für das Salzburger Glockenspiel' (lost)
	GENERAL (theories/technology)			
1705	speaking head (Valentin Merbitz)			

1714	Giuseppe Tartini discovers difference tones («terzi suoni» : described in ***Trattato di Musica***, 1754)			
1682-1716			***Exeter Clock*** (6 bellringers, chimes, organ, bird-organ, other moving figures ; Jacob Lovelace, Exeter)	
c. 1718			***The Microcosm, or the World in Miniature*** ; clock-work barrel organ with figures incl. Orpheus, 9 Muses (Henry Bridges, London)	
c. 1720-1730		Serinettes (canaries) / Merlines (blackbirds) / Pionnes (bull-finches) / Turlutaines (curlews) ; to teach birds to sing		
pre 1722		first hand-operated street barrel organs (Italy)		
1733-1734			***Tambourinaire / Canard barboteur*** (Jacques de Vaucanson)	
c. 1736				G.F. Handel : 'Sonata for a Musical Clock, and 6 other pieces' (incl. A Voluntary on a Flight of Angels ; bell-clock)
1738			***Flûteur*** Vaucanson ; treatise ***Le mécanisme du flûteur automate***	
pre 1740				Handel : 'Ten Tunes for Clay's Musical Clock' (flute clock ; 10 pieces + 1 from c. 1736 set) / 10 pieces (for a flute-clock by Clay ; more elaborate than the above set)

1745-1785				Matthias van den Gheyn : c. 50 pieces for carillon, incl. preludes and fugues (lost)
1747	***A Demonstration of the Possibilities of Making a Machine that shall write Extempore Volontaries or other Pieces of Music*** (Rev. Creed, London)			
1749-1752		***Melograph*** ; recording of keyboard performances as basis for pinning barrel organs (J.F. Unger + J. Hohlfeld)		
c. 1750-1800		popularity of musical clocks / watches / snuff boxes / finger rings / seals / etc.	popularity of singing birds	
1750			***Le Berger***, clock with shepherd flautist and bird (P. Jaquet-Droz ; singing birds / clocks with flutes and carillons, 1752)	Johann Ernst Eberlin : '3 Stücke für das Orgelwerk [Wasserorgel]', im Mechanischem Handwerkertheater [113 beweglicher Marionetten] auf Schloss Hellbrunn (Arie andante, Concert vivace, Presto)
1753				Eberlin + Leopold Mozart : 'Der Morgen und der Abend', 12 Stücke für das Hornwerk
c. 1755				Carl Philipp Emanuel Bach : 'Presto für eine Spieluhr' (Harfenuhr ; not in ***Wq.***)
c. 1755-1767				C.P.E. Bach : 'Stücke für eine Flötenuhr (4) / Harfenuhr (14) / Flöten- und Harfenuhr (3) / Flötenuhr mit 2 Registern (4) / ' ein mechanisches Orgelwerk mit

				2 Klarinettenregistern (2) (***Wq.*** 193/1-27)
c. 1757			speaking statue with clock (Miller, Lurgan)	Wilhelm Friedemann Bach : '18 Stücke für eine Harfenuhr' (usually attrib. J.S. Bach, as ***Schm. Anh.*** 133-150)
pre 1758				Johann Philipp Kirnberger : 'Allegro für die Singuhr'
pre 1759	***Clavecin électrique*** (Père De La Borde, Paris)			Carl Heinrich Graun : 'work for Spieluhr'
c. 1760				Frantisek (Franz) Benda : '1 Stück zur Harpfen Uhr'/ Johann Joachim Quantz : 'work for Flötenuhr'
c. 1762	***Automate parleur*** (unfinished ; Vaucanson)			
c. 1766				Wolfgang Amadeus Mozart (?) : «Tiroler Lied gevarieerd door Mozart»
c. 1770	speaking machine (Friedrich von Knaus)			C.P.E. Bach : '2 Stücke für eine Drehorgel' (***Wq.*** 193/28-29)
c. 1772			2 speaking, hymn-singing statues (Miller)	
1773			***La Musicienne,*** harpsichord-playing lady (H.-L. + P. Jaquet-Droz) →	Henry-Louis Jaquet-Droz : 5 pièces pour ***La Musicienne*** ←
1774	keyboard-operated speaking brass head (Abbé Mical)	cylinder-operated speaking brass head (Mical)	***La Grotte,*** with singing birds, fountains, humans, animals (Jaquet-Droz ; later, dog / sheep)	
1775	***La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de Notage dans les instrumens de concerts méchaniques*** (Père Engramelle)			

c. 1775				Friedrich Wilhelm Rust : 'Stücke für Flötenuhr'
1776		Antide Janvier invents tuned steel comb (unconfirmed)		
1777	speaking machine (H.-L. Jaquet-Droz)			Claude Balbastre : 'Romance' (printed in ***L'Art du Facteur d'Orgues***, Vol. 4, by Dom Bedos de Celles)
1778	key-operated speaking machine (Baron Wolfgang von Kempelen)			
c. 1780			humming-bird / square-piano-playing lady (Henri Maillardet)	
1780	speaking machine (C.-G. Kratzenstein)			
1785	tunes frozen in posthorn melt in the warmth of an inn (***Baron Münchhausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia***, stories retold by Rudolf Erich Raspe)			
1787	Ernst Chladni makes sound vibrations visible («Klangbilder», in book ***Entdeckungen über die Theorie des Klanges***)			
1789			flautist / harpist (J.G. Kaufmann)	Franz Joseph Haydn : 32 'Werke für das Laufwerk' 1789-92 (***Hob.*** XIX : 1-32 ; 1-30 for 3 Flötenuhren made by Pater Primitivus Niemecz, still extant)
1790				Wolfgang Amadeus Mozart : 'Fragment (Adagio für eine Orgelwalze), *K.* 593a/Adagio und Allegro'; ein Stück für ein

				Orgelwerk in einer Uhr, *K.* 594 (c. 8')
1791				W.A. Mozart : 'Phantasie'; ein Orgel-Stück für eine Uhr, *K.* 608 / 'Fragment' (Andante für eine Walze in eine kleine Orgel), *K.* 615a/Andante für eine Walze in eine kleine Orgel, *K.* 616
1792		mechanical orchestra : flutes, trumpets, drums, struck strings, cymbals, triangles (J.N. Mälzel)		
c. 1795			***Tipu's Tiger*** (India ; growling and shrieking, with manual organ)	
1796		Antoine Favre invents tuned steel comb for musical box		F.J. Haydn : 'Kleines Stück für eine Spieluhr' (untraced)
1798				Michael Haydn : [16] 'Monatsmusiken für das Salzburger Glockenspiel' (1798-99)
1799	***Voltaic pile*** ; battery («Artifical Torpedo» [= electric fish] ; Alessandro Volta)			L.v. Beethoven : 3 'Stücke für die Flötenuhr' (Adagio assai, Scherzo. Allegro, Allegro ; ***W.O.*** 33 Nr. 1-3/ N.B. Nr. 4-5 are for piano ***not*** Flötenuhr)
1801		***Orchestrion*** ; mechanical orchestra (J.G. Strasser ; ***max.*** duration c. 10') →		Anton Eberl : 'Adagio, Allegro et Rondeau' / F.J. Haydn : unidentified work (both for Strasser's ***Orchestrion***) ←
1802	Thomas Young's lecture ***On the Propagation of Sound*** describes devices to record sound		Week's Mechanical Museum opens in London (canaries / nightingale / musical clocks / etc.	
1804		***Panharmonicon*** (Mälzel ; added	trumpeter (Mälzel)	

		clarinets, violins and cellos to 1792 ensemble)		
1805		***Belloneon*** ; trumpet and drum (Fr. K. Kaufmann ; later, ***Salpingion***, trumpet chorus)		Luigi Cherubini : 'Sonate per l'organo a cilindro' (own catalogue No. 137 [B])
1806				Cherubini : 'Air à écho pour panharmonicon' (No. 140) / Mälzel : 'Walzer für Panharmonicon' (1806 ?)
c. 1807				Beethoven : 'Grenadiermarsch für die Flötenuhr' (arranged from marches by F.J. Haydn (***Hob.*** VIII : 6 = XIX : 25 ; see 1789) and himself (***WoO*** 29), with new trio)
1807				Ignaz Pleyel : 'Marche française pour panharmonicon'
pre 1808				Antonio Salieri : 'Fantasien für eine Walzenorgel' / 'Stück für Panharmonicon'
1808			trumpeters (J.G. + F.K. Kaufmann)	
pre 1810		***Panharmonicon*** ; mechanical military orchestra of 210 instruments (J. J. Gurck)		
c. 1810-1825				***(Beethoven / Franz Schubert enjoy hearing transcriptions of their music for mechanical instruments)***
1812		improved ***Panharmonicon*** (Mälzel ; 259 instruments : 37 flutes, 36 oboes, 38 clarinets, 16 bassoons, 8 trumpets, 3 horns,		Ignaz Moscheles : 'Marsche für Panharmonicon' ←

		violins, cellos, 2 timpani, 2 drums, 2 cymbals, 1 triangle)		
1813				Beethoven : 'Auf Wellingtons Sieg bei Vittoria 1813, für Panharmonicon' (rescored for orchestra as 2nd. part of ***Op.*** 91 «Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria») / Jan Ladislav Dussek ***and*** Pleyel : 'marches for Mälzel's trumpet automaton with live orchestra'
1814	***Die Automate*** (story by E.T.A. Hoffmann, proposes new instruments)			
c. 1815		musical watches (Switzerland) with steel comb		*(N.B. for a century composers do not create new works that exploit contemporary sound recording devices)*
1820	electromagnetism (A.M. Ampère)			
1821		***Componium*** ; organ with composing machine (D.N. Winkel, Amsterdam)		
c. 1824		player pianos (internal and keyboard-playing mechanisms ; London)		**GRAMOPHONE**
1825	first electromagnet (William Sturgeon)			
1827		first pneumatic action for organs		
1830	Wilhelm Weber visibly records tuning fork vibrations on blackened glass			
1833-71	Charles Babbage designs ***Analytical Engine*** (first automatic digital computer)			

1835	speaking machine (Charles Wheatstone)			
1837	electric telegraph (Samuel Morse + A. Vail ; incl. graphic recorder/ Wheatstone + W. Cooke) ***The production of galvanic music*** (article by C.G. Page)			
1838	Morse Code (S. Morse) • first telegraph system, London		violonist plays a concerto (Mareppe, Paris) • clarinettist (C. van Oeckelen, Holland)	
1842		***Autophone*** ; piano with perforated cardboard sheets (Claude-Félix Seytre, Lyons)		
1843	***Euphonia***, keyboard-operated speaking head (Josef Faber, Wien)			
1846	***Vibroscope***, tuning fork vibrations recorded on blackened cylinder (J. Duhamel)			
1853	***Physikalische und chemische Musik*** (chapter in book ***Akustische Briefe für Musiker und Musik- freunde*** by Richard Pohl)			
pre 1855		Calliope ; steam organ (Joshua C. Stoddard, USA)		***Phonautograph***, speech recorded by needle marking blackened cylinder (***no*** playback ; Léon Scott de Martinville, France)
1856	Hermann Helmholtz discovers sum tones/experiments with artificial timbre synthesis of spoken vowels using tuning forks			

1860	Philipp Reis invents diaphragm microphone and telephone (first words : «Ach, du lieber Augustin»)	fairground organs popular		
c. 1860-1880		C.L. Dodgson (Lewis Carroll) plays musical boxes backwards		
1863	***Die Lehre von den Tonempfindungen*** (Helmholtz) • speaking machine (Alexander Graham Bell, Edinburgh)	J.B. Fenby patents ***Electro Magnetic Phonograph*** (prints score of music played on a keyboard instrument)		adapted ***Phonoautograph*** with tuning fork for reference frequency, for phonetic research (F.C. Donders, Utrecht)
1867	Electromechanical Piano (M. Hipp, Neuchâtel)			
1869	***Pyrophone***, keyboard-operated «singing flames» (Frédéric Kastner)			
1872	Sir William Thomson (later Lord Kelvin) builds first analogue computer	***Melograph*** ; mechanical device for notating piano performances onto paper (Roncalli)		
1874	quadruplex telegraph (Thomas Alva Edison)		**TAPE RECORDER**	
1875	***Multiple Harmonic Telegraph*** predecessor of telephone (first sound was a plucked spring reed)/vibrating armature magnetic telephone transmitter (= microphone ; A.G. Bell)	electric motors replace steam engines for large organs		
1876	***Speaking Telegraph***, telephone (first words : «Mr. Watson, come here ; I want you» ; A.G. Bell) • telephone transmitter/Electromusical or electroharmonic piano •(Elisha Gray) ***Telegraph Repeater***; storage of Morse Code messages on waxed paper discs/patent for ***Aerophone*** compressed air public-address amplifier (Edison)			

1877	Charles Cros (Paris) describes ***Paléophone (Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe)*** ; disc gramophone carbon microphones (Emile Berliner/Edison : «variable resistance transmitter» →) • moving coil loudspeaker, microphone (Werner von Siemens) • polyphase induction motor, leads to development of A.C. mains supplies (Nikola Tesla)		Edison describes magnetic recording experiments with paper tape and proposes magnetised foil disc ↔ / Cros foresees tape recording ←	cylinder tinfoil ***Phonograph*** (first recording : «Mary had a little lamb...» ; Edison) ←
1878	first telephone exchange (New Haven)			***Phonograph*** used for phonetic research
1880	***Photophone***, modulated light-beam microphone (A.G. Bell + C. Bell + C.S. Tainter) →	cornet, euphonium ***automata*** (London) • ***Mélotrope*** (recording), Mélographe (playback) ; pneumatic punched paper roll for use with keyboard instruments (J. Carpentier)	magnetic recording experiments (Bell + Bell + Tainter) ↔	experiments by Bell + Bell + Tainter : discs / compressed air as stylus ←
1881	stereophonic landline telephone transmission from Paris Opéra (Clément Ader : heard over headphones) • electrical transformer patented (Lucien Gaulard + John Gibbs)		experiments with magnetised ink trace on paper sheet or cylinder (Tainter) →	compressed air cylinder ***Graphophone*** (Bell + Bell + Tainter ; experimental recordings survive) ←
1882	first electricity supplies, low voltage D.C., for lighting (Edison)	patent for large musical box disc with projecting pegs (Miguel Boom, Haïti)		
1883	***Edison Effect***, basis for later development of valve			
1885		holes punched in steel discs for large musical boxes (Ellis Parr / Paul Lochmann)	patent application for magnetic disc recording (Tainter)	
1886	first demonstration of A.C. (G.			

	Westinghouse + W. Stanley)			
1887	Heinrich Hertz discovers electromagnetic waves		Wilhelm Hedic describes possibility of magnetised tape	Berliner invents disc ***Gramophone*** • commercial production of «talking doll» phonographs (Edison)
1888	first commercial A.C. electricity supplies		Oberlin Smith proposes recording on magnetised thread in ***Some Possible Forms of Phonograph***	***Perfected Phonograph*** with wax cylinders, listening horn, 2 1/2 volt battery supply / improved ***Graphophone*** with listening tubes ; both commercially available as dictating machines (max. 2')
1889	12-second sound film on ***Kineto-Phonograph*** (Edison) →			commercial ***Gramophone***, prerecorded discs (12 cm, 150 rpm • commercial Edison cylinders ←
1891	construction of first power station begins (Niagara Falls) • Charles Ives anticipates many later musical developments (1891-1916)			
1892	Nathan Stubblefield transmits voice by wireless • Tesla coil • Thaddeus Cahill begins construction of ***Telharmonium (Dynamophone)***, first «synthesizer»	Anselmo Gavioli introduces folding cardboard «book» for organs, for longer durations than barrels or discs		
1893	first landline «broadcasting» system (Telefon Hirondo, Budapest)		Valdemar Poulsen develops magnetic wire recorder (cylinder ; ***Telegraphone***)	first spring-motor driven phonographs
1895	wireless telegraphy experiments (Gugliemo Marconi/Oliver Lodge/ Alexander Popov) • first film presentation (***Cinématographe*** : A. + L. Lumière) ***Sonido Trece***, proposes microtones (Julián Carrillo)	***Symphonion Eroica*** ; large musical box with 3 discs (identical ***or*** slightly different musical arrangements) for increased amplification		first 17 1/2 gramophone discs, 70-80 rpm

1896	first composition to include microtones (John Foulds)			
1897		E.S. Votey patents pneumatic piano-player ***(Pianola)***		phonograph cylinders used for language teaching
1898	moving-coil loudspeaker patented (Lodge)		***Telegraphone*** patented (max. 50"), with electric motor	***Multiplex Grand*** phonograph ; 3-section cylinder, 3 horns, for greater loudness
1899	***Singing Arc***, first audio oscillator (William Duddell)		patents for magnetised steel tape and discs (Poulsen) • steel wire recorder (Mix + Genest)	Augustus Stroh patents ***Stroh Violin***, with recording horn first 25 cm discs
1900	first model of ***Telharmonium*** completed		oldest surviving magnetic recording (Kaiser Franz Josef I of Austria ; Telegraphone)	toy ***disc*** Graphophone
1901	first transatlantic radio (Morse Code letter «S» ; Marconi)		P.O. Pedersen proposes magnetised wire disc and drum recording devices	
1902			commercial steel wire Telegraphone, with D.C. bias (max. 30')	
1903		first player piano ***Pianola)***	commercial steel disc Telegraphone	first 30 cm discs (max. 9') • first million-selling recording (disc of Enrico Caruso, «Vesti la Giubba») first double-sided discs • disc ***Auxetophone*** with compressed air amplification (Charles Parsons) • Columbia quadruple disc Graphophone
1904	thermionic oscillation valve (diode ; J.A. Fleming)	reproducing piano ***(Welte-Mignon Reproduktionsflûgel)*** enables individual interpretations to be recorded		
1905				Neophone 51 cm discs (max. 20') • Béla Bartòk makes c. 7000 phonograph recordings of

				folk tunes in 5 countries, 1905-36
1906	triode valve (Lee de Forest : ***Audion*** / Robert von Lieben) Eugene Lauste patents sound film device • «cat's whisker» radio receiver (H. Dunwoody G. Pickard)			
1907	***Entwurf einer neuen Asthetik der Tonkunst*** (Ferrucio Busoni) improved ***Telharmonium*** installed in Telharmonic Hall (New York Electric Music Co.), concerts relayed directly over telephone lines			Klingsor gramophones include strings for sympathetic resonance
1908				Edison Amberol cylinders (max. 4')
1909	Arnold Schoenberg : Fünf Orchesterstücke Op. 16 («Klangfarbenmelodie»)			
1910	first sound effects for films			
1911	first entirely electrical oscillator (W. Burstyn)			speaking clock ; perforated celluloid film with stylus (B. Hiller, Berlin)
1912	first valve amplifier (de Forest) • first television experiments (J.L. Baird) • Henry Cowell : The Tides of Manaunaun (first note clusters on piano)	Pianola as soloist in Grieg's Piano Concerto, as accompanist in songs by R. Strauss, Wolf (London)		«tone shutter» louvres for volume control (Columbia) Marathon microgroove disc (max. 16 1/2')
1913	feedback in electrical circuitry (A. Meissner) • futurist Luigi Russolo builds, composes for ***intonarumori*** ; treatise ***L'Arte dei Rumori***			first ***disc*** phonograph

1916	condenser microphone (E.C. Wente) Edgard Varèse describes the possibilities of electronic music	**COMPOSITIONS** (*incl.* **for electrical instruments**)		
1917	first amateur broadcasts : for soldiers	Igor Stravinsky : 'Etude pour pianola'		
1918	«Symphony of Steam Whistles» (in Petrograd ; 1919-21 in Nizhny-Novgorod, Moskva, Rostor-na- Donu)	Alfredo Casella : 'Prélude, valse et ragtime per autopiano', *Op.* 33		
1919	first permanent radio station (KDKA, Pittsburgh)	Stravinsky : 'Les Noces' (pianola, mechanical harmonium used in rejected 1918-19 instrumentation)		first experiments with electrical recording (L. Guest + H. Merriman)
1920	***Theremin*** (***Aetherophone***, Leon Termen) • «robot», in play ***R.U.R.*** (Karel Capek)		dictating machines : ***Dailygraph*** wire recorder (Kurt Stille) / steel disc recorder (Max Kohl)	first electrically recorded disc issued (G.B.)
1921			W. Carlson + G. Carpenter propose A.C. bias	
1922	«Concert of Factory Siren and Steam Whistles» (in Baku) • demonstration of optical film soundtrack (Tri-Ergon group, Berlin)	Percy Grainger : 'Sea Song Sketch for reproducing piano or mechanical organ' • Darius Milhaud experiments with disc speed changes		
1923	crystal microphone (W. Schottky + E. Gerlach) ***Sfaerofon*** (built for Jens Warny, Danish band-leader) • «Society for Quarter-Tone Music» (Petrograd)	George Antheil : 'Ballet Mécanique' (5 pianolas, percussion ; for film by F. Léger ; instrumentation revised 1925 for 8 pianos, pianola, percussion, airplane propeller ; 2 later versions)		
1924	Erik Satie : 'Entr'acte Cinématographique (pour Relâche)' • first commercial loudspeakers ***Sphärophon*** (Jörg Mager)			

1925	C. Rice + E. Kellogg patent electrodynamic loudspeaker			first commercial electrical recordings • Victor 30 cm coarse groove 33 rpm discs
1926	first successful synchronisation of disc with film	Paul Hindemith : 'Rondo' *from Op.* 37 (arrangement) ; 'Toccata, für mechanisches Klavier' *Op.* 40 / 'Das triadische Ballett, für mechanische Orgel' • Ernst Toch : 'Der Jongleur' *Op.* 31 Nr. 3 (arrangement) ; 3 Stücke für das Welte-Mignon Klavier		Edison microgroove 80 rpm Diamond Disc, 30 cm (max. 40')
1927	first successful optical film soundtracks (Fox Movietone) • patent for binaural stereo (W.B. Jones)	Hindemith : 'Musik für mechanische Instrumente' *Op.* 44 / Felix der Kater im Zirkus (film music ; mechanische Orgel) • Nikolai Lopatnikoff : 'Scherzo und Toccata für mechanisches Klavier'	Fritz Pfleumer experiments with magnetised paper tape (1929 patent)	
1928	***Dynaphone*** (René Bertrand) ***Ondes Martenot*** (Maurice Martenot) ***Trautonium*** (Friedrich Trautwein) Robert Beyer foresees electronic music in ***Das Problem der Kommenden Musik***	Hindemith : 'Vormittagsspuk' (film music ; mechanisches Klavier) • Arthur Honegger : 'Roses de Métal,' ballet pour 4 Dynaphones • Milhaud : 'La Bien-Aimée,' ballet (Schubert waltzes speeded up on Pleyela) Walter Ruttmann : 'Wochenende' (film soundtrack only, ***no*** visuals)	sprocketed steel tape recorder for film synchronisation (Stille)	
1929	***Hellertion*** (B. Hellberger + P. Lertes)		***Blattnerphone*** magnetised steel tape recorder (max. 20')	Alan Blumlein begins stereo recording experiments (London) • last cylinder phonographs (Edison) • patent for multiplex quadrophonic discs
1930	***Elektrische Musik*** (book by Trautwein)	Arseny Avraamov : 'Plan Vyelikich Rabot' (first hand-drawn film sound-track) • Hindemith : '4 Stücke für 3 Trautonien' • Hindemith + Toch : «Grammophonmusik» (studies with disc	Stille patents staggered and stacked stereo recorders, pilot-tone track	

		manipulation, Berlin) • Dziga Vertov : 'Entuziazm - Simfoniya Donbassa' (sound collages for own film)		
1931	ribbon microphone (H.F. Olson) / crystal microphone (C.B. Sawyer) / dynamic microphone (Wente + A. Thuras) first permanent TV stations (USA) • Varèse : Ionisation for percussion ensemble • Harry Partch : 17 Lyrics by Li Po for intoning voice and Adapted Viola (43 notes per octave) ***Electricity, a musical liberator*** (Joseph Schillinger)	Oskar Fischinger : «Experiments in Hand-Drawn Sound» (own film) Hindemith : 'Concertino für Trautonium und Streichorchester ' Georgii Rimsky-Korsakov + Yevgeny Sholpo : «The Year 1905 in Bourgeois Satire» (hand-drawn film sound-track)	first taped broadcasts, with Blattnerphone (BBC ; improved model 1932, max. 30')	RCA demonstrate 33-1/3 rpm LP disc / first experimental stereo discs (Blumlein ; EMI)
1932	Leopold Stokowski advocates collaboration between physicists and musicians • first model of ***Variophone***, photoelectric sound synthesizer (Sholpo)	Charles Koechlin : 'Hymne au Jour ***Op.*** 110,' pour Ondes Martenot et orchestre • L. Moholy-Nagy : 'Tönendes ABC' (film with hand-drawn sound, which is ***also*** shown as the screen image)		
1933	3-channel stereo telephone transmission of a concert (Bell Telephone Laboratories) • FM radio (E. Armstrong)	Maurice Ravel authorises performance of 1st movement of his 'Quatuor à Cordes' by 4 Ondes Martenot	Pfleumer develops flexible magnetic recording tape for I.G. Farben	
1934		Varèse : 'Ecuatorial' (with 2 Theremins)	steel tape recorders (Marconi-Stille / Lorenz ***Stahlton-Bandmaschine***)	
1935		Grainger : 'Free Music No. 1 for 4 Theremins' + 'No. 2 for 6 Theremins'	AEG ***Magnetophon*** (cellulose-based) plastic tape recorder	
1936	***Vocoder*** (Homer Dudley ; Bell Labs.)			sprocketed plastic «tape» loop with spiral groove (Tefiton, Germany) • jukeboxes popular
1937	Pulse-Code Modulation (PCM)	Olivier Messiaen : 'Fête des	Brush ***Soundmirror*** (USA) steel	

	described by Alec Reeves • ***Toward a New Music - Music and Electricity*** (Carlos Chavez)	belles eaux,' pour 6 Ondes Martenot	tape recorder / ***Vicalloy*** improved steel tape (C.N. Hickman ; Bell Labs.)	
1938	John Cage : 'Bacchanale' (first use of his «prepared piano»)	Messiaen : '2 Monodies en quarts de ton' pour Ondes Martenot	Reichsrundfunk adopts Magnetophon instead of disc recording	
1939	experimental stereo broadcasts (BBC) • ***Voder*** (H. Dudley)	Cage : 'Imaginary Landscape No. 1' (percussion, oscillator recordings on discs with speed changes) • Norman Molaren : 'Allegro / Scherzo' (own films with hand-drawn sound)	Bell Labs. demonstrate stereo steel tape recorder (2 synchronised reels) • premagnetised tape, A.C. bias (H.-J.v. Braunmühl + W. Weber) • Brush ***Sound-mirror*** paper tape recorder	
1940	4-channel optical sound-track for Walt Disney's film «Fantasia»	McLaren : 'Rumba' (drawn film soundtrack, ***no*** visuals		
1941	Konrad Zuse builds ***Z3***, first programmable computer		General Electric steel wire recorder, with A.C. bias (Marvin Camras ; max. 60')	
1942		Cage : 'Imaginary Landscape No. 3' (percussion, oscillators live and on discs, buzzer, amplified coil of wire and marimbula amplified by contact microphone)	prototype stacked-head stereo ***Magnetophon***	
1943	***ENIAC***, first electronic digital computer (1943-46 ; J. Mauchly + J. Eckert)	James + John Whitney : 'Exercises No 1-5' (films with special sound-tracks ; 1943-44)	I.G. Farben introduce PVC tape	
1947	point-contact transistor (J. Bardeen + W. Brattain)	André Jolivet : 'Concerto pour Ondes Martenot et orchestre'	first commercial plastic tape recorders, based on 1945 (max. 22') Magnetophon ***K7*** (EMI / Ampex / Rangertone)	
1948	junction transistor (W. Shockley) • ***Cybernetics*** (Norbert Wiener) • ***Composertron***, synthesizer (Osmond Kendall) • first model	Pierre Schaeffer : '5 Etudes de bruit' (musique concrète, manipulated discs) / first tape music (Germany, USA) • Conlon Nan-		first microgroove 33-1/3 rpm LP discs (CBS)

	of ***Free Music Machine*** (Grainger + Burnett Cross)	carrow : first «Rhythm Studies» for player piano		
1949	***The Mathematical Theory of Communication*** (Claude Shannon + Warren Weaver)		first commercial staggered-head stereo tape recorder (Magnecord)	first 45 rpm 17 cm discs (RCA)
1950		A.H. Frisch «draws» sound magnetically onto tape	first commercial prerecorded tapes (USA)	
1951	***Pupitre de relief***, for spatial sound distribution (RTF, Paris)	***first purely electronic music (Wdr, Köln) • first sound poetry on tape (France, Japan)***		
1952	RCA ***Electronic Music Synthesizer Mk.I*** (H. Belar H.F. Olson; Mk. II in 1958)			
1953	first colour videotape demonstrated (Ampex)		first commercial stacked head stereo tape recorders • first cassette tape system (Tefiton)	
1954		Karlheinz Stockhausen : 'Studie II' (first fully-notated electronic music score)	guitarist Les Paul builds first 8-track tape recorder (multi-tracked recordings since c. 1948)	
1955	«Rock Around the Clock» begins rock'n'roll era		Du Pont patent chromium dioxide tape	
1956		***Datatron*** computer composes pop song «Push Button Bertha» / ***Illiac*** computer composes «Illiac String Quartet» (L. Hiller + L. Isaacson)		
1957	***ANS*** photoelectric sound synthesizer (Yevgeny Murzin)	first computer-realised electronic music (Bell Labs)•	first commercial 4-track tape recorders	
1958	first regular stereo broadcasts • prototype integrated circuit • prototype laser (A.L. Schawlow + C.H. Townes)		first multi-track tape recorders used in recording studios	first commercial stereo discs

1959		Cage + David Tudor, first live electronic music		
1962	***Phonosynth***, synthesizer (Roma)	György Ligeti : 'Poème Symphonique, for 100 metronomes'		
1963			Philips compact cassette system	
1964	***Moog / Buchla / Synket***, synthesizers	Rolf Liebermann : Symphonie «Les Echanges», für 156 Büromaschinen		
1965			first prerecorded cassettes • ***Dolby*** noise reduction system	
1967		Willem Breuker : 'Lunch-concert for 3 barrelorgans'		
1968			chromium dioxide tape commercially available	
1970		Mauricio Kagel : 'Der Umweg zur Höheren SubFidelität' (disc played at 16/33-1/3 45 / 78rpm)		
1971				first commercial quadrophonic discs
1972	first ***Kraakdoos***, miniature tactile synthesizer (Michel Waisvisz) • first video cassettes (Philips)		prototype digital sound recorder (BBC)	
1973	first quadrophonic broadcasts • microprocessors		PCM sound recorder (Japan)	
1975	first commercial video discs	Stockhausen : 'Tierkreis, 12 Melodien der Sternzeichen' (12 Spieluhren)		
1976			first computerised mixing desks in recording studios	
1977			first commercial digital tape	first PCM disc system (Japan) :

			recorders	laser «stylus», 1800 rpm, single-sided (max. 30'), max. 16 channels
FUTURE			recording systems in digital format (magnetic bubble memories / holographic / etc.)	

INSTRUMENT CREE AVEC DES RESSORTS. HUGH DAVIS. 1972.

Des mutations poétiques ...

On pourrait supposer qu'avec l'apparition de l'imprimerie, il se créa un moule commun aux multiples langages des poètes (la plupart locaux, utilisant l'idiome de leur province, et non un langage unifié). L'imprimerie aurait alors donné à la poésie une existence nationale et non plus régionale. L'idée est peut-être fausse, mais elle n'en est pas moins séduisante, surtout si l'on pense qu'au XXe siècle (l'An 1 d'un nouveau futur), l'accroissement des machines électroniques (et non plus mécaniques) fait naître un art paranational, extracontinental, grâce aux nouveaux moyens de transmission que rien ni personne ne pourra plus désormais arrêter. Nous assistons pour la première fois au monde à la personnalisation de chaque voix.

Si l'apparition de l'imprimerie fit, dans un sens, disparaître les poètes régionaux, pourquoi ne pas admettre que les poètes nationaux se condamnent à la disparition en se repliant sur eux-mêmes, en conservant l'antique technique de la page imprimée, en passant, pour se faire connaître à l'étranger, par la traduction ... cette infidèle ... Les poètes sonores comprirent rapidement ce qu'ils avaient à gagner à être transportés dans l'espace par les ondes.

En raison des techniques, la poésie sonore va donc se situer, dès sa naissance, au-delà de toute **sécurisation** du Verbe écrit — et connu — de notre civilisation judéo-chrétienne, et au-delà de toutes querelles de préséance de la création **historique**. La draisienne n'a pas créé la fusée, pas plus que la poésie phonétique (qu'il faut évoquer ici) n'a créé la poésie électronique.

Pour nous, tous les poètes phonétiques : Pierre Albert-Birot, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Camille Bryen, les Lettristes, etc., sont comparables à des acteurs du cinéma **muet,** ces grands acteurs n'ayant su ou pu s'adapter au cinéma **parlant.** A l'exception d'Altagor, de François Dufrêne, aucun des poètes avant 1950 n'a su entendre sa propre voix.

Le chercheur, très important, que fut Raoul Hausmann, dut attendre ma visite en mai 1966 pour connaître le magnétophone. Plus près de nous, Gil J Wolman ne semble pas intéressé par l'enregistrement. Ayant publié deux **mégapneumies** pour son édition **Achele** en 1965, il ne manifestait aucune envie d'être gravé sur disque. Plus tard, en 1967, il acceptera pourtant d'être enregistré par Dufrêne pour la revue *OU* numéro 33.

Quant à Isidore Isou, son unique enregistrement, de 1973, est aussi réalisé chez Dufrêne.

Maurice Lemaître, un autre phonétiste, fera exception, mais restera prisonnier et d'une diction classique et des comédiens professionnels du théâtre auxquels il aura souvent recours.

D'autres poètes de la lettre, comme Jacques Spacagna, dont la diction est remarquable, ou Roberto Altmann passeront, le premier par Pierre Henry, compositeur de musique électroacoustique, pour être « gravé », alors que le second produira un enregistrement fort long, que je pus entendre à la galerie Weiller, à Paris en 1973.

Pour les plus anciens, tels Pierre Albert-Birot et Hugo Ball, nous ne possédons aucun poème enregistré intéressant. Curieusement, de toute la période précédant 1939-1945, nous n'avons que trois grandes voix : celles de James Joyce, de Louis-Ferdinand Céline et de Jacques Audiberti qui n'étaient pas auteurs de poèmes phonétiques.

Quant à Michel Seuphor, il enregistra, en 1962, pour Paris-Inter *Tout en Roulant les RR,* poème de 1926, mais sa voix ne s'adaptait pas encore aux ondes.

Par rapport à ce large tour d'horizon, le magnétophone semble être venu à un moment où la voix voulait paraître, au moment où celle-ci se savait déjà multiple.

Expliquer ce fait ne nous appartient pas ... et d'ailleurs nous devons constater que nos voix se « placent » par l'usage des microphones ; toutes celles qui n'arrivèrent jamais à se placer ne purent s'entendre, et surprennent par l'absence de tessitures vocales ; il suffit d'écouter les voix d'un proche passé : criarde (Filippo Tommaso Marinetti), fêlée (Seuphor, qui plus tard nous surprit en sachant **placer** sa **musique verbale**), grinçante (Hausmann), faible (Albert-Birot), douceâtre (Isou), monocorde (Schwitters). Si ces auteurs me blâment pour ces jugements de valeur, qu'ils se souviennent que Charlie Chaplin, très créateur à l'époque du cinéma muet, perd sa création dans le parlant, par une tessiture vocale presque ridicule. Ceci ne diminue ces poètes en rien.

Bref, la voix **paraît** vraiment vers les années 50, au moment où elle put s'entendre elle-même. Dès lors, le magnétophone « entre dans la bouche » presque naturellement, la devine, l'appréhende et en découvre les forces vocales. Le phénomène est aussi mystérieux que la naissance du poète qui, jadis, sut se plier à l'écriture.

Faisons un bref historique des périodes **avant-1950** et **après-1950.**

1916	Hugo Ball	Fondateur du Dadaïsme au « Cabaret Voltaire » de Zürich. Aucun enregistrement connu. Pourtant, c'est lui qui nous indique « La Valeur de La Voix », en elle-même, hors du phrasé, du chanté, des dictions et déclamations.
1917-1918	Pierre Albert-Birot	*Poèmes à crier et à danser.* Ses pièces de théâtre, et surtout *La Légende* et *Larountala.* Recherche de Théâtre Total (Nunisme) avec en plus une sculpture animée et géante de Léopold Survage.
1918-1966	Raoul Hausmann	A partir de juin 1918. Poèmes phonétiques. *Seelenautomobile* (automobile d'âmes). 1919 : Poèmes-affiches et poèmes de lettres de « corps » différents. Jusqu'à sa mort, en 1971, il restera le seul Dadaïste à vouloir le poème phonétique comme un **combat** contre la pesanteur du verbe écrit.
1921 et 1922	Kurt Schwitters	Dès 1922, il monte sa célèbre *Ursonate*, achevée en 1927. En 1925, il définit « La Poésie de sons ». Il semble utiliser le poème phonétique pour découvrir les possibilités des expressions vocales.
1926	Michel Seuphor	Invente la « musique verbale » ; pour moi, plus annonciatrice de la poésie sonore que le poème phonétique. En 1930, il accompagnait celle-ci par le *Russolophone* de Luigi Russolo, auteur de *L'Art des Bruits* (1913, Milan).
1928	Camille Bryen	Ami d'Antonin Artaud, peintre et poète, très indépendant. Sans doute influencé par « Le théâtre de la Cruauté » d'Artaud ; fut possesseur d'une voix magnifiquement grinçante, agressive, que François Dufrêne put enregistrer.
1930	Arthur Pétronio	Fils de Fregoli. Musicien. Monte l'Institut de Musique de Reims. Fondateur de la Verbophonie (1953). Sans doute un des premiers à vouloir (ré)-concilier musique et poésie. Ami de René Ghil, Wassily Kandinsky et d'Henri Le Fauconnier.
1946	Isidore Isou	Créateur du Lettrisme, auteur de nombreux ouvrages sur ce mouvement.

1947	Altagor	Fonde La Métapoésie, qui se réclame de « Nietzsche et de Maldoror ». De plus, musicien, inventeur de nouveaux appareils d'enregistrement.
1948	Paul de Vree	Son titre initial : « Poèmes audio-visuels ». Voir étude. Sans doute influencé par Paul van Ostayen, et peut-être par Gaston Burssens.
1951	Gil J Wolman	Celui-ci — historiquement — est notre charnière, puisqu'il dépasse le poème phonétique fait de lettres. Invente ses **Mégapneumes** en 1951, soit des poèmes en « expectorations », sans Verbe, ni sémantique, allant du point de vue parole à la négation, du point de vue **souffle** au concret de l'air à exprimer.

On sera surpris de ne pas voir figurer ici les Futurismes (italien et russe). Un disque édité en 1972, à Berlin, nous a donné quelques échantillons sonores de Velemir Chlebnikov, d'Aleksej Krucënych, et de Kazimir Malevic (5).

D'autre part, les éditions *Cramps,* à Milan, ont publié une anthologie vocale de 7 disques LP avec :

a) **Partie phonétique** : Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Cangiullo, Giacomo Balla, Fortunato Depero, presque tous les poèmes étant reconstitués par Arrigo Lora-Totino et Luigi Pennone, ce disque nous propose le Futurisme en Italie depuis 1912 ; les Futuristes russes seront représentés par les trois auteurs cités, auxquels il faut ajouter Iliazd Zdanevich, et Vasilij Kamenskij.

Après quoi, il y a une certaine confusion entre poème phonétique et poèmes plus traditionnels, avec : Pierre Albert-Birot, Arthur Pétronio, Christian Morgenstern, Paul Scheerbart, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, puis Raoul Hausmann et Kurt Schwitters.

b) Entrant de plain-pied dans la « Futura, Poesia Sonora », titre de la série de disques, *Cramps* propose : Antonin Artaud, François Dufrêne, Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Franz Mon, Gerhard Rühm, Nikolaus Einhorn, Ladislav Novak, Carlfriedrich Claus, Brion Gysin, Paul de Vree, Bob Cobbing.

Puis un **retour phonétique** avec : Isidore Isou, Maurice Lemaître, Altagor, Patrizia Vicinelli, Adriano Spatola.

Le dernier disque de la série présente Demetrio Stratos, Arrigo Lora-Totino, Roberto Musto et Laura Santiano.

Cette édition, parue en 1979, est une sorte de bilan réalisé avec des documents rares difficilement accessibles. Cette confrontation du poème phonétique et du poème sonore nous engage à préciser :

« Oral (du lat. os, oris, bouche). Transmis de bouche en bouche. Tradition orale : fait de vive voix : *déposition orale.* (Nous connaîtrons ce phénomène au travers de John Giorno, Paul-Armand Gette, Michèle Métail, etc.).

Phonétique (gardons ce titre au sens restreint des poètes dadaïstes et lettristes) : *Phonétique articulatoire* (en contraste) : partie de la phonétique qui a pour objet d'analyser les sons réalisés au moyen de la parole et de reconnaître le mode de production de ces sons (5).

Sonore (nous avons pris ce mot, au sens où

(5) Nous pourrions aller très loin avec ces définitions. On sait par exemple que le Chinois change de sens par le ton. Pour respecter les poètes dadas et lettristes ... remarquons que ces derniers étendent l'alphabet par de nouvelles notations de phonèmes. D'autre part, les *vibrations* dans le champ *sonore,* contrairement à ce que font les poètes phonétiques, se récupèrent électroniquement. Ces définitions sont reprises du *Dictionnaire Larousse.* Les parenthèses sont ajoutées par l'auteur.

nous nous sommes « multipliés » avec nos moyens techniques). En phonétique : se dit de tout phénomène par l'articulation duquel les cordes vocales entrent en *vibrations* ».

Après 1950

1953	François Dufrêne	Crée en 1953 ses **crirythmes.** Ecrit son *Le Tombeau de Pierre Larousse* et le publie en 1958. Un des premiers plasticiens des « décollages » d'affiches.
1953	Arthur Pétronio	(Voir plus haut). Développe sa **verbophonie** en se souvenant de ses orchestrations du « texte verbal de la Bataille de Marignan, que Jannequin mit en chant choral ».
1955	Bernard Heidsieck	Créateur des **poèmes-partitions,** un peu plus tard des **biopsies, passe-partout, mécano-poèmes.** Ses poèmes sonores sont toujours sémantiques, dans l'acception simple — sans cesse multipliée par l'électronique — de chercher le « sens du sens ».
1957	Henri Chopin	Créateur des **audio-poèmes,** titre donné par Brion Gysin. Utilise dès le début les « manipulations » électroacoustiques, avec plusieurs vitesses de défilement, échos, réverbérations, et un peu plus tard des variateurs de vitesses. Emploie les microphones très près ou dans la bouche.
1958	Brion Gysin	Peintre et écrivain. Développe les **permutations** au-delà des recherches de Gertrude Stein.
1958	William Seward Burroughs et Gysin	Trouvent les **cut-ups** pour rendre les langages **brouillés,** insaisissables, détériorant le sens de la phrase. Selon Burroughs, « le monde entier est un cut-up ». En 1956, dans une correspondance avec Allen Ginsberg, Burroughs invente le même terme.
1958	Ladislav Novak	Etudie les onomatopées des Esquimaux, réalise de brefs enregistrements en latin, probablement en s'inspirant des déclarations du révolutionnaire de Bohème Jan Hus. Novak est l'auteur des « Structures phonétiques de la langue tchèque » enregistrées.
1963	Pierre Garnier	Lance ses **sonies**, voir analyse.
1965	Arrigo Lora-Totino	Inventeur de cocasses appareils en métal, sorte de radiateurs parfois contenant de l'eau, utilisés pour le souffle. S'inspire nettement de la Commedia dell'Arte. Principaux

		titres : **poésie liquide, poésie cabaret, poésie gymnique** et **mimique-parole.**
1965	Léo Küpper	Musicien et poète. A ses débuts utilise les micro-sons, les vocalisations dont il recherche les infiniment petits.
1965	John Giorno	Rentrée en force de la poésie orale. Remarquable présence scénique. Fréquents voyages au Thibet, dont les psalmodies l'influencent surtout pour les oralités « accumulations » qu'il emploie.
1973	Lily Greenham	Remarquable diseuse de « poésie phonétique », jusqu'en 1973, où elle crée sa *Lingual Music,* synthèse de poésie phonétique, sonore, et de composition de musique électroacoustique.
1973	Michèle Métail	Crée ses *Hors-Textes*, « tentative d'exploitation systématique du langage divisé en ses composants ».
1974	Katalin Ladik	Une voix merveilleusement belle. Lance ses *Fonicka Interpretacija Visuelne Poezije.* S'accompagne d'instruments inventés amplifiés par micros. Vocalise sur plusieurs registres.

Si Jean-Louis Brau ne figure pas ici, c'est que son « Instrumentation Verbale » date de 1962, bien que François Dufrêne et Gil J Wolman signalent que cet auteur aurait débuté dès 1949.

Le présent répertoire n'oublie pas les compositeurs ou poètes allemands et autrichiens. Les liens établis au point de vue « son » ont été trop tardifs. Les **lautgedichten** de l'Allemand Franz Mon apparaissent vers les années 60, ceux des Autrichiens Ernst Jandl et Gerhard Rühm également. Ce n'est qu'après 1970 que nous avons pu les voir en action (cf. Chapitre II, livre 2).

Dans ce début des éclatements et re-compositions poétiques, indiquons pour mémoire, la « poésie-action » créée dans les années 60 par Robert Filliou (surtout avec sa pièce de théâtre *Poï-Poï*, récitatif obsessionnel accompagné de jets de sable et de pierres sur le public), Bernard Heidsieck et moi-même ; de plus, il y eut le Domaine Poétique en 1962-64, avec F. Dufrêne, Filliou, B. Gysin, W. Burroughs, B. Heidsieck, Ghérasim Luca, les peintres Gianni Bertini et Yvaral, etc. L'animateur était Jean-Clarence Lambert, aidé par le metteur en scène Jean-Loup Philippe et par le comédien Jacques Grüber.

Deux Grandes Périodes Créatrices

Signalons, entre parenthèses, que la musique pré-renaissance avait comme instrument majeur : la voix. Au XXe siècle, à l'apparition des magnétophones, c'est encore la voix qui retient d'abord les poètes, ensuite les musiciens.

Dans les deux cas, l'imagination ne connaît aucune contrainte ; si, avec la Renaissance, nous avons la liberté de création des Cervantès, Rabelais, Shakespeare ..., aujourd'hui les mêmes libertés débridées ignorent toutes les « lois » poétiques en créant, au travers des auteurs « objets » de ce livre, des expressions échappant à toute règle traditionnelle.

Il a paru intéressant de publier ici le tableau comparatif de Hugh Davies, mettant face à face les deux périodes :

Un Ecart dans les Domaines Inexplorés de la Musicologie Comparative

OU

Comment éviter de refaire toujours les mêmes erreurs bien connues ?

HUGH DAVIES

Pendant le
dix-septième vingtième
siècle, la musique occidentale
vit le développement d'un nouveau
genre :
la musique
instrumentale électroacoustique
(solo et ensemble). ou électronique.
Auparavant,
contrairement à toute autre
culture musicale, en particulier les appareils
celle de l'Extrême-Orient,
les instruments électroniques
avaient été utilisés
surtout dans un rôle secondaire ;
(en dehors de la musique on enregistrait et transmettait
d'orgue et d'autres la musique (et la parole, etc.)
instruments à clavier) : par le phonographe et la radio, et
on remplaçait les parties manquantes on étudiait l'acoustique
par des ensembles vocaux, (par exemple, pour modifier
ou on prenait la place du chœur par différentes méthodes
à l'église, et à l'occasion de l'acoustique
certaines fêtes. d'une salle de concert).
Avec le développement de
l'harmonie la « non-tonalité » (il est encore
tonale trop tôt pour trouver un terme
fonctionnelle, positif embrassant tout ce domaine),
est venue la première
musique instrumentale indépendante utilisation « créative »
(solo et ensemble) des moyens électroniques
et, avec cela,
de nouveaux instruments sont apparus ;
les uns, tels que
la clarinette, le synthétiseur électronique,
spécialement développés
pour la première fois,
les autres, tels que
le violon, le magnétophone,
étant le résultat d'une
intégration d'éléments de
plusieurs instruments déjà existants,
qui eux-mêmes avaient subi
une longue période de développement.
C'est presque comme si ces deux
« innovations »,
la tonalité la « non-tonalité »

et la musique

instrumentale, électronique,

étaient toutes deux destinées à
répondre à la gamme considérable des
possibilités ouvertes par l'autre.
Jusqu'à cette période, la plupart des
interprètes n'avaient besoin
d'aucun appareil

mécanique électrique

pour faire de la musique,
utilisant par contre

le plus répandu de des instruments qui étaient devenus
tous les instruments musicaux : presque aussi répandus que :

la voix humaine.
Ensuite, on est arrivé à une
introduction étendue mais progressive
de nouveaux

instruments, appareils électroniques,

qu'on associait à
une position sociale « inférieure » et
avec des fonctions « extra-musicales ».
Mais,
comme avec toute innovation
réussie,
la popularité de la musique

instrumentale électronique

augmentait
et cette musique prit bientôt
une extrême importance.
Tandis que les compositeurs les plus
significatifs de la période
entre

1500 1850

et

1600 1950

étaient dans une large mesure les

chanteurs personnages

les plus significatifs

du jour, dans tous les aspects de la
présentation des concerts,

leurs successeurs, les

instrumentistes (violonistes, et spécialistes de la
plus tard, pianistes), musique électronique,

peu de temps après, étaient
les musiciens les plus significatifs.
Au début, cette nouvelle musique

instrumentale, électronique,

toujours mal vue
par la plupart des gens
(surtout par les

chanteurs interprètes

et par ceux qui s'occupaient
de la musique
« traditionnelle » de l'époque),
avait tendance
à s'isoler,

mais peu à peu, elle en est venue à
s'allier et à s'intégrer
à la musique
vocale « instrumentale et vocale »
et à être
considérée sur le même plan
qu'elle.
(Il y a environ quatre siècles,
on était dans une situation
similaire,
lorsque l'harmonie et la polyphonie
firent leur apparition pour la première fois d
dans la musique occidentale : a
alors le compositeur est devenu
un musicien professionnel, c
alors que toute la musique était auparavant composée a
— presque invariablement, de façon anonyme — p
par des moines). o)

Cologne-Paris-Cologne, avril 1966.
Revue *Musics* n° 3, 1975, Londres.
(Traduit de l'anglais par Jean Chopin)

En faisant partir, comme nous le croyons, la véritable « révolution industrielle » de la Renaissance — pensons au Gothique flamboyant, à l'expansion des Empires et, en ce qui nous concerne, à l'épanouissement de l'Imprimerie, cette belle « composition-Intelligence », on pourrait ajouter au schéma de Davies la « technique imprimée » ; de même qu'aujourd'hui s'ouvre le monde sonore, le visuel s'étend partout (7). Il serait bon, dans un autre ouvrage, de chercher le Code typographique original, auquel tous les poètes acceptèrent de se soumettre, ces mêmes poètes qui refusent ou se moquent aujourd'hui de notre technologie. Le titre : « Comment éviter de refaire toujours les mêmes erreurs » s'adresse aussi bien aux poètes qu'aux musiciens qui nous rejettent sans avoir cherché à nous écouter, nous voir ou nous connaître.

Les études de Davies sont très précieuses. Elles paraissent à un moment qui confirme les recherches d'un pilier de la revue *Cinquième Saison* : Arthur Pétronio.

Depuis 1919, ce dernier n'a jamais hésité à parler d'un art sonore total, si j'en crois Paul Neuhuys, directeur de la revue *Ça Ira !* en 1920-1923 à Anvers, et qui le publia à cette époque.

Dans son article *Ouvertures. Au cœur des langages* (Cf. *Cinquième Saison* n° 19, 1963), Pétronio reproduit le fragment suivant de Durand de la Malle (poème *Le Rossignol*, XVIe siècle) :

Tinu, tinu, tinu, tiao
Sprotiu squita
Querrec pi pi
tio, tio, tio, tix
Quito, quito, quito, quooo
ZI, ZI, ZI, ZI, ZI, ZI
Quarrec tiu zquia pi pi qui.

A la lecture de Durand de la Malle, d'emblée, nous sommes conduits aux « Fatras et à la Fatrasie », ou « Essai sur la Poésie irrationnelle en France au Moyen Age » (8), dans l'Avant-Propos duquel on lit :

« Si la Phonologie peut être établie — parfois après de longs essais seulement, il est vrai — certains aspects de la phonétique se dérobent à tous nos efforts. Par exemple, quelle valeur convient-il d'attribuer aux consonnes finales d'un auteur du XIIIe siècle

(7) Lire la synthèse de Michel Giroud : *Typographies. Ecritures.* Catalogue de La Maison de la Culture de Rennes, janvier 1978.
(8) Recherches de Lambert C. Porter : Librairie E. Droz, Genève, et Librairie Minard, Paris, 1960.

dont l'orthographe est très conséquente ? Ces consonnes se prononçaient-elles 1) toujours, 2) seulement devant la voyelle initiale d'un mot appartenant au même groupe du souffle ou 3) jamais ? ».

Les mêmes problèmes se posent dans l'irrationnalité des différentes poésies sonores qui sont criées, murmurées, sémantiques, dites, etc., sans repères de notations. C'est dire que nous sommes dans un champ illimité de comparaisons si on veut bien comprendre les rapports projectifs qu'il y a entre ces grandes époques, la pré-renaissance étant toujours orale (très important ici de souligner le mot « souffle »), puis se rendant à la technique imprimée sous la Renaissance, la nôtre faisant la démarche inverse : abandonnant la technique imprimée pour de nouvelles oralités grâce aux magnétophones. Par-dessus les siècles, nous sommes dans un grand boomerang ... aux trajectoires sans cesse grandissantes.

Dans ce voyage où nous sommes éperdument présents, pris dans un vertige inouï, on peut trouver des positions d'auteurs qui échappent au verbe lui-même, quand par exemple Pétronio écrit :

« L'acte poétique est par nature un acte musculaire, guttural, lingual, labié. Si la bouche domine le stylo, c'est, hélas ! ce dernier qui, par la force de l'habitude, impose sa tyrannie » (*Pour une poésie totale verbophonique*, revue *Cinquième Saison* n° 13, 1961).

On le voit, à nos débuts, Pétronio était notre unique soutien. Nous défendant inlassablement, il n'hésitait pas à écrire dans le même article :

« Si l'on désire faire donner de la voix au poème, même si l'on craint de le livrer en spectacle dans sa forme audio-visuelle, le disque et la radio ainsi que le magnétophone peuvent accommoder certaines réticences ».

Quelques textes de base

La lecture des revues d'avant-garde fut toujours malaisée. De temps à autre, nous recevions un article étonnant, qui parfois nous hérissait, parfois emportait notre adhésion. Les textes qui suivent sont détachés des chapitres consacrés à leur auteur. Nous voulons, par ce geste, respecter le poète qui s'affirme, sans l'enfermer dans une étude générale. Nous aurions sans doute triché si nous avions alourdi chaque auteur de ses déclarations. D'ailleurs, ces « textes de base » nous paraissent indispensables lorsqu'il s'agit d'éclairer les poésies sonores, qui ne sont pas un genre poético-littéraire.

François Dufrêne, *Désordre du Jour,* revue *UR,* n°1, décembre 1950 (9).

« La dictature lettriste annonce la poésie, une autre. Il faut assainir son sang salé, sucé, glue sans globule. J'exècre les âcres, les sûres vomissures d'encre, les camps fétides, les confetti, les confitures mi-figues, mi-raisins, les attitudes mi-fougue, mi-raison, les latitudes mi-fugue, mi-prison, les platitudes ni rose ni réséda mais ruse et résidu A et il s'agit I de la ruse qu'il faut O d'un résidu U qui n'est pas celui qu'il eut fallu car la poésie pour être, ne doit pas être rose, non plus que réséda, mais plutôt par ruse, n'être pas résidu (voir Isou). Or, d'autre part, il est certain, comme le dit Jaspers qui, par ailleurs, n'est qu'un philosophe existentiel, les existences se comprennent dans l'incompréhensible.

Mais comme le dit Novalis qui, par ailleurs, n'est qu'un Allemand romantique : « Si l'on ne comprend pas la langue, c'est qu'elle ne se comprend point, et ne veut point se comprendre, le véritable sanscrit parlait pour parler, parce que la parole était son être et même sa joie » et le romantique allemand qui, par ailleurs, n'est que Novalis, disait encore : « L'hiéroglyphe n'a besoin de nulle explication, quiconque parle vraiment, celui-là est plein de la vie éternelle et son écriture apparaît étrangement parente des mystères authentiques car elle est un accord jailli de la symphonie de l'Univers ... ». (Ce dernier paragraphe sur Novalis fut ajouté à l'article entier pour une publication dans la revue *ION* n° 1, avril 1952).

Pour me faire comprendre, je n'ai rien à dire

(9) Ce texte étonnant fut écrit par Dufrêne alors âgé de vingt ans.

qu'à parler car ce n'est pas dans l'être du cri d'être menteur, il dit ce qu'il dit, et on ne lui fait pas dire ce qu'il ne veut pas dire car il ne veut rien dire, ne faire autre chose que ne rien dire et Faire et Dire ne font donc qu'Un pour lui. C'est parce que le cri n'est qu'une impasse, que les organes phonateurs sont des impasses, qu'ils ouvrent sur le dehors du dedans ; désespérés, conscients de l'impasse, l'avenir impassible étant sans doute passé ni futur impossible, nous dont la dentition est complète déchiquetons et que je te déchiquète les déchets chiés par les anges déchus. A la fin du monde oui nous participons en rompant le pain du langage quotidien en cassant la croûte et en le bouffant car le langage est mensonge et que nous faisons partie de l'intégrale vérité ! je crie donc je suis. Traiter le cri en ta personne et en celle d'autrui comme une fin du monde en soi et de la faim de la poésie. Le spasme du larynx sera l'avant-coureur du dernier spasme antédiluvien. Mais ce n'est là que pré-textes et pour moi le lettrisme ne reste au fond qu'un vice inexcusable ».

(Communication de F. Dufrêne)

Bernard Heidsieck, *Pas plus tard que tout à l'heure,* recueil *Sitôt dit,* poésie 55, éd. Séghers. Extrait.

« Les distances ne se galvaudent pas. Si peu d'espace à digérer et tant de hardes à collectionner. Comme le plus pur bouquet d'origine si pure. C'est simple. Très simple. Marcher. Toujours rejoindre ses paysages. Toujours toucher du bout des doigts les grilles qui fondent. Encore. Toujours. Le pied qui se pose. La minute qui se coince sous la paupière. Et l'autre. Et ce bruit de je ne sais où. Dehors. Dans le sang. Voix que chaque pas renouvelle. Voix. Ta voix. Eveil d'un filet d'air dans la machine à tout faire. Un siècle

Oh ! tenir

encore. Un jour seulement. Le silence ne trompe pas. Je sais. Du bout des doigts. Oui. Du bout des doigts. Le dernier pas. Je ne puis faire mieux. Tel que je suis. Tu sauras. Du bout des ongles ... La serrure ... La clef ... Le silence. Le silence moins la clef qui tourne ... La pièce qui chavire. Rien ... Si. La partie gagnée. Adieu. Bonjour. C'est toi. Je savais que tu étais là

Merci.

Toi.

Lèvres plus que lèvres ».

Henri Chopin, *Regard Total,* recueil *Présence,* revue *Poésie Nouvelle* n° 1, 1957 (10).

« avale
exprime
éponge
tu n'as pas d'autres raisons
mon cher

avale
exprime
éponge
tu n'as pas d'autres pouvoirs
idiot

avale
exprime
éponge
tu n'as pas d'autres spermes
homme

avale
exprime
éponge
tu n'as pas d'autres cris
Chopin

(10) Le lettriste Maurice Lemaître est, à l'époque, très ouvert ; c'est lui qui édita la revue *UR* où il publia Dufrêne, c'est également lui qui publia ce poème.

avale
exprime
éponge
tu n'as pas d'autres buts
                chopin

à moins que
à moins que
        dans la rue qui devient ta main
        dans la rue qui devient ta marche
        dans la rue qui devient ton chant
        dans la rue qui devient ta veine
        dans la ville qui devient ta course
        dans la ville qui devient un membre
        dans la ville qui devient un geste
        dans la ville qui devient la geste
tu parles
tu parles sans cesse de ce qui te soutient

avale
exprime
éponge »

(fragment)

Arthur Pétronio, « *Recherches pour une poétique orchestrale à fonction projective spatiale,* revue *Cinquième Saison* n°7, 1959 (extrait).

Le langage poétique doit être capable de contenir une charge affective de bruits-sons qui sauront ébranler l'imagination et mettre en activité les vibrations nerveuses de l'homme.

. . . . . .

On doit ranger sous le signe générique VERBOPHONIE, tout mode d'expression et d'exécution poétique où le poète s'émancipe de la tyrannie typographique du mot pour le réintégrer dans sa vérité originelle spatiale, acoustique par la représentation musculaire laryngo-buccale d'un sentiment affectif profond, dont l'écriture (ce pis aller) ne se motive que pour une raison mnémonique ».

Brion Gysin, Citations passim.

Ladislav Novak, Réponse à Pierre Garnier, dans la revue *Les Lettres,* éd. André Silvaire, numéro 3, 1964.

« Je veux seulement m'associer aux idées d'Ilse Garnier en traçant un rapide schéma de mon développement personnel. En 1957, je me suis occupé pour la première fois de poèmes-onomatopées. Je suis parti de l'idée que la langue était une gesticulation des organes vocaux (voir *Etudes de Psychologie Linguistique* du Père Marcel Jousse : « Les hommes se sont d'abord compris par geste ». Mais « économiquement », cette « langue » n'était pas « rentable ». Il s'est alors produit un transfert de la langue externe vers la langue interne. (Dans l'Action-Painting aussi le peintre « gesticule » sur la toile). J'ai d'abord inscrit sur le papier ces gesticulations spontanées. Ce n'est qu'en 1961, quand l'achat d'un magnétophone m'a été possible, que j'ai commencé mes essais directement sur la bande magnétique. J'ai alors produit un certain tachisme phonétique (« Les correspondances » ; « La compagnie étrangère »). Mais, bientôt, par de nombreuses superpositions et par les variations de vitesses, j'ai créé une sorte de structure phonétique (« Géologie » ; « Comment nous avons tué notre papa ») et aussitôt je me suis trouvé dangereusement près de la musique concrète. Maintenant je veux utiliser, par la technique la plus simple, les éléments fondamentaux de langues différentes, les élever à la danse et en venir à un vrai Spatialisme. Et puis, je ne veux pas renoncer entièrement au paramètre sémantique ».

Carlfriedrich Claus, Ce remarquable poète graphique qui utilise de nombreuses superpositions visuelles, passe pour n'avoir fait aucun enregistrement. Toutefois, les Editions *Cramps* de Milan, annoncent ses « Lautgedichten » de 1965. Revue *Les Lettres,* n°33.

« En libérant les sons linguistiques de leur rôle de véhicules (communication) et en les organisant en des structures acoustiques nouvelles, qui ne sont plus ou pas encore « linguistiques », nous bouleversons l'idée même du « parler » : pour employer la terminologie de l'Information théorie, c'est soudain le « bruit » et les informations qu'il contient qui nous intéressent dans le mélange d'informations et de bruit dont est fait le signal linguistique. Or, ce courant d'informations contenu dans le bruit était réprimé par nos appareils récepteurs et émetteurs lors de l'émission ou de la perception des signaux linguistiques utilitaires — il n'était actif que d'une façon secondaire et sous-jacente.
Si l'on fait abstraction, dans ces nouvelles structures, des expériences sur la dialectique du discours, expériences qui déchaînent toujours simultanément un sous et un ultra-sémantisme, aucune langue n'est posée **a priori** au nouveau « parler » magnétophonique.
Donc, à la limite, il ne s'agit pas d'un « parler », la phonologie enseignant qu'une « structure linguistique est posée **a priori** à chaque acte du parler » (v. Essen). Car les phénomènes, les éléments du signal linguistique, commencent par se nommer et ainsi : par s'affirmer. Ils forment des liaisons nouvelles, ils deviennent des éléments « d'autres » messages. Que ceci se produise par des processus dialectiques à l'intérieur de systèmes linguistiques donnés — ou bien par des processus phonétiques, mis en mouvement **a priori** en dehors du sémantisme et produisant de purs espaces de bruits (dialectique de superpositions ou harmonie), ou que ceci se produise par les synthèses des deux possibilités (informations syntaxiques, par exemple, traversant un univers de phonèmes agités et de souffles, ou bien prisonnières au milieu d'eux), toujours ces structures acoustiques si différentes les unes des autres, ces systèmes, ces formations d'espaces phonétiques me semblent se situer dans le « monde humain le plus riche en intensités » (Ernst Bloch) ... ».
(Extrait)

William Burroughs, Relire son « Avant-Dire » ; citations passim.

Pour conclure ces **textes de base,** citons l'article de Raoul Hausmann *Optophonétique,* publié pour la première fois en 1922 dans la revue *MA,* animée par Laszlo Kassak et Laszlo Moholy-Nagy, Budapest et Vienne. Ce texte fut repris dans ma Collection *OU* n°1, à la demande de son auteur.

Optophonétique :

« Le but que nous voulons atteindre, consiste à parvenir à un état primordial nouveau, à une nouvelle présence.
Les éléments du langage et de la vue surgissent devant nous d'une manière nouvelle.
La situation de notre monde exige de nous des signes primordiaux nouveaux : donnons-lui satisfaction.
Bien que nous ne puissions que bégayer ces nouveaux éléments du langage, nous déclarons, que l'abstraction, la période transitoire de l'art pour l'art est passée.
La synthèse s'approche à pas énergiques, nous réussirons à donner une forme unie aux vibrations de la lumière et du son.
Les théories pitoyables de l'optique scientifique seront mises de côté et la correspondance entre la lumière et le son sera dévoilée au monde.
L'image lumineuse que forment nos yeux ellipsoïdaux n'a plus de puissance créatrice pour nous, mais à partir des vibrations déjà connues, une nouvelle optique solaire se manifestera, qui ne sera plus mécanique, mais qui sera l'essence du mouvement de la lumière.
Dès maintenant, le but n'est plus de projeter des allégories d'une philosophie impossible, représentant notre vue du monde, car nous ne vivons plus dans un pays de conte de fées du passé, ni dans celui de demain, mais dans une émanation vivante.
Seuls les imbéciles peuvent se contenter de la pensée que le monde est résolu en trois dimensions : la dimension-temps-espace s'élève à l'aide de la dynamique, notre sixième sens est le mouvement spirituel.
Le Sens-Temps-Espace est le principal de tous nos sens ».
(Extrait)

CHAPITRE 2

panorama du poème phonétique (ou la révolution fertile avant 1950)

« Dites-moi, cher Lettré, ne cesserons-nous pas d'ajouter tant à la quantité et si peu à la vraie richesse ?
Ferons-nous éternellement de nouveaux livres comme les apothicaires font de nouvelles potions en versant d'une bouteille dans l'autre ?
Enroulerons-nous éternellement la même corde que nous venons de dérouler ? éternellement sur la même voie ? éternellement à la même allure ?
Notre destin demeurera-t-il de montrer au peuple jour après jour, et les fériés comme les ouvrables, les reliques de notre savoir, comme les moines montrent celles de leurs saints sans faire un seul petit miracle ? »

Lawrence Sterne (1713-1768)
Tristam Shandy, publié de 1760 à 1767. Traduction Charles Mauron.
Collection 10/18.

Dans ce même esprit de « fatigue » de l'écrit, plus près de nous, en 1871-72, les Zutistes (qui disaient « zut » à tout) étaient animés par le désir de libérer la poésie. Certains d'ailleurs comme Arthur Rimbaud et Germain Nouveau renoncèrent même à l'écriture. Charles Cros, tout en restant poète, se tourna vers les inventions, en particulier avec son **paléophone** (voix du passé) en 1877 et les perfectionnements qu'il apporta aux procédés de la photographie en couleurs qui, elle aussi, est un éclatement pictural — et poétique, si nous pensons aux techniques imprimées de l'offset.

Dans le cadre de l'éclatement des arts de jadis : poésie, musique, peinture et sculpture, il faut faire une mention spéciale pour Gustave Kahn (1859-1936) à cause du rôle important qu'il joua pour Pierre Albert-Birot avec ses notes critiques, tout comme René Ghil pour Pétronio et Brau avec son livre *Le Traité du Verbe,* 1886.

Avec le recul, nous pouvons affirmer que jamais la poésie ne se limita qu'à l'écrit, qu'elle n'a jamais été la Tradition, car qui dit écrit sous-entend récupération, qui dit Tradition sous-entendra, en poésie, restriction de l'oralité naturelle. La poésie ne se succède pas à elle-même, par définition elle ne cesse de se faire, comme la vie qui dépend du sperme et non de l'Histoire.

En fait, cette lassitude de l'écrit poétique se retrouve chez Baudelaire — quand il soutient les tentatives de spectacle total réalisées par Richard Wagner — comme on la retrouvera chez Nietzsche, lui aussi intéressé par Wagner dans sa jeunesse.

Baudelaire et Nietzsche furent le « déclic » qui me fit voir le XXe siècle, et lui seul. A partir d'eux, j'ai admis que la poésie sonore était une résultante de l'apprentissage du XXe siècle, nous libérant de l'écriture, acceptant la naissance effective des fusées — allant de pair avec celle des magnétophones.

Si bien qu'en 1950, il y aura pour les poètes, d'inexorables cassures dans le Verbe hérité des Classiques, encore que pourtant nous ayons eu la leçon de la poésie libérée avec Tristan Corbière (1) et surtout avec le « Hamlet » de Jules Laforgue, à la fois contestataire de Shakespeare et l'un des créateurs du « vers libre ». Tous ces auteurs, dits « décadents », se retrouvent assurément dans la peinture Impressionniste, quand la recherche de la lumière détrônait l'anecdote des belles poses, façon Ingres.

C'est alors que Stéphane Mallarmé, avec sa mise en page où le mot prend ses **espaces,** fit comprendre la force du « mot en liberté », que Filippo Tommaso Marinetti amplifia à partir de 1909. De cette période — qui aujourd'hui paraît transitoire face à l'épanouissement des sons poétiques dans le monde — de cette période donc d'une civilisation écrite à la naissance de la civilisation sonore, on aura au fil des années tant de richesses qu'il faudra choisir, et, pour commencer, sans souci des dates, nous en appellerons au Chilien Vincente Huidobro (1889-1948) et à son poème *Altazor,* composé entre 1919 et 1930.

Altazor, extrait[2]

Viene gondoleando la golondrina

Al horitana de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta manana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La golonnina
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondia
Y la noche encoge sus unas como el leopardo
Ya viene la golontrina
Que tiene un nido en cada uno de los dos calores
Como yo lo tengo en los cuatro horizontes
Viene la golonrisa
Y las olas se leventan en la punta de los pies
Viene la golonnina
Y siente un vahido la cabeza de la montana
Viene la golongira
Y el viento se hace parabola de silfides en orgia
Se llenan de notas los hilos telefonicos

(1) Est-ce un hasard quand Arthur Pétronio le met en « verbophonie » pour ses premières formations chorales ? Il choisit le poème « Saint Tu pe tu ». Extrait publié dans *Cinquième Saison* n°13, 1961.
(2) Huidobro, *Altazor,* in Poesia y prosa, antologia, Aguilaz, Madrid 1967.

Se duerme el ocaso con la cabeza escondida
Y el arbol con el pulso afiebrado
Pero el cielo prefiere el rodonol
Su nino querido el rorrenol
Su flor de alegria el rominol
Su piel de lagrima el rofanol
Su garganta nocturna el rosolnol
El rolanol
El rosinol

Ces expériences à l'intérieur des mots et des syllabes se retrouvent dans quelques essais des écrivains Paul Scheerbart (1863-1915) et Christian Morgenstern[1] (1871-1914), tous deux superficiellement dits « expressionnistes ».

En réalité, ces auteurs opposèrent leur esprit fantaisiste et burlesque à l'écrit sérieux, tout en acceptant l'alphabet comme structure ... nécessaire à l'époque. Pour en témoigner, nous connaissons certains petits poèmes qui auraient mérité des jeux phonétiques plus développés :

Kikakoku !
Ekoralaps !
Wiso kollipanda opolösa.
Ipasatta îh fûo.
Kikakoku proklinthe petêh.
Nikifili mopa léxio intipaschi benakaffro-propsa
pî ! Propsa pî !
Jasollu nosaréssa flipsei.
Aukaratto passakrussar kikakoku.
Nupsa pusch ?
Kikakoku buluru ?
Futupukke — propsa pî !
Jassollu...
(Scheerbart, extrait de *Ich Liebe Dich,* éd. Schuster, 1897).

Les musiciens d'aujourd'hui, intéressés par les compositions de musique électronique, n'ignorent pas les forces de ces phonèmes, surtout lorsqu'on le prononce en allemand, dans leur harmonie.

Cependant, si nous en restons à la syllabe simplement sonore, nous n'irons pas plus loin que Durand de la Malle, avec *Le Rossignol.*

Les recherches des sons dans le langage iront peu à peu, et dans toutes les directions, par-delà l'écrit. Pour les connaître, du moins pour en avoir quelques notions, il est nécessaire de dresser un tableau synoptique de la première moitié de notre siècle :

1909 Naissance du Futurisme, Paris
1910 *Der Sturm,* Berlin
1912 Futurisme Russe
1913 *Armory Show,* New York
1913 *Lacerba,* Milan
1914 *Vorticisme,* Londres
1914 *Blast,* revue de Wyndham Lewis
1916 *SIC* (son, idées, couleurs) Pierre Albert-Birot, Paris
1916 *Le Cabaret Voltaire,* Dada, Zürich
1917 *De Stijl,* Leiden, Hollande
1918 *Der Dada,* Berlin, et Club Dada
1920 *Ca Ira !* Anvers
1920 *Continporanul,* Bucarest
1920 *GGA,* Varsovie
1921 *Paul van Ostayen,* Anvers

(1) Sur Morgenstern, consulter le remarquable ouvrage de Josef Hirsal, KLU, Prague 1965. C. Morgenstern, Beranek Mesic.

1921 *Het Overzicht,* Anvers
1923 *Merz,* Hanovre
1924 *Manifeste surréaliste,* Paris
1927 *L'Esprit Nouveau,* Paris
1930 *Cercle et Carré,* Paris

Nous traçons ce sommaire tableau de l'**avant 50** dans l'intention de montrer aux critiques la somme considérable des arts nouveaux, non pour en faire nous-mêmes l'analyse ce qui excéderait l'objet de ce livre.

On pourrait bien sûr indiquer les rencontres des futuristes italiens et russes en 1910, les revues *MA* à Budapest et Vienne à partir de 1921, et *Zenith* à Belgrade. Nous pourrions aussi mentionner les revues *Nord-Sud* et *Maintenant...* et nous n'en finirions pas. La richesse de ces trente années entre 1909 et 1939 fut considérable.

Pourtant toutes ces publications à caractère international ont été mises au second plan, sans doute par le phénomène surréaliste. Ce surréalisme qui n'a pas hésité à oublier de dire que ce mot avait été emprunté à Guillaume Apollinaire qui l'avait forgé en 1917 pour sa pièce *Les Mamelles de Tirésias,* et à Yvan Goll qui l'employait déjà avant la parution du Manifeste de Breton.

De toute manière, cet emprunt ne peut effacer les présences du Surréalisme, dans le domaine poético-politique. En ce qui nous concerne, pour parler vulgairement, les noms d'André Breton, Louis Aragon et Paul Eluard couvrirent superficiellement toutes les poésies d'avant-garde qu'on sut redécouvrir plus tard. Si je donne un avis personnel, le Surréalisme n'est, en définitive, que l'acceptation d'un verbe qui n'évolue pas, quand bien même la « pensée » serait en progression (?). Pour cette raison, notre tableau synoptique continue seulement en 1946, après la coupure de la guerre et sa poésie de combat temporellement nécessaire : La Poésie de la Résistance.

1946 *Lettrisme,* Paris
1947 *Métapoésie,* Nord de la France et Paris
1947 *Mouvement Cobra,* Amsterdam
1949 *Lecture phonétique* ... Rome
1949 *Spatialisme (Fontana),* Paris, Milan

Mouvements influencés par **l'avant 1950.**

1953 *Poésie concrète,* Zurich, Allemagne, Brésil
1955 *Plan-Pilote,* poésie concrète, Brésil
1958 *Ultra-Lettrisme,* Paris
1961 *Fluxus,* New York, Paris, Nice, Berlin, etc.

Ceci dit, on ne peut oublier une personnalité absolument indépendante, Gil J Wolman qui, en 1951, crée au Musée de l'Homme ses **permutations** de sons buccaux, qui n'ont rien à voir avec les **techniques** des **permutations** en langue anglaise.

Ces repères synoptiques sont évidemment schématiques, mais ils sont indiqués pour démontrer que l'élan libérateur — en poésie — est considérable dès l'aube de notre temps, et nous exclut de toutes les modes « rétros » (inventées par les mondes commerciaux et les conseillers politiques) qui sévissent en ce moment. En réalité si, désireux de saisir, comprendre et d'aimer on voulait dresser un bilan exhaustif du XXe siècle, nous saurions que par concomitance :

L'art prétendu abstrait est à rapprocher de la poésie prétendue abstraite

L'art de la poésie phonétique est à l'orée d'une nouvelle oralité, beaucoup plus qu'une fin de la poésie descriptive

Alors que « les mots en liberté » coïncident avec un siècle qui s'envole.

Soupçonnant une période d'une richesse incalculée, à la suite des travaux de Scheerbart, de Morgenstern, et plus encore de Schwitters, pour mieux connaître cette ouverture sans fin je dus rencontrer, dans l'ordre : Altagor, Pétronio, Seuphor, Paul de Vree, Gaston Burssens (qui fut très lié avec Paul van Ostaijen), Paul Neuhuys, Pierre Albert-Birot, Marcelle Cahn, Jacques Costine, Raoul Hausmann, Jefrim Golyscheff, Man Ray, Marcel Janco, Joseph Lacasse, etc., qui à peu près tous m'étonnèrent par leur indépendance vis-à-vis du Surréa-

lisme, qui tenait encore le haut du pavé dans les années 50. Je connus aussi Maurice Lemaître, qui me voulait un futur lettriste.

Tous ces personnages rendirent possible le voyage dans le siècle libérateur ; la poésie était mise en orbite, il fallut tourner en elle et avec elle.

Holoho

holoho

tata

tata

tatata

holoho

holoho

Bam

Slingeren Slangen door de Stilte

Wuiven bomen dwars de blauwe avond

Speelt

maan

panteren

op de weide

holoho

holoho

VAN OSTAIJEN. REVUE *DE TAFEL RONDE*.

Lorsqu'on a en mémoire, à travers ce tableau, les bouleversants moments éclatés de la poésie, dans presque tous les pays d'Europe et les deux Amériques, le « on trouve un peu partout des tendances vers un langage nouveau » de Raoul Hausmann reçoit une réelle affirmation. Derrière les convergences de ces mouvements, les poésies du XXe siècle allient l'Infiniment Grand à l'Infiniment Petit, dans leurs motifs, mais aussi dans les larges lignes qui tendent à devenir une poésie internationale — ce qui ne veut pas dire une poésie collective. De même que la médecine alla aux milliards de cellules corporelles et vivantes pour soigner cette synthèse qu'est le corps, de même la poésie entra dans ses microparticules, cellules, motifs, pointillisme, etc., par le visuel et par le son, pour vitaliser un langage devenu étriqué. Le terme aujourd'hui consacré de notre civilisation « audio-visuelle », en profondeur eut de larges prémices, surtout si on sait que tout cela s'impose à peu près simultanément, d'où l'importance temporelle de nos poésies, cherchant leurs valeurs intérieures, les voulant projectives, allant au-delà du sens précis pour devenir un saisissement (n'oublions pas que saisir signifie comprendre). Fort de cette notion, on ne peut plus considérer la poésie phonétique comme un jeu seulement expérimental, mais au contraire comme un savoir analyste de toute une civilisation, ce que découvrirent Hausmann, Ball et Schwitters, à leur suite Isidore Isou et Altagor. Bien sûr les négateurs Dada — commençant par se nier eux-mêmes — nièrent la civilisation judéo-chrétienne, tout en combattant par ailleurs le fameux « promontoire des siècles » de Marinetti, et partant tout le fascisme qui allait venir, mais ils nièrent aussi les morales et ils comprirent que la poésie, pour l'individu lecteur-unique, n'avait plus pignon sur rue. Portant leur **anti-art,** leur nihilisme et leurs refus de tout système de sociétés, voire d'esthétisme, ils préfiguraient le mot d'Herbert Marcuse : « la seule solution est dans l'art » (1) puisque c'est la seule chose qui soit susceptible de se renier à chaque moment.

VOORBIJTREKKENDE TROEP

Ran sel
Ran sel
Ran-sel
Ran-sel
Ran-sel
Ran-sel
Ran-sel

BLik-ken-trommel
BLik-ken-trommel

BLikken TRommel

RANSEL
BLikken trommel
BLikken trommel
BLikken trommel
RANSEL

Blikken trommel
Blikken trommel
Blikken trommel
RANSEL
BLikken trommel
Blikken trommel
Ransel
Blikken trommel
Ransel
Blikken trommel
RAN

Rui schen
Rui schen
Rui schen
Rui schen
Ruischen
Ruisch...
Rui...
Ru...
Ru...
R...
R...
r..

POEME GRAVE DANS *DE STIJL*, 1921.

(1) Affirmation complétée le 2 février 1978, BBC II, par Marcuse.

CHAPITRE 3

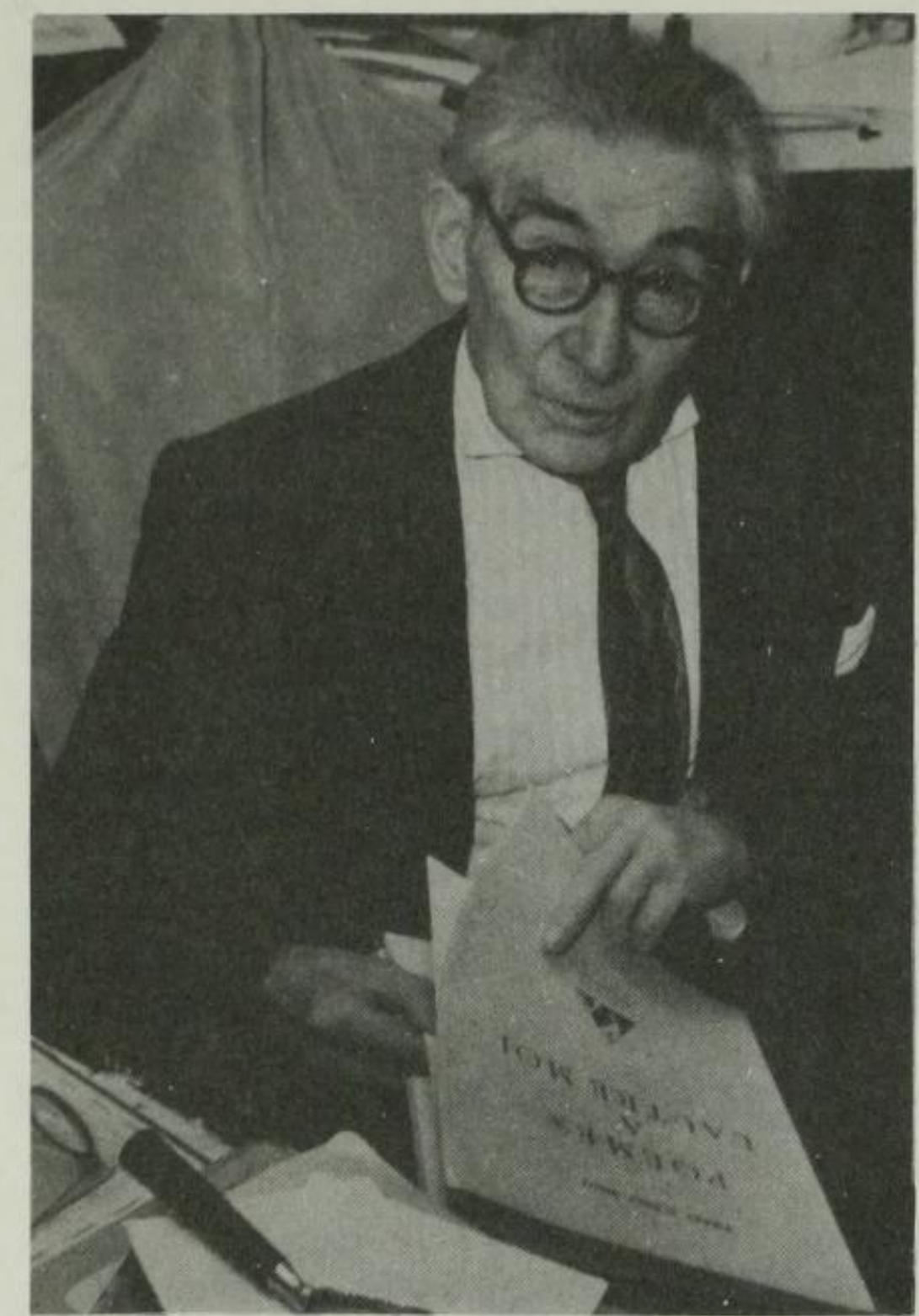
Pierre Albert-Birot (1876, Angoulême, 1967, Paris).

Pierre Albert-Birot affirmait qu'il était né en janvier 1916, le mois où il lança sa revue *SIC*.

C'est dans cette revue qu'il publia ses « poèmes à crier et à danser » à partir de 1917, et dont le *chant 1* s'accompagne du terme « (essai de poésie pure) ».

En voici la composition :

an an an an an an an an
an an an
iiii i i
pouh pouh pouh pouh rrra
sl sl sl
drrrrrr oum oum
an an an an
aaa aaa aaa tzinn
iii iiiiii
ha ha ha ha ha ha ha
rrrrrrrrrrrrr é



P. ALBERT-BIROT, VERS 1960.

Pour l'oreille cette succession de phonèmes et de syllabes se projette dans l'espace ; c'est une partition à déchiffrer, tenant compte des « blancs », c'est-à-dire des respirations. Déjà c'est le poème en action, caractéristique d'un auteur souvent tourné vers le théâtre.

Le titre de ce poème est d'ailleurs exact, avec le « à crier et à danser ». Pierre Albert-Birot, cependant, cherchait une dimension plus large. Le phonème pour le phonème, ou souvent la lettre pour la lettre comme la voulait le Lettrisme, ne lui suffit pas. Au cri, à l'onomatopée, à « la poésie pure », il oppose le langage, le phrasé, et surtout le Théâtre de l'Absurde. Il perçoit le langage comme une entité totale, où tous les éléments peuvent être importants. Dès lors il oppose une sorte d'**art pauvre** dans le phrasé dont il dirige les successions, à une poésie libérée.

Comme exemple, nous pouvons choisir sa pièce *La Légende* (1918), où la statue parlante était imaginée par Léopold Survage:
La Légende (extrait).

LA STATUE

Et tous les peuples se lèvent
Tout brillants de joie
Dans la lumière
Et les seins des vierges pointent
Et les mamelles dansent
Et les ventres veulent
Et les lingas se dressent
Et les dents sont blanches

LA FOULE

oua oua oua oua oua
zzzzz a a a a zzzzzzz ui i i i i i
on on ---- on on ---- on on
hé hé hé hé hé hé hé hé
ou-i ou-i ou-i ou-i ou-i ou-i
rrrrrr rrrrrrrr rrrrrrrrrrr
u u u u u u u u u u u u (main en soupape)

Dans cette pièce, Albert-Birot conserve la convention des majuscules au début des vers, qui sont, presque toujours, de joyeux clichés. A l'opposé, pour caractériser la foule, il n'y aura que rumeurs, sans forme, sans dire précis. J'avoue avoir pensé à cette foule lorsqu'en 1968 j'entendis des milliers de bouches scander « De Gaulle, Salazar, Franco », slogan qui devenait un cri-rumeur. Dès 1918 le poète annonce les grands meetings. Pour en revenir aux propos de la Statue, derrière ces phrases très libres Albert-Birot bien sûr se souvient de la joyeuseté des Grecs, dans un raccourci où les propositions sont lancées en formules simplistes, chères aux journalistes aujourd'hui qui adorent trouver chez les autres des « petites phrases » dont on rigole.

Les mêmes oppositions se retrouvent dans une autre pièce : *Larountala* (1919) où le rire phonétique prédomine, faisant regretter que les Lettristes — ceux qui le sont toujours — l'aient ignoré.

Ce livre, donnant seulement quelques notes sur la poésie phonétique, doit laisser Albert-Birot dans un domaine plus large... où il interroge le verbe, comme on interroge un être cher et contesté. Tout d'abord, il faut constater que ce poète n'appartint jamais à un groupe, puisqu'il se savait possesseur d'un groupe élargi, dans son imagination : homme de théâtre, auteur, écrivain, poète, graphiste, traducteur, typographe, etc.

Cette horreur des groupes les lui fit tous refuser, et surtout le Surréalisme pour lequel il n'avait aucune attirance, comme il n'en eut pas pour le Lettrisme, dont il refusa le parrainage en 1946 ou 47.

Son attitude invariable et têtue, la voici : « nous avons le Verbe, nous avons beaucoup à dire avec notre verbe ».

Son option pour un verbe très élargi se découvre dans sa revue *SIC*, quand il publiait des poètes aussi divers que Philippe Soupault, Pierre Reverdy, Goll, Aragon, Breton, Apollinaire, ou le célèbre numéro de témoignages à la mort d'Apollinaire, etc. (1)

Par les diverses formulations poétiques, Pierre Albert-Birot apprenait à **voir** le verbe à travers des fortunes-trouvailles qui pouvaient l'inciter à écrire des poèmes de ce genre :

« Amourons chiffres oui merci futuriens
vengez-nous bravo bravo d'avoir su dire à
ces bougres-là « vos gueules » deux et deux
quatre c'est faux A + 1 = 1 + A c'est faux
ah sacrés petits tortillards les avez avez
enquiquinés ceux du quaternaire »...
Extrait. (2)

Ou encore, ne trouvant pas le verbe adapté au monde actuel, il lui adresse cette supplique :

LE VERBE DU CŒUR

« Ah verbe verbe verbe vieux verbe du cœur que faire de toi
Tu es mort mort très très passé depuis des siècles tu n'as plus
Même plus la peau et les os tu n'es vieux verbe tu n'es plus
Qu'un vieux mot empaillé mal empaillé si l'on te plantait
Si l'on te plantait dans un champ doré tu ferais ferais peur
Aux oiseaux et dire que c'est avec cet affreux mannequin

(1) Revue *SIC*, intégralement republiée, éd. Jean-Michel Place, Paris.
(2) Extraits de *Distance*, vers 1955, éd. Rougerie, 1976.

Que moi à toi que toi à moi cherchons à nous dire à nous dire
Ce qu'il a su dire quand les deux premiers cœurs battants
Battants l'un pour l'autre l'ont tout battant mis au monde
Mais nul cœur n'est battant immortellement non plus non plus
Non plus le cœur des mots que le tien que le mien que le mien
Milliards de cœurs se passent se repassent ah oui le vieux mot
Le vieux mot quand il s'agit de s'élancer de s'élancer
Dans les autorités ardentes cœur d'âme de la supervie
Non je n'en veux plus non tu n'en veux plus de cette vieillerie
Pour le mélange où nous sommes dire « je t'aime » ne suffit » (1)

Ces interrogations, tantôt négatives, tantôt positives sur le verbe, furent, pour quelques-uns d'entre nous, prodigieusement propices, si l'on songe que le verbe, tout entier, vint plus tard s'engouffrer dans nos voix.

On renforça le verbe des rumeurs du corps, dans un « verbe en expansion » dont rêvait Pierre Albert-Birot. Que de fois ne me l'a-t-il pas dit ! surtout quand, vexé aux souvenirs des reproches faits à son *Grabinoulor* — récit poétique sans majuscule ni ponctuation — il répondait, souriant :

> « Un bon cœur bat de la naissance à la mort,
> un cœur qui a des points est un cœur
> malade. »

Hugo Ball 1886, (Primasens, Allemagne, 1927, San Abondis, Suisse).

Quelques semaines après la naissance de *SIC*, il fonde *Le Cabaret Voltaire* à Zürich, où naquit le premier mouvement dada. Ses poèmes phonétiques datent de 1916.

Son œuvre reste encore mystérieuse ; Philippe Soupault, qui possède parfaitement la langue allemande, m'assura que Ball[2] « fut le plus important poète du son de cette période ». N'oublions pas le rôle de Soupault dans le premier Surréalisme.

Hugo Ball fut un météore dans la poésie. Son passage actif ne couvre que les années 1916 à 1921.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

---

(1) *Distance.*
(2) « Ball avait déjà présenté son premier poème phonétique O Gadji Beri Bimba, poème abstrait, le 14 juillet 1916... ». Hans Richter in *Dada - Art et Anti-art*, éd. de la Connaissance s.a. Bruxelles. Première éd. 1965 Verlag DuMont Schauberg, Cologne.

Hans Richter trace de lui ce portrait :
« En 1915, au début de la première guerre mondiale, on vit arriver en Suisse l'écrivain et le metteur en scène de théâtre Hugo Ball, accompagné de son amie Emmy Hennings, qui savait chanter des chansons et réciter des poèmes. Ball était grand, très maigre, plutôt affamé, légèrement marqué par la variole, et faisait partie de la race des penseurs et des poètes qui, à l'époque, avaient des occupations bien différentes des autres. Ball s'intéressait à tout : il était à la fois philosophe, romancier, cabarettiste, poète, journaliste et mystique. »

Comme la plupart des artistes depuis les Futuristes, il a de multi-dimensions artistiques.

Pour ses poèmes phonétiques, on ne peut parler de sa voix qu'en fonction des témoignages de ceux qui l'ont connu. Marcel Janco me signala que « le ton se souvenait fortement des formes liturgiques », et, selon Hausmann « il en est toujours resté à une diction déclamée ».
Richter porte un jugement plus nuancé :
« Le poème simultané pose le problème de **la valeur de la voix.** L'organe humain incarne l'âme, l'individualité errante parmi les démons qui l'accompagnent. Les bruits représentent la toile de fond : tout ce qui est inarticulé, fatal, déterminant. Le poème tend à élucider le problème de l'homme pris dans le processus mécanique. En un raccourci typique, il montre la lutte entre **la voix humaine** et un monde menaçant, envahisseur et destructeur, dont on ne peut échapper à la **cadence** et au **déroulement sonore.** »

Pour nous, ce texte est en tous points remarquable. D'une part il trouve « la valeur de la voix » et « la voix humaine » — projections très contemporaines — d'autre part il accepte le vieux monde de la génération Churchill, avec les mots clichés : « fatal, menaçant », avec en plus « l'âme » et les « démons ».

Qu'on nous excuse d'évoquer ces vieilles légendes derrière ces mots, qui ne sont pas sans rappeler le médiéval démonisme de la Cinquième République. Cela nous remet dans un antique passé que nous n'avons plus à vivre sinon par des sciences-fictions attardées ; par contre, « la valeur de la voix », le « déroulement sonore », la « cadence », vivaient en nous dès le début. Bref, Hugo Ball nous annonce.

Après avoir lancé le mouvement dada qui deviendra une puissance internationale dont les retombées se ressentent jusqu'au Lettrisme et au Nouveau Réalisme de Pierre Restany, Ball semble être à l'origine d'un « état d'esprit » contestataire où les valeurs sont remises en cause, sans doute parce qu'il fut impressionné par les oeuvres de Nietzsche qui voulait « transformer toutes les valeurs ». Ball fut un libérateur par excellence. N'oublions pas qu'il fut l'inventeur du poème simultané (1) dont les suites porteront successivement les noms de « poème automatique », **cut-up,** ce dernier genre étant une technique dans la langue anglaise, comme nous le verrons avec Burroughs et Gysin.

Quant à nous, poètes sonores, faute d'avoir sa voix, nous insisterons avec cette citation :

> « il montre la lutte entre la voix humaine et le monde menaçant, envahisseur et destructeur, dont on ne peut échapper à la cadence et au déroulement sonore. »

Raoul Hausmann (1886, Vienne, 1971, Limoges).

Avec lui, j'ai du mal à oublier l'entente affective qui nous lia.

Ses premières publications remontent aux années 1916-1917, notamment dans *Der Sturm* (la tempête). Un peu avant il rencontre Hans Arp, citoyen allemand à la suite de l'annexion de l'Alsace-Lorraine en 1871. L'activité de Hausmann est considérée comme anarchiste (ce mot avait un sens profond à l'époque). En 1918 il rencontre à Berlin, venant de Zürich, Richard Huelsenbeck, et fonde avec lui le Club Dada ; le dadaïsme de Berlin eut une dimension politique. Son œuvre, de 1916-1921, va être prochainement traduite ; elle comprend des manifestes dont *Dada contre l'Esprit de Weimar,* de 1919, prémonition de la montée du prochain nazisme ... Ces écrits lui attirèrent la haine de tous les doctrinaires d'hier et d'aujourd'hui, et il fut, très tôt, après l'avènement d'Hitler, considéré comme un **artiste dégénéré.**

(1) Tout de même, c'est un ancien projet de Stéphane Mallarmé.

RAOUL HAUSMANN, GABERBOCCHUS PRESS, LONDRES. 1962.

Choquant et horrible terme. Sans cesse dans le combat, il n'hésite pas à attaquer les artistes collaborant avec le Pouvoir — les artistes sans odeur — et il accusera un Oscar Kokoschka de *complaisance* artistique.

Hausmann est en marge ; il est lui. Il est une sorte de présence intolérable dans la mesure où il refuse tout ce qui sent la classification.

Bien que né en Autriche, il se veut citoyen tchèque, et se souvient des comptines de Bohème qu'il entendit, enfant. Elles lui seront utiles.

Dès l'arrivée du nazisme, il fuit l'Allemagne et se rend en Espagne, y fonde une sorte de Centrale Dada, puis il est expulsé par le Franquisme.

Voici les grandes lignes d'un homme toujours attentif au déroulement du monde... malheureusement très politisé. Notre entente venait aussi de cette croyance que nous avions « de l'homme politique forcément imbécile », nous accordant là avec la pensée d'un Bernard Shaw.

C'est en France finalement qu'il trouva refuge, près de Limoges, puis à Limoges où il mourut. Très gêné par sa vue, il ne put être résistant, de même qu'il ne put continuer ses photomontages, ses essais photographiques qui sont rares en raison de la souffrance que lui infligeait la lumière. Si bien qu'il continuera ses collages, tactiles, et des peintures rapidement écrites, dans la pauvre heure où il pouvait supporter la lumière du jour.

Si on résume son activité, Hausmann fut peintre, pamphlétaire, photographe, écrivain, poète, sculpteur, inventeur.

Tout ceci n'est qu'un portrait rapide ; dans cet ouvrage Hausmann aura une place importante, nullement à cause de l'affection parfois orageuse qui nous liait, mais pour ses écrits, et ses presciences. N'ai-je pas reçu une lettre du premier août 1968 dans laquelle il m'écrivait : « Les Russes ne se laisseront pas faire en Tchécoslovaquie, ils viendront bientôt. » L'invasion fut effective le 21 du même mois.

Pour la petite histoire, c'est grâce à Isou et à Lemaître que je voulus le connaître. Ceux-ci, le traitant d'escroc, me poussèrent sans le vouloir à « juger sur pièces ». Je n'ai pas rencontré en lui un **embusqué littéraire.**

En considérant le déroulement de notre siècle, Hausmann, sans aucun doute, le résume. Son **Optophone à Clavier** (1927) nous préfigure, mais prévoit aussi l'art cinétique, dès 1922, et ce n'est pas un hasard si Frank Popper (1) le met dans la catégorie des précurseurs.

On peut penser qu'il naquit trop tôt, qu'il n'eut pas les moyens matériels de développer ses découvertes, pas plus qu'il ne put connaître sa « voix en portrait », par des « manipulations » électroniques.

Il n'eut que ses récitations publiques, commencées à Berlin, et qu'il développa à Prague en compagnie de Schwitters, en 1921. Je me porte garant de ce fait, ayant rencontré, en 1965, dans cette ville trois témoins qui me prièrent de publier ses « poèmes phonétiques » sur disque ; ces témoins les récitèrent par cœur devant moi ; il s'agit des deux premiers poèmes *b b b b* et *F m s b w* (1918, publiés en 1922 dans la revue *Mecano,* de Theo van Doesburg), *K' perioum* et *O f f e a h* (1918, publiés dans la revue *Der Dada* n°1, en 1919).

Pour mémoire, le mouvement dada à Berlin, outre Huelsenbeck, connut les œuvres agressives de Georg Grosz, John Heartfield, Johannes Baader, Franz Jung, Jef Golyscheff, etc., des noms qui nous séparent de tout un art pour l'art.

Non moins agressives sont les œuvres picturales d'Hausmann, avec ses figures en grouin de cochon, sa « kopf » aux symboles mécaniques, ou certaines de ses « peintures métaphysiques » qui le mettent dans le clan de Giorgio de Chirico. Cette agressivité se transportera dans ses poèmes phonétiques dont l'aspect peut, aujourd'hui, nous tromper. Avec lui, on ne peut échapper au monde cruel des meurtres organisés. Il me dira souvent : « à l'agression du fascisme montant, j'oppose mon agressivité personnelle » ; et aussi son agressivité individuelle qui lutte contre l'esprit communautaire.

Il sera toujours contre cet esprit : DADA EST POUR LA VIE PROPRE DE CHACUN !!! (in *Dada contre l'Esprit de Weimar).*

A tel point qu'il se fâchera avec Tzara, dada puis surréaliste, avec Huelsenbeck qu'il nommera Richard-le-Psychiâtre, avec nous tous aussi à cause d'un article de Dufrêne paru dans *OU,* contre plusieurs des miens, contre la poésie sonore... qu'au fond il n'avait jamais entendue. Hausmann avait peur de voir en nous une nouvelle esthétique de groupe.

Evidemment, en 1978, il semble difficile d'entrevoir un aspect révolutionnaire dans ses poèmes de jeunesse. Et cependant, pour nous maintenant, il y a un aspect du « motif » phonémique qui résiste à la diction actuelle. La lettre est séparée, est prise dans sa prononciation individuelle, dans ses projections, son retrait, son avalement, sa profération.

Hausmann en profite pour nier le verbe dans son **phrasé,** qui n'est plus qu'un **complice** du monde didactique et idéologique. Le poème est pour lui une lutte. Il n'a pas un sens liturgique comme chez Ball, ou théâtral comme chez Albert-Birot, ou un sens ludique comme chez Scheerbart et Morgenstern.

fmsbwtözäu

pggiv-..?mü

POEME-AFFICHE. RAOUL HAUSMANN. 1919.

(1) *Naissance de l'Art cinétique,* Gauthier - Villars 1967.

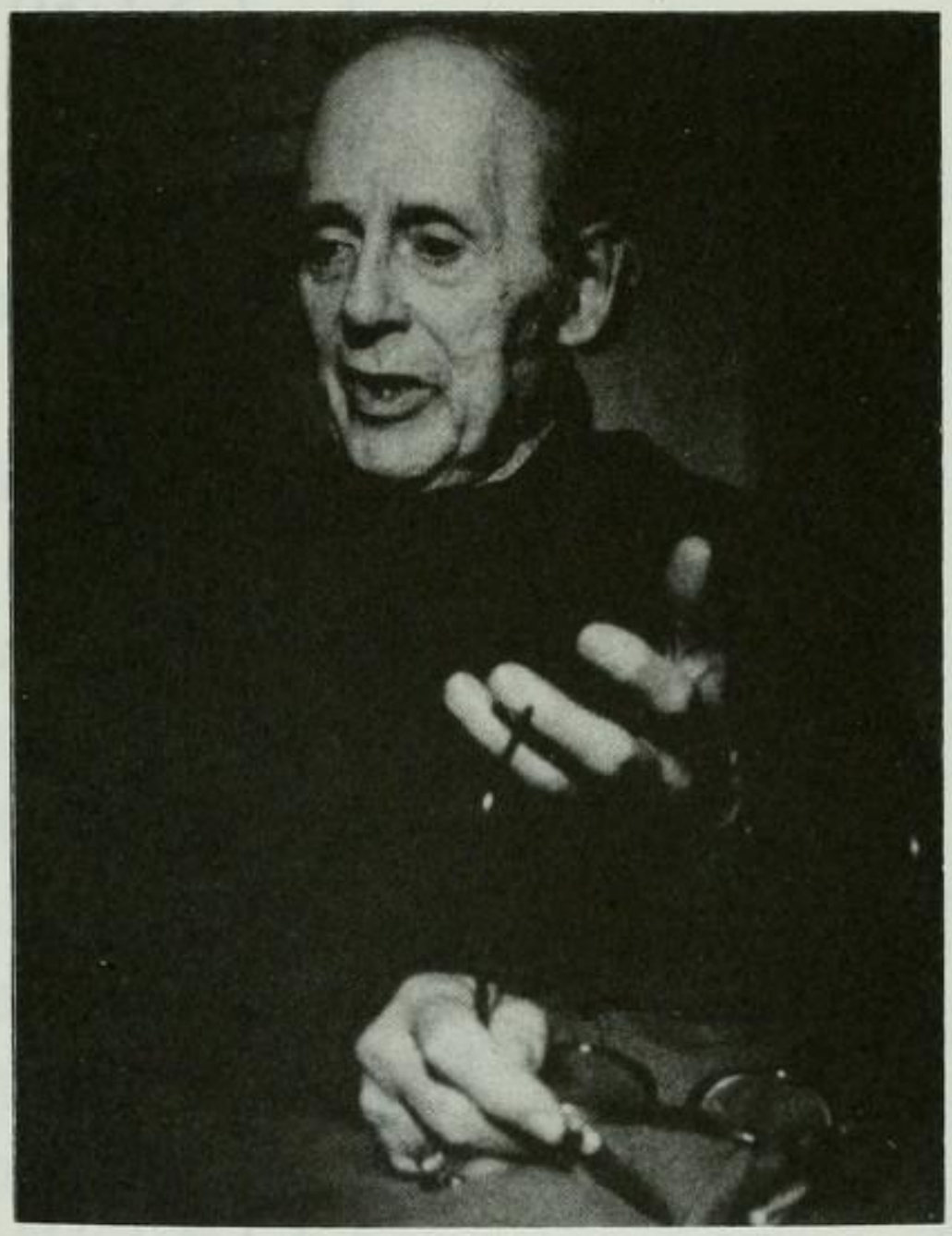
A une période plus proche de nous, lorsqu'il fallut enregistrer son *R L S Q varié en trois Cascades* (1) je m'en fus à Limoges avec un magnétophone. Durant deux jours j'eus une surprise sans égale. Ses 79 ans m'étonnèrent ; il était d'une vivacité et d'une jeunesse inouïes. Avec son *R L S Q* l'enregistrement est fait de « trois cascades » dans un mouvement qui n'a pas d'arrêt, où il donne de la voix qui tantôt est sérieuse, tantôt agaçante par des parodies suraiguës, ou franchement ridicule. Le bruit de fond est simplement une percussion sur le bois d'un lit, produit à l'aide de deux aiguilles à tricoter. Ces aiguilles lui servaient de support tactile puisque nous étions presque toujours dans le noir, les doubles persiennes étant closes. Cela semblait être une improvisation directe. En fait, c'était une synthèse de ses poèmes phonétiques depuis le début, avec en plus des souvenirs des comptines tchèques dont il se rappelait. Si l'ensemble paraît un peu daté, la tentative vaut la peine d'être entendue. Manifestement Hausmann voyage à travers les phonèmes germaniques, slaves, avec quelques repères du langage « zaoum » qu'il évoquait volontiers lorsqu'il rencontrait le russe Iliazd Zdanevich.

PEINTURE 68 x 50cm, DE R. HAUSMANN, COL. H.C.

(1) Publié sur bande magnétique par S-Press Tonband, Düsseldorf.

Lorsque ses premiers poèmes phonétiques sont gravés sur disque (1), ou sur bandes magnétiques, du côté des Lettristes ce sont des injures, du côté des Berlinois, Autrichiens et Allemands (je sépare Berlin des deux Allemagnes), il y a une immense reconnaissance pour ces publications. Le trio Ex-Voco le met dans ses programmes. Les radios en parlent, et tout cela ira même jusqu'à donner à Hausmann une citoyenneté d'honneur allemande peu avant sa mort, ce qui le faisait rire : « Tu te rends compte, moi qui ai tellement attaqué le Teuton ! », me disait-il.

Kurt Schwitters (1887, Hanovre, 1948, Ambleside, Grande-Bretagne).
« Schwitters était indépendant de nature et peu scrupuleux. Combien de fois me suis-je promené avec lui à Berlin ! Il avait toujours les yeux baissés : il cherchait tout en marchant des objets par terre, matériaux pour ses futurs tableaux-collages. Tout lui convenait : tickets de tramways vieux ou neufs, morceaux de carton, coupures de tissus, boîtes écrasées... » Extrait. (2)



KURT SCHWITTERS, 1947. GABERBOCCHUS PRESS, LONDRES, 1962.

Exception faite pour son œuvre plastique, sa (**ses,** en Allemagne et en Norvège) tour habitable, ses publications « Merz », son invention prodigieuse toujours à l'affût, ses poèmes merveilleusement moqueurs, Schwitters aujourd'hui semble moins porteur de sons inventés qu'Hausmann, avis contredit par Dufrêne qui considère la *Ursonate* de Schwitters comme « le sommet de la poésie phonétique ».

Pour Hausmann, Schwitters était « l'inclassable changeur du monde ». Curieusement apolitique, cet auteur connut lui aussi les persécutions nazis. Elles expliquent ses fuites en Norvège puis en Grande-Bretagne.

C'est de Grande-Bretagne qu'il reprit contact avec Hausmann, quand il voulut fonder une nouvelle revue, en 1946 : *PIN,* ou « *Poetry Is Now* ». Schwitters avait presque 60 ans.

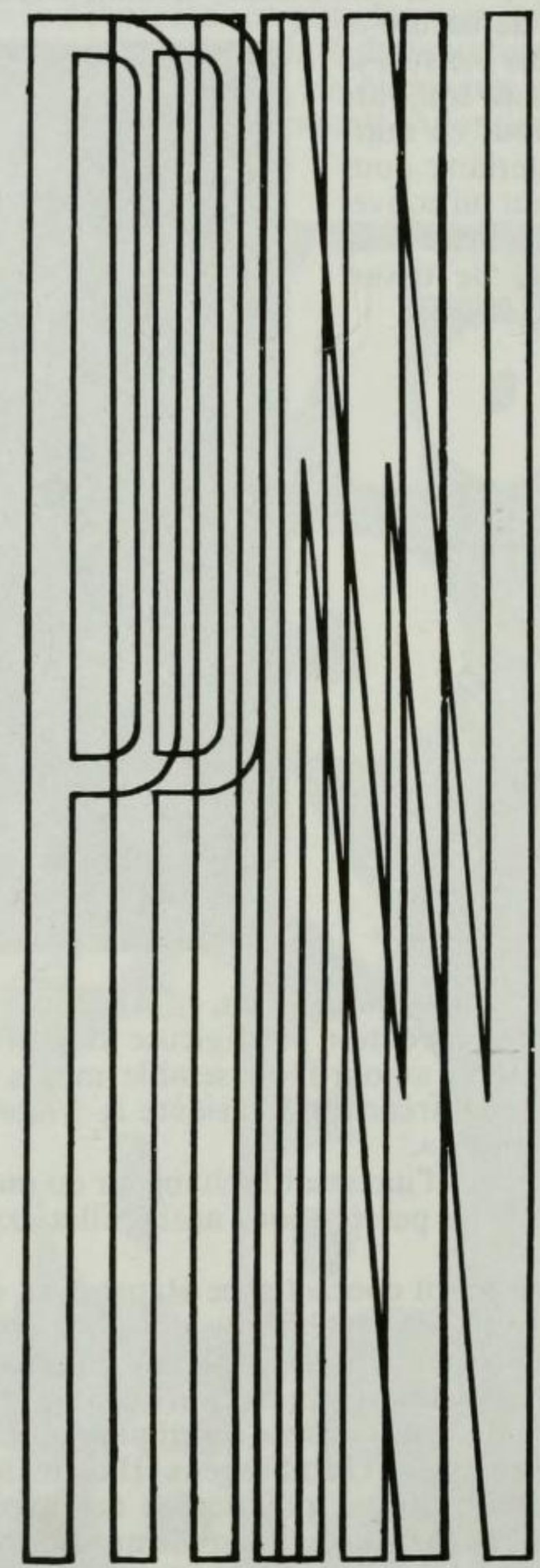
La fameuse *Ursonate* est l'œuvre phonétique importante de l'avant-guerre. Elle fut « composée » entre 1922 et 1927. C'est une large composition qui allie le poème phonétique (de lettres) se transformant en « poésie de sons », terme qu'emploiera Schwitters en 1925. Le mot, la lettre, étaient au fond des prétextes. L'ombrageux Hausmann aura, au sujet de cette sonate, quelques querelles avec Schwitters, qu'il accuse de l'avoir « copié ».

Cette affirmation est de peu d'intérêt, puisqu'il semble que Schwitters crée un « phrasé » de poème phonétique, que de son côté Hausmann veut un « motif » de « hauteurs sonores » par l'emploi de lettres différentes. C'est presque une confrontation musicale.

(1) *OU* n. 26/27, 1966. Sceaux.
(2) *Courrier Dada,* Le Terrain Vague, 1958.

On peut regretter cette querelle de deux créateurs, que les hasards de la politique ont séparés, beaucoup plus que leurs individualités foncières. Car jamais Hausmann ne composa de poèmes du style de *Anna Blume,* pas plus que Schwitters ne se soucia vraiment du PREsentisme d'Hausmann. L'un et l'autre se complètent dans leurs actions, et surtout au travers de leur détermination commune de rejeter le moindre retour en arrière. Ils veulent l'un l'autre refuser les formes de composition plus traditionnelles, des « poésies plus normales », comme on en connut, par exemple, avec Tzara.

Pour mieux illustrer les recherches de Schwitters, voici un fragment de sa *Ursonate,* et un manifeste inséré dans la revue *PIN,* conçue tout juste deux ans avant sa mort.



EDITED BY KURT SCHWITTERS & RAOUL HAUSMANN

IN *KURT SCHWITTERS IN ENGLAND*, GABERBOCCHUS PRESS, LONDRES, 1958. POEME PHONETIQUE.

W W
P B D
Z F M
R F R F
T Z P F T Z P F
M W T
R F M R
R K T P C T
S W S W
K P T
F G
K P T
R Z
K P T
R Z L
T Z P F T Z P F
H F T L

priimiitittii.

priimiitittii tisch
tesch
priimiitittii tesch
tusch
priimiitittii tischa
tescho
priimiitittii tescho
tuschi
priimittii
priimiitittii
priimiitittii too
priimiitittii taa
priimiitittii too
priimiitittii taa
priimiitittii tootaa
priimiitittii tootaa
priimiitittii tuutaa
priimiitittii tuutaa
priimiitittii tuutaatoo
priimiitittii tuutaatoo
priimiitittii tootaatuu
priimiitittii tootaatuu

La Poesie

La poésie ne sert pas aux besoins.
Depuis quatre mille ans elle a servi à remplir l'espace à vivre pour l'homme avec des archétypes féodaux.
Depuis Homère, Eschyle, Sophocle, Virgile, jusqu'aux Racine, Molière, Shakespeare, Goethe et Hugo, elle a servi à ranimer le grand VIDE par un IMAGINAIRE héroique, d'un langage métaphorique.
La Poésie du PRESENT a abandonné les archétypes asiano-méditerranéens.
Elle a abandonné les HEROS.
La Poésie du PRESENT a trouvé la nouvelle objectivité des choses de l'espace à vivre.
Elle ne cherche plus à expliquer des phénomènes, qu'ils soient sociaux ou d'un faux philosophique.
La Poésie du PRESENT n'est pas née de la peur, elle s'est libérée du problème de l'angoisse et du maintien ridiculement tragique dans les ruses des combats autour du manger.
La Poésie du PRESENT comprend ses objets, les mots, comme agents de notre espace vécu.
Elle rend aux mots et par les mots les correspondances des choses d'avant et en dehors des besoins sociaux et eugéniques.
Le son poétique (non musical) crée une dimension complexe: fonctionnelle, temporelle et numérique, il fait voir par ces interrelations la coincidence oppositoire des choses par leurs propres valeurs.
Ces valeurs ne sont pas une marchandise des couches sociales ni des aspects historiques.
La Poésie du PRESENT est en dehors de l'historique restreint, de l'utilité froussarde anthropophage et anthropomorphe.
La Poésie PRESENTE vise la vie relative des fonctions indomptées et non-classifiées.
POUR en faire de faux simulacres.
La Poésie PRESENTE n'est ni POUR ni CONTRE, ni classique, ni romantique, ni surréelle.
Elle intègre l'ETRE et elle EST.

Poetry Is Now
Présence Inter New
PIN
Poetry Intervenes New

Raoul Hausmann
27.XII.1946

Kurt Schwitters

Anatol Stern (1899-1969).

Nous n'avons connu Stern qu'en 1965, lors d'un de ses séjours à Paris. Il cherchait alors des éditeurs français pour la poésie et les livres polonais, et sans résultat, sinon une publication de deux poèmes phonétiques de 1920 et 1921 dans la revue *OU*.

C'était un personnage extrêmement vivant, au français très riche, avec un drôle d'accent. Poète et écrivain, il était un des co-fondateurs du mouvement « Futurisme et avant-garde » à Varsovie en 1920 (1). Selon lui, le Futurisme polonais n'avait « aucune odeur politique ». De ses publications on connaît seulement la revue *Europa* (2) qu'il dirigeait avec Mieczyslaw Szczuka (1925), ses recherches sur Apollinaire, sur le Futurisme, et un disque qu'il publia sous le titre *Muza* (Polskie Nagrania) à Varsovie en 1966. On y entend sa voix d'une suavité étonnante. Selon nos renseignements il fut attiré par toutes les nouvelles formes d'avant-garde, et son applaudissement au film expérimental de Stefan et Franciszka Themerson fut sans limite. Ce film « Przygoda Czlowieka Poczciwego » (1936) est sans doute l'ancêtre visuel du **cut-up.**

Si Anatol Stern n'a pas la dimension des Dadaïstes dans ses créations de poèmes phonétiques, ni celles des Futuristes, italiens et russes, il a par contre une **joie sonore** dont la finesse s'oppose à l'agressivité d'un Marinetti, ou d'un Hausmann. Ses poèmes sont identiques à son comportement de patriote polonais, subtilement et impitoyablement ironique. Jamais grave, ni pédant, ni sérieux ; il est. (3)

Cerner l'œuvre de Stern est difficile, dans la mesure où il faut évoquer un ensemble d'activités avec Szczuka (un des co-fondateurs de la revue *Blok*), les Themerson, Teresa Zarnowerowna ; on trouve ainsi leurs traces dans *Der Sturm,* dans l'histoire du Suprématisme, et dans quelques films où ils travaillent ensemble à plusieurs découpages et montages ; ces films sont *Apteka* (1931) de Themerson, film disparu (?) depuis 1939, et *Europa* de Stern et Themerson, dont on ne possède que quelques photographies d'après des œuvres de l'époque.

Voici un de ses poèmes[4] phonétiques :

CONVERSATION DES AMANTS

? ? ? ? ? ? !...

A A ak agh akh !!
bee dlin mm
mm

où très-ou-mais-y mais-on
gazon - gazou - zou
zouillis -pas -ou où

MINOU

mignonet coconet nenet net
memenette miette menunette

MIMI BA - MM MM W !
kr trh / ni ni / wr ! WRR
aa

---

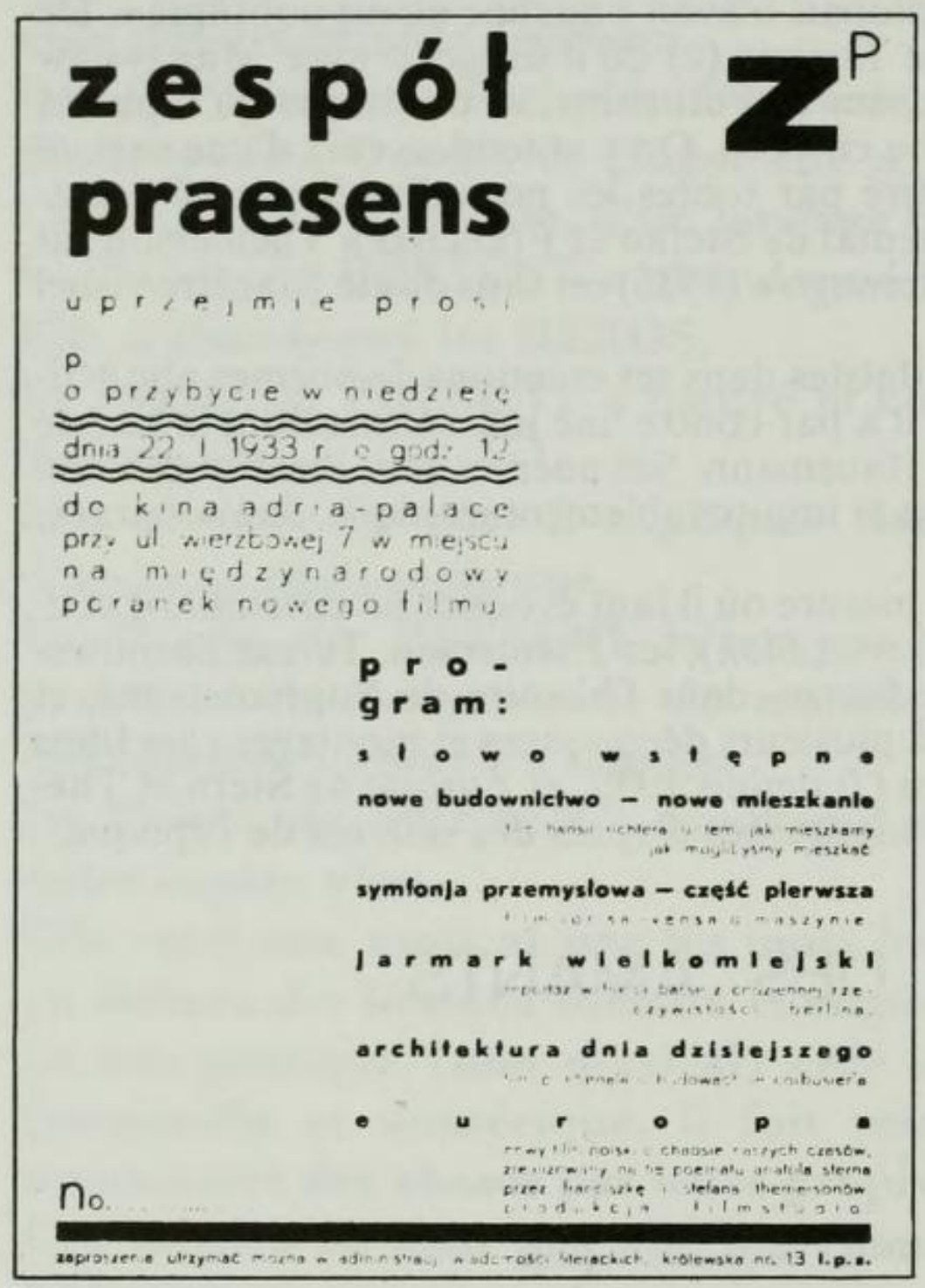
(1) Selon Stefan Themerson, le Futurisme polonais recouvrait « tout ce qui était d'avant-garde », dans les groupes de Varsovie et de Cracovie. Cela commence en 1914, s'occulte pendant la guerre, réapparaît en 1917, 1918, etc. En 1924-25, l'architecte et peintre Szczuka imagine une sorte de théâtre amovible et en dessine les plans. (Grand alpiniste, il se tuera dans les Tatras en 1929).

(2) « Reprint » par Gaberbocchus Press. Londres, 1962.

(3) Pour donner une idée de cet esprit rieur, à sa demande je l'amenais chez Albert-Birot qui possédait nombre de publications de Guillaume Apollinaire. Préparant ou voulant compléter ses notes sur ce poète, Stern avait besoin des lumières d'Albert-Birot. Mais d'emblée les choses se gâtèrent. Stern affirma qu'Apollinaire était un vrai Polonais, dans la forme, dans l'esprit et par la moitié de sa naissance. Il y mit tant d'insistance qu'Albert-Birot le pria de partir. Nous allâmes boire dehors un café pour nous consoler et, après sa peine, Stern puisa dans sa poche une bouteille de vodka pour noyer sa dernière impression. Nouveau scandale dans le café, et nous dûmes boire sur le trottoir en riant.

(4) Première publication, revue *GGA*, 1920, Varsovie, seconde, revue *OU* 30/31, 1967, Sceaux.

Bien sûr on a ici une sorte de **fatras,** mais, mis à part son goût de la parodie, il propose la fadaise amoureuse, il en joue dans un rire — je ne sais si c'est clair, mais ce rire est terriblement polonais — qui est à la fois jeu et mimétisme des poses énamourées. Lorsque je lui demandais s'il avait d'autres poèmes où la « phonétique » devient onomatopée disons figurative, Stern répondit que c'était « rare de trouver un phonème qui soit juste. » Il ajouta : « la poésie électronique est venue, elle est, le reste est une flamme qui ne vaut pas la bougie. »



INVITATION D'UNE MATINEE INTERNATIONALE DES FILMS EXPERIMENTAUX, VARSOVIE, 1933.

Michel Seuphor (1901, Anvers).

Bien que lié amicalement avec les principaux représentants des mouvements d'avant-garde, Seuphor a une place bien à lui, un peu à part. Le poème que nous publions se distingue par :

1) Son rythme répétitif
2) Ses divisions de temps
3) Son titre de « musique verbale »
4) Ses contre-points donnés par le « russolophone» de Luigi Russolo.

Tout en Roulant les RR (1)
cor-ro-bo-rer
karre karre karre karre karre
cor-ro-bo-rer
rararararararararararararara
cor-ro-bo-rer
ch.....utt !
régulier
hollowighe

(1) Récité par l'auteur dans la galerie « Au Sacre du Printemps » (1927), publié par les « Ecrivains Réunis » (1928) dans le recueil *Lecture Elémentaire.* Repris par la revue *Cinquième Saison,* n°13, 1961.

hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
chutt !
channg
1 temps :
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
4 temps :
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
1 temps :
oh.....ramm-ramm
oh.....ramm-ramm
oh.....ramm-ramm
ramm.....ramm
1 temps :
kollowighe
kollowighe
kollowighe
kollowighe
1/2 temps :
hollowighe
hollowighe
hollowighe
hollowighe
léger :
y.....mirti-mirti-mirti-mirti-mirti-mirti-ma
y.....é.....mirti-mirti-mirti-
mirti-mirti-mirti-ma
y.....é.....oh.....
mata mata mata
mirti mirti mirti
y.....é.....oh..... mirti mirti mirti
4 temps :
mirti mirti mirti mirti
large lourd :
eh ! là ! roborobu-ro-bo-roborobu

rinnghe rinnghe rinnghe rinnghe
rannghe rannghe rannghe rannghe
dinnghe dannghe don
dinn dann don
dinn..... dann..... don
2 temps :
don
3 temps :
don
dont don je fais »

L'unité des recherches de Seuphor dans sa « musique verbale » est constante.
Voici, de 1966, *La Chanson de la dernière chance (qui zozote) :*
perwaps
perwaps
perwaps wisp
kourouzoumou
kourouzoumou
stamp
ghola ghola ghola glimmp
fwoufti dehors dehors
fwoufti dehors dehors
et j'y suis
et j't'y suis
j' t'y stiwi
j' t'y stiwi suis
j' t'y stiwi suis
stamp
co-stamp
scamp »

SUZANNE ET MICHEL SEUPHOR, PARIS, 1971. PHOTO FRANCO PASSONI.

Tout en Roulant les RR est, pour/par le rythme, son principal poème de « musique verbale » de l'époque. On y retrouve le souci de « construire », propre à Seuphor, manifeste dans ses choix de l'art abstrait, géométrique, parfois sévère, parfois léger. On ne peut oublier qu'il fut l'ami de Piet Mondrian, mais aussi de Jozef Peeters qu'il associa à la revue *Het Overzicht* (1), et où tous deux proposent une puissante construction visuelle. En inlassable chercheur qu'il est, Seuphor — en dépit de ses déchirements qui le font poète à part entière du XXe siècle — se tourne par réaction vers le passé avec un certain mysticisme. Dualité qui montre Seuphor vivant l'appel du futur, tout en restant attaché à l'Humanisme d'hier. Seuphor est toujours un conflit vivant et actif. Ce qu'illustrent ses choix de l'**art nouveau,** dans un texte où il y a, curieusement, un ton biblique :

« Il y eut le commencement de quelque chose lorsque Kandinski, rentrant dans son atelier à la tombée du jour, eut la surprise d'y voir une toile « d'une indescriptible et incandescente beauté » qu'il ne reconnut pas tout de suite comme sienne, parce qu'elle avait été placée sur le côté ; il y eut le commencement de quelque chose lorsque Kupka, au cours d'une promenade, demanda pardon à la nature d'avoir essayé de la copier et promit de ne plus recommencer ; il y eut le commencement de quelque chose lorsque Marinetti publia *Le Manifeste du Futurisme* dans le Figaro, en 1909 ; il y eut le commencement de quelque chose lorsque Mondrian écrivit dans son carnet

(1) Republiée par Jean-Michel Place, Paris, 1976.

d'esquisse : « la surface des choses fait jouir, leur intériorité fait vivre » ; il y eut le commencement de quelque chose lorsque Robert Delaunay peignit sa première **fenêtre ouverte sur la ville,** laissant la lumière faire irruption dans la toile avec toute la cour des couleurs ; il y eut le commencement de quelque chose lorsque Marcel Duchamp et Francis Picabia allèrent évangéliser New York, en 1913, et furent la grande attraction de l'Armory Show ; il y eut le commencement de quelque chose quand Gontcharova peignit la **lumière électrique,** à Moscou, et Boccioni, à Florence, l'élasticité ; il y eut le commencement de quelque chose quand Brancusi, las « de faire des cadavres », conçut la *Muse endormie* qui allait peu à peu se transformer en ovoïde simple ; il y eut le commencement de quelque chose quand il n'y avait rien. » (1)

C'est dans l'opposition du poème de « musique verbale » et de ce texte d'une large envolée poétique, qu'on peut deviner la démarche apparemment contradictoire de Seuphor. Il donne, mieux que quiconque, l'image du déchirement inévitable de notre siècle, qui achève une civilisation dite humaniste d'une part, et qui, d'autre part, va vers des arts construits, pré-cinétiques, architecturaux, monumentaux, et audio-visuels. Bref, répétons-le : « il y eut le commencement (...) quand il n'y avait rien ». Bel optimisme.

J'ai constaté que ce commencement de « musique verbale » m'avait beaucoup aidé. Mais, et ce fut notre seule mésentente à ma connaissance, le siècle commence, oui, un art qui « ne copie plus ». A chaque instant nous le voyons commencer (2) ; en admettant que l'art construit devienne rapidement monumental, par conséquent il abandonne l'art du chevalet pour trouver, selon le terme de Seuphor, encore « autre chose », ce qu'on a précisément avec les arts mécaniques et cinétiques, ce qu'on percevra avec les poésies électroniques... Ce qui est en germe par les divisions de temps de *Tout en Roulant les RR,* est devenu plante sonore avec l'électronique. Ce phénomène, sans doute Seuphor le pressentait-il, puisqu'il voulait amplifier son poème par l'adjonction d'un instrument inventé, le *Russolophone.* En réalité, ce phénomène il le vit ! N'ai-je pas reçu une lettre du 8 février 1978 où il écrit : « ... Vive la vie ! Elle commence tous les jours ».

Camille Bryen (1907, Nantes, 1976, Paris).

CAMILLE BRYEN, 1958.

(1) Extrait de *La Peinture Abstraite,* Flammarion, 1962.
(2) La meilleure preuve de ce commencement est Seuphor lui-même. Les 10 et 11 août 1978, j'allais chez lui enregistrer une grande partie de sa « musique verbale », de 1926 à maintenant. Seuphor y proposa sa voix d'une étonnante suggestion sonore, dans l'amplification, et donna quelques poèmes oraux que je n'hésite pas à placer à l'avant-scène des espaces enregistrés. C'est lui encore qui put conclure : « Mais j'ignorais ma voix ! ».

Connu surtout comme peintre, Bryen est presque de la même génération que Michel Seuphor, mais aussi de Paul de Vree. Poète turbulent et déchiré, en 1928 et 1932 il publie quelques textes de poésie phonétique. Plus tard, cette complicité avec le phonème et le cri l'attira vers Antonin Artaud, qui certainement dut l'influencer dans ses recherches vocales. Il fut également l'ami du peintre Wols, mort en 1951, et dont le trait nerveux se trouve aussi chez Bryen.

C'est en 1963 qu'il accompagna de projections de diapositives son unique disque de poésie phonétique. Cependant sa voix désagréable parce que « criarde » paraissait mal ajustée, en raison d'une certaine paralysie qu'il éprouvait devant le microphone. C'était laborieux, sans plus.

Un jour que nous en parlions, François Dufrêne et moi, celui-ci me sortit un enregistrement que fit Bryen, après manger et boire. A cet instant il se laisse aller, ne craint plus cette bête récupératrice que fut le micro pour une certaine génération. Dès lors Camille Bryen manifeste un burlesque crié très rare, par une tessiture vocale dont tout le timbre nous capte. Avec une position égocentrique de première grandeur et qu'il faudrait connaître, dans le son il atteint une sorte de phonèmes indescriptibles par un jeu « colérique » impossible à rapporter ici. Bryen chuinte sa voix grinçante qui est poussée par un souffle de gorge...

Malheureusement c'est son seul essai enregistré qui va par-delà ses peurs « électroniques » ; dommage.

Isidore Isou (1925, Botosani, Roumanie).

Si on est généreux, avec lui on a du mal à larguer son ironie, car grand-prêtre il est, Pape de surcroît. On a du mal à le défendre, puisque lui-même ne s'y prête pas. Il semble enfermé dans un monde absolu où le culte de soi-même ne cesse d'exister. C'est bien sûr son affaire et, pour notre part, préférons être plus objectifs.

Ce qui nous frappe pourtant, c'est qu'Isou reste un homme encombré du passé, même proche, en parodiant le verbe grossier des récentes idéologies. Il utilise la force de l'injure qu'il serait beau de monter en pantomime désespérée, plutôt que d'en faire un emploi sérieux. A cause de cette terminologie, parler de lui avec objectivité est difficile, et pourtant... il y a deux solutions, l'ignorer, ce que font la plupart, ou essayer d'y voir clair, ce que nous allons tenter.

Ce qui frappe en second lieu, c'est qu'il nous assure depuis trente ans que la « poésie-à-mots » est morte, mais cela avec des milliers de pages écrites, des manifestes, des tracts, etc. On a dès lors envie de lui dire : Mais n'écris plus avec des mots ! A ma connaissance, très peu des écrivains contemporains emploient une telle quantité de mots. C'est donc un paradoxe.

Les titres de ses poèmes sont très anciens ; sans doute y voit-on une naïveté quand il intitule certains d'entre eux « poèmes magnifiques », qui peuvent signifier magnifiques d'un côté, dérisoires de l'autre. Il y a ici une méconnaissance du français. Reste que ces poèmes sont pour l'époque (1947) la Grande Période d'Isou, qui, très jeune, sut comprendre l'importance du poème phonétique.

Prenons au hasard d'autres titres ; il en est un que j'avais salué avec intérêt (1) dans mon unique participation à une revue lettriste, c'est *Le Rituel Somptueux pour la Sélection des Espèces.* C'est un bon enregistrement monté sous la direction de Maurice Lemaître, publié en 1958. Mais les mots « sélection » et « espèces » évoquent pour ma génération un racisme forcené.

Toujours au sujet des titres, mentionnons les *Lances Rompues pour la Dame Gothique,* de 1945 (2). Qui est donc cette vieille Dame ? revenant parmi nous ?

Une autre démarche isouienne semble retomber sur son auteur, actuellement, et c'est le mot, oui, il s'agit d'un mot, qui se trouve dans *La Dictature Lettriste,* revue non datée, sans doute de 1947 ou 1948 ? A l'époque nous espérions ne plus entendre ce rappel dictatorial. Aussi, notre répugnance s'aggravait encore à lire le sous-titre de cette revue :

LA VIEILLE CHIENNE ANDRE GIDE DEVANT LES LETTRISTES

Par contre, on trouvait dans la note qui suit quelques aspects positifs :

---

(1) *La Revue Lettriste,* un seul numéro, dirigé par Isou. 1959.
(2) *L'Automatopek 1,* Revue *Opus International,* n. 41, 1973.

« Peut-on arriver à cette dictature dans la littérature ? Oui ! Par la conviction. Par la **dissipation des idées** (c'est nous qui soulignons). Aujourd'hui une revue qui se respecte ne publiera pas un poème comme on l'écrivait au temps de Victor Hugo, ou un poème classique racinien. Aujourd'hui on ne publie plus des romans à la Balzac, ni des poèmes genre Alex. Dumas fils parce que leur forme et leur contenu sont périmés. Aujourd'hui on écrit et on fait paraître des poèmes styles Eluard ou Paul Valéry, c'est-à-dire les vers qui intègrent les dernières découvertes techniques de la poésie. » (Extrait.)

Or, si l'affirmation de cet article apparaît bien naïve en 1975, vers 1950 elle nous débarrassait des héros dépassés de la poésie. En ce sens, Isou était efficace, en dépit des « dernières découvertes techniques » d'Eluard et de Valéry qui n'ont jamais existé.

Pour accentuer le côté **terminologie** des manifestes isouiens ou de son école, un des mots les plus prisé se trouve avec « une nouvelle musique », « pense-agit-neuf », etc., de même que le mot **créateur,** qui passent pour un certificat de bonne conduite. A la suite de ces mots qui sont presque toujours distribués aux Lettristes eux-mêmes, nous en rencontrons d'autres, glorieux à notre usage : « plagiat, fasciste, ersatz, ordure, escroc », bref, les mots que la gestapo me lançait lorsque j'étais en prison à Köninsberg, en 1944. Certaines mauvaises langues diront qu'Isou, d'origine roumaine, fut à bonne école, quand son pays était l'allié d'Hitler. Nous n'irons pas jusque là, puisque ces mots furent (et sont encore) pris très au sérieux, hélas ! (1)

Ce dernier point nous met au cœur même de l'échec d'Isou, qui n'a pas su évoluer et s'adapter aux nouveaux langages enregistrés qui abolissent cette terminologie primaire, et ne put donc déployer sa propre poésie, laquelle — en dépit de sa génération — n'est restée que sur la page... ou fut parfois dite sur scène, mais sans conviction, puisqu'il y dépensait son temps à se faire injurier ou à injurier d'autres poètes.

Il faudra attendre 1973 pour enfin connaître sa voix, gravée sur le disque *Automatopek* où l'on entend ces paroles :

« Isou : ... tu sais il faut que je le répète souvent pour pouvoir le dire exactement...
Dufrêne : ... Mais alors ce n'est pas de l'automatisme !
Isou : Si, c'est une automatisme (respectons le féminin dit), c'est un double automatisme... »

Et, pour finir, Isou demande à Dufrêne : « c'est bien ? »

Reste la voix, dont on n'a pas parlé. Méchamment, j'avais dit jadis qu'elle était nib de nib ; le terme douceâtre convient mieux. Aussi, nous préférons de loin la déclaration de Schwitters, de 1925 :

> « Le seul cas où la poésie de sons soit logique, c'est lorsqu'elle naît spontanément du récitatif et qu'on ne l'écrit pas. »

Maurice Lemaître (1926, Paris).

Personnellement, j'ai toujours regretté son appartenance inconditionnelle à un groupe.

Il rejoint Isou en 1950, et publie une très belle revue, UR (le titre ne viendrait-il pas de la *URsonate ?*), un des meilleurs témoins de l'époque.

On ne peut ignorer les sculptures de Lemaître, ses tableaux **hypergraphiques,** calligraphiés, iront au-delà des poèmes d'Apollinaire ; il faudra attendre le deuxième mouvement lettriste avec Spacagna et Altmann pour découvrir une toile hypergraphique à la hauteur de celles de Lemaître.

Par contre, en tant que poète il convainc un peu moins, sans doute parce qu'il est victime de ses allégeances.

Cependant, c'est grâce à lui que le Lettrisme sera édité sur disque en 1958 (2) ; on peut lire sur la pochette : « Maurice Lemaître, un des compositeurs les plus marquants de cette nouvelle école » (...) « et lui-même un interprète incomparable... »

---

(1) Ce système d'injures enquêteuses semble bien la seule voie qu'Isou s'est donnée. Compulser le *Les Véritables créateurs et les Falsificateurs de Dada, du Surréalisme et du Lettrisme* (1965-1973). Revue *Lettrisme,* Mensuel-Nouvelle Série n°16-17-18-19-20, avril à août 1973. C'est un remarquable pavé tatillon, où le petit détail domine, comme dans un fichier de police. La création est absolument absente, et naturellement l'imagination. Les grandes victimes sont, paradoxalement, deux persécutés par le nazisme : Schwitters et Hausmann, et l'ancien Lettriste : Dufrêne.

(2) *Maurice Lemaître présente le Lettrisme,* Esrf 1171, 1958.

Il est vrai que son interprétation compte, soutenue par une voix précise, nette, au timbre mâle et chaud.

Cela sous-entend des qualités que ne possède pas Le Maître. J'ai l'air de persifler un peu, que Lemaître me pardonne. Surtout que ce disque ne porte qu'un poème d'Isou *(Rituel Somptueux pour la Sélection des Espèces)* contre trois de Lemaître. De ces trois le plus connu est *Lettre Rock,* publié plusieurs fois ; c'est *La Marche des Barbares Blancs* qui conserve encore son impact, après vingt ans. Citons les mots de cet enregistrement : « Ah ! tout est bu, tout est mangé, plus rien à dire », tandis que sur la pochette du disque on lit : les « barbares » sont ceux « de la poésie et de la musique lettriste ».

Lemaître ici « veut s'opposer à l'indolence des poètes actuels », et il a raison.

Plus haut, on a constaté que Lemaître — et pourtant avec une telle voix ! — est resté tenant d'une diction classique, comme le chœur lettriste d'ailleurs. Ce poète n'entre pas dans la voix... Il n'a pas découvert le corps timbral, ce qu'il aurait pu orchestrer s'il avait cherché.

Il y a quelques naïvetés dans ses déclarations. Sans remettre en cause la teneur des mots mêmes, on lit, au sujet de son *Roxana* : « est un morceau d'inspiration romantique », ou encore : « devant la mer, un homme rêve à une femme qu'il a perdue ». Cela sous-entend que sans discuter Lemaître accepte tous les clichés.

Dans le même ordre de naïveté, il se croit obligé d'entrer en concurrence avec Isou, et il produit quelques « banalités » qu'il publie en 1959 :

« Banalités Lemaître avec Isou

Banal 5
L'homme unique est le créateur
Banal 6
Qui ne pense-agit
neuf ne pense-agit pas
Banal 7
Tout homme peut penser-agir neuf
Banal 8
Qui ne fait pas penser-agir neuf
ne pense-agit pas
Banal 9
Isou veut être le messie

Personnel 5
Le créateur n'est créateur que
lorsqu'il pense-agit-neuf
Personnel 6
Comment être créateur ?
Personnel 7
Le créateur est une machine pour qui
(« Messie ») le fait penser-agir neuf.
Personnel 8
Seul le « Messie» n'est pas machine du tout
Personnel 9
Lemaître veut être le messie »·(1)

Ce texte, très ambigu, peut être une négation d'Isou, ou une reconnaissance des vieilles notions de créateur.

Nous avons laissé Maurice Lemaître à la suite d'Isidore Isou, pour plus de commodité.

S'il avait fallu respecter la chronologie, nous aurions dû parler de :

Altagor (1915, Joueuf, France).

Cet auteur, d'une tout autre portée que les Lettristes, sera beaucoup moins connu. C'est probablement le seul poète phonétique qui a « monté » un langage inventé de syllabes imaginaires et de phonèmes qu'il sut enregistrer, servi par une voix aux timbres inouïs.

La démarche d'Altagor est intéressante. Il se réclame de Néron, Caligula, des *Chants de Maldoror,* de Nietzsche, etc. Il évoque les « mânes » des ancêtres et, pour ceux qui s'intéressent à certaines formes de « magie noire », ils ressentiraient une grande attirance devant un Grand Prêtre utilisant un langage a-signifiant ou sur-signifiant.

Altagor physiquement vit cette considérable lancée du poème phonétique mieux que tout autre, dans une extra-démesure orale qu'il appelle lui-même « le discours absolu ».

Les critiques hâtifs ont trop longtemps mêlé les travaux d'Altagor et ceux du Lettrisme. Dans son ouvrage, *La Poésie Contemporaine* (2), Serge Brindeau remarque :

> « Altagor touche peut-être juste quand il voit dans les œuvres lettristes l'application d'une théorie fondée sur une étude de l'évolution de la poésie plutôt que sur l'expression d'un besoin organique profond. »

(1) Extrait de *La Revue Lettriste,* 1959.
(2) Edition Saint-Germain-des-Prés, 1973

L'hypothèse de Brindeau peut se vérifier ; Altagor exprime son « Discours Absolu » avec une croyance profonde ; il le monte sans se soucier des auditeurs qui ne participent pas à sa propre exigence. C'est ce que sous-entendra Dufrêne :

> « L'audition de son Discours Absolu durait six heures en 1964. Non exempte de monotonie — de cadence et de consonnances (grecques et celtes) — l'œuvre d'Atagor, très pure, n'en doit pas moins être comptée parmi les plus significatives de la poésie phonétique. » (1)

La diction d'Altagor comprend des valeurs vocales parfois « chuintantes » ; par contraste, sa voix s'affermit, se découpe, et son impact, dans les temps forts et scandés, ressort réellement d'une mystique païenne que nul poème descriptif ou explicatif ne pourrait atteindre. Pour moi, à petite dose, c'est superbe ; mais la dimension du disque ou de la bande magnétique ne permet pas une si longue audition. Par contre, les six heures d'écoute avec la présence effective de l'auteur parviennent à une sorte de grand chant **répétitif,** noyés que nous sommes par cette articulation précise, aux « crêtes » sonores de peu de relief, presque monocorde. Pour la petite histoire, Altagor tenta d'être éducateur de l'enfance inadaptée ; j'ai vu cette voix et ce « discours » en action sur des jeunes gens dits caractériels (Longueil-Annel, Oise). Cette voix créait un véritable envoûtement, qui à la longue aurait été dangereux pour ces adolescents fragiles, surtout qu'Altagor, très « centré » dans son « discours», n'avait guère de choses à communiquer, à part lui, le poète-prophète. Ce souvenir date de 1953, année où je le connus.

Ici Altagor,

Vous pourrez entendre une interprétation de Métapoésie (du grec Métapoêsia, de métâ qui indique changement et poêsia = création).

C'est une longue incantation qui fut élaborée dès mon enfance dans la solitude des forêts du Nord et reprise en 1943 jusqu'à sa forme définitive.

C'est une musique parlée, une musique des timbres articulés de l'appareil vocal, un mouvement optimum de la parole pure, un langage-sensation, un développement indéfini de combinaisons et de structures phoniques, une transformation de l'activité mentale-vocale conventionnelle et symbolique en activité réelle, une psychologie motrice pure, une psychophonie motrice pure, une biophonie motrice pure, une cosmophonie.

La Métapoésie implique un conceptualisme —inextensif— c'est-à-dire imposible à développer en système philosophique sans contradiction, un conceptualisme inextensif de la totalité, de l'unité, de l'universalité, de la limite et de l'absolu.

En conséquence :

La Métapoésie n'est pas un langage symbolique au service de nos besoins élémentaires, c'est une suractivité de luxe, un Discours de la liberté. Si elle demeure symbolique, son symbolisme est en relation de résonance avec les modalités insondables de la vie, impossible à définir.

En tant que langage-sensation et non plus langage-fiction et non plus langage aliénation, comme le furent les poésies et l'art-interprétation, la Métapoésie signifie ce que vous entendez comme du rouge signifie qualitativement et du rouge, comme une pierre, une fleur, un arbre signifient qualitativement ce que vous éprouvez en les voyant, indépendamment de l'arbitrage de leurs noms, comme de la musique signifie ce que vous éprouvez en l'entendant, comme une peinture abstraite signifie ce que vous éprouvez en la contemplant. Mais alors, il faut savoir regarder ! Mais alors il faut savoir écouter !

Ici, cette musique subtile dont la moindre articulation a une importance si délicate et si nécessaire, exige le plus profond silence : on doit entendre la voix chuchotée, et des auditions de longue durée pour en ressentir le pouvoir.

La Métapoésie n'est pas une survivance de l'ancienne musique, ce n'est pas un mélange symphonique indiscernable par nature : elle ne tolère ni partitions différentes simultanées,

---

(1) Revue *Opus International,* citée.

cadencées ou non, ni batteries tout justes propres à frapper des sensibilités élémentaires, ni chœurs parlés, ni voix alternées : toutes expériences perpétuellement instables, étrangères à la nature du langage. Elle possède un rythme propre, à la fois géométrique et biologique, des structures continues-discontinues.

La Métapoésie n'est pas un cirque, ni une machine, ni une usine : c'est un Discours pur, une mélodie, un concert d'harmoniques de la voix.

La Métapoésie ne ressemble radicalement pas à tout ce qu'on a « tenté » de faire dans le même ordre d'évolution : ce n'est pas une tentative, ni une esquisse, ni une mode, ni une recherche, ni un essai parmi les essais du temps des essais, mais une œuvre accomplie, une évolution en-soi.

Ainsi donc, indépendamment de l'aliénation de la connaissance symbolique, je superpose au monde qui l'engendre, un extra-monde absolu.

— 1953 —ALTAGOR

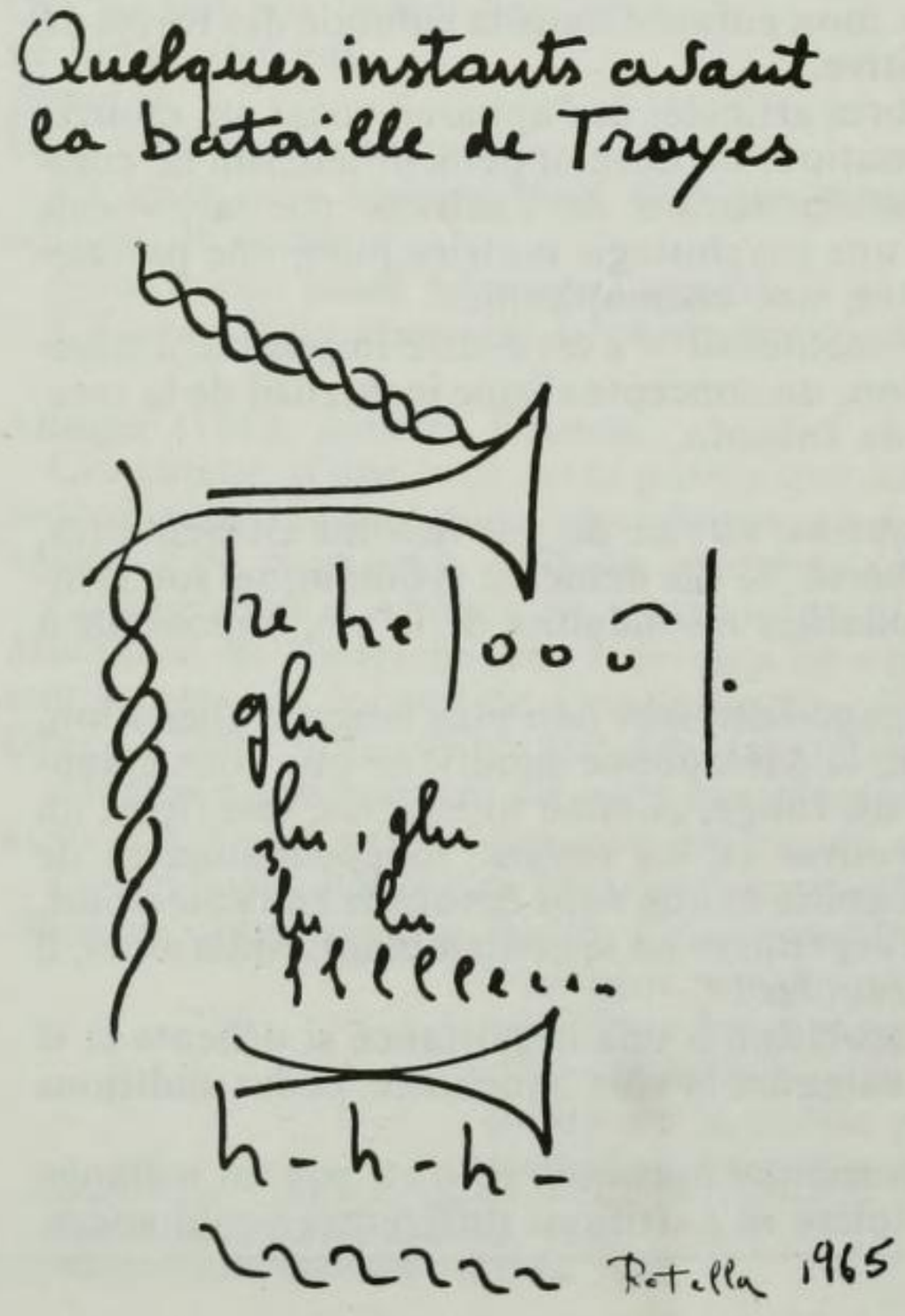
Ici Altagor,

Je dédie aux mânes de Néron et de Caligula, de Nietzsche et de Maldoror, à Rhèxénor-Vengeur, enfin, maître des derniers temps du monde, ce Discours insondable, cet extra-monde absolu.

— en forêt d'Hayange (Moselle)
le 5 septembre 1945 — 15 h —

Mimmo Rotella (1918, Catanzaro, Italie).

Le siècle nous a habitué à voir des artistes multiples. Rotella est poète, peintre, et... adorablement italien : cette force, il la cultive. Il fut un des piliers du **Nouveau Réalisme** de Pierre Restany, avec ses décollages d'affiches, où les noms de Jacques de la Villeglé, Raymond Hainz, François Dufrêne, Arthur Aechbacher, Wolf Vostell se sont illustrés. Or les « décollages » ne sont pas sans rapport avec un décollage du Verbe, et les noms de Dufrêne et de Rotella dans cette recherche ne sont pas déplacés.



Au point de vue des poèmes phonétiques, Rotella est un amateur, au sens premier d'aimer. Le résultat est simple, un jeu, gracieux toujours, sérieux, rarement.

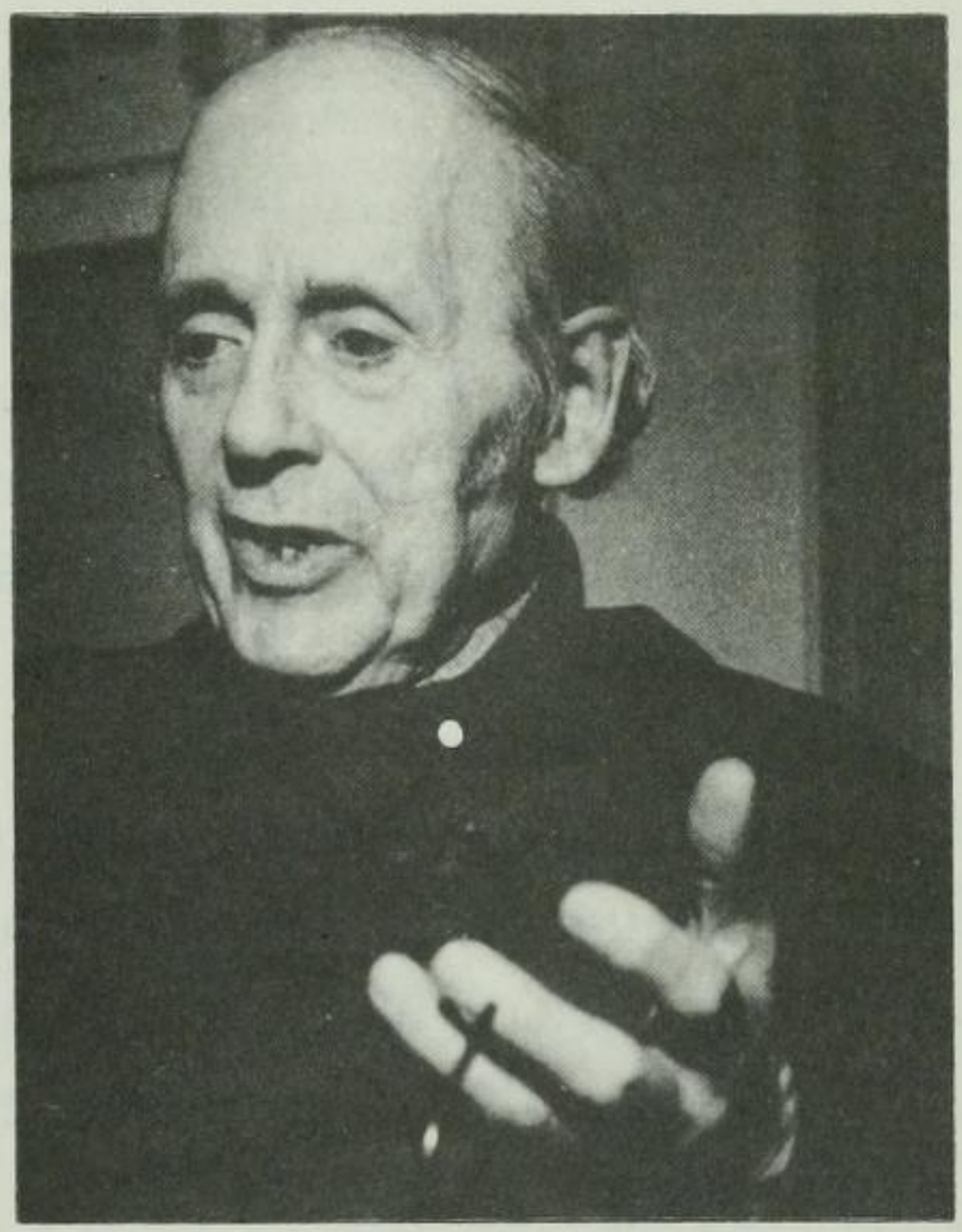
C'est dans sa légèreté qu'il danse sur le monde, en dépit d'une vie tout de même agitée. Mimmo Rotella tient à se débarrasser au mieux du passé :

« Notre société a perdu le goût du changement et des transformations fabuleuses : devant ce renoncement dernier, l'arrachage et la lacération des affiches est la seule compensation, la protestation unique. Et si l'artiste le pouvait, s'il avait la force de Samson, il collerait « la place d'Espagne avec ses teintes d'automne tendres et molles sur les places rouges du Janicule aux lueurs du soleil couchant. » (1)

Faute de ne pouvoir être Samson, par ses poèmes phonétiques (le premier est lu à Rome en 1949) c'est l'ironie par-delà les civilisations. Quelques titres : *La Catastrophe dorée, 2000 ans avant Jésus-Christ,* chacun de ces poèmes ne durant pas une minute. Avec le temps, c'est tout ce qui reste : il déplace, faute de muscles, les valeurs. Le temps, la distance, les références, les passés, tout lui est indifférent, et ne mérite aucune analyse.

Avec Rotella nous avons un homme heureux, à travers un son rafraîchissant, un accent italien suavement conservé, une absence d'agressivité. C'est le poète phonétique d'après-guerre qui s'amuse bien sûr, avec une belle élégance.

André Martel (1893, Toulon, 1976, Paris). « Secrétaire des séances, jusqu'alors très écouté, de l'Académie Toulonnaise, André Martel entrait soudain, de lui-même, dans une aventure à laquelle rien ne semblait le préparer, tout étonné de ce qui était venu sous la plume. Il fit lire en grand secret ses nouveaux poèmes à un écrivain parisien de passage à Toulon, Maurice Chapelan. Celui-ci en parla à Jean Paulhan, qui fit signe au peintre Jean Dubuffet, lequel devait un peu plus tard illustrer *Le Mirivis des Naturgies. Entièrement écrit dans la veine du Poéteupote,* le recueil *Le paralloïdre des çorfes* retint l'attention d'Albert Dauzat. Celui-ci, dans un article du *Monde* (1.8.1951) parla en effet du « langage paralloïdre à la mode d'André Martel ». L'expression plut au poète. Il la garda. » (2)



ANDRE MARTEL, 1974 PHOTO CHEVAL D'ATTAQUE, PARIS.

Dans ce livre on ne peut oublier Martel, bien qu'il n'appartienne pas aux recherches de la poésie phonétique. S'il est cité, c'est que son langage inventé est un véritable appel à une extension des langages eux-mêmes. Le son du poème phonétique, de la lettre, en phrasé ou en motif, ne l'attire pas. Ce qui l'attire se retrouve chez Lewis Carroll, avec *De L'Autre Côté du Miroir.* Lui-même évoque un de ses points de départ de lecture : « La question est de savoir, dit Alice, si vous pouvez faire que les mots signifient tant de choses différentes ».

Serge Brindeau remarque aussi :

(1) Monographie : I Quaderni del « Nouveau Réalisme », 1963, Italie.
(2) Edition *Typographique,* Paris 1963.

« Le langage du Paralloïdre n'est évidemment pas sans rapport avec celui de *La Chasse au snark*. On se rappelle les *Mots-Déluges* d'Eugène Iolas, parus aux éditions des *Cahiers Libres*, en 1933 : « Trente fois sur la métisserie ressassez votre mouvrageade. Le malleul a resoin d'un atuit. » (1)

André Martel paraît juste au moment où le poème phonétique allait perdre ses derniers feux révolutionnaires. A près de soixante ans, pour la première fois, il amplifie les jeux des langages, niant du même coup le haro crié contre le « poème-à-mots » par le système isouien.

C'est une poésie singulière dans un cas lui aussi singulier, et dont aucun de nous n'a subi l'influence. Il n'empêche qu'à court terme les jeux à l'intérieur des mots puissent se graver sur disque ou bande magnétique. Martel s'y est essayé, mais le résultat n'est pas convaincant.

INCANTATE

Ohahoh ! Ohahoh ! Ohahoh !

Viénez l'Aziel, l'Ater, l'Aygade é l'Ardifeu !

Vistez ! Les dioz issendescendent au bacaté du Pantacosme. L'infer isseglorife aux clartes de l'enhaut. Clarici cè l'an O du Mirivis.

Ohahoh ! Ohahoh ! Ohahoh !

La matéruniverse se transfigurge. Des pointestelles flusent dans les bouases. Des perlines ruissent dans les gravalures. Les moisisses s'enlumillent de pépitadors.

Poussance des régénères en ricoche infinale danleu Tempespace.

Alléluye aux Naturgies !

Ohahoh ! Ohahoh ! Ohahoh !

UN EXEMPLE DU « MARTELANDRE ».

(1) Edition *Saint-Germain-des-Prés*, citée.

Répétons-le, ce livre, n'étant pas consacré à la poésie phonétique, n'a effectué qu'un rapide survol. A l'exception de quelques auteurs comme François Dufrêne, Gil J Wolman, Roberto Altmann, aucun de nous ne s'appuya sur ce système poétique. Pour ceux qui, dans un proche avenir, rechercheront ce genre de poésie, je laisse ces notes forcément incomplètes. Il aurait fallu citer quelques autres auteurs comme Bernard Réquichot, Roland Sabatier, Myriam Darrell, Denys Tayarda, Roy Hart, plus près de nous les Anglais : Charles Verey, Lawrence Upton, P.C. Fencott, Chris Cheek, Jeremy Adler, qui peu ou prou dépendent toujours du dadaïsme et du Lettrisme, etc.

Dans ma liste des poètes phonétiques, je n'ai retenu que ceux qui se particularisaient nettement, tout en sachant qu'il aurait fallu remonter très en arrière, avant même Aristophane. Aussi, le dernier poète phonétique qui nous semble original, fut :

Suzanne Bernard

> « Actrice et témoin de ce temps, explore la révolte spontanée et généreuse de tous ces groupes baptisés « groupuscules » par la presse officielle, qu'elle a cotoyés. Elle décrit son expérience personnelle et raconte avec simplicité le chemin qui l'a conduit à rencontrer son éditeur... » (1)

Suzanne Bernard dessina des signes dans l'espace, et un de ses livres au début des années 60 porte ce nom significatif : *Signes.* Ses poèmes, faits de lettres sur le blanc de la page, furent joués, si ma mémoire est bonne, par la Schola Cantorum à Paris, en 1961 ou 62. Nous y étions, Altagor et moi. Ce que voulait Bernard, c'était les corps des danseuses dans la pose des signes de la lettre. Ce travail était beaucoup plus élaboré que les recherches lettristes qui n'avaient pour elles qu'un chœur et des « lectures ». Les *Signes* étaient enregistrés, les corps suivaient les enregistrements. Bernard n'a pas continué ses expériences, qu'elle relate dans son livre *Le Temps des Cigales.* (2)

(1) Jean-Jacques Pauvert.
(2) Remarquable ouvrage chez le même éditeur, 1975.

CHAPITRE 4

climat 1946
début des années 1950 et ultra-lettrisme

Cette période, très courte, traîne derrière elle le poids énorme des quelques millions de victimes : politiques, idéologiques et économiques, du règne des « gredins » et des « imbéciles », termes empruntés à toute une littérature engagée. Ce fut le temps des héros, des justifications, la caricature des **cultes** libérateurs et sauveurs, selon le verbe cher aux politiciens de tous ordres, acceptant la fatalité de l'inéluctable, dont l'ambition rêve l'Ordre Imposé.

Après 1945 c'est le cimetière énorme d'où sortiront les récupérateurs des dictatures DANS LE SENS HISTORIQUE, s'opposant à des individualités extrêmement fortes comme celle d'un Antonin Artaud. Ce contraste éclatait après les partages d'un continent, le nôtre.

Dans le domaine poétique — qu'on me pardonne cette répétition — au cours des années nous eûmes le Lettrisme, qui apparut, à son corps défendant, comme une synthèse du phonétisme, et n'oublions pas que certains en furent touchés... Comme Adrian Miatlev jusqu'en 1950. La grande erreur du Lettrisme fut son développement doctrinal, heureusement très vite dépassé par l'indépendance naturelle d'un Gil J Wolman, alors qu'un autre lettriste à la personnalité puissante, Jean-Louis Brau, très peu connu, choisira un long voyage.

Quant à Dufrêne, il fut probablement évincé par l'arrivée de Maurice Lemaître, en 1950... Mais c'est une hypothèse.

Adrian Miatlev, parfois grand poète, plus tard « chroniquant » dans la revue *La Tour de Feu* de Pierre Boujut, publiera dans *La Dictature Lettriste* un appel à un nouveau qui ne vint jamais :

« Les Lettristes peuvent bien posséder un secret au moins égal à celui de la bombe atomique, nouvelle religion des faibles, des désabusés, des abusés et des ignorants.
Dans le Lettrisme, c'est un pouvoir nouveau qu'il faut reconnaître. Et cet **isme** naissant, c'est un ISTHME qu'il faut saluer, l'ouverture d'un passage, une nouvelle manière de survivre. Il est un jalon inespéré sur le chemin du silence. »

A l'opposé d'Isou, Altagor est la force pure, l'élaboration voulue, la volonté d'un langage sensoriel construit dans un « esprit » magique, mais c'est un mage qui nous laisse libres.

Alors on put penser que la phonétique seconde vague (après Dada) devenait destructrice des « mots en liberté » futuristes, d'où sans doute le système anti-poésie-à-mots d'Isou — fort peu novateur dans ses successions historiques — et, par la volonté d'Altagor, la découverte d'un univers ésotérique ... à la suite de *Maldoror.*

Avec ces deux courants, au lendemain de la guerre, nous assistons à la mort du langage connu, de la sémantique connue (encore que le mot « mort » ne connote aucune objectivation), mais au sens où le Verbe-complice-du-Monde-Ancien, en tant que moteur descriptif et didactique, fut assiégé et brisé. C'est là qu'on voit l'importance des débuts lettristes et méta-poétiques.

Quant à la fin d'un Verbe et de son cortège d'alphabets, il n'y eut aucune rupture, même partielle, avec le phonétisme, alors qu'elle se produira bientôt avec la poésie sonore dans l'électronique.

De 1946 à 1950, nous avons vu qu'effectivement la première moitié du siècle eut une franche coupure. Qu'on en juge par les nouvelles techniques qui nous aideront, et nous provoqueront ; qu'on en juge par les œuvres d'alors, en soulignant des titres d'une grande acuité :

1984, roman de George Orwell, écrit en ... 1948 !

Pour en finir avec le Jugement de Dieu, poème radiophonique d'Antonin Artaud (1948). Deux phares dans nos ténèbres.

Sur le plan des techniques : 1948/1950 : apparition des « microsillons » ; celle de la multiplicité réelle par la stéréo ; auparavant la formule-chœur n'avait jamais eu le même pouvoir sur un vaste public.

1947/1950 : apparition des magnétophones commerciaux.

1949/1950 : entrée en force des téléviseurs.

Ces puissances des « media » ne cesseront plus. Nous aurons peu à peu les cassettes, les radiophonies deviendront stéréos, les radios pirates se multiplieront, les oreilles dépasseront leur seul rôle de l'écoute, les informations seront participantes et aboliront de plus en plus les frontières. C'est aussi l'époque où paraissent des revues un peu confidentielles : *84* (1947) et *K* (1948) qui reproposaient Artaud, ou les poèmes ironiques d'André Frédérique, les recherches de Schwitters, de Jean Arp, etc.

1948, c'était aussi l'époque de la création des C.R.S.

Dans cette bouleversante période, c'est l'intrusion des politiques, cherchant à contrôler les arts, sous l'autorité de Laurent Casanova du P.C.F. avec le peintre Fougeron — bien oublié aujourd'hui — par le Réalisme-Socialisme, qui aura séances sur séances contre lui à la Maison de la Pensée Française où l'on rencontrait Vercors, Valentine Hugo, Fernand Léger, Edouard Pignon, Burtin, Moisset et une foule d'autres ; ce courant n'était pas anonyme, ni confidentiel. C'est aussi l'apparition de la Musique Concrète, avec Pierre Schaeffer et Pierre Henry, déployant le Bruitisme de l'Italien Luigi Russolo.

A la même époque on assiste aussi au recul du Surréalisme qui avait perdu sa force d'avant-guerre, à cause de ses déviations, querelles et autres. Bref, ce rapide survol néglige beaucoup de choses, comme le prochain désastre de Dien Bien Phu, et la fin, inévitable et normale, de l'Empire Colonial qui ne fut jamais l'œuvre d'un homme « décolonisateur », mais plutôt le déplacement de toutes les valeurs du XIXe siècle.

On ne pouvait plus croire en rien.

Dans cette agitation du climat parisien, qu'aucune autre capitale du monde n'aura connu (car, alors, Paris était un carrefour d'importance), sur le fumier d'une guerre perdue, de Vichy qui compte encore des nostalgiques, de la résistance qui, après trente ans, prend figure de demi-solde pour la jeune génération qui n'a pu la vivre, surgiront des synthèses considérables où le Lettrisme eut son rôle, où Antonin Artaud, enfin sorti des établissements psychiatriques, parlera :

« Les pensées ne passent pas de l'une à l'autre
par successions ni transpiration
c'est pourquoi il s'agit de savoir
ce que je veux

lorsque pensant à un chrétien

c'est le juif qui montre sa tête

et pourquoi
amoureusement
je me jette vers le juif pour le défendre quand je le combats

A qui donc rendrai-je compte de mon péché ?
à la courbure de l'aile de cet ange
ou à quelle lumière mouvante
à quel photophore errant
à quel rassemblement de macaques puants
armés de croix
arborant des clystères de croix

puant le linge sale, l'encens,
les huiles, etc...
transpirant l'argutie

de moi-même
à moi-même
qu'est-ce qui vient
et qu'est-ce qui va ?

A-t-il menti
ou n'y a-t-il vraiment que la pensée d'un dieu qui passe
et ne vivant que de son sacrilège

de s'être assis
d'avoir chié sur le corps de dieu
d'avoir inventé la merde avec ce corps
d'avoir tiré de la merde de ce corps ! » (1)

Ce départ du corps ne s'arrêtera plus ; sa combustion sera prise en charge par tout un monde « physique » se refusant aux phantasmes intellectuels ; ainsi la poésie de Wolman qui éructera, Dufrêne et ses **crirythmes,** Heidsieck pressentant l'impact sémantico-physique, et Burroughs qui commencera à décrire tous les « brouillages ». On peut remarquer que « l'art corporel » venu bien plus tard n'est qu'une conséquence d'un éclatement surtout poétique à l'origine.

C'est le peintre Bryen qui en parlera dans la revue *84* avec sa trouvaille : « l'homme éclate » :

« L'éclatement d'Artaud éblouit.
Son incendie plonge l'être au-delà de l'humanisme, dans un tourbillon de raison et de déraison, d'éclairs et de cristaux.
L'homme éclate dans son anatomie de service, devant cette dialectique sans synthèse, devant cet amour frénétique et sans objet.
Un mort continue de brûler parmi nous. »

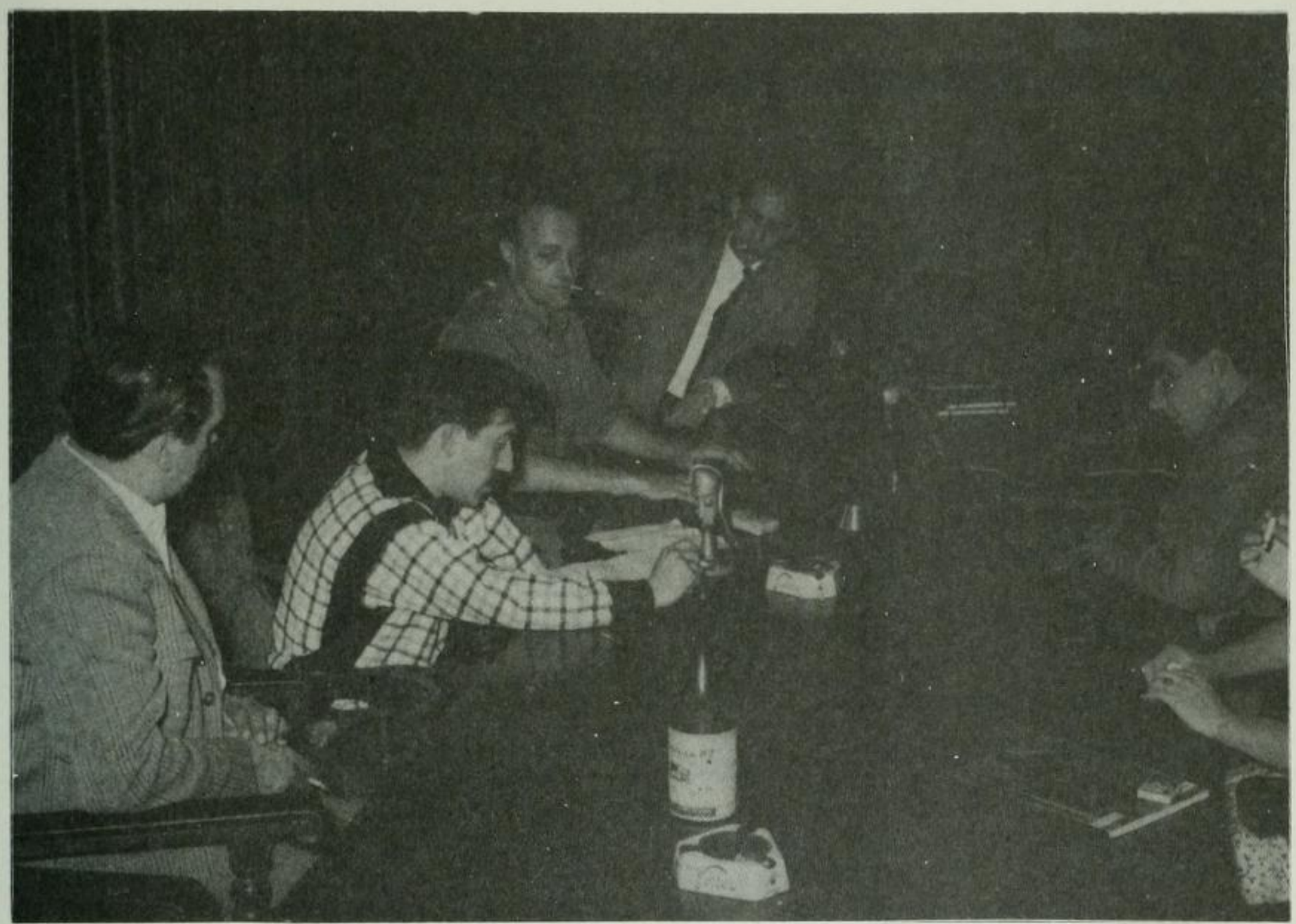
Alors la tromperie éclatera devant nous. On apprendra bientôt que la sœur de Friedrich Nietzsche avait manipulé son frère pour en faire un pré-nazi, ce Nietzsche qui avait dit « Dieu est mort », qui affirmait :

« Encore un siècle de lecteurs et l'esprit lui-même se mettra à puer. »

Face à tous les assassinats, génocides organisés par le XXe siècle, on découvre peu à peu ce que fut Dada à sa naissance en 1916 : déjà un refus, une immense protestation, une clairvoyance parfaite.

---

(1) Revue *84*, n°5/6, 1948.



1956 : Wolman est le délégué de l'Internationale Lettriste au congrès des artistes libres à Alba. De gauche à droite : Pinoto Galizio, Wolman, Asger Jorn, Constant.

PHOTO CINE-OTTICA, ITALIE.

CHAPITRE 5

l'ultra-lettrisme ou après le poème phonétique

« Isou était une fin.
Au début il y avait Wolman.
Superdada, Isou avait brisé la structure même du mot et inversé les sonorités dans un ordre véritable. Combinaisons arbitraires qui bientôt recréèrent une réalisation conceptuelle. Isou n'écrit-il pas du lettrisme qu'il est : « la destruction du mot pour le Rien — l'arrangement du Rien — la lettre — pour la création de l'anecdote. »
C'était aussi la seule issue possible avec la lettre, tabou immuable. Il fallait attenter la lettre.
WOLMAN DESINTEGRE LA CONSONNE : déchancre la consonne de la voyelle. Wolman rend à la voyelle sa puissance hiérarchique abstraite.
La pensée qui saille l'esprit ne s'intègre pas dans la raison. Elle est fumisterie. Le dépassement de soi (fumisterie) germe toutes les créations. »

(Revue *UR* n° 1, 1950)

Et dès l'année suivante, Wolman crée ses **mégapneumes** ;plus de phonétismes, c'est le détachement. Dans ses **mégapneumes** il projette ses rots, souffles et bruits buccaux, et l'on peut regretter qu'il en soit resté là, puisqu'en fait tout Arabe, après le repas, fait du méga... Les limites du domaine par éructations physiques sont facilement trouvées, l'ensemble se décharne du corps, quoi qu'en ait pu dire Apollinaire dans son poème *La Victoire* qui, de surcroît, est impossible à exprimer même dans le « Code » des sons lettristes :

« Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité
Le râclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne
Les divers pets labiaux rendraient aussi vos discours claironnants
Habituez-vous à roter à volonté... »

(Extraits.)

Devant cette expression totalement physique voulue par Umberto Boccioni, Apollinaire, Wyndham Lewis, Huidobro... vécue plus tard par Antonin Artaud, libératrice avec Wolman, la réaction viendra de partout : c'est Benjamin Péret dans l'hebdomadaire *Arts et Spectacles* qui donnera en 1952 une page de *Mysticisme, Magie et Sorcellerie du Thibet* au

sujet d'un livre du professeur Tucci. Dans le même journal, paraîtra en juillet 1955 : *André Breton ouvre une enquête sur l'Art Magique.* Toujours en 1955 naît une publication confidentielle : la *Revue des Refus* de Serge Barna :

« Les hommes ont l'ordre de vivre. Mais les secrets de la saison et de la terre ne se laissent saisir qu'à travers mille couches d'ignorance et ne livrent qu'avec parcimonie leurs fruits. Par contre, les hommes, gaillards, multiplièrent généreusement les fruits aux entrailles de leurs femmes et ne pouvaient pourtant se nourrir que selon leur indigence. C'était insuffisant. **D'où sacrifice humain.** »

Cet ensemble d'événements a pour résultante l'Ultra-Lettrisme qui, d'emblée, récuse tous les langages. On trouve des traces de ce mouvement dans le journal *Le Soulèvement de la Jeunesse,* 1952/54, de Marc'O qui bientôt adhérera au R.P.F. Dans cette publication, on trouve les articles d'Isou, de Gabriel Pommerand, de Dufrêne et probablement le premier de Jacques Scapagna :

« L'INERTIE EST LE GATISME DE LA JEUNESSE !... L'ultime chance de la jeunesse est de prendre conscience qu'elle a été le matériel de toute chose... En se rendant compte de cela, la jeunesse anéantira le besoin que les Autres ont de ce matériel. Ce qui est pire, c'est que la jeunesse — MATERIEL est IMMATERIELLE. La jeunesse actuelle est un recommencement. La jeunesse doit s'externiser pour devenir ivre de BUTS.

La jeunesse DOIT SURGIR POUR AGIR. »

(*Le Soulèvement...,* 3e trimestre, 1953)

Externiste : « être externe en tout ». Pourtant Scapagna tombera dans un groupe, il sera interne au Lettrisme... jusqu'en 1973 !

Vers la même date Dufrêne souligne les remises en cause :

« A l'heure d'alors, ce charlatanesco-génialesque jeune homme venait d'exhiber d'un exubérant coup de sa braguette magique, l'insipide pipi premier tome de son *Traité d'Economie nucléaire.*

« Malgré les ricanements de ce siècle (— c'est lui, mon premier Maître à penser, qui parle —) cette œuvre restera comme une des plus grandes que l'humanité ait jamais donnée. » La question m'en vient à la bouche :

« Comment s'en débarrasser ? »

Vrai, à la susdite pièce d'Eugène Ionesco.

ce charlatenesco-ionesque Jean-Isidore-Isou Goldstein me fait — par hantise et peur honteuse des parenthèses — immanquablement penser.

En effet, je tiens du professeur Alain Guillermou qu'à travers tout le folklore roumain, se perpétue obsessionnellement le mythe du géant-qui-grandit toujours : le bon Ionesco ne l'aurait pas repris à d'autres fins, pour son fameux cadavre.

Roumanie, terrain de mégalomanie ?

Jean-Isidore, le Grand Métèque, ancien « marxiste », eut à régler des comptes avec son adolescence de passage au Parti, où son arrivisme un peu gros n'a pas eu l'heur de satisfaire et n'a pas été satisfait.

« *Revue des Refus,*
ext. de « Des pas dans la course »
par François DU.)

Dans *Le Soulèvement de la Jeunesse,* en 1952, notons également cette vision essentielle de Pommerand :

« Le cerveau des hommes est au-dessous du langage qu'il pourrait inventer. »

D'où probablement son espoir lettrique qu'il traduit par aphorismes dans *Pathétique sans Ratelier,* in *La Dictature Lettriste :*

« Moi, Gabriel Pommerand, je prendrai ma seule voie possible.
Celle du Sauvage, du Dyonisiaque.
Dans l'Histoire du Lettrisme, j'ai ma place fixée à l'avance, cette place qui m'attend depuis toujours, comme un tombeau.
Sans mes cheveux, ma gueule et ma pipe,

Paris, la littérature et le Lettrisme n'existent plus.
Notre fanatiste lettriste fera de nous les martyrs ou les bourreaux de la poésie contemporaine. » (1)

En somme les conflits de l'époque sont très appuyés. Il suffit de voir comment le Verbe charrie des déchets chrétiens, marxistes, réalisme-socialistes, sous-entendant pour Pommerand comme pour les Lettristes une acceptation du Verbe d'hier, ce que Miatlev — encore lui — avait bien contesté dans la *Dictature lettriste :*

« Arthur Adamov me disait que la plupart des mots étaient, à des degrés divers, frappés de maladie, les uns guérissables, les autres incurables. Nous jouâmes un soir à passer en revue quelques-uns de ces mots. Le mot poésie, par exemple, avait comme une sérieuse blénorragie, qui n'excluait pas encore la fonction reproductrice, mais devenait un foyer d'infecte contamination. »

C'est pourquoi l'auteur de cet ouvrage fut enfin étonné lorsqu'il put lire :

« il faut que tout
soit rangé
à un poil près
dans un ordre
fulminant »

en ouvrant *Pour en finir avec le Jugement de Dieu.* Ce poème montre mieux que ne saurait le faire un commentateur la prodigieuse distance prise non seulement vis-à-vis du monde mais aussi des langages.

Nous étions sur des ruines. C'est sur des ruines que naquit l'Ultra-Lettrisme, comme la prolifération des « points zéro » (tableaux de feu, de clous, empreintes...) des Yves Klein, Piero Manzoni, Bernard Aubertin. L'Ultra-Lettrisme sera publié un peu plus tard, en 1958, dans la revue *Grâmmes* de Robert Estivals, où l'on rencontre dans le n° 2 Jacques de la Villeglé qui, à propos de Dufrêne, note :

« Dufrêne est un ultra-lettriste (c'est lui qui a créé le terme) parce qu'il a abandonné le Lettrisme écrit pour le « crirythme » automatique. L'automatisme n'est plus appliqué à l'écriture ni aux concepts (conservé dans l'image surréaliste) mais au langage articulé — et inarticulé — au matériau intrinsèque de la voix humaine. Il apporte donc à la poésie exclusivement sonore une solution neuve et personnelle.»

Grâmmes eut une très large publicité à Paris. Villeglé nous fit connaître le terme **poésie sonore,** et ce ne fut que plus tard que nous découvrîmes l'affirmation de Schwitters « la poésie de sons » (1925).

Ces remises en question, d'un demi-siècle : Futuristes (1909) à l'Ultra-Lettrisme (1958) ont créé des réactions salutaires ; on a su que le langage écrit était complice de ce que récemment j'ai appelé *La Civilisation du Papier* dont les bureaucraties, idéologies, codes... ne manquent de nous faire toujours souffrir. Déjà avant guerre, Ezra Pound nommait notre temps : **ère de papier-mâché.**

Au sujet de cette ère de papier-mâché, un critique catholique comme Joseph Folliet condamnait cette société de consommation bureaucratique. A la même époque Hannah Arendt (2) publiait : *Les Origines du Totalitarisme,* livre qui analysait « la face de méduse du totalitarisme (nazi et communiste)».

Voici un passage de l'excellent article que lui consacra Roger Errara dans *Le Monde* du 7/8 décembre 1975 :

« Hannah Arendt fut la première à analyser de près « le langage » du totalitarisme, ses mécanismes (l'atomisation de la société, l'abolition de vie privée par exemple) enfin ses serviteurs : non « les monstres », au fond rassurants, mais les hommes moyens sans le concours actif desquels aucun régime totalitaire ne saurait durer.

.....

Son grand livre *Condition de l'Homme*

(1) Pommerand est mort en 1973, depuis longtemps il avait rompu avec le Lettrisme. On sait qu'il s'est disputé avec Isou, ce dernier l'accusant de *voler* ses propos. En tout cas ce « dyonisiaque » a une saveur bien nietzschéenne...
(2) Hannah Arendt, philosophe et sociologue d'origine allemande, morte le jeudi 4 décembre 1975.

Moderne a rappelé avec force que la vraie liberté politique n'était pas seulement la retraite paisible dans la sphère de la liberté privée, si précieuse soit-elle, mais aussi et d'abord la participation, l'action publique menée avec des égaux et reposant sur des choix individuels. Toute son œuvre s'inscrit vigoureusement en faux contre les tentations et les périls des déterminismes, des sociologismes, de toutes les quantifications qui débouchent sur la soumission à un prétendu « inéluctable » ou sur le refus de valeurs qui ne seraient pas « portées » par l'Histoire. »

Ces lignes rappellent et soulignent le dualisme qui agitait nos idées au lendemain de la guerre. La surenchère des conflits se découvrait à travers les hyperboles d'Antonin Artaud :

« J'ai appris hier,
(il faut croire que je retarde, ou peut-être n'est-ce qu'un faux bruit, l'un de ces sales ragots comme il s'en colporte entre évier et latrines à l'heure de la mise aux baquets des repas une fois de plus ingurgités.)
J'ai appris hier
l'une des pratiques officielles les plus sensationnelles des écoles publiques américaines et qui font sans doute que ce pays se croit à la tête du progrès.
Il paraît que parmi les examens ou épreuves que l'on fait subir à un enfant qui entre pour la première fois dans une école publique, aurait lieu l'épreuve dite de la liqueur séminale ou du sperme
et qui consisterait à demander à cet enfant nouvel entrant un peu de son sperme afin de l'insérer dans un bocal
et de le tenir prêt à toutes les tentatives de fécondation artificielle qui pourraient ensuite avoir lieu.
Car de plus en plus les Américains trouvent qu'ils manquent de bras et d'enfants
c'est-à-dire non pas d'ouvriers
mais de soldats
et ils veulent à toute force et par tous les moyens possibles faire et fabriquer des soldats en vue de toutes les guerres planétaires qui pourraient ultérieurement avoir lieu
et qui seraient destinées à **démontrer** par les vertus écrasantes de la force
la surexcellence des produits américains et des fruits de la sueur américaine sur tous les champs d'activité et du dynamisme possible de la force.
Parce qu'il faut produire, il faut, par tous les moyens de l'activité possible, remplacer la nature partout où elle peut être remplacée, il faut trouver à l'inertie humaine un champ majeur,
il faut que l'ouvrier ait de quoi s'employer,
il faut que les champs d'activité nouvelle soient créés,
où ce sera le règne enfin de tous
les faux produits fabriqués,
de tous les ignobles ersatz synthétiques,
où la belle nature vraie n'a que faire,
et doit céder une fois pour toutes et honteusement la place à tous les triomphaux produits de remplacement,
où le sperme de toutes les usines de fécondation artificielle
fera merveille pour produire des armées et des cuirassés.
Plus de fruits, plus d'arbres, plus de plantes pharmaceutiques ou non et par conséquent plus d'aliments,
mais des produits de synthèse à satiété...
Mais des produits de synthèse, à satiété,
dans les vapeurs,
dans les humeurs spéciales de l'atmosphère,
sur des axes particuliers des atmosphères tirées de force et par synthèse aux résistances d'une nature qui de la guerre n'a jamais connu que la peur.
Et vive la guerre, n'est-ce pas ?
Car, n'est-ce pas, ce faisant, la guerre que les Américains ont préparée et qu'ils préparent ainsi pied à pied.
Pour défendre cet usinage insensé contre toutes les concurrences qui ne sauraient manquer de toutes parts de s'élever,
il faut des soldats, des armées, des avions, des cuirassés.
De là ce sperme
auquel il paraîtrait que les gouvernements de l'Amérique auraient eu le culot de penser.
Car nous avons plus d'un ennemi
et qui nous guette, mon fils,
nous, les capitalistes nés,
et parmi ces ennemis,
la Russie de Staline
qui ne manque pas non plus de bras armés. »

(Extrait de *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu,* éd. K, 1948)

Cette tentative d'aller au-delà des langages face au monde « menaçant et destructeur » dénoncé par Hugo Ball, poussa l'Ultra-Lettrisme à se chercher des précurseurs. Jean-Louis

Brau, très proche de Wolman et de Dufrêne, se joindra à leurs recherches. Servi par une étonnante culture poétique, il trouvera un appui en René Ghil, auteur de *Le Traité du Verbe* (1886), ouvrage développant *L'Instrumentation Verbale.* Voici un extrait de l'introduction d'un essai que Brau me remit en 1965 pour être publié dans la revue *OU,* et dont le titre est emprunté à René Ghil. Certaines circonstances contrarièrent ce projet, et, à ma connaissance, cet essai est toujours inédit :

« Pour moi, de 1958 à 1964, j'ai prôné l'abandon de tout qualificatif nommant « poésie » simplement ce que nous faisions. La conséquence de la complexité de nos travaux, dans lesquels la lettre n'était plus discernable comme matériau d'exécution qu'a posteriori, a été, naturellement, le rejet du label lettriste, fut-il pris adjectivement [...]. Si l'on élimine les mots de poésie, de musique, de phonétique, du Verbe, etc... il devient nécessaire de créer un néologisme, ce qui ne satisfait pas le besoin d'explication, ou adopter une expression plus générale contenant l'idée de notre travail, n'en limitant pas, néanmoins, les développements futurs.

Malgré que nous nous considérions effectivement comme des poètes, il n'y a chez nous nulle affirmation dogmatique de la vérité. Nous ne savons pas si la poésie traditionnelle porteuse de concepts est morte. Nous savons qu'elle est morte pour nous, ou tout au moins, que pour nous il n'y a pas d'expression lyrique autre que celle que nous avons choisie. Disons de même que nous sommes agis par cette forme d'expression. Et peut-être sommes-nous des cas inédits de désaliénation — au sens des philosophes — poétique.

Ces diverses considérations m'ont amené à proposer de reprendre la notion de *l'Instrumentation Verbale.* »

Enfin le dégagement total envers le phonétisme « des rythmes primaires » est réalisé. Quant à la position de Brau, elle fut violente face au Lettrisme, face aux **crirythmes** peut-être ? et froide devant la poésie électronique. N'avait-il pas dit déjà dans *La Lettre Ouverte aux Musiciens Aphones* (1) :

> « Comme je parlais de « collages sonores » à Henri Chopin à propos de ses œuvres, il me répondit qu'il n'y avait pas chez lui de fortuit et qu'il comptait et mesurait les phonèmes. Il s'agit donc là d'une démarche de théoricien et de scientifique, à laquelle nous, artisans, ne pouvons comprendre grand chose. »

Cela indiquait que, depuis plus de dix ans, nous étions tous séparés de l'Ultra-Lettrisme, puisque même si cette note me concerne, il s'agit de toute la revue *OU.*

Reste la dernière position de Brau, fin de non recevoir publiée sur le disque de la revue *Opus* :

> « Merde François, tu vas l'envoyer en l'air ce rossignol/... le filer dans la baignoire aux chiottes !/... Mais c'est fini ce genre de poésie tu te prends pour Jules Albert Legros... Tu vas le tuer ce rossignol ?/... Y en a marre de ce genre de poésie.../ plus de vingt-cinq ans, un quart de siècle... C'est un siècle de merde et 80 fois on a fait ça/ on le tue ce rossignol ! ?... »

Ce disque est de gravure confuse, l'auteur nous excusera si un mot venait à manquer.

De ses publications sur disque, on doit surtout retenir *La Cantate pour protester contre l'interdiction de Mandrake,* 1964, (2) ; c'est un montage de souffles, d' « éruptions buccales », de voyelles, le tout soutenu par fausses réverbérations, effets de Larsen, et le résultat tient autant du **mégapneume** — sans l'aspect agressif de Wolman — que du **crirythme** — mais

(1) Par H. Chopin, Revue *OU* N°33, 1968.
(2) Editions *Achèle,* citée.

sans le développement que trouvera Dufrêne. En tout cas, c'est une œuvre qui va bien au-delà « des rythmes primaires » phonétiques.

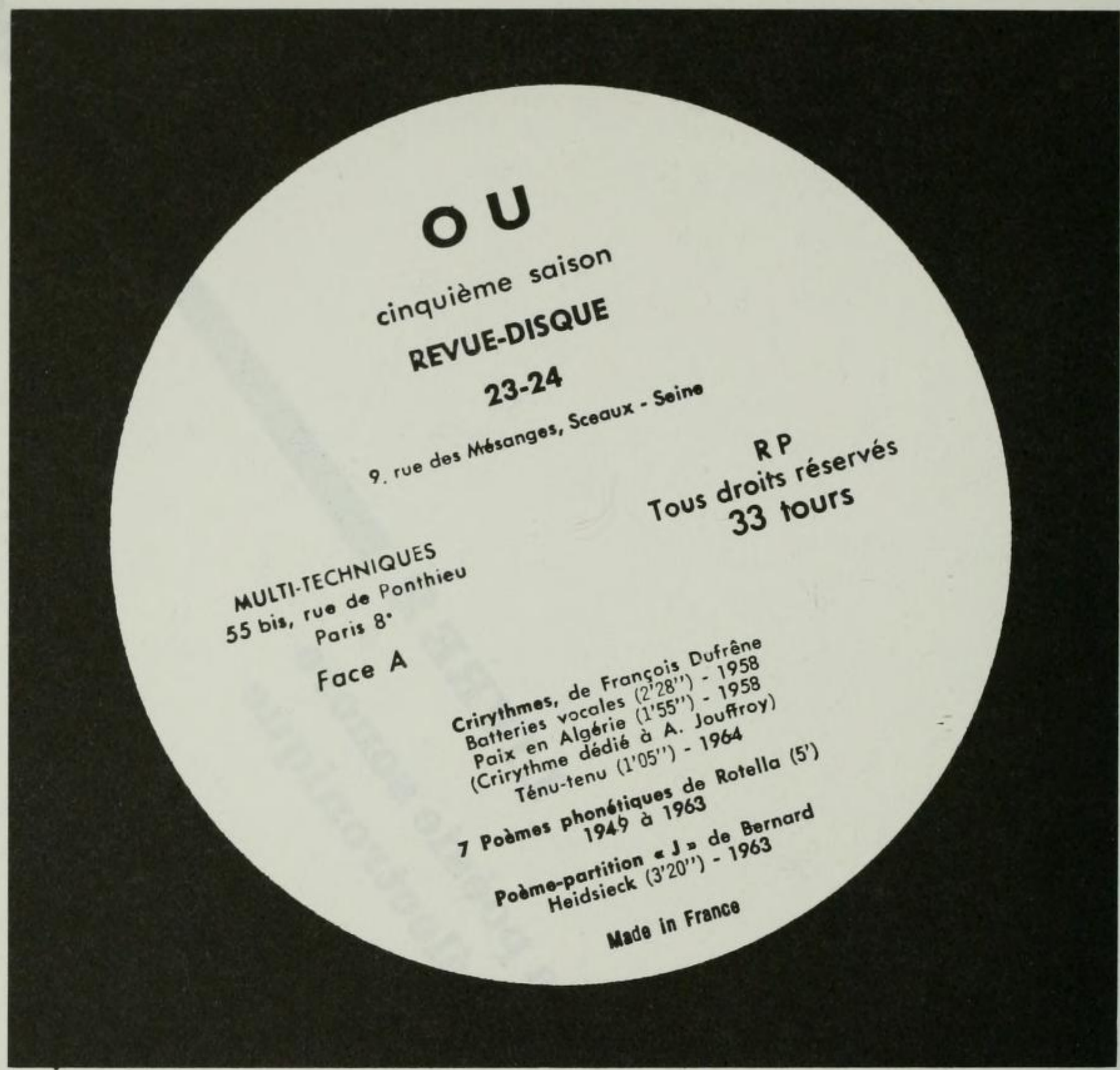
En un sens, l'Ultra-Lettrisme est important par ses ruptures : destruction du mot, haine de la poésie-à-mots, cri, il se tient sur le seuil de la poésie électronique qui n'aura pas des exigences aussi limitées.

En réalité, et les années venant, Brau est surtout écrivain, ce qu'on sent déjà dans son ouvrage *Instrumentation Verbale* qui nous donne une autre mouture que ses commencements lettristes.

094

LIVRE 2

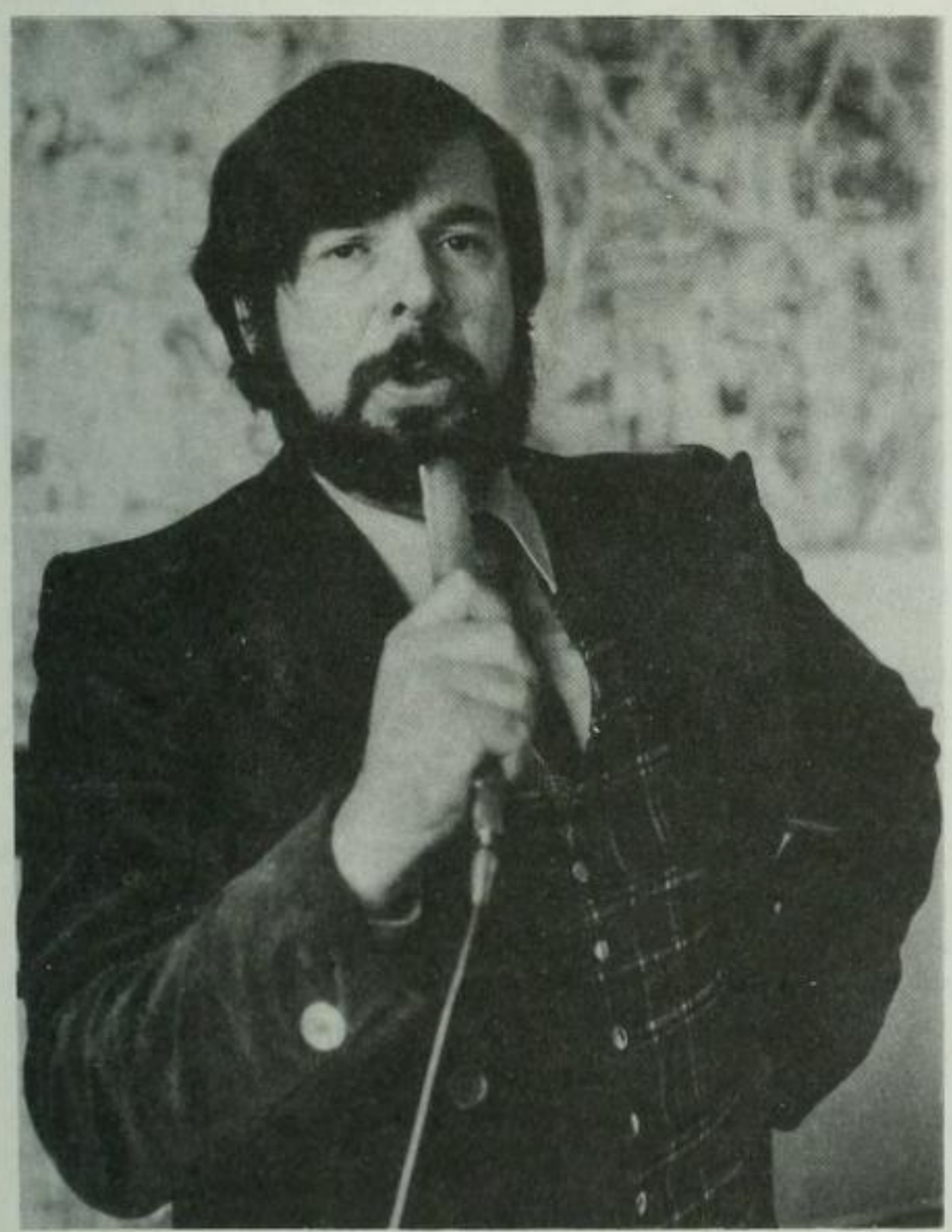
la réalité de la poésie sonore ou électronique



DISQUE REVUE *OU*. PHOTO CORIANDER STUDIO, 1974.

CHAPITRE 1

françois dufrêne



FRANÇOIS DUFRENE, 1976. PHOTO ANDRE MORAIN.

C'est le plus jeune des poètes sonores première manière. Lettriste à 16 ans, ultra-lettriste à 23. Longtemps dépendant d'Isou, affectivement Dufrêne reste fidèle à ses origines.

Dufrêne dès le départ sera bouleversant ; à seize ans il a déjà son style, maniériste en prose, hyperpuissant en voix, exagéré par l'ironie. A vingt-trois ans, en 1953, il commence ses premiers **crirythmes,** dont le nom est peut-être à rapprocher des « poèmes à crier et à danser » de P. Albert-Birot. Mais, contrairement aux poèmes de PAB, il connaît un plus que l'alphabet, il va franchement dans le cri physique, il abandonne tout discours, c'est Dufrêne projectif et improvisateur. A cette époque il était déjà célèbre dans les milieux parisiens, servi en plus par ses « mimétismes » vocaux, parodiant les voix de ses amis : de la Villeglé, Raymond Hains, Camille Bryen entre autres.

Avec l'apparition du **crirythme** en 1953, nous découvrons la première usine à sons projectifs dont l'unique source est Dufrêne. Fort de cette source étonnante, Dufrêne se méfiera toujours des magnétos, pensant qu'il n'en a pas besoin. C'est un peu plus tard qu'il exploitera les ressources stéréophoniques pouvant superposer ses **crirythmes**.

Un **crirythme** du début, *Paix en Algérie* (1958) conserve encore quelques traces lettristes. Il y a une succession de rrr roulés évoquant des pets de mitrailleuses, tandis que les souffles qui s'y ajoutent suggèrent les explosions des engins de mort. Aucune description poétique parlée n'aurait su rendre cette atmosphère de guerre. La poésie devient l'acte en lui-même.

Les premiers **crirythmes** enregistrés montrèrent à leur auteur que le poème gagnait en ampleur grâce aux magnétophones. Les hauts-parleurs amplifiaient le son, les microphones captaient les moindres nuances sonores. En dépit de ces avantages, Dufrêne, l'éternel douteur, se confronte à la machine :

« Quand, (c'est le cas des « crirythmes ») la complexité des sons émis atteint le paroxysme d'un ordre supérieur, inextricable **pour la plume,** je décrète, après self-contrôle, le MAGNETOPHONE, seul susceptible de **fidélité par excès** à mon panache. Aucune partition n'est alors suffisante, nulle n'est nécessaire. La liberté laissée de *toute façon* à l'exécutant d'autant mieux s'exerce. En bénéficie **l'esprit** du « crirythme » au détriment de la lettre, ce détritus, chère au Littré. »

(*Grâmmes,* n° 2, 1958)

Sa dualité diminuera lentement grâce aux micros. Quelques années après la *Paix en Algérie,* il enregistre un poème important en raison de ses structures vocales : le *Triptycrirythme* (1966) qui sera publié dans *OU* l'année suivante.

Dans ce **crirythme,** probablement un de ses plus directs à cause des forces vocales qu'il déploie et son aboutissement lyrique dans le **cri** pur, finalement, tout ce que préconisait Apollinaire dans *La Victoire,* existe. Dufrêne « jaillit hors de lui » les marasmes des souffles, les râclements qui ne sont jamais négligeables puisque inhérents à la respiration, tout ce qui se passe dans notre usine physique s'entend dans cette œuvre dépouillée de toute explication. On peut imaginer un Don Quichotte se libérant, le souffle heureux qui suit cette libération, mais aussi le Leopold Bloom de James Joyce humant l'odeur des rognons d'un petit déjeûner alors qu'il se soulage. Cette tempête corporelle, c'est elle que Dufrêne trouve là. Il ne se prive de rien et reste caricaturalement réaliste avec ce corps rôtant, jaillissant, prouvant que jamais nous ne sommes silence. Il rend le corps présent, et par toute cette dimension la poésie écrite d'hier n'est plus la nôtre.

Dufrêne a produit une quantité considérable de **crirythmes,** avec trop de répétititions, le seul champ physique — même généreux — restant limité. C'est pourquoi le **crirythme-expression-du-corps** n'a pas toujours la même force d'un poème à l'autre. Dufrêne a trop produit. Il le sait. Il n'ignore pas qu'il a « 6 heures indiscutables de poèmes enregistrés ». C'est lui qui l'avoue. Personnellement je regrette son peu de goût à « manipuler » un studio électronique qui serait un tremplin sonore incomparable à sa voix qui l'est tout autant. Ses essais électroniques restent d'ailleurs, encore et toujours, un défi à la machine. Son *HautSatur* viole le micro, les saturations assomment les champs sonores. La gravure sur disque en fut des plus difficiles, et il fallut réduire beaucoup de « niveaux ».

Dufrêne, par ses projections physiques, est le poète sonore **brut** ; il peut, dans un certain sens, être considéré comme l'**ouvreur** (1) incontestable du son buccal pour les musiciens. Pierre

(1) Ouvreur : qui ouvre, mais aussi extension de ouvrer, donnant également œuvrer. Pour moi, ce mot est pris depuis longtemps dans le sens, par exemple, de : couvre = couvreur ; ouvre = ouvreur, etc.

Henry s'en inspirera, John Cage lui sera postérieurement assez parallèle, de même que, plus tard encore, le « Extented Vocal Techniques Ensemble » lui ressemblera, curieusement, dès 1972.

Cette projection pure faisant de Dufrêne un orchestre en improvisation directe, sera récupérable par des notations vocales, comme il y en a avec le « Extented » américain, négligeant le simultanéisme si large de ce poète.

Une autre dimension que Dufrêne exploitera, sera la « performance » directe, mais cette fois d'après un poème écrit qu'il lira face au public. Il s'agit de son fameux *Le Tombeau de Pierre Larousse,* publié en 1958. Le titre à lui seul est l'enterrement de cette institution qu'est un dictionnaire, monument énorme de *La Civilisation du Papier.* Une autre nouveauté, c'est que ce *Tombeau* est un poème à cheval entre l'écrit et le sonore, l'unité en étant donnée par la voix de l'auteur. Il invente une sémantique imprégnée de poésie phonétique qui doit beaucoup à son écriture maniériste. Ce *Tombeau* est un chef d'œuvre de synthèse de poésie active.

Pour en avoir une idée, si on isole un passage, on voit la construction libre où les mots ordinaires se transforment en consonnances inventées :

ruz — magazinn — kazals — lazar — zizanie — fuzé — kreutzer — kreuzo

autre exemple :

MORduMAR doÇHÉ morDACH
MARdoukMOR delMÉ riDA
MALrôKA raMEL kaREM
KARmel ROmel ARmaDA

(Extraits, sur le ton de « *La Rose et le Réséda* »)

Ce *Tombeau* est extrêmement construit, et il est étonnant que Serge Brindeau dans son ouvrage *La Poésie Contemporaine depuis 1945* (1) n'en fasse pas état. Bien au contraire le critique Gérald Gassiot-Talabot le saluera ainsi :

« François Dufrêne était sans doute l'attraction de cette soirée. Son *Tombeau de Pierre Larousse* est maintenant tellement poncé et bordé de plates-bandes qu'on se plait à lui rendre visite de temps à autre, au hasard de telle ou telle rencontre, comme à un monument familier. Cet ensemble de pièces, qui a fait date par son originalité insolente, sa verve, son invention, demeure un étonnant morceau de bravoure...»

(Revue *Phantomas,* T. Koening éd. n° 38/40, mai 1963.)

En février 1961, Alain Jouffroy n'hésitera pas à écrire :

« On ne peut donc approcher *Le Tombeau de Pierre Larousse* (écrit de 1954 à 1958) comme une œuvre lettriste quelconque. Elle est en effet exceptionnelle à plus d'un titre. D'abord par sa longueur : « Existe-t-il à l'heure actuelle d'autres « œuvres lettriques » aussi importantes par leurs dimensions et aussi denses que *Le Tombeau de Pierre Larousse* ? A ma connaissance non », écrit F. Dufrêne dans « l'Après-demain d'un Phonème ». Elle déborde du cadre habituel par sa longueur ; mais elle s'articule surtout autour de seize consonnes, en renouvelant chaque fois l'atmosphère sonore et le rythme, comme un opéra à seize actes précédés d'une Ouverture. Elle danse littéralement seize consonnes, entraînant chaque fois dans la danse un cortège de mots et de noms préexistants, désintégrés de telle manière que l'on y perd voluptueusement son français. »

(Livre T.P.L., verlag der Kalender 1961, mise en page der « *Ouverture* » des T.P.L. von Wolf Vostell.)

Ces exemples proposent une création très imaginaire : la première en direct (**crirythmes**), la seconde dans l'écrit pour l'oralité. Il ne faut pas oublier non plus que François Dufrêne est un des premiers auteurs des décollages d'affiches. Malgré cette considérable activité, certains prétendent que Dufrêne fut et n'est plus. Ce n'est pas exact. S'il reste fidèle à ses options de jeunesse, dans sa création par contre il cherche et veut d'autres dimensions. Il amplifie l'idée du *Tombeau* avec sa *Cantate des Mots Camés* où il moque le langage. Le seul reproche qu'on puisse lui faire, c'est d'être le poète sonore à rester seulement parisien, ce qui le rend mauvais critique vis-à-vis des productions étrangères. Critique : il est injuste ; poète : c'est lui qui vraiment a « nommé » la poésie sonore, hélas, sans voir que les sémantiques, les sons buccaux, les

(1) Edition Saint-Germain des Prés.

avalements des captateurs-micros allaient se produire. Ce qui explique peut-être ses réticences devant les machines. Autre explication, c'est que ce poète-anti-mots, lui aussi, compose et écrit. Dufrêne, le merveilleux « contredisant » !

B

- I -

1ère voix: BLÉ bitum BLATT
2è voix: BATT betsi BLER
3è voix: BETS bétunn BLOK

- II -

BOUL BOUlimi bouRACH
LOB isTANboul FLACH
HOUL BÉlami FOCH

- III -

1ère voix: BRI BRUïnn BREUbi BRECH
2è voix: E BROïnn BERtold BRECHT
3è voix: BRIB Abri BARtoldi

- IV -

BLOUZ BIlobé bouRICH
BOUZ TRIlobé baBOUCH
BLEZ bébé

- V -

1ère voix: BOURdel BOURdèn BROCH
2è voix: BORdel BOURdè BOURD
3è voix: BORdôh BARdann BRONCH

- VI -

les 3 voix:
BOhem POhem BIrem BArem
1ère voix: BAnal BAnann BENN

- VII -

1ère voix: BLWA bétwann BLUTT
2è voix: BWA baryom BUTT
3è voix: bulbur BULB

- VIII -

BRU BRIyen BISbiy BICH
BRUNN BLIyé BEZboll BUCH
BRUTT BRISbann IZba BECH

- IX -

1ère voix: BRIZ BARbéram biCHOF
2è voix: BIZ BALbussié biCHA
3è voix: BONZ BAlastalbess TROF

- X -

BARda BRÉa BRAMS
TIko BRAé BRON
BARD kobra fiBROM

- XI -

les 3 voix: GObi GAblou TObi GALbé
1ère voix: Eblé HELbé BOUR

- XII -

1ère voix: BLAY batem BLETT
2è voix: BLA blabla BLEK
3è voix: PLEB ublô BLOD

- XIII -

BRUSK BRA dipep siGÔFRR
O BRAdihep taÊDRE
DÉ BRIdéhep siLONN

- XIV -

1ère voix: balBO babibonn baBEL
2è voix: guiBOL babïol gaBEL
3è voix: baBOR bufalo bilBONN

- XV -

baBIL boroDINN baBINN
bonBEL gabarDINN kaBINN
garBUR abeurDINN kaBRI

- XVI - les 3 voix: TILburi malboROU

- XVII -

1ère voix: talBO bilbokè bolBEK
2è voix: galBA bourbaki dolBAK
3è voix: alBI bourguiba haBIB

- XVIII -

naBO bukodo nôZOR
nabTRA bukodi noZÔR
iBOU skarabé skorBU

- XIX - les 3 voix: BAL boabil baO

- XX -

1ère voix: nuBIL oubangui nuBI
2è voix: bignBÉ kabonga naBI
3è voix: bijBI nyoubinga lovBIG

- XXI -

BÔM abeï aBEY
BOY obeï baHU
ROUMbalonBÉ baHI yanbRONB

EXTRAIT DU *TOMBEAU DE PIERRE* LAROUSSE.

Text-sound-compositions 1
A Stockholm Festival 1968

At the end of April 1968, Fylkingen and the Literary Unit of the Swedish Broadcasting Corporation arranged a festival at the Museum of Modern Art in Stockholm in which there were three public performances of sound poems by composers from Sweden, England, France and Germany. Several Festivals of sound poetry have been arranged in various parts of the world before, but this one was the first of its kind in at least two respects: the programme was devoted almost exclusively to works utilising modern techniques of recording and sound reproduction and which would be inconceivable without the special apparatus of a broadcasting or electronic-music studio, and the great majority of works were composed specially for the occasion. The foreign artists invited to take part were given the opportunity to come to Stockholm in advance in order to produce their new works at the Swedish Broadcasting Corporation's Electronic Music Studio (EMS), where the Swedish compositions also originated. The two LP records that we now present contain a majority of the works performed at the festival.

Åke Hodell was born in 1919. His works include:

Books: *Flyende pilot* (Fugitive Pilot, 1953), *Ikaros död* (Death of Ikaros, 1962), *I gevär* (To Arms, 1963), *General Bussig*, 1964, *Bruksanvisning för symaskinen Singer Victoria* (Instructions for Using the Singer Victoria Sewing Machine; 1965), *Orderbuch* (1965), *Lågsniff* (Hedgehopping, 1966), *CA 36715 (J)* 1966, *Verner von Heidenstams Nya dikter* (New Poems by V. v. H.; 1967), *Självbiografi* (Autobiography, 1967).

Theatrical works: *Verbal hjärntvätt* (Verbal Brainwash) gramophone record with To Arms and General Bussig, 1965, *Skjutbana* (Firing Range), a one-act play, 1966, *Lågsniff* (Hedge-hopping), Stockholm Museum of Modern Art, 1964, Pistol Theatre, Stockholm, 1965 and TV 1965, *Strukturer III* (Structures III), Fylkingen, Museum of Modern Art, 1967.

Åke Hodell has exhibited visual poems in Oxford, Stuttgart and other cities and is represented in the permanent collection of the National Museum in Stockholm. Examples of his visual poems are also to be found in *An Anthology of Concrete Poetry*, published by the Something Else Press, New York, 1967. Åke Hodell also runs an avant-garde publishing house, *Kerberos*. Among the books it has issued is the anthology *Svisch* 1964.

U.S.S. Pacific Ocean describes a dramatic event in which the American atomic submarine U.S.S. Pacific Ocean, in the

Pacific because of a crisis between the USA and China, takes up battle stations and the nuclear warheads on its missiles are charged. A fault arises in the control centre, however, and the submarine heads out of control towards the United States west coast. The poem follows developments on board the submarine and also gives fragments of radio broadcasts, in which finally the U.S. President appears and calls on the commander of the vessel to "do his duty for the mother country and the whole of mankind and blow up the submarine".

François Dufrêne, born in 1930, was one of the first poets to become interested in the possibilities offered by recording techniques for creating a poem that is independent of printed reproduction. The "cri-rhythmes" that he has produced since the beginning of the 1950's consist of verbal "micro-expressions" executed with virtuosity and in many cases laid upon each other in several strata of different acoustic character. Dufrêne has also published printed ultra-lettristic poetry and produced a kind of visual poetry in the form of "décollage" of posters. He also helped to form the "Groupe Nouveau Réaliste" in 1960.

RELP 1049

Sveriges Radios förlag

Bob Cobbing, born in 1920, is England's leading sound poet. He has published concrete and other visual poetry in a number of Writers Forum Books — an avant-garde series that he publishes, and elsewhere. His other works include *Massacre of the Innocents* (together with John Rowan, 1963), a gramophone record of sound poetry (together with Ernst Jandl's *sprachgedichte*, 1965) and a number of sound poems for broadcasting in Britain and Canada. His *Chamber Music* is based on words by James Joyce, and the text has been published by Hansjorg Mayer in Stuttgart. The readers in this piece are Bob Cobbing himself and Susanne Feingold.

Christer Grewin, born in 1941, has been a sound engineer with the Swedish Broadcasting Corporation since 1962. During the last three to four years, he has been continuously co-operating with a number of composers of text-sound-compositions (sound-poems), and he is also responsible for the technical accomplishment of most of the works on these two records: Text-Sound-compositions 1 and 2.

Text-sound-compositions 2 — catalogue nr. RELP 1054 — contains another six works from the Stockholm Festival 1968 by Jarl and Sonja Hammarberg Åkessor, Ilmar Laaban, Bengt af Klintberg, Sten Hanson, Bernard Heidsieck and Bengt Emil Johnson.

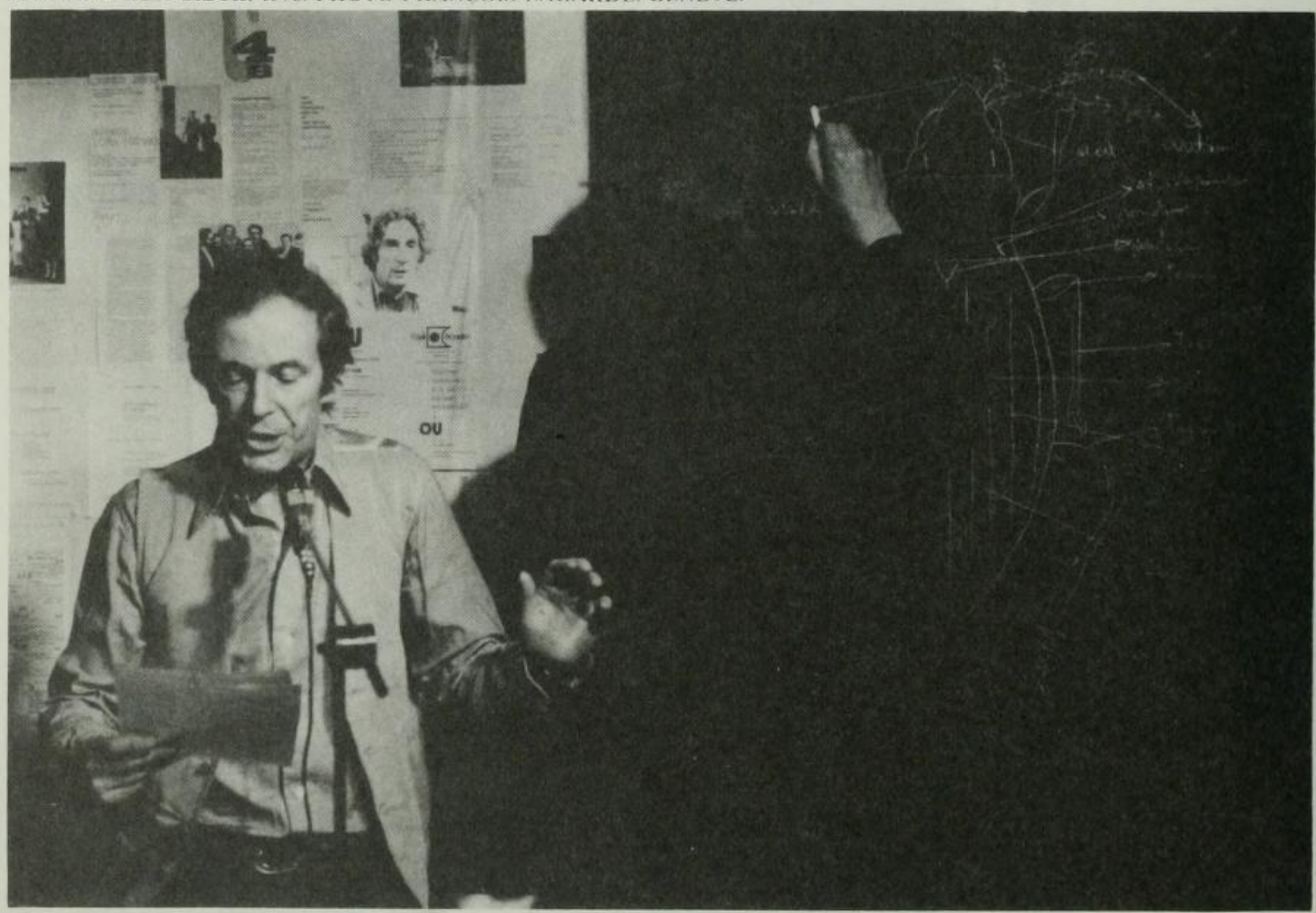
Front cover: *U.S.S. Pacific Ocean* by Åke Hodell.

Photographs by Mel Mills.

CHAPITRE 2

bernard heidsieck

BERNARD HEIDSIECK. 1976. PHOTO FRANÇOIS LAGARDE. GENEVE.



« Il y a le ferment des saisons à rendre. Tous les portails à basculer. Pour atteindre enfin le plain-chant à portée de voix. Et saisir le vol des mots...»

Bernard Heidsieck, *Sitôt Dit.*

Bernard Heidsieck n'éprouva aucun repentir à choisir le monde sonore, il n'est pas devenu écrivain comme l'est devenu Gysin, n'a pas fait le passage (ou l'alternance) entre l'écrit et le sonore comme je le fais, ne torture pas la langue à la manière de Dufrêne.

Il est entièrement en symbiose avec le magnétophone (1). Cette position très ferme au départ restera étrangère à Dufrêne qui, n'étant pas directement concerné, ne mentionnera que :

« ... notre ami Heidsieck, auquel Gérald Gassiot-Talabot consacre quelques pages dans la revue *Opus* ... ».

Pourtant ce langage sémantique a d'autres répercussions aux Etats-Unis quand on connaît les bouleversements écrits de Gysin et de W. Burroughs, qui, l'un et l'autre, ont publié avec Heidsieck. Ce poète, attiré par les démarches américaines — qu'il a précédées — nous incite, par comparaison, à donner ce passage susceptible d'éclairer quelques recherches des deux Américains, que le critique Gérard-Georges Lemaire résume ainsi :

« La découverte des « cuts-ups », forme systématique et mécanique du collage, allait accélérer ce processus de déconstruction et permettre à l'écriture de rattraper son retard sur la peinture, et aussi développer une réflexion sur le langage et inventer un genre romanesque sans précédent ».

(*Œuvre Croisée,* Flammarion Paris 1976).

Or, la « déconstruction », le « retard sur la peinture », ce sont d'abord des conséquences des découvertes d'Heidsieck qui surmontent le retard en question, dès l'instant où il « malaxe » le français pour lui donner des projections sonores multipliées. Le « processus de déconstruction », mais aussi de (re)construction vient, après Heidsieck, enrichir le français.

Tous ses poèmes sont en français, presque toujours dans un maintenant social à faire. Prenant appui sur la France et ses remuements d'après-guerre, il fait éclater ce « noyau » et assiste aux meetings internationaux même politiques, peut-être en raison de ses études à Sciences-Po, qu'il transcende avec une ironie froide et constante.

C'est là un départ. Un autre, plus important pour ce livre, c'est sa voix étonnante. Elle connaît ses multiples timbres. Elle sait choisir des mots-forces indispensables. Il y aurait toute une étude à faire à propos d'un vocabulaire qui de rien s'enrichit par les superpositions électroniques. Le mot ou la phrase simple créent un climat jamais emphatique, mais que la voix **crisse** dans les puissances d'une diction très articulée, parfois même volontairement mécanique.

Son langage est fait d'élipses, de quartiers, de brisures, d'exclamations, de coupures... Fidèle à son *Sitôt Dit* dont on a reproduit des extraits, les phrases sont brèves, ou plutôt incisives. Elles sont tranchantes, un fil de rasoir.

Derrière ces phrases, on ne discerne aucun retour vers un passé quel qu'il soit. Il n'y a aucune référence. A son propos j'ai dressé le tableau suivant :

« les religions : pas de traces
la métaphysique : néant, c'est une conséquence
la philosophie : nulle, et pour quoi faire
les bavardages : (envie de prendre le mot palabre mais dans le sens français) : jamais
la caresse charnelle des mots : sans intérêt
l'Apollonisme : ah !
le dyonisiaque : oh !
les compliments : nil !
les masturbations : hi hi !»

Heidsieck est le poète le plus extérieur à lui-même dans son œuvre. Le monde est devant lui, il le prend, joue avec, le dirige. Le poème sera dès ses départs hors du poète. Heidsieck nous confirme ses choix depuis plus de vingt ans. Je connais depuis 1962 ce qu'il imprime en 1975 :

«Le poème est essentiellement édification, rassemblement et/ou éclatement de soi... et du reste. Un éclairage, une cicatrice, une faille ouverte sur... sur... sur tout, tout, tout, sauf lui-même, de grâce, pitié, de l'air, qu'il soit action, et non cette sempiternelle réflexion de/ou sur lui-même ; qu'il cesse enfin de se masturber, de se... de se... qu'il remue,

(1) Heidsieck commence en 1955 son écriture d'éclats, la poursuit pendant quatre ans. Il possède son premier magnétophone en 1959.

circule, vire, bouge, agisse. au lieu de... avant de... se complaire à sa propre image. [...] De l'air, de l'air. Oui. Mais oui. Car. Mais. Car la poésie est ouverte. Maintenant. De façon permanente. Non définie, cataloguée, répertoriée à tout jamais comme on aimerait nous le faire croire. » (1)

Lui, un des auteurs de la poésie-action, se refuse à être le poète des souffrances, conflits, vertus... Sans aucun égotisme, il fait découvrir un phénomène unique. En scène l'homme est impassible. Il déroule sa diction nerveusement, en contraste avec le hiératisme de son expression. La langue française servie par cette diction crée une magie réelle due à la souplesse de notre langue. La voix de Heidsieck découpe dans cette matière si riche et un double impact se produit : celui de la langue elle-même et celui du timbre qui transcende le dire du poème. J'ai entendu Heidsieck dire ses poèmes en Suède, chez les Allemands, etc... le sens échappait au public mais la voix portait. La poésie sonore prend son ampleur dans sa sémantique.

Pour la petite histoire, Bernard Heidsieck se fera connaître par le Festival d'Avant-Garde de Jacques Poliéri, à Paris en 1960. L'année suivante, Abraham Moles le présentera en Pologne et, toujours en 1961, il figurera au programme de La Galerie Internationale avec le compositeur Yannis Xenakis. Hormis ces brèves apparitions, c'est *Cinquième Saison* qu'il enrichit de ses poèmes-partitions. Cette activité s'étendra bientôt à la Suède, aux U.S.A., en Allemagne, Grande-Bretagne et Paris où il deviendra producteur de très importantes manifestations diffusées par France-Musique et France-Culture. Cet authentique « ouvreur » nous apprend qu'une langue, même incomprise, peut se passer de la traduction dès que l'oralité revient. Le critique Gérald Gassiot-Talabot ajoute :

« Reste à définir **le rapport du poète et son public.** Heidsieck refuse les procédés d'agression et de traumatisation ; c'est du moins ce qu'il dit. Mais la médiation peut être chirurgicale, et auditivement traumatisante. Qu'il répudie le sadisme sonore (comme le sadisme visuel d'un certain art cinétique), qu'il dénie tout engagement politique univoque à des textes qui mixtent les interventions du Palais Bourbon pendant les événements de mai... » (2)

Une autre caractéristique de Heidsieck c'est qu'il est le poète des rumeurs des villes, quelquefois des espaces. Il n'y a aucune trace des espaces tranquilles des campagnes. Les mondes mécanisés lui font, parfois, accepter les appoints d'un bruitisme citadin, celui d'écoliers en récréation ou de la Chambre des Députés qu'il dissèque sur le vif. Il se sert alors des « montages » où les langages « filent », s'« allongent », se « disloquent » dans l'absurde. Lorsque l'humain paraît, dans son enregistrement *Tu viens chéri,* cette phrase seule compte, répétitive, mais aussi « poésie répétitive » selon l'étiquette consacrée.

Si Heidsieck va dans le monde, nous avons *Vaduz,* dont voici un extrait :

VADUZ

autour de Vaduz il y a des Suisses
autour de Vaduz il y a des Autrichiens
autour de Vaduz il y a des Allemands
il y a autour de Vaduz des Tyroliens
il y a des Saxons
il y a autour de Vaduz des Bavarois
il y a autour de Vaduz des Silésiens
des Tchèques

(1) *Notes convergentes,* Guy Schraenen éditeur, Anvers 1975.
(2) Revue *Opus International,* n° 41, Paris 1973.

il y a autour de Vaduz des Slovaques
il y a autour de Vaduz des Magyars
il y a des Slovènes
il y a des Ligures
des Vénitiens
des Italiens
il y a des Provençaux
il y a des Savoyards
il y a tout autour de Vaduz des Lorrains
des Alsaciens
il y a autour, autour de Vaduz,
il y a des Polonais
il y a des Grands-Russes
il y a des Ruthéniens
il y a autour de Vaduz des Tziganes
tout autour de Vaduz des Ukrainiens
tout autour de Vaduz des Monténégrins
tout autour de Vaduz des Roumains
tout autour de Vaduz des Serbes
et il y a autour de Vaduz des Serbo-Croates
il y a des Macédoniens
il y a autour de Vaduz des Albanais
il y a des Grecs
et des Siciliens
des Toscans et
des Sardes
des Néfoussas et des Berbères
il y a des Andalous autour de Vaduz
il y a des Espagnols
il y a des Catalans
Il y a autour de Vaduz des Basques
tout autour de Vaduz des Occitans
et des Auvergnats
il y a tout autour de Vaduz des Français
tout autour de Vaduz des Bretons...

il y a tout autour de Vaduz

autour de Vaduz
autour de Vaduz
autour de Vaduz
autour de Vaduz

il y a des...
il y a des...

il y a autour de Vaduz

il y a des...
il y a des...

il y a tout autour, tout autour
de Vaduz

il y a des...
il y a des...

tout autour
tout autour

tout autour de Vaduz
tout autour de Vaduz il y a des...

il y a des...
il y a des...

il y a tout autour de Vaduz
il y a tout autour de Vaduz

tout autour
tout autour

tout autour de Vaduz
il y a tout autour
tout autour, tout autour de Vaduz

il y a des...
il y a des...

il y a...
il y a tout autour
il y a tout autour, tout autour
il y a tout autour de Vaduz

tout autour, tout autour de Vaduz

il y a des...
il y a des...

des Timotes

des Coconucos

des Chibchas

des Chocos

des Matagalpas

des Cubains

des Natchez

des Maricopas

des Timucuas

des Choctaws

des Tuscaroras

des Ojibwas

des Miamis

des Eskimos Southampton

des Maoris

des Igorats

des Sundanais

des Bataks

des Anda-Manais

des Achinais

des Atchéens

des Loutzens

des Lissous

des Chins

des Yanktoons

des Omahas

des Yarurans

des Goajiros

des Ramas

des Zaparos

des Tukanos

des Semipoles

des Pebobscos

des Shinecocks

des Mohawks

des Siquams

des Sénékas

des Otos

des Stockbridges

des Eskimos Iklulik

des Dieras

des Madurais

des Minankabans

des Javanais

des Gajos

des Sakais

des Malais

des Karens

des Shans

des Eskimos Chugah

des Shawnees

il y a tout autour
il y a tout autour de Vaduz
il y a tout autour de Vaduz

tout autour
tout autour de Vaduz

il y a autour

tout autour de Vaduz

il y a
il y a des...
il y a des...
il y a des...
il y a des...
il y a des...
il y a des...
tout autour de Vaduz
il y a des...
il y a des...
il y a des...
il y a des...
il y a des...
il y a des...
il y a...
il y a...
il y a...
des...
des...
des...
des...

des Wichits
des Pites-Revers

des Japonais

des Coréens du Nord

des Oubliés

des Apatrides

des Exilés

des Internés

des Déplacés

des Laissés pour compte

des Fuyards

et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres

des Quapaws

des Yavapans

des Coréens du Sud

des Kamtchadals

des Omis

des Réfugiés

des Inconnus

des Perdus

des Paumés

des Emigrés

des Désintégrés

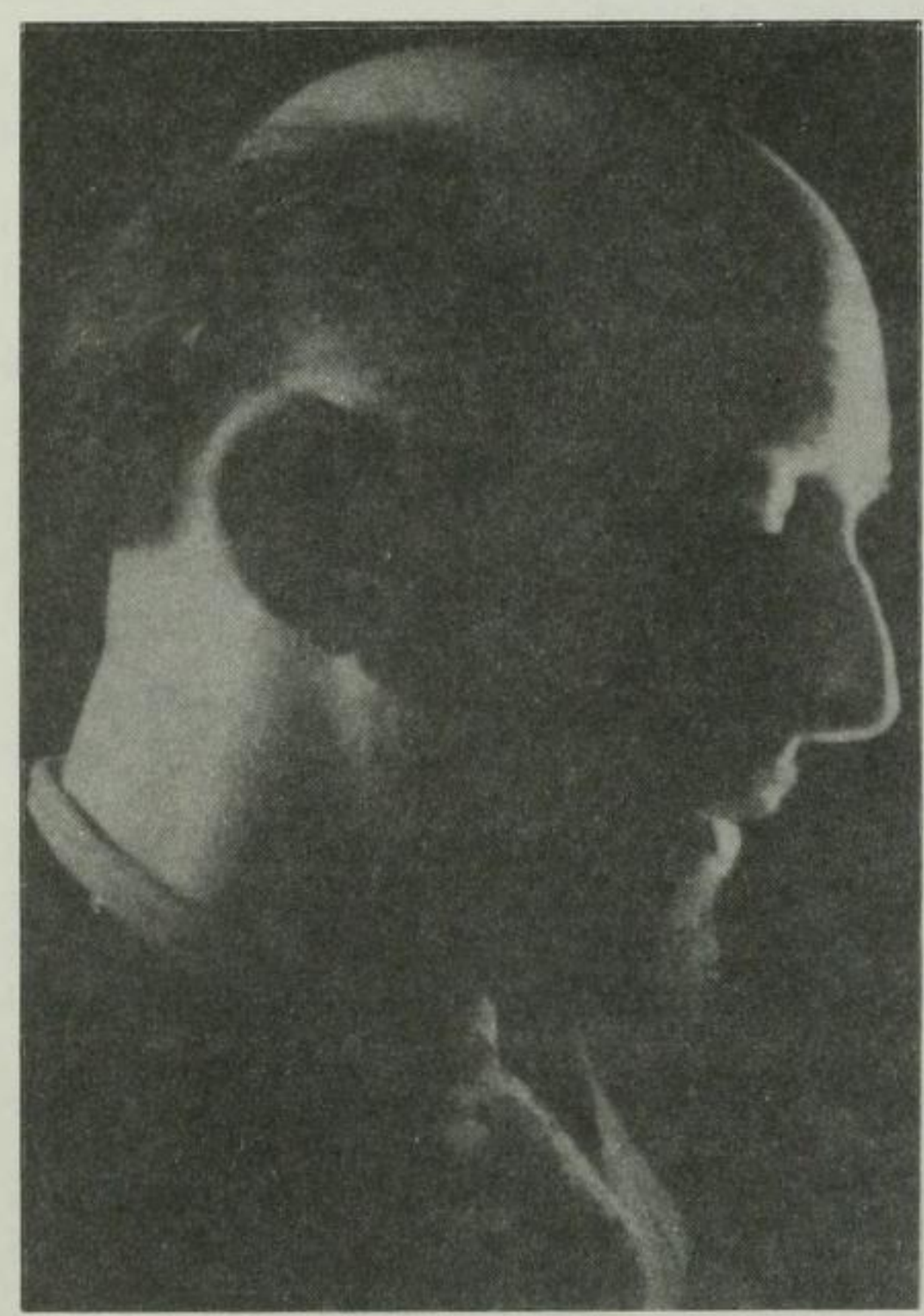
Cet aspect international sans doute est venu, dans l'esprit et dans la lettre (sic) d'un constat qu'Antonin Artaud faisait :

> « Le devoir du poète n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue, dont il ne sortira plus jamais, mais au contraire de sortir, dehors, pour secouer, pour attaquer l'esprit public, sinon à quoi sert-il ? »

CHAPITRE 3

arthur pétronio

« Un poème qui passe à côté de la voix est un poème de nature morte. » A. Pétronio, *Cinquième Saison* n° 7, 1959/60.
« J'emploie le mot espace, pour bien déterminer la valeur qualitative sonore. » Pétronio, revue *Ça Ira !* n° 14, 1921.



ARTHUR PETRONIO, 1942.

Le rôle de Fregoli fut sans doute déterminant pour Pétronio. *Le Larousse* dit du père de Pétronio :

> « Leopoldo Fregoli, acteur italien (1867-1936) doué d'un don de transformation rapide, il créa des scénarios dans lesquels il remplissait à lui seul jusqu'à soixante rôles différents, hommes et femmes. »

Sans l'homme étonnant que fut René Gaffé (on se rappelle la vente Gaffé vers 1950) je n'aurais jamais su que Pétronio était un violoniste virtuose très jeune... car, très discret, il n'en parle pas. Collaborateur des mouvements d'avant-garde en Belgique et en Hollande au lendemain de la guerre 1914-1918, il fonde *La Revue du Feu* en 1919, et publie entre autres : Kandinsky, René Ghil, Eric Wichman, Gustave de Smet...

En 1921 il publie dans la revue *Ça Ira !* un poème : *Hollande,* et quelques articles. Paul Neuhuys, un des animateurs de cette revue, écrit à son sujet :

> « ... il est doué d'un lyrisme vivant et clair, dont il ne parvient pas toujours à maîtriser l'expansion débordante.
> Tels sont, avec le dadaïsme intégral Clément Pansaers, quelques exemples de notre jeune poésie. » (1)

Toujours pour le situer, il anima l'Institut de Musique de Reims, de 1924 à 1939. Ces années lui permirent de monter une œuvre presque oubliée : « le texte verbal de *La Bataille de Marignan,* mis en chant choral par Jannequin au XVIe siècle ». Cette recherche, ajoutée aux éléments des écritures libérées dans sa *Revue du Feu,* le conduira naturellement à sa **Verbophonie.**

Pétronio, à son retour de captivité en 1945, se fixe près de Cavaillon où il habite toujours ; Paris allait donner ses derniers poètes phonétiques conséquents. C'est seulement en 1957 que je le connus. Nous avions avec lui un chercheur très décrié, isolé, voulant réunir en un tout les bruits-mots-chants-phonèmes-musique instrumentale, que j'écris en un seul bloc, obéissant à ses propres désirs. L'idée de cette recherche influença nombre d'auteurs, comme Arrigo Lora-Totino, Carlo da Sitta en Italie, ou moi-même en France, sauf pour mes **audio-poèmes** comprenant l'électronique dès le début.

Né en 1897, il fut mêlé au monde de l'art dès l'enfance. Il m'écrit :

> « J'ai eu mon premier choc émotionnel en 1913, avec la première du *Sacre du Printemps,* de Strawinsky. » Il avait seize ans.
> Il ajoute : « Le deuxième choc date du 17 juin 1921, au Théâtre des Champs-Elysées, avec l'Orchestre des Bruiteurs, de Russolo ».

Dans un catalogue récent, en 1969 il développe la précédente affirmation :

> « L'orchestre des bruiteurs futuristes vint atterrir à Paris au Théâtre des Champs Elysées en juin 1921. Ce fut Marinetti qui commenta et présenta devant deux mille spectateurs houleux.
> [...]
> La nomenclature était des plus pittoresques : bruits blancs, tons, éclatements, impacts, bruits sourds, sifflements, souffles, chuintements, bouillonnements, strideurs, grincements, crépitements, glissements, ondoiements, et toutes sortes de mimétismes percussifs apparentés... etc.
> [...]
> Inutile de souligner par combien de plaisanteries, de coups de sifflets, de rugissements de fauves, de braiements d'ânes, de cocoricos, fut accueillie par le public parisien la partition « Réveil d'une Ville » de Luigi Russolo, à laquelle j'assistais fort jeune en compagnie de mon père. »
>
> (Extrait.)

Ce ton indigné, cette vigueur du propos chez Pétronio m'a toujours amusé, et nous n'avons

(1) Paul Neuhuys, entre autre auteur de « Poètes d'Aujourd'hui » en 1921/22 ; dans cet ouvrage il analyse le Dadaïsme ; c'est la première étude — par un non dada — sur ce courant (Cf. Collection OU n° 7). L'étude où il cite Pétronio comprend : Franz Hellens, Pierre Brooddcoorens, Léon Chenoy, Charles Plisnier et Paul-Gustave van Hecke. Pétronio était alors classé comme artiste belge.

jamais eu besoin de discours expliquant que pour nous Apollinaire reste traditionnel, ou que le Surréalisme ne l'est pas moins.

Si, dans ce livre, nous plaçons Pétronio après Heidsieck, c'est que sa situation de poète sonore n'est pas claire. En 1953, l'année des **crirythmes,** il lance son *Manifeste Verbophonique,* soit le verbe amplifié par une formation chorale, musicale ou populaire. La **Verbophonie** au départ utilisera des poèmes extérieurs à son auteur : Tristan Corbière, Jean L'Anselme entre autres. C'est dire que Pétronio mettra beaucoup de temps à accepter ses compositions personnelles, puisque, encore en 1963 il composera *Aventure,* un poème verbophonique dont nous sommes co-auteurs.

Curieusement, cet auteur dans le siècle depuis sa naissance, aura besoin d'un demi-siècle avant de se libérer de la musique instrumentale, comme de la poésie écrite.

Dans l'énorme masse de souvenirs qui draine Pétronio, on rencontre des poètes comme Georges Linze, Henri Barzun, Nicolas Bauduin, le peintre Kandinsky qui lui conseillait :

> « Usez des mots dans leurs bruits essentiels plus riches que toute musique, à condition que vous ne quittiez pas le domaine le plus authentique de l'émotion, source de toute magie. »

Il y a René Ghil, qui de son côté est plus affirmatif lorsqu'il envisage l'avenir de la poésie :

> « ... dans 50 ans le poète sera celui qui commandera à des machines phonétiques. La poésie sera une science ou ne sera plus. »

C'était en 1925, peu avant la mort de Ghil.

En résumant le combat intérieur et extérieur de Pétronio, sa déclaration depuis son « deuxième choc » de 1921, les avis de Neuhuys, Kandinsky, Ghil démontrent la tension « futuriste » qui anima le créateur de la **Verbophonie,** peintre, musicien, poète.

On possède une preuve de ce presque Futurisme avec la publication, en janvier 1921, du poème *Hollande,* in *Ça Ira !* n° 10 :

Hollande

Hollande....
Immenses plans carrés qu'enserre l'infini,
et que coupe l'horizon
comme une lame de couteau.

Nuages et terre,
Arbres et canaux,
Une vaste fièvre ardente consume les couleurs
et prête à la nature un teint émacié,
de maladie incurable,
qu'atteste l'âcre relent
des canaux pestilentiels.

Le train roule,
destructeur terrible
des lignes,
buveur ardent d'entités spaciales
entassant des images

d'un brutal désordre
arrachées au hasard de la courbe infinie
de son tourbillon cadencé.

Les poteaux télégraphiques barres sévères
traversent l'espace
d'une portée musicale légendaire
où dansent les notes amères des corbeaux.

Comme les torses renversés
qui se soulevaient de terre.
les toits émergent
tragiquement
dans le lointain,
forçats traqués
que poursuit la meute mouvante des arbres
déployé dans la plaine
dans un large croissant noir.

Pártout les barreaux clairs
des irrigations systématiques.
D'un cri de feu
la locomotive appelle
la mer,
là-bas inquète,
qui attend au bout du chemin.
Des tâches claires
animent la staticité émouvante
des prairies :
vaches claires, rousses, mouchetées ;
chevaux, moutons et mouettes,
en grisaille de poussière.

Tout se précise adroitement
Et les moulins sombres
et immobiles,
comme des grands oiseaux endormis
la tête sous les ailes
veillent éternellement
le paysage séculaire

ARTHUR PETRONIO,
Amsterdam-La Haye 1918

Ce poème annonce l'œuvre ultérieure de Pétronio. Il pourra extraire les « notes amères des corbeaux », « la meute mouvante des arbres », qui deviendront des mouvements sonores... avec des réussites, mais après 1964 seulement, quand enfin il possèdera un magnétophone de bonne qualité. Lui, l'auteur qui préconisait — après René Ghil — des **enregistreurs,** par paradoxe n'en connaîtra jamais le fonctionnement. C'est Jacqueline Wittier, sa femme, qui s'occupera de la « technique ».

Avec son premier poème sonore entièrement personnel, *Tellurgie*, de 1964, il y aura encore des traces du poème-manifeste et explicatif ; ces traces disparaîtront lentement, surtout avec son poème *Cosmosmose* (1) suivi, peu après, par *Sortilèges* (2), tous deux se libérant totalement des anecdotes poétiques. Le premiernommé met en valeur les principes « verbophoniques » lorsqu'il utilise les voix de : Claude et Lydia Kilian, Odette et Ghislain Versailles, qu'il parvient à enregistrer électroniquement avec des superpositions.

Contrairement aux poètes plus jeunes qui allèrent vers les magnétophones plus facilement puisqu'ils naissaient en concomitance avec leurs recherches, Pétronio dut faire la démarche inverse. Il eut besoin de preuves écrites pour libérer sa poésie, avant de la libérer grâce aux moyens techniques.

Ses articles, ses notes sont précieux ; les analyses du musicien-poète indiquent la voix dans ses composantes. Dans la revue *Cinquième Saison* n° 13, en 1961, on lisait :

Pour une poésie totale verbophonique

L'acte poétique est par nature un acte musculaire, guttural, lingual, labié. Si la bouche domine le stylo, c'est, hélas ! ce dernier qui, par la force de l'habitude impose sa tyrannie. La parole captée convertie en caractères d'imprimerie voit à la lecture sa fonction acoustique réduite à pauvreté, forçant l'oreille à accomplir l'opération délicate d'enregistrer les bruits-sons originels du langage graphique pour les passer au crible de la mémoire auditive afin de les reconstituer mentalement.

Contrairement à la poésie anglaise et espagnole, plus prononcée qu'écrite (Eliot, Cummings, Campbell, Jimenez, Lorca, Paz), la poésie française vit confinée dans le confessionnal du livre imprimé, mettant toute son ambition dans l'astucieuse tromperie de la typographie traditionnelle avec sa congélation des mots, avec l'entêtement et le parti pris de lecture du poème fait à la main plutôt que de bouche (3). C'est sans doute en manière de réaction contre cette conduite esthétique dont la tradition est périmée que certains poètes ont jugé conforme à leurs vœux de renouvellement de la poésie, de se jeter sur la chanson, sur le poème naïf d'expression orale à l'imitation des trouvères et des jongleurs du Moyen Age... En chantant le moins possible, mettant la parole à nu tout en confiant à la guitare ce que le poète croit ne pas pouvoir faire avec l'instrument verbal, trop intimidés encore par une longue sujétion aux impératifs psychologiques du langage poétique pris comme instrument de pensée écrite plutôt qu'élément d'expression spontanée du langage traduit en bruits-sons. La poésie nouvelle — la poésie totale — par une poussée inéluctable, tend vers la concertation polyphonique orale, obligeant le poète à prendre conscience de la matière sonore des mots du langage poétique régénéré dans sa signification et sa substance originelles.

La plasticité des mots dans leur représentation acoustique, la démarche impérative de leur réalité timbrale, leur caractéristique vibratoire, leur racine onomatopéique, leur dépendance accentuelle des principaux agents résonateurs de l'appareil phonateur, en bref, leur mimétisme, leur phonogénie, leur morphologie, leur sémantique, seront pour le poète verbophoniste le matériau indispensable à la construction du poème, à son architecture.

Si le chœur grec était formé d'un personnage massif parlant par cinquante bouches, le chœur verbophonique, lui, doit mettre en scène deux, trois ou quatre petits chœurs représentant chacun un groupe-personnage actif : un groupe-personnage-mot, un groupe-personnage-sujet, un groupe-personnage-son, un groupe-personnage-bruit. Chacun de ses groupes peut alterner sa forme d'expression, selon la conduite de structuration du contrepoint verbal, l'impulsion et les suggestions proposées par le prétexte à poétisation, passant de l'un à l'autre groupe dans un dialogue permanent ou interrompu, les chevauchant au besoin, passant aux différents plans d'intensité, du chuchotement à la susurration, de la voix naturelle à la voix fortement timbrée, selon l'idée ou l'image maîtresse qu'il importe d'affirmer ou simplement de profiler.

Pour compléter l'instrumentation verbale selon la conception verbophonique il s'impose d'y ajouter celle d'une batterie dont le rôle est primordial, surtout s'il s'agit d'une exécution en

---

(2) Disque 1975 CBS/Sugar s.p.a. sous la direction de Maurizio Nannucci. Milan.

(1) Editions Cramps, 1978, Milan.

(3) Qui use du mot en tant que signe absolu, plutôt que comme signal d'expression, au lieu d'en jumeler les moyens d'action. Ces notes sont de Pétronio.

plein air. La batterie, à côté de son rôle de bruiteuse d'images, de timbreuse de phonèmes, d'euphonisation dynamique vient aider la fonction acoustique de certains mots où elle intervient avec ses instruments timbralisateurs pour servir de rampe de projection. On peut objecter que les choreutes verbophonistes privés du geste séméiologique de la « métaphore visuelle » comme l'appelait Marcel Jousse, doivent voir leurs moyens d'expression compromis au point de vue de la communicabilité audio-visuelle du scénario poétique. Or, je peux affirmer que ce que les choreutes semblent perdre en éloquence gesticulatoire ils le regagnent par une autre forme de mimique plus subtile et plus éloquente, car elle concentre sur le visage, — seul point d'attraction de l'auditeur — toute son attention sur le spectacle des réflexes faciaux, cette sorte de chorégraphie musculaire suggestive qui signifie les intentions du poème dans son évolution spatiale. Un autre reproche peut être fait à ce mode d'expression poétique ; je le vois venir, c'est de compromettre la pure jouissance poétique et sa conduite esthétique en l'associant à l'impureté des applaudissements, en la livrant à la profanation du « montage » pour des raisons d'ordre technique. Mais ne vaut-il pas mieux se résigner au spectacle de poésie plutôt que de voir la poésie condamnée à mourir de consomption dans l'isolement du papier imprimé destiné un jour au pilon ? N'est-il pas préférable de la voir circuler au grand jour avec des yeux neufs, candides, une pulsation artérielle rajeunie, en pleine puissance magnétique de tous ses centres nerveux ? (1).

Les poètes restés attachés à des habitudes sentimentales avec leur faisceau de tics morbides : typographie linéaire, rime, formes fixes, etc., qui ont donné à l'aspect affectif du poème-entendu-par-les-yeux le nom d'audition intérieure, soutiendront que tout autre moyen de transmission que celui prévu par les yeux, est inexistant et sans rapport avec la vérité poétique. Mais cette vérité, comme beaucoup d'autres, n'est restée vérité que par un long dépôt paresseux dans les replis de l'inconscient. Sans doute que les fanatiques de l'orthodoxie métrique sont réfractaires à toute émancipation hardie que réclame une poésie évolutive avec ses moyens d'expression verbophonique. Il est vrai, qu'à l'audition d'un poème verbophonique, plus personne ne songe à chercher la rime riche ou pauvre. Elle n'y bat plus son timbre que par l'euphonie des bruits-sons qui en suggèrent la présence par la batterie buccale et instrumentale. Du reste, toute poésie que seule la rime conditionne est une poésie de bâtiment. La rime ne peut plus rien nous apporter de neuf. Une poésie à haute fréquence vibratoire de projection spatiale n'a que faire de béquilles rimantes. Le rôle de la rime peut être encore valable, garder son vieux privilège dans le poème imprimé où, dans la spatialité statique de la page blanche par une convention optique, elle semble jouer le rôle de catalyseur de mouvement. La correspondance euphonique de mimétisme timbral, telle que l'onomatopée, est seule capable de jouer de la rime mais sur un plan différent. C'est la seule filiation en harmonique qui convienne au temps de la rumeur qui caractérise notre époque. J'insiste sur le fait que le phénomène poétique dans le langage est par essence un phénomène acoustique. Il a été réduit au silence de l'esprit pendant des siècles dans la poésie pour le livre. Seul le théâtre a cherché à la situer dans sa forme projective spatiale. Si le mode d'expression verbophonique permet au poète de conquérir une liberté nouvelle dans la manière de conduire l'inspiration poétique, il n'est pas moins vrai que cette liberté nécessitera de la part du poète l'obligation de solutionner des problèmes nouveaux d'esthétique, de technique poétique, de phonétique et d'acoustique, et de reconsidérer dans sa forme et sa structure l'existence du poème. Il n'existe pas de liberté dans la création artistique qui ne suppose un métier solide, un contrôle sévère des moyens d'application. Par ailleurs, une esthétique qui fait fi d'une certaine science n'est plus une esthétique. Une ère de collectivisation intelligente et sensible s'ouvre devant nous dont les poètes doivent prendre conscience pour mobiliser toutes leurs facultés créatrices à la conquête d'un monde nouveau, « monde vers lequel nous marchons qui est inquiétant mais beau, grandiose » comme l'écrit Gaston Berger.

La poésie est actuellement en état de disponibilité. Disponibilité de forme culturelle et psychologique qui ne peut se justifier dans l'attente angoissée d'une révolution poétique que si

(1) Si l'on désire faire faire donner de la voix au poème, même si l'on craint de le livrer en spectacle dans sa forme audio-visuelle, le disque et la radio ainsi que le magnétophone peuvent accommoder pareilles réticences. Mais je suis persuadé qu'une poésie cinétique n'est pas loin d'accaparer l'attention des poètes, des vrais, de ceux dont la création est le but suprême.

les poètes consentent à perdre la poésie pour la gagner. Acte de courage digne d'être tenté (1).

Il serait souhaitable de voir bientôt s'amollir cette résistance acharnée à l'oralité de la poésie, à sa symphonisation verbale, à toute recherche de communicabilité autre que celle proposée par le papier imprimé. Et ce sera, certes, pour beaucoup, un acte désespéré sous la pression d'un monde poétique nouveau, d'une poésie totale qui menace leur quiétude et leur lâche soumission à des traditions périmées. Il s'agit pour la poésie d'être ou de ne plus être dans un siècle nouveau en gestation qu'agite la passion d'une grande aventure dans l'ordre des sciences, des arts, de la communauté humaine, dans la rénovation d'une civilisation caduque que les techniques et les machines précipitent à sa fin. Il y a un procès de la poésie à faire où les poètes assument une très lourde responsabilité. Que les témoins viennent à la barre. Les accusateurs publics sont la radio, la télévision, le cinéma et la verbophonie.

Arthur PETRONIO.

(1) C'est ce que nous apprécions chez Henri Chopin dans son hardi pilotage de *Cinquième Saison,* dans son œuvre de poète, dans la personnalité significative, et la pertinence de l'équipage qu'il a choisi, qui conditionne l'activité créatrice constructive évolutionniste de la revue.

CHAPITRE 4

OU 28/29

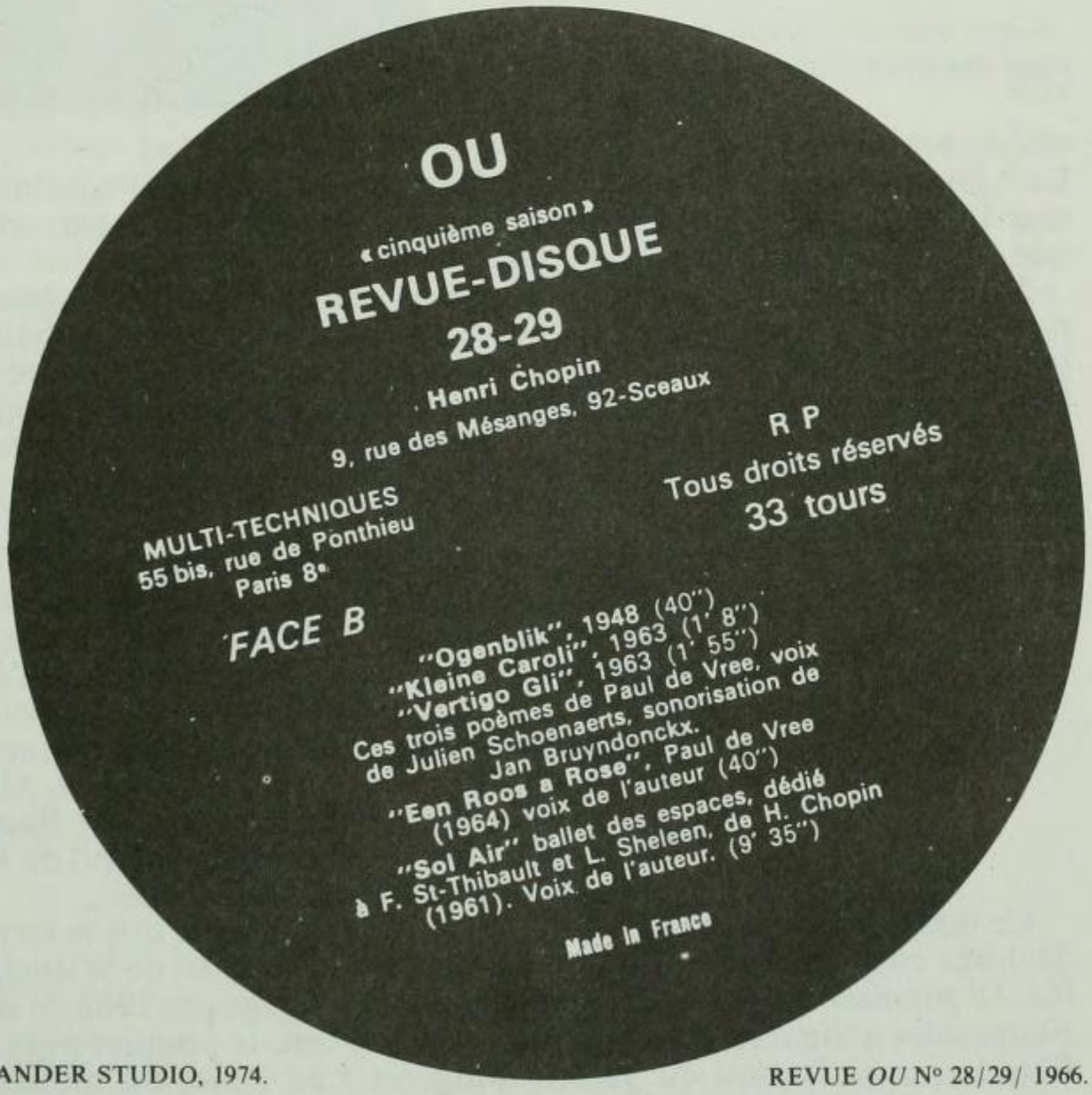
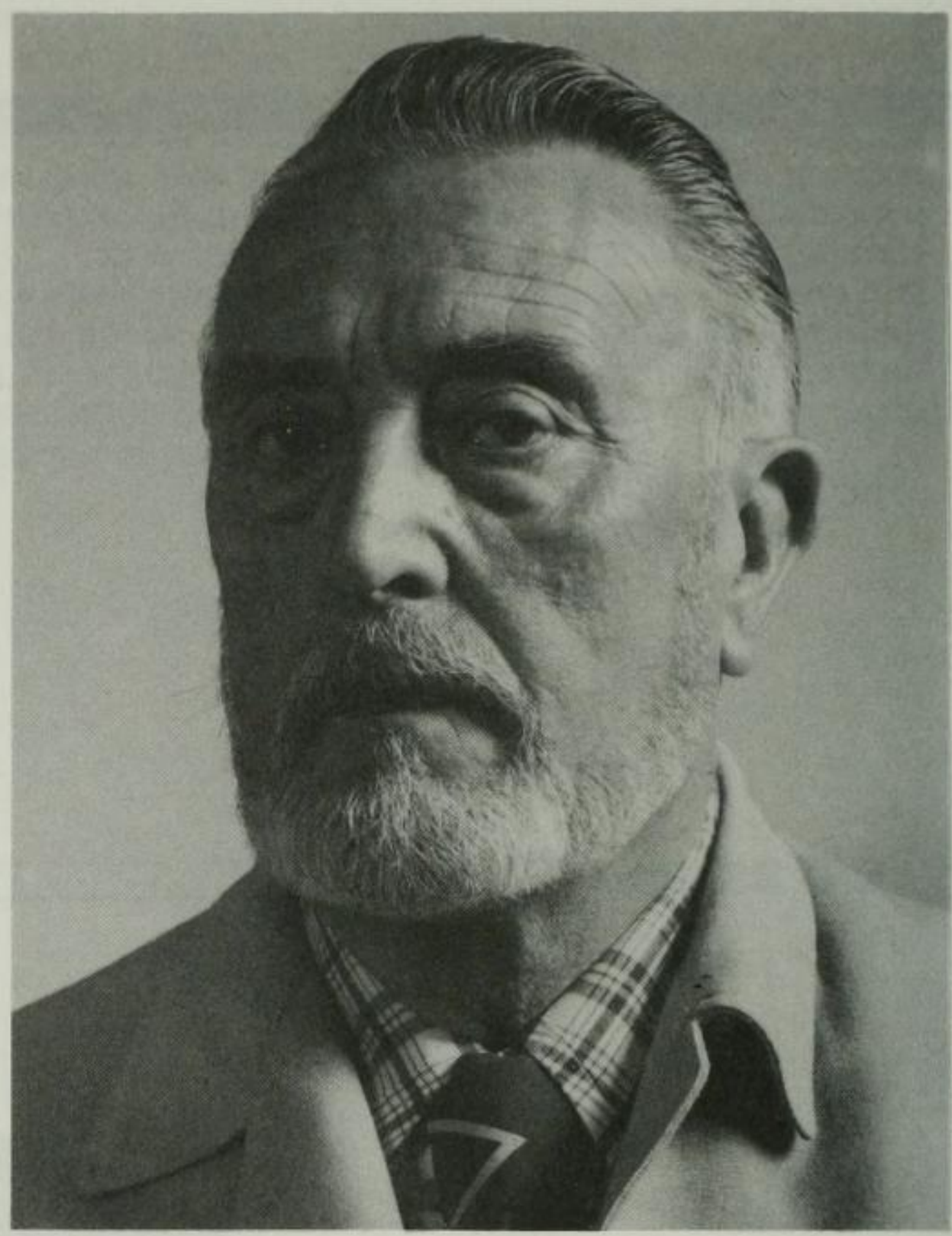


PHOTO CORIANDER STUDIO, 1974.

REVUE *OU* N° 28/29/ 1966.

Paul de Vree



PAUL DE VREE, 1977. PHOTO CELIS, ANVERS.

« L'homme ancien est aussi mort que Dieu. »
Le « Dieu est mort », de Nietzsche, continue. Faudrait-il continuer, puisqu'il fut limité à un seul Dieu, quand l'homme est une multiplicité ? Peu importe, on sait aujourd'hui que l'Unique n'était que ça !

Né en 1909, Paul de Vree, auteur de la phrase mise en exergue à ce chapitre, est le témoin parfait des déchirements en Flandre, où l'on put se battre verbalement ou non entre flamingants et poètes francophones. Ce phénomène a des suites encore de nos jours, dans une terre flamande conservatrice et catholique (il fallait un certain courage à de Vree pour écrire sa phrase en plein Anvers en 1962 !), de surcroît d'un nationalisme souvent exacerbé. L'ancien Anversois, Michel Seuphor, remarquera dans la réédition de *Het Overzicht* (la revue, le panorama) :

> ... *Het Overzicht* a été totalement oublié en Belgique. Aucune mention n'en est faite dans les histoires littéraires ou culturelles, même quand d'autres périodiques de l'époque y sont longuement analysés. Cet évident ostracisme, dû, sans doute, au caractère délibérément international de *Het Overzicht,* a été réparé brillamment par Paul de Vree, par Mauritz Bilke et par Paul de Wispelaere dans d'excellentes études ... ».

Ce texte de Seuphor fut publié fin 1976, et confirme que la terre flamande se sent toujours déchirée entre le nationalisme et l'art européen, auquel de Wispelaere et de Vree aspirent très tôt. Le premier invitera nos œuvres sonores à Bruges en 1962, le second au Musée des Lettres Flamandes à Anvers, la même année. De ce fait, le premier pays qui nous accueillera sera la Flandre, avec l'appui du peintre brugeois Luc Peire, du musicologue Herman Sabbe, qui

poursuit ses recherches internationales en travaillant pour un des plus anciens studios de musique électroacoustique, celui de Gand.

Ces réflexions sous-entendent le conflit belge. D'une part l'expression néerlandaise prend part à la fête de l'avant-garde mondiale, avec les revues *Het Overzicht* et *Ruimte* au lendemain de 1920, d'autre part deux revues francophones, *Ça Ira !* et *Lumière,* de même, participent au grand éclatement des langages. Ces publications sont en réalité internationales, de même que la poésie de Paul van Ostaijen Toujours à Anvers, des peintres mériteraient un large renom : Jozef Peeters, Paul Joostens avec sa période 1917/1925 où il est aussi créatif que Schwitters, sans oublier la grande présence de l'ostendais James Ensor, qui les précéda tous.

Le côté francophone est souvent proche du Surréalisme. Les noms les plus importants sont sans doute Paul Nougé, et l'indépendant Henri Michaux.

Il y a bien sûr le poète Paul Neuhuys saluant dada à partir de 1921, et publiant le seul dadaïste belge : Clément Pansaers, mort en 1922. Sa vie très brève ne lui permit guère un développement poétique, mais on peut citer ici :

« NAPLES et macaroni au séchoir entre
linge et pucelle chiure de puce et inceste
étincelant au soleil vert véronèse ».
(Extrait de *Le Bar Nicanor,* 1920).

Ce climat sera l'héritage de Paul de Vree, qui devra vivre les expériences de sa propre terre, revendicatrice d'une autonomie flamande. Ce de Vree qui, après une lente et longue démarche, commence en 1948 une série de poèmes qu'il nomme « audio-visuels », sans recherches vocales. De Vree veut des poèmes pour la radio, à mi-chemin entre le poème oral et le poème mis en musique. Il travaille à ses débuts avec un musicien auteur de musique concrète, Jan Bruyndonckx, et un comédien au timbre extraordinaire, Julien Schoenaerts.

Cet auteur découvre le XXe siècle après la guerre ; il a presque 40 ans. Il fonde en 1953 avec d'autres poètes d'Anvers sa revue *De Tafel Ronde.* Ses amis du début l'ont quitté quand il choisit des co-auteurs pour sa revue : Franz van der Linde, Hollandais, Freddy de Vree, Jan van der Hoeven et moi.

De Tafel Ronde paraît toujours, après plus de vingt ans. Ce fut une somme internationale de la poésie concrète, puis de la « poésie visive » (terme qu'emploiera de Vree), c'est aussi une plate-forme publiant les textes de la poésie sonore, à partir de 1962.

Si de Vree commence ses poèmes par sources interposées en 1948, et s'il est, de ce fait, un des premiers poètes à créer le son poétique dans une sémantique néerlandaise, c'est bien plus tard, en 1965, qu'il gravera sa voix. C'est encore un poète qui n'est pas né avec l'enregistreur. Il possède mal le micro. Il ne sait pas s'en servir pour découvrir ses tessitures vocales. A propos d'un de ses poèmes, le compositeur Jan Bruyndonckx publiera dans *Cinquième Saison* n° 17, 1962 :

« ... la technique a été simple ; l'enregistrement a été copié ; dans cette copie les éléments phonétiques ont été sélectionnés. Ces sélections ont été réunies en *boucle* et reprises sur bande (magnétophone), tenant compte du fade in (amoindrissement du son) d'après la sensibilité. »
(Au sujet de *Veronika*, extrait.)

Pour nous qui n'entendons le néerlandais, ce poème est d'une étonnante magie verbale. Au risque de le diminuer, en voici la version originale, et sa traduction, naturellement banale :

Veronika
in de dwaasteil doet de tijd doeb doeb
spoed je niet veronika
voor de woordpap
voor het bloed en de blunders
is je vaatdoek niet groot genoeg
als ik je roep
veronika
van uit mijn vliegtuig
goepie goepie boven het dal
raakt mijn evenwicht

(1) Revue *OU,* n° 28/29, 1966. Poème de 1953.

marvellous
kant noch wal
hallo
hallo
veronika
ik stijg
    ik val
begraaf mij als je mij niet vindt

dans la terrine sotte le temps fait blub blub
ne te dépêche pas, Véronique
pour la bouillie des mots
pour le sang et les bévues
ton torchon n'est pas assez grand
quand je t'appelle
Véronique
de mon avion
balançant balançant au-dessus de la vallée
mon équilibre
merveilleusement
n'a ni rime ni raison
allô !
allô !
Véronique

j e
m o t o m b e
n t e j e
enterre-moi
si
tu
ne
me
trouves
plus

La traduction française est de l'auteur. Cette version donne simplement *Véronique*, l'écoute nous laisse l'espace et l'air, soutenus par les accents toniques.

Cette dimension d'espace, Paul de Vree la recherche. Il veut aussi de l'air, respirer à son aise. Il sera furieux lorsqu'il entendra les paroles des poètes traditionnels affirmant : « on a déjà fait ça voici trente ans » alors que, voici trente ans, un poème comme *Veronika* n'existait pas ! Il sera furieux contre les paroles fatiguées des poètes issus de Malherbe, qui rédigent leur testament pour une finalité de l'écriture. Il exprimera sa colère dans son article : *L'Avant-Garde, Poésie-Peinture,* in *Cinquième Saison* n° 17, dont voici le début :

« Je nomme preuve d'incompréhension (chez les traditionnalistes) et de défaitisme (chez les modernistes) leur façon de minimiser l'avant-garde ou de la réduire à la courte période de révolte des générations futuriste et dadaïste. Il est peut-être véridique qu' Apollinaire, Marinetti, Arp, Picabia, Duchamp, Tzara, Ball, Van Doesburg, et Huelsenbeck ont tout dit, tout indiqué et tout prévu, mais il est faux de prétendre que l'avenir a tenu toutes les promesses qu'eux avaient faites, et il est certainement plus faux encore de prétendre que, nonobstant les résultats atteints, l'avant-garde n'ait qu'à se donner le hara-kiri. »

(Traduit par Freddy de Vree)

Dans son article, de Vree envoie promener tous les créateurs en mal de naissance, qui aimeraient réduire le XXe siècle à la courte période de 1909 à 1925 ! Il veut la liberté en tous sens ; c'est lui qui introduira *Cinquième Saison* en Belgique, c'est avec lui qu'on recevra le musicologue Herman Sabbe, qui, dans le même numéro de ma revue, fera un bilan de notre siècle :

« L'histoire de la poésie au XXe siècle est celle d'une longue quête de poésie libre, de poésie pure, qui, après tant d'impasses (celle mirobolante du Surréalisme, la plus importante, la plus dangereuse) après tant de faux aboutissements, vient d'aboutir au Lettrisme, et surtout, à la poésie phonétique actuelle.

[...]

Au-delà du son et du verbe, poésie et musique se rejoignent dans le bruit articulé sur un « territoire spécifique, né de la mort certaine des deux territoires précédents : la poésie et la musique. »

(*D'un Rapprochement en plusieurs éclats*, extrait.)

Contrairement à ses poèmes concrets, à ses poésies « visives », la poésie sonore de Paul de Vree dans sa totalité est beaucoup moins abondante, elle ne devrait pas excéder un disque 30 cm. Des pièces courtes : *Vertigo Gli, Ogenblik, Kleine Caroli, Een Roos a rose* seront jouées en moins de deux minutes chacune.

Bref, de Vree relance Anvers, forge le visuel, crée sa revue, et, si son œuvre est plus mince que les nôtres pour ce qui est de leur audience, elle reste celle d'un des premiers poètes sonores, le seul qui, hors de Paris à l'époque, a vécu le son buccal en profondeur.

TOUTE
PREDICATION EST UN ATTENTAT A
LA LIBERTE DE L'HOMME.- LA POESIE, COMME
JE LA CONÇOIS, N'EST PLUS LA FEMME DE CHAMBRE
DES PRINCES, PRELATS, POLITICIENS, PARTIS, OU ENCO-
RE-DU PEUPLE.-ELLE EST ENFIN ELLE-MEME : UN PHENOME-
NE PHONETIQUE VOCAL EN SOI DE SOURCE PSYCHO-PHYSIQUE ET
OBJECTIVEMENT STRUCTURE A L'AIDE DE MOTS, DE SONS ET DE MO-
YENS MECHANIQUES ET GRAPHIQUES (ENREGISTEMENTS ET ECRITURES).
- LE VISUEL VERBAL PUR N'EXISTE PAS.- IL SUSCITE TOUJOURS LE SON OU
LE BRUIT D'OU IL PROVIENT ET DONT IL EST LE SIGNE.- LE POEME EST UNE
EMISSION DE RESPIRATION AUDIBLE (AUDITION) OU SILENCIEUSE (LECTURE),
CREATIVEMENT MODULEE, PRO- VOQUEE PAR LA NECESSITE DE DI-
RE, NE SE REFERANT A RIEN D' AUTRE QU'A LA SENSIBILITE D'
ETRE (PRESENT ET PLANE - TAIRE).- C'EST CE QUE JE COM-
PRENDS PAR L'INTENTION OB- JECTIVE DES SONORITES VO-
CALES : UNE COMMUNICATION CONCERTEE DE VIBRATIONS
CREATRICES SPONTANEES.- LA POESIE PHONETIQUE NE
PEUT EXSISTER SANS UNE REINVENTION DE LA RECITA-
TION, C'EST-A-DIRE LA SONO- RISATION OU LA REGIE DU SON
- TOUT DEPEND EN EFFET DES NOUVELLES POSSIBILITES D'EX-
PRESSION MECANIQUE POUR RE- ALISER LA TRANSMISSION DE LA
SENSIBILITE TOTALE DU POEME, LUI-MEME AU FOND UNE PARTIE DU
SPECTACLE CINETIQUE TOTAL QU'HENRI CHOPIN PREVOIT PAR L'UTILISATION
INEVITABLE DE LA MACHINE MUE PAR LES ONDES.- L'OEUVRE SONORE EST
LE RESULTAT D'UN TRAVAIL D'EQUIPE SOUS LA REGIE DU POETE ET LA
REPRODUCTION IDEALE EST CELLE REALISEE SUR DISQUE H.F.- LA EN-
CORE LA MACHINE EST INDISPENSABLE.- CELA VA DE SOI QUE LE
RECITANT (SI CE N'EST PAS LE POETE) ET L'INGENIEUR DE
DE SONS (EN CE QUI CONCERNE MES ENREGISTREMENTS)
CONTRIBUENT PERSONNELLEMENT A L'ORIGINAL-
ITE DE LA REALISATION .- A L'AUBE DE
L'ERE ELECTRONIQUE LA POESIE
NE PEUT PLUS ETRE UN
FABLIAU.-

REVUE OU N° 28/29, 1966.

P. de Vree

CHAPITRE 5

henri chopin

Toutes nos enquêtes sur les avant-gardes diverses, en musique, en peinture, sculpture et poésie, nous conduisirent à rechercher les créations dans tous les pays. Déjà, on a remarqué, page 49, ceux qui soutinrent les éditions sonores. On a remarqué aussi que les Futurismes, Dada, les mouvements comme *Cercle et Carré,* les revues *MA, Zenith* ou d'autres, étaient tombées dans l'oubli le plus total, l'ensemble étant écrasé par la présence surréaliste. Des revues comme *Nord-Sud,* de Pierre Reverdy, *Le Grand Jeu* (dont nous parlerons) qui avait osé s'élever contre Breton, tout cela se trouvait balayé par, encore une fois, le Surréalisme, mais aussi par le Lettrisme, par les poètes engagés politiquement : Eluard ou Aragon. Par exemple, Albert-Birot vendait, en 1949, au poids du papier, des collections entières de sa revue SIC, pour subsister.

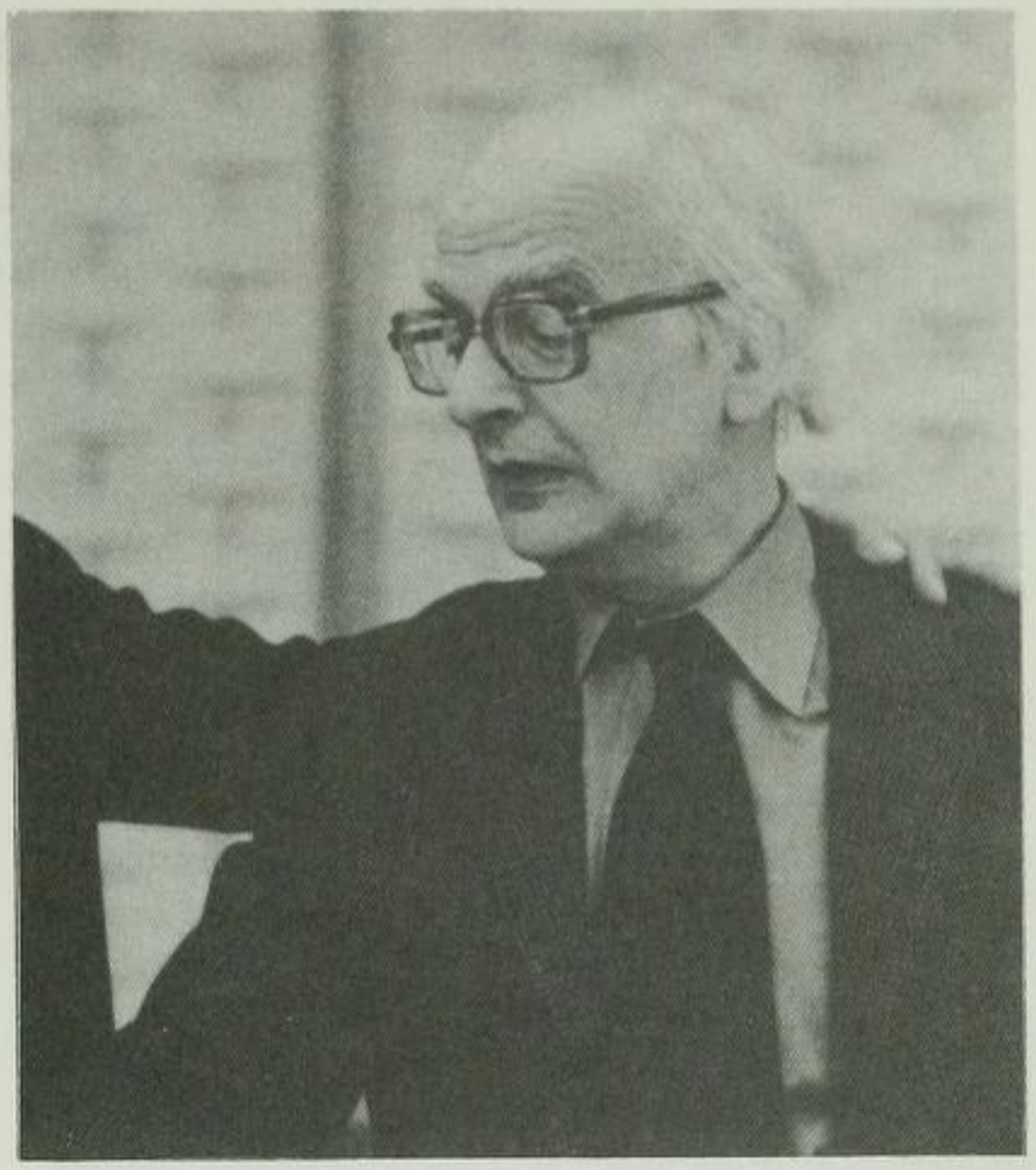
Notre enquête, pour les revues *Cinquième Saison* et surtout *OU,* allait de surprise en surprise. En 1964 je faisais la connaissance du plus jeune des futuristes polonais, Stefan Themerson, né en 1910, réfugié depuis 1942 à Londres. Dans *Gaberbocchus Press,* il sortait en 1962 Schwitters et Hausmann de l'ombre. Il se publiait, ainsi que Fransciska Themerson, sa femme, mais aussi Bertrand Russel, avec qui il était très lié. Ses films — ceux qui existent encore — restaient complètement inconnus. Il publia en reprint la revue *Europa,* de Stern et Szczuka, dont on a reproduit une couverture.

Là encore j'appris beaucoup de choses, à savoir que nous étions annoncés en tous pays, en tous lieux. Stefan, particulièrement, est, en 1928, un annonciateur des « énergies » radiophoniques.

Pour moi, qui suis tenant de l'art radiophonique, et évidemment de tout ce qui est sonore, j'ai demandé à Themerson un texte qui pourrait tenir lieu de préface à l'esprit général qui anime mes travaux :

> « — Mon cher Monsieur, le public, c'est aussi nous. Or, nous avons un besoin irrésistible non seulement de percevoir des visions, mais encore d'en créer. Et n'oubliez pas surtout notre bon droit de former nos visions à notre guise. [...]

C'est le besoin de visions qui a créé la fantasmagorie ; c'est lui qui a engendré l'imagination ; c'est à lui également que l'on doit le nouvel organe de la lumière : L'œil lumineux. Le besoin de visions, toujours et encore. C'est lui qui est à la base de toute initiative artistique, quels que soient ses moyens d'expressions ; il est indifférent s'il vise l'abstraction ou un programme précis ; s'il fait valoir le découpage ou la lumière, une image mise en scène et construite de toutes pièces ou un lambeau de la réalité. C'est lui, le besoin de visions, qui est le promoteur et l'inspirateur de l'avant-garde française laquelle fut la première à ouvrir les paupières de cet avorton : le projecteur. » (1)



STEFAN THEMERSON, 1972. PHOTO E. VAN MOERKERKEN, AMSTERDAM.

Pour en venir au chapitre qui me concerne, je préfère noter quelques avis, mentionner une phrase qu'en 1953 j'inscrivais à mon usage, avant toute publication : « La poésie est action et précède l'action des foules » :

« Henri Chopin, en variant les vitesses d'enregistrement, en superposant souffles et bruits de bouche variés — de succion par exemple — obtient des effets curieux : travail d'une scierie, pépiements et chants d'oiseaux, arrivées de trains, ronflements de moteurs d'avions, sirènes et paquebots, vibrations métalliques diverses avec accélérations de mouvement, et entrée successive, un peu comme à l'orchestre, de différentes parties. Le tout donne une impression de modernité, de richesse dans l'invention, de rigueur dans l'agencement des thèmes. Mais la poésie peut-elle durablement se priver de la parole ? ».

(Serge Brindeau, *La Poésie Contemporaine depuis 1945.*)

« Henri Chopin, qui vit depuis quatre ans en Angleterre, a, dès 1960, créé plusieurs œuvres parfaitement originales, en partant du même matériau que Wolman et moi, mais en usant de nombreuses superpositions et de différentes vitesses d'enregistrement. Le rythme de ses premiers « audio-poèmes » était trop souvent celui de la locomotive. Comme je lui en faisais la remarque, « un jour, m'a-t-il rétorqué, on comprendra que ce n'est pas Chopin qui imite la locomotive, mais la locomotive qui imite Chopin.... (2) Or, voilà que ce sont à présent les avions qui imitent le bon Henri... Son premier disque qui groupe trois enregistrements de 1969 m'a franchement déçu (3). Je n'aime pas l'avion, je préfère le chemin de fer. *Le Bruit du Sang* (autre audio-poème) oscillait entre ces deux moyens de transport, mais il y avait alors **transport.** *Play-Leap Frog* (4), enregistré en Suède, est nettement supérieur à tous les Suédois que nous allons rencontrer et dont l'influence en retour me semble avoir été assez néfaste sur Chopin. »

Préférant les moqueries aux compliments, surtout de la part de deux amis, je dois les en remercier. Car, si je porte une scierie, des oiseaux, des trains, des avions, des sirènes, des vibrations, des mouvements, un orchestre, un **transport** quelconque, c'est que la voix peut être un orchestre infini, d'où une économie très importante. Cette **voix,** d'ailleurs, dans l'en-

(1) Deux extraits recueillis de l'article *O Potrzebie Tworzenia Widzen* (Du besoin de créer des visions). In revue *f.a.* n° 2, Varsovie, 1937.
(2) J'avais dit : « qui imite l'homme, le souffle. » Note de François Dufrêne, revue *Opus International,* n° 41, Paris. Article *Le Lettrisme est toujours pendant.*
(3) Audio-poèmes, by Henri Chopin ; Tangent Records, London, 1971.
(4) Titre réel : Hoppa Bock. Voir plus loin.

registreur, la jeune génération est avec elle. Je récuse seulement le propos de Dufrêne parlant d'un « même matériau » que Wolman et lui. Je ne suis pas un « projectif » simple dans une poésie anti-mots... et j'aime beaucoup l'avion.

Mais laissons place à un troisième avis, celui de Sten Hanson, qui me paraît être d'une grande acuité, et en tout cas d'une profonde justesse... tout en restant bouleversé qu'il ait vu mes intentions :

Henri Chopin, poète sonore

« Comment puis-je écrire sur Henri Chopin ?

Ce n'est pas seulement parce qu'il est un des grands créateurs de notre temps qui a, comme tout artiste réel, étendu le domaine des arts, un domaine qui ne peut être saisi que partiellement par une description verbale.

Ce n'est pas seulement parce qu'il est un ami qui a, pour moi, une grande importance en tant qu'être humain, un humain avec lequel il est impossible de faire une distinction entre le Chopin artiste et le Chopin homme... Chopin est conséquent avec lui-même, mais il a plusieurs visages, tous très différents les uns les autres, mais tous également très personnels et inimitablement chopinesques.

Nous avons Chopin l'artiste graphique, utilisant un humour plein de verve, ainsi que son propagandisme inventif...

Nous avons Chopin l'écrivain, surtout avec son roman totalement original et à facettes multiples : *Le Dernier Roman du Monde,* qui, à lui seul, mériterait une étude analytique qui remplirait tout un livre...

Nous avons Chopin, le poète sonore, le sujet de cette étude...

Nous avons, pour résumer tout cela, Chopin le moraliste, et Chopin le travailleur qui se consacre à l'ouvrage...

Chopin est aussi un homme sans compromis ; il exprime toujours son avis sans aucune trace de considération diplomatique. De ce fait, sa loyauté et son soutien vis-à-vis de quelques auteurs semblent avoir deux fois plus de valeur pour les collègues et amis artistes dont il apprécie les recherches.

Il est, à l'extrême, un anarchiste individualiste. Cette attitude fut peut-être pénible pour lui, quand, à l'âge de 20 ans, ses compatriotes l'ont dénoncé pour servir Hitler comme travailleur de force, et que, suite à ses refus systématiques, ses obstructions, il dut souffrir de véritables épreuves dans des camps de travail, et en prison en Allemagne, en Tchécoslovaquie, jusqu'au moment où il partira, seul, fin 44 en U.R.S.S., pour rejoindre les colonnes devenues fameuses, sous le nom de « Marche de la Mort », que les Européens du centre donnèrent à ces colonnes de réfugiés qu'il y eut entre la Prusse Orientale, et la frontière lituanienne.

Ces expériences lui ont enseigné la vraie nature, non seulement de l'hitlérisme, mais aussi du stalinisme, etc..., ainsi que la lâcheté, l'opportunisme, ainsi que les pouvoirs de s'adapter aux situations les plus dures.

Cependant, il est aussi vrai qu'il connut le côté positif de cette aventure ; la compagnie de ses frères de malheur de tous les pays et de plusieurs langues lui a donné sa première recherche — impulsive — dans l'étude de l'oralité non sémantique. Un artiste créateur doit pouvoir tirer profit de tout ce qui lui arrive...

Notre unique désaccord vient du domaine politique. Bien que, de mon côté, et jeune, je pus connaître un travail très dur, celui-ci avait une large part de camaraderie entre les hommes, et m'enseignait une option politique ; ces deux phénomènes m'ont conduit — malgré de fréquents découragements — à conserver la croyance du socialisme, comme possibilité de vivre.

Comme j'écris à tâtons dans une langue étrangère, l'anglais, je vois le sourire en « chat de Cheshire » (1) de Chopin devant moi ...

Et je comprends son attitude...

Car l'artiste expérimental doit cultiver son scepticisme, garder son intégrité, bouger continuellement...

Le moment qu'il permet qu'on le ramasse, qu'on l'assied sur les genoux de la **Culture établie,** qu'on le caresse et le chouchoute, qu'on lui mette des sucreries dans la bouche, dès cet instant il est mort en tant qu'artiste expérimental.

L'artiste expérimental est donc condamné à travailler dans une obscurité relative, loin des applaudissements du grand public, et loin des honneurs des puissants...

Il n'y a pas d'autres chemins.

Avant de parler de la poésie sonore de Chopin, il est nécessaire de dire quelques mots au sujet de cette poésie sonore elle-même.

(1) Allusion à un personnage de Lewis Carroll, dans *Alice au Pays des Merveilles.*

Certaines personnes affirment que la poésie sonore suit la tradition des Futuristes, de Dada et plus tard des Lettristes ; je crois qu'elles ont complètement tort. Aucun des poètes sonores majeurs ne croit devoir quoi que ce soit à ces mouvements antérieurs, bien qu'il puisse reconnaître l'importance des œuvres de certains d'entre eux.
La poésie sonore est une conséquence des outils nouveaux et des media nouveaux : le magnétophone, le studio de musique électronique, le microsillon, la radiophonie, offerts aux poètes et aux musiciens.
Elle comprend qu'elle peut faire entendre les rumeurs du corps, tous ses rythmes, toute l'oralité vocale, et les communications non sémantiques du langage parlé de la poésie, qui avait été caché par x siècles de poésie écrite et imprimée, laquelle supprimait les communications à percevoir par l'oreille, jusqu'à leur substituer un langage intellectuel dans la sémantique, jusqu'à aller rechercher des métaphores sophistiquées.
La poésie sonore, de plus, n'a rien à faire avec le primitivisme naïf que certaines personnes utilisent en se nommant poètes sonores ; nous sommes, après tout, partie prenante d'une civilisation technocratique, et nous devons l'utiliser.
Seul, le magnétophone a donné aux poètes les possibilités d'étudier la nature de la voix, l'impact des micro-particules du langage, les structures de l'oralité et de transformer tout cet ensemble en structures poétiques significatives.
La poésie sonore est née à Paris au début des années cinquante.
Chopin n'était pas le premier à utiliser le magnétophone comme outil du poète, mais il était, assurément, le premier à réaliser les possibilités fondamentalement différentes qu'il découvrait en chaque poète oral, et il fut le premier à rendre ce phénomène théoriquement clair.
Conséquent avec lui-même, il devint le premier éditeur régulier — et pendant dix ans le seul — vraiment important de la poésie sonore sur disques, avec la revue *OU*.
Il est significatif qu'en même temps que Chopin et ses collègues conduisaient la poésie à une nouvelle ère électronique, un groupe de Parisiens, autour de Pierre Schaeffer à la R.T.F., réalisait la même chose pour la musique. La coïncidence est importante.
Il n'y eut pas, malheureusement, de collaboration entre ces deux groupes, et les facilités que les studios de la R.T.F. auraient pu offrir ne furent pas données aux poètes.
Aussi, Chopin, librement et sans compromission, avec une certaine priorité dans la signification poétique, et dans sa logique, devait regarder d'un œil critique **l'idée** de Schaeffer d' « objectiver » le son, lui retirant ses origines et le transformant pour devenir une partie du langage musical abstrait.
C'est plus tard que les rencontres poésie sonore et musique auront lieu, rassemblant les musiciens et poètes, qui découvrent dans leurs échanges mutuels des impulsions sonores, avantageuses pour la musique, et pour la poésie. Mais ceci est un développement postérieur aux années soixante-dix.
Les œuvres de Chopin pendant les années cinquante et soixante sont non seulement des réalisations artistiques importantes ; elles sont de plus une source principale pour celui qui veut étudier comment les principes de la poésie sonore s'établissaient peu à peu.
Dans les œuvres du début, telles que *Pêche de Nuit, Espace et Gestes,* et *Sol Air,* le mot reste le point de départ du procédé poétique.
Lentement, on suit, d'œuvre en œuvre, comment Chopin contrôle le microphone et le magnétophone, ce contrôle s'élargissant, et comment la profondeur et la densité poétique augmentent.
Très tôt, Chopin a commencé à utiliser les « superpositions », c'est-à-dire l'enregistrement de plusieurs sons les uns sur les autres.
Ces superpositions permettent de réaliser ce qui est étranger à la poésie écrite : le fait simultané des événements vocaux, avec lesquels s'établit le Centre poétique ; elles donnent, en outre, une perspective profonde de la forme poétique, puisque par elles, les premières approches du son vocal s'estompent peu à peu, au profit d'un son audible plus pur, qui semble être un relief par-dessus les sons lointains des premières superpositions.
C'est alors que le mot pour lui-même perd son importance, et les micro-particules linguistiques, le langage du corps deviennent la principale matière de la construction poétique.
C'est ainsi qu'au milieu des années soixante Chopin crée une sorte de « buste » d'œuvres profondément personnelles qui semble être une prolongation directe de la propre poésie de son corps.
Les poèmes de cette époque portent souvent des noms associés avec le corps : *Le Corps, Mes Bronches, Le Bruit du Sang, L'Energie*

du Sommeil, en seront des témoignages.
Là, Chopin a réussi à réaliser un des plus vieux rêves de l'homme, un rêve aussi vieux et mythique que le rêve de voler : le rêve d'arrêter le temps. C'est de cela qu'il s'agit souvent dans l'art sonore aujourd'hui, et Chopin a trouvé la solution du phénomène dans la superposition des sons corporels, les amplifiant encore lorsqu'il utilise les changements de vitesses. Et ainsi, nous avons, par exemple, *Le Corps,* autrement dit le Chopin de 1966 pleinement vivant, respirant, aimant, souffrant...
Jusqu'à ce moment, Chopin avait rejeté les moyens de traiter les sons offerts et permis par les appareils de la musique électronique. La raison de ce rejet faisait suite aux résultats vocaux atteints, à l'époque, par les musiciens eux-mêmes ; leur façon horrible d'utiliser des sons vocaux peu sensibles et destructeurs dans les années soixante ne l'attirait pas.
Vers 1970, cependant, Chopin eut l'occasion de travailler dans un studio de musique électroacoustique, et, là, il découvrit qu'il pouvait trier et renforcer les éléments sonores en les travaillant poétiquement. Dès ce moment il s'intéressa à la spatialisation du poème, en utilisant la technique du magnéto 4 pistes, qui lui permit de faire voyager les sons dans l'espace, les approchant ou les éloignant. Il a utilisé cette technique avec une grande virtuosité dans *Hoppa Bock* (1), un poème qui place l'auditeur au centre même de l'action poétique.
Finalement, je veux indiquer quelques œuvres des années soixante-dix, avec lesquelles Chopin a réalisé une synthèse entre la poésie corporelle et la poésie des mots. Ces œuvres pénètrent la peau de l'auditeur et deviennent, plus que toute autre chose que je pus entendre, une partie de sa propre existence.
Pour le Festival International Text-sonore à Stockholm en 1971, Chopin a achevé une œuvre qui l'avait préoccupé durant 12 ans, *La Peur.* Ce poème de 40 minutes démontre comment un homme rassemble toutes ses ressources intérieures pour analyser et combattre sa propre peur — des destructions, de la vie, de l'acte de mourir — et finalement la vaincre.
C'est, de plus, un poème qui parle de ce qu'il y a de meilleur dans la nature humaine : sa capacité de vaincre les instincts primitifs, de souffrir, mais sans se diminuer à devenir un animal tremblant. Il a fallu des centaines de générations pour apprendre ce contrôle sur soi, et chaque homme doit le réapprendre à nouveau.
Je n'oublierai jamais comment le public restait assis, silencieux et fasciné, horrifié et profondément ému pendant les 40 minutes de *La Peur,* avec le poète sur le podium, nu sur un piédestal...
Six années plus tard, Chopin était en mesure de réaliser un autre poème, avec la même force et le même impact sur le public, avec : *Cantata for two farts and Juan Carlos the first.* Cette œuvre évoque l'oppression, la solitude et le désespoir de l'homme privé de tous ses droits fondamentaux : son intégrité et sa dignité.
En écoutant ce poème, on s'imagine vraiment pieds et poings liés, bâillonné et les yeux bandés, abandonné aux puissances de la destruction et du mal, et sans aucune défense possible.
Ces œuvres et d'autres plus petites qui utilisent la même technique sont de véritables preuves de la suprématie du poème sonore comparé à la plupart des autres moyens d'expression offerts à l'homme actuel. La combinaison de l'exactitude de la littérature, et la manipulation du temps de la musique permettent de pénétrer et d'influencer l'auditeur plus profondément et plus fortement que par tout autre moyen artistique.

Et on pensera toujours à Chopin sonore, comme à une des personnes qui ont ouvert cette combinaison... »

Sten Hanson, février 1979

Traduction : Jean Chopin

(1) *Hoppa Bock,* titre suédois. En français : Saute-mouton.

CHAPITRE 6

brion gysin

BRION GYSIN, 1968. PHOTO FRANCIS ISAAC.

« IN THE BEGINNING WAS THE WORD THE BEGINNING WAS IN THE WORD THE WAS IN THE BEGINNING WORD THE WORD WAS THE IN BEGINNING BEGINNING THE WAS THE IN WORD WORD WAS THE IN THE BEGINNING

Le langage est un abominable malentendu qui fait partie de la matière.
Les peintres et les physiciens ont pas mal tripoté la matière. Les poètes y ont à peine touché.
J'ai proposé à Burroughs en mars 1958, dans ce même Beat Hotel, de mettre à la disposition de la littérature por lo menos les moyens dont disposent les peintres depuis 50 ans.
Coupez le verbe en morceaux et permutez les morceaux. Vous entendrez quelqu'un qui tire à l'arc.
Who runs may read. To read better, practice your running.
La vitesse est à notre entière discrétion, depuis que la machine nous a délivré du cheval.
Il s'agit dorénavant de nous délivrer de cet autre animal, dit supérieur, l'homme.

[...]

Pas la peine de chasser les marchands : leur temple est dédié au mensonge insoutenable de la valeur de l'Unique. Le crime de la séparation a fait naître l'idée de l'Unique qui ne serait pas séparé.
La matière, en peinture, a tout vu : depuis le sable jusqu'aux chèvres empaillées.
L'image, défigurée à qui mieux mieux, s'est multipliée géométriquement au-delà du vertige. Elle peut tomber du ciel en neige publicitaire, et seuls les enfants collectionneurs et les chimpanzés qui font de la peinture abstraite se donneront la peine de la ramasser. » (1)

Gysin naquit à Londres en 1916. Il étudia dans les écoles ou universités anglaise, française et espagnole. Il a acquis la maîtrise de plusieurs langues : espagnole, française, anglaise, arabe, et a quelques notions du japonais. Il devint américain en 1947. A vingt ans, il fut un des rares surréalistes à n'être point mou... de cette mollesse attribuée aux rêves (?).
Exclu du groupe par Breton et Eluard en 1937, il fut défendu par Valentine Hugo. Il connut aussi Antonin Artaud. C'est à peu près le seul poète sonore — il est vrai avant de le devenir — qui a « regardé » le Surréalisme. Il possède encore quelques dessins de cette période.

Il fut un pilier des « rencontres de Tanger », mais on ne peut le situer dans les débuts du mouvement de la Beat Generation, avec William S Burroughs, Gregory Corso, Allen Ginsberg, etc. Gysin est à part. Ses découvertes sont les **permutations,** les **cut-ups** avec Burroughs, la **Dream-Machine** (machine à rêver) que Frank Popper n'a pu saluer dans son ouvrage *Naissance de l'Art Cinétique* (cité avec le chapitre consacré à Hausmann) malgré mes bons offices. Brion Gysin, en effet, est assez négligent et peu organisé, et ses documents ont été remis à Popper après les délais d'impression. Cette attitude, pour nous, est regrettable ; la **Dream-Machine** pouvant être une sorte de drogue sans drogue, une visualité qui fouille la vision, quand devant elle le spectateur ferme les yeux. La lumière agit à travers les paupières.

Lorsque nous nous sommes connus en 1963 j'ai été fasciné par le personnage, par l'extraordinaire voix qu'il possède, en désaccord avec lui lorsqu'il prétend que les « poètes n'avaient pas tripoté la matière ». Il faisait sans doute allusion aux poètes-poètes, pas à ceux qui, tels Schwitters, Albert-Birot, Arp, Seuphor, Hausmann, s'ouvraient à toutes les disciplines d'art, ou plutôt à toutes les forces des langages, visuels, sonores et autres. Voyons aussi Dada, les Futuristes, des metteur en pages ou imprimeur comme Hendrik Nicolaas Werkman, etc. Bref, nous avions un léger désaccord.

Cependant, à propos de notre génération et de ses influences, il avait presque raison. Plus haut nous avons souligné qu'à l'époque nous étions encore cernés par les activités surréalistes, lettristes, voire aussi l'Ecole de Rochefort, et, par aucun de ces courants, nous n'avions un tripotage satisfaisant, d'où nos refus, parfois colériques.

Le texte-manifeste mis en exergue de ce chapitre, prend acte des activités du Domaine

(1) Revue *Phantomas* 38/40. Bruxelles, 1963.

Poétique, au Centre Américain, boulevard Raspail. Ce qui semble plus important pour ce livre, c'est que Gysin abandonne une civilisation entière.

« La clef » des conquêtes, le cheval, l'Unique, tout est un passé lointain, un piège.

Le célèbre « nous sommes piégés » est clairement exprimé.

D'une très grande importance aussi, le fait que cet auteur, après l'abandon du cheval, va à la machine. Sans hésitations, les **permutations** se produisent avec le magnétophone, puis plus tard avec le computeur, sous la conduite de son ami Ian Sommerville. De même qu'il a versé ses **Dream-Machines** sur un électrophone en marche.

Pour ses tableaux, il emploie un rouleau trafiqué par des creux pour en faire une peinture-quadrillage simultanée.

Quant au langage, il n'est qu'un prétexte ; par exemple, dans ses **cut-ups** avec Burroughs, on trouve des fragments d'Aldous Huxley, de Samuel Coleridge, voire de la Bible. Il coupe le monde en morceaux.

A l'inverse, quand il construit un texte narratif, il n'obéit pas à une sémantique syntaxique qui compose un récit. Il se met plutôt à table, sans logique, et propose ses expériences internationales au hasard, en évoquant Paris, Tanger, New York, etc.

Au sujet des **permutations,** il les développe très largement ; c'est Gérard-Georges Lemaire qui en aura la meilleure approche (1) :

« Gertrude Stein, à notre connaissance, a été la première à permuter. Mais elle s'est arrêtée en chemin. Elle eut le souffle court. Sans doute parce qu'absorbée par la syntaxe. A force de polir la syntaxe. De la raboter. De la ramener à son absurdité.
Brion Gysin use le mot. »

(Extrait.)

Donnons une **permutation** de Gertrude Stein :

« Money is what words are.
Words are what money is.
Is money what words are.
Are words what money is. »

Par contre, Gysin va dans la voie ouverte jusqu'à atteindre une sorte d'indicible où les langages se noient. Mais du fait de sa génération, de ses rencontres, lui, l'auteur d'une technique appartenant à la langue anglaise seule, se trouvera, en Occident, en conflit avec, entre autres, Tristan Tzara :

Gysin à G.-G. Lemaire : « J'ai déjà dû vous expliquer comment les malentendus ont été engendrés par l'apparition des méthodes comme celle du « cut-up » ou celle des « permutations ». Par exemple, Gregory Corso n'hésitait pas à affirmer : « tous les poèmes sont des cut-ups, je les fais dans ma tête ». Et je pense alors à l'une de mes rencontres avec Tristan Tzara au Royal St-Germain. Celui-ci m'a demandé : « Pourquoi tes amis refont-ils ce que nous avons fait il y a déjà presque quarante ans ? » J'ai dû lui répondre : « Parce que vous ne l'avez pas assez bien fait, parce que la vraie signification du problème n'a pas été assez explorée. Les méthodes de Dada sont encore valables tant que les structures économiques et sociales demeurent les mêmes. Sinon les jeunes ne les utiliseraient pas. Ce que nous proposons c'est un système de coupure à l'intérieur du système, en brouillant le fonctionnement des « media ».

[...]

Et nous nous sommes donnés des instruments efficaces, des armes pour obtenir des résultats concrets et immédiats. » (2)

(Extrait.)

Le fossé se creuse de plus en plus entre la génération de Dada et celle de l'**après-1950.** L'accusation de Gysin est nette. Dada était encore dans « tant que les structures économiques et sociales demeurent les mêmes ». Lorsqu'il accuse Tzara de son « parce que vous ne l'avez pas assez bien fait », par cette phrase redoutable, il sous-entend que Dada deviendra vite un mouvement officiel et récupérable. Ce qu'il devint d'ailleurs par la faute d'un langage saisissable d'une part, et par l'utilisation qu'en font les critiques qui peuvent cerner les langages dadaïstes d'autre part.

(1) In *Le Colloque de Tanger,* Christian Bourgois, Paris, 1976.
(2) Interview de Gysin par Lemaire, Paris 1974,

C'est sans doute ce que le texte suivant laisse entendre, lorsque Gysin évoque nos héritages de la première moitié du siècle, et aussi de notre civilisation :

« Que faire de tout ceci ? Le coller sur le mur avec des photos et voir à quoi il ressemble. Tiens, colle ensemble ces deux pages et coupe au milieu. Colle le tout ensemble, bout contre bout, et renvoie-le comme un grand rouleau de piano mécanique. Ce n'est que du matériel après tout. Il n'y a rien de sacré dans les paroles. » (1)

Pour Gysin, l'Unique où il y avait encore Dada doit disparaître. Il va au bout de son chemin lorsqu'il déclare :

« Qui a dit aux poètes qu'ils étaient supposés penser ? Les poètes sont faits pour chanter et pour faire chanter les mots. Les poètes n'ont pas de mots qu'ils possèdent. Les poètes ne possèdent pas leurs mots. Depuis quand les mots appartiennent à quelqu'un ? « Vos propres paroles », en effet ! Et vous, qui êtes-vous ? » (2)

Et, d'une manière très sensuelle, Gysin s'éloigne plus encore du **connu,** pour aller vers l'Action seule :

« Je vous roule un réseau cellulaire tout neuf et brillant et là-dedans j'écris de nouveau votre Ecriture. La lumière écrit dans l'espace. L'art est la queue d'une comète. La comète est la lumière. Nous avons l'intention de récrire cette histoire et il n'y a pas de place là-dedans pour l'espoir. Les « cut-ups » sont la magie du couteau de l'Age de la Machine, démontrant que la Boîte de Pandore n'était qu'un horrible sale truc de l'Age de Pierre. Coupez dans ce que vous lisez. Coupez cette page, maintenant. Mais des copies — après tout, nous sommes dans la Prolifération, aussi — pour faire des « cut-ups » et des pliages jusqu'à ce que nous soyons capables de fournir la Machine de la Réalité dans des quantités commercialement raisonnables. »

L'Histoire est donc balayée, avec ses cortèges idéologiques, religieux, et nous sommes consciemment en plein vertige par rapport à nos arts passés ; en d'autres lieux en plein équilibre qui, indéniablement, est celui de la Machine ; car, aujourd'hui, qui vit sans Machine ? Et Gysin de ne pas se contenter des seuls **cut-ups.** C'est encore Lemaire qui lui posera la question suivante :

« Lemaire :

D'une certaine façon, Brion Gysin, vous vous êtes détourné du « cut-up » pour vous consacrer plus entièrement à un domaine que vous aviez délaissé jusqu'alors...

Gysin :

C'est exact. Alors que Burroughs écrivait *Nova Express* (3) et avait fait depuis longtemps du « cut-up » sa chose, je lisais les œuvres d'Aldous Huxley. La fameuse tautologie qu'il cite dans un de ses essais, I AM THAT I AM m'a tout de suite frappé du point de vue visuel. Cette phrase m'est apparue comme le fronton d'un temple grec, le THAT se trouvant au sommet du triangle. Au début, cela ne me semblait qu'un singulier jeu visuel. Mais les mots se sont mis à chanter littéralement en moi. Ce n'est que bien plus tard que j'ai réalisé que cela posait une interrogation, et que le sens, lui aussi, était pris dans un processus de création instantané et ininterrompu. Le poème pouvait aussi se développer jusqu'aux extrêmes limites mathématiques. La formule 5 × 4 × 3 × 2 × 1 ME DONNAIT SUR LE CHAMP UN TEXTE DE 120 lignes, comparable en un sens à un puzzle chinois. » [4]

A ce moment, Gysin fait de la **permutation** une technique, avec cette langue anglaise qu'on ne peut comparer aux langues latines.

Malheureusement, il n'y aura pas de déploiements des techniques **Cut-ups** et **permutations.** Gysin n'exploitera pas ses découvertes et il reconnaîtra lui-même qu'il ne possède, en tout et pour tout, que 35 ou 40 minutes d'enregistrements, si l'on exclut les travaux avec les computeurs.

Peintre, photographe, poète, écrivain, il aura à son actif des inventions que par comparai-

(1) et (4) Deux extraits de *Let the Mice in* (Faites entrer les souris), ICA, Londres, 1960.
(2) In *Le Colloque de Tanger.*
(3) Grove Press, New York, 1964.

son aux poètes sonores des autres nations je puis résumer ainsi :

1) les **cut-ups,** destructeurs de la signification imprimée...
2) les **permutations,** techniques de changement de sens permises par la langue anglaise et par les machines...
3) la **dream-machine** alliant la lumière et le mouvement dans une sorte de drogue visuelle...

A ce tableau je puis répondre aussi :

1) D'ores et déjà, c'est un moyen qui peut devenir facile ? N'est-ce pas cette raison qui a poussé Gysin puis Burroughs à abandonner ce moyen ?
2) C'est une technique, mais pour un seul langage, donc limitée.
3) Elle reste une nostalgie du rêve... que nous ne connaissons toujours pas. Elle compte pour son action allant au-delà des arts cinétiques.

Ces réserves faites, aucun doute que les expériences de Gysin ouvrent un monde infini. Le langage n'est plus réductible, et les machines de même. Le Verbe lui aussi n'a plus à bien s'écrire, il se rend à ses propositions « fondu enchaîné », pourrait-on dire, apparaissant et disparaissant à volonté, du moins au gré de l'imaginaire d'un auteur :

« Faites tourner la serrure sur le Verbe, vous aimez votre viande de veau, les combinaisons sur un coffre-fort, votre Intérieur plus loin.
Je convie le plus petit : sortez ! Il prouve le grand dieu flambant des sorts. Pan **pas** mort. Je peux épeler la sentence qui est vous. Vous comprendrez. Au commencement — le Temps-Vous. J'efface une serrure à mots, comme vous aimez vos coffre-forts. Du Marocain peut jeter des sorts. Toute serrure qui est Vous. Démontrer la respiration. Vous dans la sentence de vie. Je parle de nouvelles sources de ce que vous inspirez le Vous. Et oraux et visuels sont les écrans concrets dans la télévision vous-lui — votre propre spectacle. - (1)

(Extraits.)

Avec ce dernier texte, on devine que Gysin reste fidèle à ses découvertes, qui, sans doute, doivent beaucoup à ses connaissances de polyglotte. Bien que pratiquant plusieurs langues, il demeure écrivain de langue anglaise, ou mieux, américaine, mais ses confrontations linguistiques l'aident dans l'expansion de ses langages.

Lisant ce chapitre avant de le mettre sous-presse, madame Maxwell souligne que je devrais étudier la signification des lettres dans la Kabbale et le Zohar. Gysin est passé par là, moi non. Je donne cette indication seulement pour les chercheurs.

Au sommet de ses connaissances, Gysin ajoute :

« Nous avons eu beaucoup de mal à mettre la main sur les machines. Et j'aurais voulu ajouter qu'il aurait fallu appeler « Machine Poetry » tout ce jeu issu des magnétophones et des computeurs. » (2)

(Extraits.)

1) Je suis ce que je suis
2) Je suis celui qui est
3) Je le suis, donc ? Cela ?
4) Je suis cela. Le suis-je ?
5) Je suis moi suis cela
6) Je le suis je suis cela Moi.

(trad.)

1)	I	AM	THAT	I	AM	
2)	I	AM	I	THAT	AM	
3)	I	AM	AM	I		THAT
4)	I	AM	THAT	AM	I	
5)	I	AM	I	AM	THAT	
6)	I	AM	AM	THAT		I
	AM	THAT	I	AM		I
	AM	THAT		AM	I	I
	AM	THAT	I	I	AM	

(1) et (2) *Œuvre Croisée,* par W.S. Burroughs et Brion Gysin, Flammarion, Paris, 1976.

AM THAT I I AM
AM THAT AM I I
AM THAT I AM I

THAT I AM I AM
THAT I I AM AM
THAT I AM I AM
THAT I AM AM I
THAT I I AM AM
THAT I AM AM I

I AM I AM THAT
I AM AM I THAT
I AM THAT AM I
I AM THAT I AM
I AM AM THAT I
I AM I AM THAT

AM I I THAT AM
AM I THAT AM I
AM I AM I THAT
AM I I AM THAT
AM I THAT I AM
AM I AM THAT I

THAT AM I AM I
THAT AM AM I I
THAT AM I I AM
THAT AM I I AM
THAT AM AM I I
THAT AM I AM I

AM AM I THAT I
AM AM THAT I I
AM AM I I THAT
AM AM I I THAT
AM AM THAT I I
AM AM I THAT I

I I AM THAT AM
I I THAT AM AM
I I AM THAT AM
I I AM THAT AM
I I THAT AM AM
I I AM AM THAT

EXEMPLE TYPOGRAPHIQUE.

AT AM I AM
I AM I AM
HAT I I AM
AM I I AM
I THAT AM
I THAT AM
AM THAT AM
AM THAT AM
I THAT AM
I THAT AM
AT I AM AM
I I AM AM
THAT AM AM
THAT AM AM
I I AM AM
AT I AM AM
HAT I I AM
AM I I AM
THAT I AM
THAT I AM
I AM I AM
AT AM I AM
THAT AM I
THAT AM I
AT AM AM I
I AM AM I
HAT I AM I
AM I AM I
AM THAT I
AM THAT I
AM THAT I
AM THAT I
M I THAT I
M I THAT I
AT AM AM I
I AM AM I
THAT AM I
THAT AM I
AM I AM I
HAT I AM I
HAT AM I I
AM AM I I
M THAT I I
M THAT I I
AM AM I I
HAT AM I I
I AM THAT
I AM THAT
AM AM THAT
AM AM THAT
I AM THAT
I AM THAT
AM I THAT
AM I THAT
AM I THAT
AM I THAT
M I I THAT

AM I THAT AM I
AM THAT I AM I
AM AM THAT I I
AM THAT AM I I
AM I AM I THAT
AM AM I I THAT
AM I I AM THAT
AM I I AM THAT
AM AM I I THAT
AM I AM I THAT
AM I THAT I AM
AM THAT I I AM
AM I I THAT AM
AM I I THAT AM
AM THAT I I AM
AM I THAT I AM
AM AM THAT I I
AM THAT AM I I
AM AM I THAT I
AM I AM THAT I
AM THAT I AM I
AM I THAT AM I
I I AM THAT AM
I AM I THAT AM
I I THAT AM AM
I THAT I AM AM
I AM THAT I AM
I THAT AM I AM
I I AM AM THAT
I AM I AM THAT
I I AM AM THAT
I AM I AM THAT
I AM AM I THAT
I AM AM I THAT
I I THAT AM AM
I THAT I AM AM
I I AM THAT AM
I AM I THAT AM
I THAT AM I AM
I AM THAT I AM
I AM THAT AM I
I THAT AM AM I
I AM AM THAT I
I AM AM THAT I
I THAT AM AM I
I AM THAT AM I
THAT I AM I AM
THAT AM I I AM
THAT I I AM AM
THAT I I AM AM
THAT AM I I AM
THAT I AM I AM
THAT I AM AM I
THAT AM I AM I
THAT I AM AM I
THAT AM I AM I
THAT AM AM I I

I AM I THAT AM
I AM THAT I AM
I AM AM THAT I
I AM THAT AM I
THAT AM I AM I
THAT AM AM I I
THAT AM I I AM
THAT AM I I AM
THAT AM AM I I
THAT AM I AM I
AM AM I THAT I
AM AM THAT I I
AM AM I I THAT
AM AM I I THAT
AM AM THAT I I
AM AM I THAT I
I AM AM THAT I
I AM THAT AM I
I AM AM I THAT
I AM I AM THAT
I AM THAT I AM
I AM I THAT AM
AM I I AM THAT
AM I AM I THAT
AM I I THAT AM
AM I THAT I AM
AM I AM THAT I
AM I THAT AM I
THAT I I AM AM
THAT I AM I AM
THAT I I AM AM
THAT I AM I AM
THAT I AM AM I
THAT I AM AM I
AM I I THAT AM
AM I THAT I AM
AM I I AM THAT
AM I AM I THAT
AM I THAT AM I
AM I AM THAT I
I I AM THAT AM
I I THAT AM AM
I I AM AM THAT
I I AM AM THAT
I I THAT AM AM
I I AM THAT AM
AM THAT I AM I
AM THAT AM I I
AM THAT I I AM
AM THAT I I AM

AM I AM I THAT
AM I AM THAT I
I I AM AM THAT
I I AM THAT AM
I THAT AM I AM
I THAT AM AM I
AM THAT AM I I
AM THAT AM I I
I THAT AM AM I
I THAT AM I AM
I AM AM I THAT
I AM AM THAT I
THAT AM AM I I
THAT AM AM I I
I AM AM THAT I
I AM AM I THAT
I I AM AM THAT
I I AM THAT AM
THAT I AM AM I
THAT I AM I AM
AM I AM THAT I
AM I AM I THAT
THAT AM I I AM
THAT AM I AM I
AM AM I I THAT
AM AM I THAT I
I AM I AM THAT
I AM I THAT AM
AM THAT I I AM
AM THAT I AM I
AM THAT I I AM
AM THAT I AM I
I THAT I AM AM
I THAT I AM AM
AM AM I I THAT
AM AM I THAT I
THAT AM I I AM
THAT AM I AM I
I AM I THAT AM
I AM I AM THAT
AM I I AM THAT
AM I I THAT AM
THAT I I AM AM
THAT I I AM AM
AM I I THAT AM
AM I I AM THAT
I AM THAT I AM
I AM THAT AM I
AM AM THAT I I
AM AM THAT I I

EXEMPLE VU PAR LE COMPUTEUR ET IAN SOMMERVILLE.

I THAT I AM AM
I THAT AM I AM
I THAT AM AM I

AM I THAT I AM
AM I THAT AM I
I I THAT AM AM

CHAPITRE 7

différence de langages

Quoi qu'il en soit, les recherches de Gysin paraissent essentielles. Nous avons fait allusion à ses amitiés européennes lorsqu'il rencontrait Artaud, Tzara, Breton, Eluard, Valentine Hugo, etc., et il y a chez lui des influences américano-européennes qui lui firent développer ses « techniques ».

Contrairement aux poètes français qui pulvérisent les langages, allant au **cri** avec Dufrêne, à une sémantique sans grammaire et syntaxe avec Heidsieck, à des respirations physiques dominant le langage clair avec moi, Gysin trouve avec l'anglais un monde où les **cassures** n'existent pas. Lorsque Lemaire remarque que Gysin « use le mot », c'est vrai, mais c'est aussi vrai de constater qu'il l'amplifie par de nouvelles appréhensions.

C'est peut-être le moment où nous devons voir clair dans ces deux sources importantes de la poésie sonore, anglaise et française. Pour cela, il fallut faire appel à ma femme, Jean Chopin :

« L'œuvre de Gysin se base sur un système de « permutations » et de « cut-ups ». Ces deux techniques s'adaptent parfaitement à la langue anglaise, mais en français la structure grammaticale rigide de la langue empêche « les mots en liberté ». En anglais les mots peuvent se remplacer, changer d'article, s'adapter à tous les verbes, tous les adjectifs, tous les adverbes ; l'adjectif devient adverbe, le nom devient verbe...

Changer les mots de place ou couper pour ensuite mélanger se heurte en français aux règles de grammaire immuables. Les trois articles définis et les trois indéfinis doivent être en place et en bonne place, tandis qu'en anglais un seul article s'adapte à tous les noms et même on peut facilement et sans gêne omettre les articles complètement.

L'absence de conjugaison, de masculin et de féminin, d'accords de verbe et d'adjectif et un goût prononcé pour le néologisme font que l'anglais permet la liberté qu'exigent les permutations et les cut-ups.

Ceci dit, si le Français est prêt à laisser de côté l'orthographe et la grammaire, en un mot son intransigeance de l'écrit, pour lire oralement les résultats des cut-ups, il verra ou plutôt il entendra s'ouvrir des portes. (1)

(1) *Œuvre Croisée*, Flammarion, Paris.

Cette réflexion explique peut-être qu'il n'y eut pas besoin, en Grande-Bretagne, de créer des « mots en liberté ». En tout cas, si l'on évoque ici la différence qu'il y a entre l'anglais et le français, on peut pousser plus loin les comparaisons avec les deux influences.

A s'en tenir au nombre de « locuteurs » dans le monde occidental, l'anglais est le groupe linguistique le plus répandu.

Par rapport à l'anglais, le français est plus modeste, dans son merveilleux et ses créations. Le français est une gaine admirable.

L'anglais est le monde des communications étendues, à l'image de son ancien empire.

Le français est une architecture mouvante, mais une architecture.

L'anglais est, disons-le, une immense pelouse.

Faisons un saut, et revenons à notre temps. La poésie sonore vient de Paris surtout, immense lieu architectural, par sa langue, ses aspects, ses harmonies, l'ensemble pouvant être contraignant.

La poésie sonore américaine apparaît elle aussi à Paris, dans ses technicités ouvertes. Curieuse coïncidence ? Est-ce à dire que ce Paris-là est toujours un centre ? Certainement, et l'international Gysin peut le croire.

On voit par ces considérations quelques différences, des oppositions qui se joignent, et qu'on livre ici dans l'arbitraire afin de laisser les grammairiens s'amuser, de même que les linguistes...

Comment se fait-il que l'influence de ces deux langues se concurrence, et pas l'allemand, et pas le russe ?... Personnellement, je ne sais, sinon que, peut-être, ces deux pays furent deux grands empires, sinon que, ces deux langues peuvent avoir eu, en gros, l'une une énorme influence littéraire, l'autre une superbe commodité pratique, sans arrêter de grandes créations pour autant... En tout cas, ces deux antagonismes existent toujours.

Nous n'avons, bien entendu, aucune réponse satisfaisante puisque nous sommes poètes, c'est-à-dire que nous voyageons avec les synthèses plutôt qu'avec les analyses. Aussi, toujours dans l'arbitraire, traçons une petite/grande histoire.

La Grande-Bretagne, avec ses mélanges, est le berceau de la langue anglaise. C'est un ensemble de plusieurs pays qui, depuis Henry VIII, est séparé de la Papauté ; c'est une grande influence puisque — sans doute ne voit-on là aucun hasard — la langue anglaise s'épanouit à partir de ce moment, elle devient autonome, et prend l'élan qu'on sait ; n'oublions pas qu'avant Henry VIII Geoffrey Chaucer (1340-1400) utilisait beaucoup de mots français, pris dans le climat naturel — probablement naturel !!! — des invasions !

Dans cette période relativement courte, « le goût pour le néologisme » donne à la langue anglaise une quantité impressionnante de mots. Le dictionnaire d'Oxford assure que l'anglais possède plus de 400 000 mots. Du fait qu'il n'y a pas d'Académie, comme en France, il n'y a pas de **tri.** De son côté, et selon le *Robert,* le français n'en compte qu'un peu plus d'un quart. (1)

A quel phénomène doit-on l'expansion et la verdeur d'une langue, alors qu'en français elles s'arrêtent. Faudrait-il en chercher l'explication dans la grammaire qui sait être rebutante... Elle a dû être un repoussoir dans les récentes poésies françaises ! A l'opposé, la grammaire anglaise existe, bien sûr, mais on la sait automatiquement, dès l'école, puisqu'elle est plus simple, moins subtilement pesante.

En écrivant ces courtes phrases, avant d'arriver à Burroughs, et en rappelant que la poésie sonore américaine vient d'un homme né à Londres, fixé à Paris, grand lecteur qui a des points de comparaison que peu de poètes possèdent, on peut sous-entendre que la langue anglaise n'a pas eu besoin de créer une poésie pour les ondes, poussée par le désir profond de se libérer. Gysin fut, en ce sens, un détonateur, en découvrant de nouvelles techniques pour une langue qui ne s'arrête pas.

C'est un domaine vaste, que résume Lemaire, mais cette fois en parlant d'un poète anglais, hélas peu connu :

> « On ne peut ignorer les développements rapides et profonds de cette langue qui s'enrichit sans cesse de nouveaux idiomatiques,

(1) On se base ici sur l'Académie. En réalité, les libertés linguistiques ne sont pas notées par nos Dictionnaires. Un exemple, Guiraud recense 600 mots pour dire le mot « cul » en français. Oxford, de son côté répertorie plus de 1000 mots pour dire « prostituée ».

qui accumule un lexique vertigineux, et qui joue comme nul autre de ses structures syntaxiques ».

Lemaire évoque d'abord la langue américaine. Il poursuit :

« Et déjà ses carnets foisonnent de notes et de commentaires touchant à l'étymologie et à l'euphonie des mots, aux percussions des significations sur le registre de la sonorité pure ; il esquisse aussi une conception de la poétique qui fait prévaloir le diatonique sur le chromatique qu'il développera plus tard dans un essai intitulé *La Santé et la Dégradation dans l'art,* et publie son premier texte : *Winter in the Gulf Stream.* »

Cette notule critique parle d'un livre de Gerald Manley Hopkins (1844-1889), « *Carnets, Journal, Lettres.* » (1)

Ce « lexique vertigineux » se découvre aussi dans la Loi. La Grande-Bretagne ignore le « Code Napoléon », compliqué sans doute, mais moins que ne le sont les lois anglaises, qui s'accumulent sur les **précédents,** tous conservés.

Pourtant, ajoutons une dernière note, on sait que l'anglais se **programme** très bien dans les computeurs, IBM, etc. Mais il est vrai que le phrasé n'est pas toujours indispensable. Relisons le I AM THAT I AM, avec juste cinq mots. Laissons ouverte la grande Question, pour peu qu'on se sache dans une ère où les programmateurs jouent leur rôle... Tandis qu'un Burroughs, lui, à l'avance, voudra tout « brouiller ». Ce chapitre très court entre deux auteurs nous a semblé nécessaire.

(1) *La Relève* n° 42, 32e année, Bruxelles, 1976.

CHAPITRE 8

william burroughs

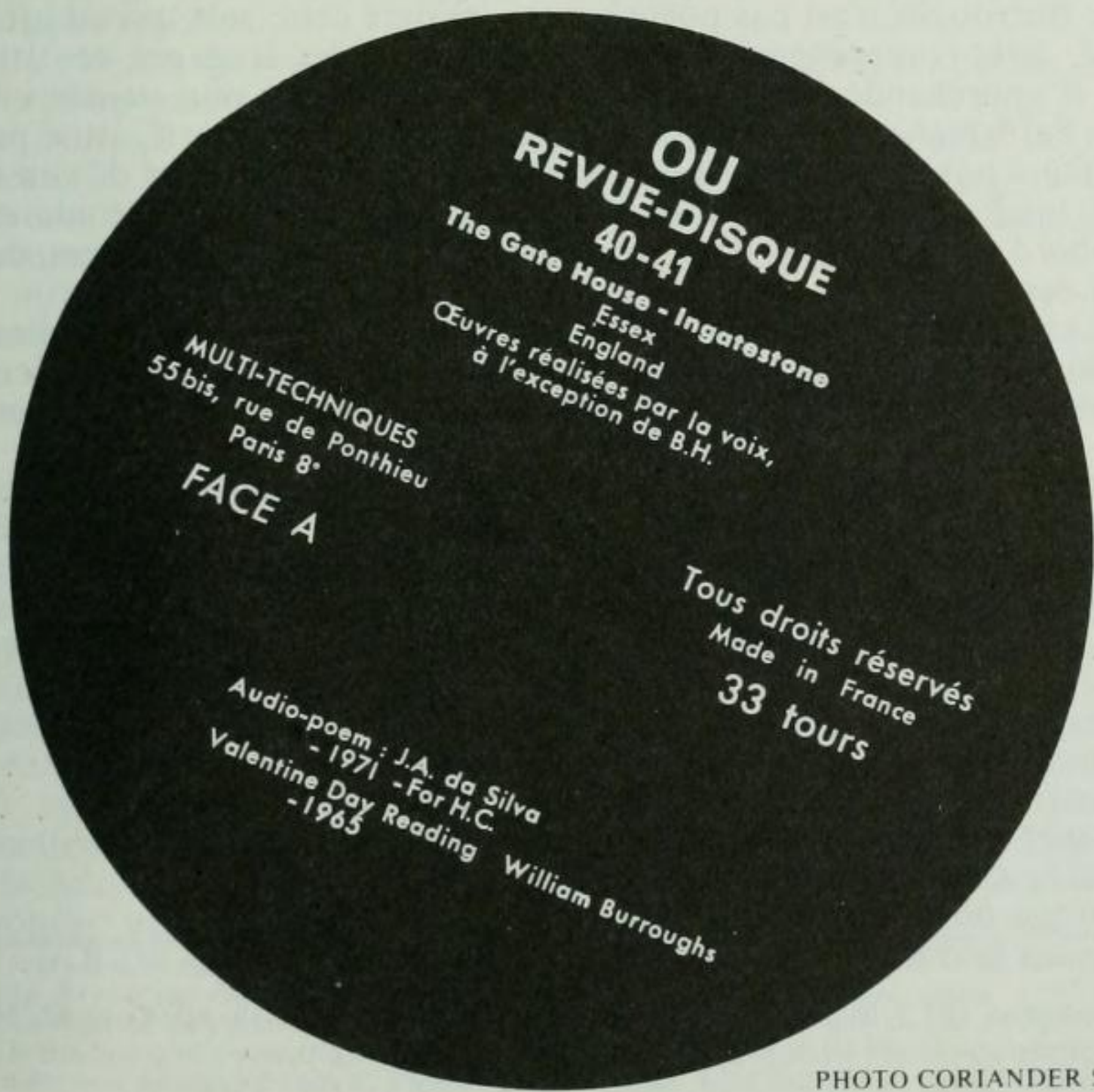


PHOTO CORIANDER STUDIO, 1974.

William S. Burroughs

« Un virus n'est peut-être que d'Infimes éléments de Son et d'Image. » (1)

Dès *The Naked Lunch* (le festin nu) en 1959, Burroughs connaît une renommée qui ne cessera de grandir. Dans le monde littéraire, il sera l'image vivante de toutes les expériences physiques, faisant de lui « le dérèglement de tous les sens ». Le sujet de ce livre n'étant pas une étude sur chaque auteur, nous n'avons pas à entrer dans des détails qui, pour connus qu'ils soient, nous paraissent étrangers.

Cependant, ce « dérèglement de tous les sens », est peut-être à rapprocher de nos dérèglements vis-à-vis du verbe appris, et ces deux dérèglements conjugués expliquent d'une certaine manière l'avant-dire de Burroughs pour ce livre. Il a en lui des expériences rarissimes. La drogue, l'alcool, l'homosexualité, lui ont fait entrevoir des mondes « bouleversants » d'où il n'est sorti que par sa volonté, et de dire et de témoigner, et aussi de situer le monde dans un lieu qui n'est ni banal ni machinal : celui où le **corps** est le commencement. Disons rapidement que, derrière la poésie sonore, c'est aussi le corps — avec la voix comme drogue — qui s'exprime : les **mégapneumes** de Wolman, les **crirythmes** de Dufrêne, les champs physiques et vocaux de Heidsieck, les **audio-poèmes,** tout ensemble vient du domaine physique, où les anciens mots « âme » et « esprit » reprennent leurs origines : **anima** et **souffle.** Par extension, le corps est dans l'animation et avec ses souffles. C'est aussi simple que cela. Et c'est ce **souffle** qui exprime Burroughs.

Dans l'étude remarquable que lui consacra Philippe Mikriammos pour le *Colloque de Tanger,* on peut lire :

« Dès sa naissance, la voix de Burroughs se distingue par un curieux préliminaire labial. Ceux qui lui ont parlé ou qui ont écouté très attentivement des enregistrements de sa voix remarquent que, si Burroughs, comme tout le monde, reprend son souffle avant de parler, il le fait lui, en inspirant assez souvent d'une manière bruyante, en faisant bruire, presque siffler, l'air qu'il inspire entre ses lèvres. Ainsi, dès avant de se faire entendre, la voix de Burroughs se fait précéder, se fait annoncer. » (2)

Disons franchement que Burroughs n'est pas poète sonore, malgré cette voix qui est presque un instrument naturel, cette compréhension des « brouillages » des langages, ses attirances pour nos travaux. Il appréhende le phénomène par une approche plus **pensée** que **vécue,** par l'intérieur ; j'ose l'affirmer, car Burroughs n'est pas, à proprement parlé, attiré par le monde sonore, tout en l'étant par le visuel. Il est caractéristique en allant chez lui de voir la TV branchée, mais muette, tandis que l'image défile. Si on tient compte de cette attitude, on voit que Burroughs est d'abord un regardant, il imagine ensuite, grâce à ce flot d'images, des **cut-ups** dont il est un des deux co-fondateurs.

Considéré comme ayant influencé le « rock », il est douteux que Burroughs aime à l'entendre. Lorsqu'un David Bowie affirme à la BBC que Burroughs et Gysin ont ouvert ses écritures en **cut-ups,** il est là encore douteux que Burroughs y soit pour quelque chose. On peut dire que ses « influences » sur le monde lui plaisent en un certain sens.

Personnellement, je puis dire que lorsque j'écrivis : « citons William Burroughs ici, bien qu'il ne nous ait en rien enseigné » il répondit : « enfin, on ne me flatte pas. » Notre amitié date de là ; c'est après cette phrase qu'il me confia la publication de son livre *La Révolution Electronique,* et deux enregistrements sur bande magnétique. (3)

Il faut aller en d'autres lieux pour expliquer l'attirance de Burroughs pour nos poésies, qu'il imagine ainsi :

« Si les écrivains doivent voyager dans l'espace-temps et explorer les régions ouvertes par l'âge spatial, je crois qu'ils doivent développer des techniques aussi neuves et formelles que les techniciens qui assument le voyage physique dans l'espace... » (4)

(1) Revue *OU,* n° 38/39, 1971. Affiche de Chopin sur une phrase de La Révolution Electronique, de W.S.B.
(2) Christian Bourgois, éditeur.
(3) Revue *OU* 33, Paris, 1968. Collection OU 2, Ingatestone, Angleterre. Revues *OU* n° 38/39, 40/41 et 42/44, Angleterre.
(4) Revue *OU* 33.

Par ce propos il rejoint René Ghil, sans doute. Mais il va plus loin quand il attaque le Verbe de la manière suivante :

« Les mots sont une unité de communication arbitraire et n'importe quel son ferait tout aussi bien. Un sonnet exquis pourrait se communiquer en grondements et grognements bestiaux une fois les unités établies. Et une fois que les unités sont établies, ce langage se pétrifie pour devenir « l'Académie Française », les transformations défendues... « Ça n'est pas français. » La poésie sonore laisse ouvert le sens. Comme si un mot pouvait être un mot ou beaucoup d'autres choses en plus, libérant le son du langage fixé. » (1)

Par à-coups, Burroughs interroge constamment le Verbe, qui semble être une personne à revendiquer d'une part, à contester de l'autre. Avec cette arme qui est la sienne, il monte encore d'un degré dans son utilisation lorsqu'il propose la recette suivante, qui cette fois est active :

« Maintenant considérons la voix humaine en tant qu'arme. Dans quelle mesure la voix humaine peut-elle seule reproduire les effets obtenus avec un magnétophone ? Apprendre à parler la bouche fermée, déplaçant ainsi le son, est assez facile. On peut aussi apprendre à parler à rebours, ce qui est assez difficile. J'ai vu des gens qui savent répéter après vous ce que vous dites et finir en même temps. C'est un truc terriblement déconcertant, particulièrement si on le pratique sur une vaste échelle à un meeting politique. Peut-on véritablement brouiller la parole ? On peut fabriquer une arme biologique d'une grande portée à partir d'un nouveau langage. » (2)

Cette prescience de l'utilisation de la voix rendra son écrit de plus en plus efficace. Sa *Révolution Electronique,* écrite et publiée avant Watergate sera l'image même des recettes Burroughs. Ce livre dénonce avec elle les moyens qui serviront à l'équipe Nixon, avant que le public en prenne connaissance. C'est là que l'intuition extraordinaire de Burroughs nous apparaît exemplaire. Il nous met en présence des moyens que maints gouvernants et leurs polices exploitent :

« ... Je ne fais qu'indiquer qu'on peut utiliser un cut-up au magnétophone comme arme. Ils intercalent au hasard Chicago, Paris, Mexico City, Kent, Ohio parmi les effets sonores environnants, et voici un cut-up.

Comme arme à longue portée pour brouiller et infirmer les lignes d'associations posées par les mass media

Le contrôle des mass media est assuré en posant des lignes d'association. Quand on coupe ces lignes, on brise les liens d'association.

Le Président Johnson a fait irruption dans un appartement chic, a tenu au bout de son fusil trois bonnes, à 30 km au nord de Saïgon hier.

On peut couper la ligne de rumeurs des mass media et, avec magnétophone, transmettre dans la rue la ligne de rumeurs transformée. » (3) (Extrait.)

Mieux que des conflits personnels, c'est notre civilisation que Burroughs (d)énonce, même lorsqu'il va à la source :

« Au commencement était le Verbe et le Verbe fut Dieu (4) et depuis lors il est resté mystère. Poser la question « Qu'est-ce que le Verbe ? » suppose par le **est** de l'identité quelque chose que le Verbe **est** essentiellement. Cependant le Verbe n'existe que dans un système de communication avec un émetteur et un récepteur. Pour parler il faut être deux. Pour écrire il n'en faut qu'un. On suppose généralement que le mot parlé a précédé le mot écrit. Je suggère que le mot parlé tel que nous le connaissons est venu **après** le mot écrit. Au commencement était le Verbe. Au commencement de quoi au juste ? Au commencent de **l'écriture.** Les animaux communiquent et transmettent de l'information. Mais ils n'écrivent pas. Ils ne savent pas rendre cette information accessible aux générations à venir ni aux animaux hors de la portée de leur système de commu-

(1) Préface à Audiopoems, par Chopin. Tangent, Londres.
(2) *La Révolution Electronique,* Collection *OU,* puis éd. Champ Libre, Paris.
(3) *La Révolution Electronique.*
(4) In the beginning was the word : le **word** signifie Verbe, et aussi Mot. — de même qu'en latin et grec — On ne sait si c'est une ambiguité voulue. En tout cas « le Verbe s'est fait chair » devient aussi « le mot s'est fait chair. »

nication. Et c'est la distinction décisive entre les hommes et les animaux. Korzybski, qui a développé le concept et la sémantique générale, le sens du sens, a indiqué cette distinction humaine et a nommé l'homme **l'animal qui lie le temps.** » (1) (Extrait.)

Dans ses textes, Burroughs est le **synthétiseur** humain qui résume nombre de nos cheminements. Les négations des valeurs religieuses, philosophiques, pour un œil superficiel sont notables. Avec plus de profondeur, Burroughs n'est pas un négateur, c'est un homme connaissant les recettes des déroulements du monde. Il voit combien celui-ci est utilisé, de manière artistique aussi ; pour échapper à toutes les utilisations, il préconise tous les brouillages. Nous en avons vu quelques-uns avec son texte de la *Révolution.* Nous en connaissons d'autres lorsqu'il met en avant les « media » qui, bons ou mauvais, nous épargnent d'être dans le **saisissable.** Les nouvelles réelles ou fabulées (je préfère ce mot à affabulatoire qui me semble aujourd'hui rangé dans la psychiatrie) donnent un mélange où nous allons carrément dans le monde des **cut-ups,** et les connaissances tremblent de ne plus avoir ni assises ni solidité. Derrière les **cut-ups,** Burroughs nous enjoint de ne plus croire, *a priori* ni *a posteriori.* Et le moment est venu de rapporter un extrait de l'entretien Pierre Dommergues — Burroughs :

«P. Dommergues :
Les « media » sont-ils des moyens d'asservissements ?
Burroughs :
Seulement lorsqu'ils se constituent en monopole. Il faut alors les briser, et c'est ce qui s'est produit dans l'affaire de Watergate. Les « media » qui étaient censés soutenir le système lui ont complètement échappé. Je pense que par définition les « media » sont incontrôlables. Tout au moins dans les pays à prétendue structure démocratique, où il importe aux riches de préserver une certaine liberté. Un fascisme manifeste et agressif les priverait de ce pouvoir. Aux Etats-Unis, il n'est plus possible aujourd'hui d'étouffer une nouvelle. Si un journal ne la publie pas, un autre le fera. La presse « underground » a précipité ce mouvement.
[...]
...Les « media » peuvent être également utilisés par chacun d'entre nous. Supposez que l'on **mixe** un discours de Nixon avec des bruits désagréables d'animaux par exemple, et qu'on diffuse ces enregistrements dans la rue. Sans même s'en rendre compte, les passants absorberont ces associations, comme ils absorbent les associations publicitaires, et petit à petit ils seront touchés par le virus anti-Nixon. Il faut briser les lignes d'association officielle. Je donne les méthodes susceptibles d'avoir un effet subversif dans *La Révolution Electronique* et dans *Adam and Evesdropping.* » (2)

Oui, « briser les lignes d'association officielle ». Chaque jour, nous les brisons. L'expérience vécue de centaines de milliers de meurtres par l'Association Officielle a provoqué une saturation impossible à décrire sur le papier. Au travers des Nazis, au travers des Purges, au travers des « vieillards à la peau froide » (3), le résultat ne s'est pas fait attendre. Le monde *underground* est là, vivant. Il n'est pas seulement aux U.S.A., mais aussi en U.R.S.S., probablement en Chine, où l'on ne trouve qu'un ancêtre pour être Premier Ministre, probablement en Europe « où il importe aux riches de préserver une certaine liberté », cette Europe où même le terrorisme est une valeur officielle, que récuse encore Burroughs :

« Les prêtres postulèrent et établirent un univers hermétique dont ils étaient les contrôleurs axiomatiques. En faisant ainsi ils devinrent des Dieux qui contrôlaient l'univers connu des travailleurs. Ils devinrent la Peur et la Douleur, la Mort et le Temps. En rendant l'opposition apparemment impossible ils omirent de se pourvoir contre l'opposition. » (4)

Je pense avoir expliqué par ces notes *le pourquoi* du Burroughs qui nous approuve. En effet, il fut le premier à en avoir deviné le sens majeur, outre nos libérations de composition, de toute une civilisation, de nos jeux et expressions physiques mettant le corps en avant,

(1) *The Book of Breething,* édition *OU,* 1974.
(2) *Le Monde* du 18 janvier 1974, extrait.
(3) René Arcos, poème *1916,* in revue *Ça Ira !* 1920/23, et collection *OU* n° 7.
(4) *La Révolution Electronique.*

dans une multiplicité étendue. L'homme n'est plus Unique, n'est plus un corps appartenant à 4 milliards d'individus, mais 4 milliards en une seule personne.

Et Burroughs de connaître cette multiplicité par l'expérience des **cut-ups.**

> « **(Lutter lutter parler parler... parler parler lutter lutter)** (déplacer linguale... entrées libres... écheveau de l'âge du flippeur... souillure terne d'un agent des cones gratuits... gribouillis des regards voix électriques... voix d'un c cone... à l'écart des entrées... voix enchevêtrées... tata Staline... goudron de l'âge wagon... (1). »

Bref, Burroughs est le pont entre l'écrivain, malgré tout, clair, et une justification de nos désirs d'aller ailleurs, qui n'ont rien à voir avec l'Histoire poétique, dont nous n'avons que faire car ce serait là encore être complice de l'Association Officielle. Quand on lit les phrases suivantes où Burroughs s'amuse amèrement des marionnettes politiques, il nous dispense d'avoir à nous en amuser amèrement nous-mêmes :

> « ... le Traité de Versailles... Hitler danse la gigue de l'Occupation... Des Criminels de guerre sont pendus à Nuremberg... Une des règles de ce jeu c'est qu'il ne peut y avoir de victoire finale puisque cela voudrait dire la fin du jeu de la guerre. » (2)

Reste que plus haut j'ai déclaré que Heidsieck avait « précédé » Burroughs et Gysin. Or, en reproduisant *Vaduz,* je n'ai indiqué qu'une direction de cet auteur. Lui aussi évoque, avec la voix, « le jeu de la guerre », dans son *Carrefour de la Chaussée d'Antin,* et d'autres œuvres. Si nous le citons maintenant, c'est que, dans *Le Colloque de Tanger,* Heidsieck trouve normal de rencontrer Burroughs dans la revue *OU,* à la fois pour sa voix, pour ses **cut-ups,** pour sa pensée.

Il n'est guère possible de rencontrer Burroughs sans évoquer une fois de plus Gysin, avec qui il développa les **cut-ups.** L'identité apparente de ces deux auteurs les incite parfois à la surenchère, bien qu'ils aient l'un l'autre une voie originale. S'ils se retrouvent, c'est dans le Verbe. Ainsi Gysin :

« le verbe a existé depuis trop longtemps
vous dans le verbe et le verbe en vous
. . . . . .
Prenez un livre n'importe quel livre découpez-le
découpez
de la prose
des poèmes
des journaux
des magazines
la bible
le coran
le livre des moroni
lao-tseu
confucius
le bhagavad gita
tout
des lettres
de la correspondance d'affaire
des réclames
tous les mots » (3)

---

(1) Extrait d'un cut-up en prose, *Staline,* tiré d'un poème de Sinclair Beiles.
(2) *La Révolution Electronique.*
(3) Extrait de *Minutes to go,* de Burroughs et Gysin, Beach books, 1968.

CHAPITRE 9

ladislav novak

Avant de rencontrer les artistes tchécoslovaques, nous devons parler du climat très particulier de cette partie du monde, ignoré en partie ou dans sa totalité. Si je fais ce détour, c'est qu'il m'a été donné d'être témoin de l'histoire récente de ce pays, une des plus singulières qui soit.

D'une manière générale on sait que l'architecture tchèque a son propre style à partir du Xe siècle, où les « floraisons architecturales » sont remarquables : église Saint-Georges, monastère de Brevnov, église Saint Pierre et Paul (XIIe) à Prague, etc. On connaît d'admirables enluminures dès le Xe siècle, et, pour revenir à un passé plus récent, qui ignore les noms de Smetana, Dvorak, Janacek en musique ; Kafka ou Jaroslav Hasek (le père du *Soldat Sveïk*) dont les œuvres sont universellement connues ; Franz Kupka, ou Josef Sima, un des fondateurs du *Grand Jeu,* qui, nous l'avons dit, osa s'élever contre le Surréalisme (1)

Si l'on brosse ici un millénaire de civilisation — cela ne sous-entend pas que les Tchèques n'existent que depuis mille ans — c'est pour souligner la surprise de taille que nous donne le dictionnaire *Le Larousse* par exemple, qui expédie en trois lignes l'histoire de ce pays :

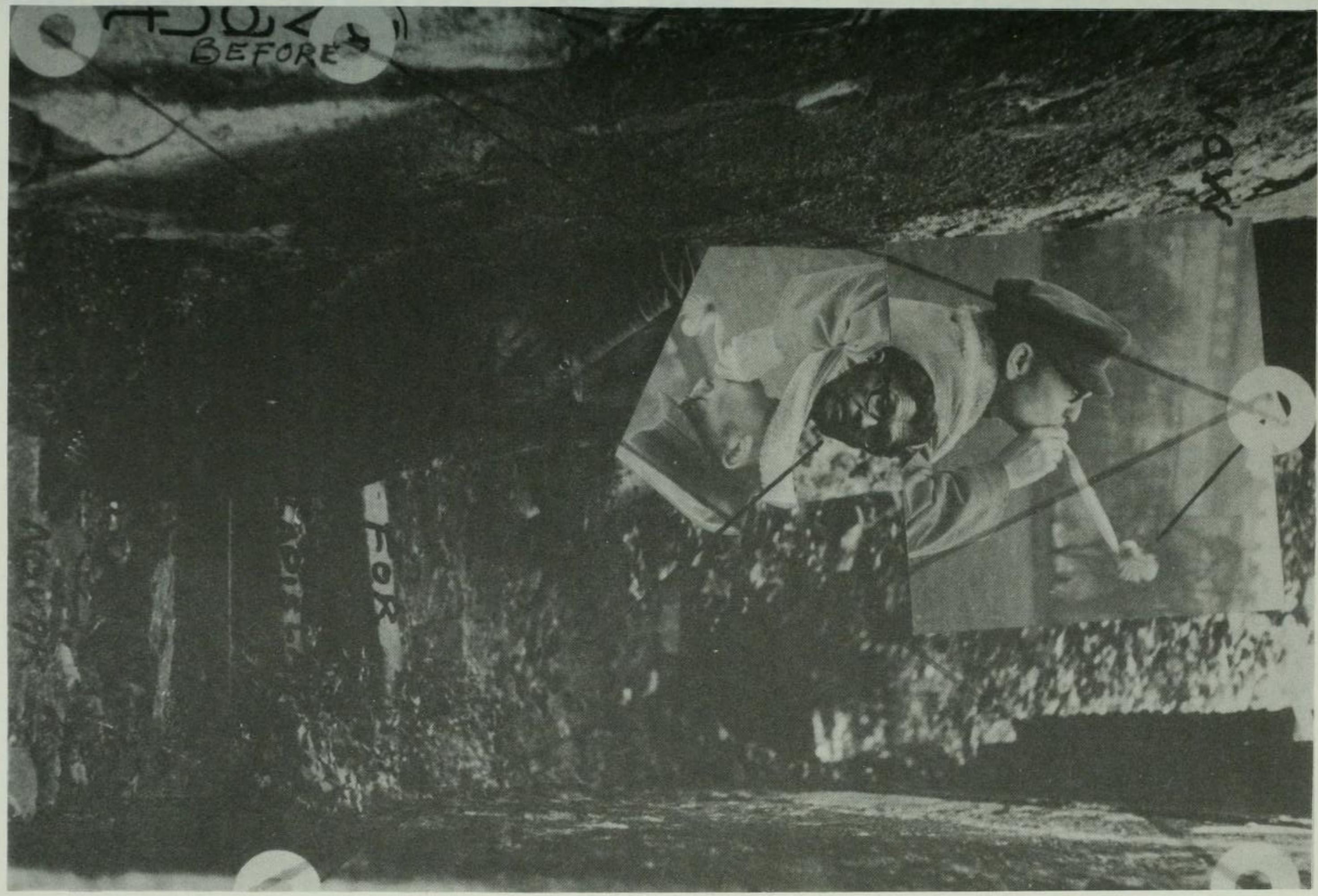
> « L'idée de réunir Tchèques et Slovaques, peuples frères séparés depuis le Xe siècle, apparaît lors de la révolution de 1848, et prend corps à la fin du XIXe siècle. »

D'un côté mille ans de civilisation active quels que soient les occupants, de l'autre moins de soixante ans, si on songe que ces peuples sont toujours dépendants, dans l'indifférence générale.

Ces pays, tchèques et slovaques, nous donnent proportionnellement un grand nombre de créateurs. Et ce n'est pas pour rien qu'on en voit un — Franz Kupka — figurer à la naissance de l'art abstrait, dans les mêmes temps que les Piet Mondrian, les Delaunay, Kandinsky. C'est un pays à la pointe du siècle, comme il le fut pour l'art baroque qui, joyeuse-

(1) Réédité par Jean-Michel Place, Paris, 1977.

COLLAGE DE CHOPIN, A PROPOS DE NOVAK EN 1969 ET EN 1978.



ment, sait être licencieux, comme il put donner le « Soldat Sveïk » qui est un prototype de l'homme face aux totalitaristes, où il faut savoir être plus que malin pour durer.

Rayer l'Histoire — pour une contrée, non pour l'imaginaire — c'est aussi vider de son contenu tout un pays. Le réformateur de Bohème, Jan Hus (1369-1415) eut quelques brillants réquisitoires contre la hiérarchie romaine. Jan Hus est toujours un modèle pour les **paysans** moraves (eux mêmes se donnent ce titre après plus de cinq siècles). En dépit de ces contradictions apparentes, la Tchécoslovaquie n'a cessé d'avoir une histoire, d'avoir sa langue particulière, puisqu'au cours des périodes amères qu'elle eut, un Bohuslav Balbin rédige une *Défense de la langue slave et particulièrement tchèque* au XVIIe siècle.

On n'en finirait pas de protester en présence de ces approximations, en particulier lorsqu'on note que, dans le grand concert de ce livre, il se trouve naturellement au moins un Tchèque pour la poésie électronique.

Je connais ce pays depuis 33 ans, surtout la Moravie et la Bohème, et ses rires, ses ironies. Je connais son joyeux et attentif « on va voir », son obstiné « chez nous », locutions clefs où l'on nous sert toujours, presque sur un plateau, des contemporains inamovibles ; les noms de ceux-ci sont Wenceslas — devenu saint — assassiné par son frère Boleslav 1er en 929, et dont la figure est toujours vénérée, car il représente l'Indépendance, qu'après lui les Occupants arrivent.

Et puis Jan Hus, avec qui j'ai dîné un jour à Prague, en compagnie d'un officiel du parti (c'est lui qui m'assura de sa présence) tandis que pour le saluer il mettait en marche la chanson du *Brave Soldat Sveik,* lui aussi vivant éternel.

Il y a ces paroles fameuses : « tu sais, de 1919 à 38 on a été chez nous, de 1945 à 48 chez nous encore et, en dépit des événements, nous sommes toujours chez nous ». Et cela s'accompagne invariablement de « mon vieux » comme on dit « darling » dans le petit peuple en Grande-Bretagne. C'est très familier.

Si j'ai raconté ces faits, douloureux, souriants et moqueurs tout à la fois, ce n'est nullement pour faire de la littérature. Au contraire, c'est pour indiquer que la poésie sonore tchèque commence en 1958, qu'elle paraît d'une façon allusive. Elle se souvient de mille ans d'histoire rentrée. De ses réformes successives, chez le peuple qui n'est pas particulièrement religieux... du moins pas au sens où l'entendent les Polonais.

Elle se souvient même d'avoir inventé les Sokols (faucons) au siècle dernier, société de gymnastique qui fut un foyer de Résistance, et dont les suites devinrent la Spartakiade dirigée par l'État. Un petit fait, c'est pour elle qu'en 1965 à la radio je proposais la poésie sonore, plutôt que Smetana, Bach, voire du jazz. Cette émission fut diffusée en Bohème et en Moravie.

Pour en venir à notre temps et à nos recherches, aucun doute que le poète Jiri Kolar soit un précurseur des **cut-ups.** Ses objets, ses collages et découpages, ses déployages, sont à mon sens plus importants par la quantité, la qualité, l'absence de littérature, que ce que nous connaissons en Occident. Kolar, né en 1914, fut présenté pour la première fois par mes soins avec une exposition particulière à Paris en janvier 1966 (1). Son œuvre ne s'accompagne d'aucun manifeste, mais nombre de ses objets déplacent les valeurs, y compris les figures connues par les dictionnaires, célèbres ou non, et qui sont « collées » sur des fruits géants.

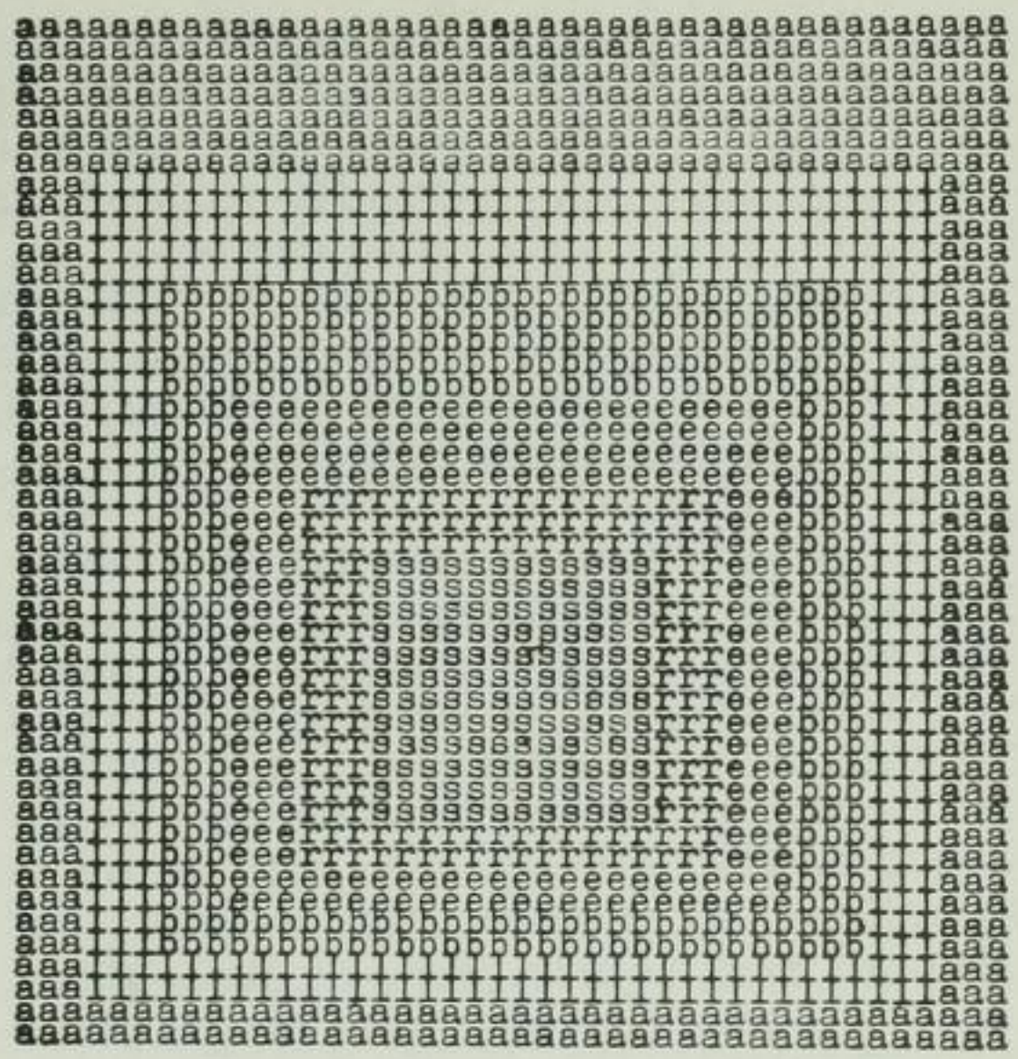
Comme chez Gysin et Burroughs, il n'y a guère de culte pour les anciens. Par contre, Kolar crée de véritables hommages aux auteurs du XXe siècle : Mondrian, Albers, Brancusi, etc. C'est le siècle qu'il vit qui le retient, et lui seul.

Avant de rencontrer Kolar, j'avais connu, en 1943, Jiri (Georges) Latal, né en 1923. Il a sa place ici, bien sûr par son amitié, mais aussi parce qu'il introduisit nos textes qu'il avait traduits pour des revues tchèques, au sujet de la poésie sonore. Cet amateur de Proust, ce traducteur de Tzara, entre autres, reste un foyer constant des « amusements naturels ». Marié à une grande sportive, ce curieux écrivain qui ne publie pas, ce professeur d'université polyglotte n'a, au fond, d'autre lecteur que moi-même. Afin d'éclairer ce pays dans sa verdeur, trop souvent secrète, je ne résiste pas à donner cet extrait de lettre où Georges se fout de ma gueule, et de celle des autres.

> « C'est cruel, je suis inconscient, lorsque j'écris. Mais qu'est-ce qu'elles me font

(1) Galerie Riquelme, Paris.

CHIER avec leur éducation physique ! Elle marche (la fille) sur les brisées de sa mère, la pauvre Jeanne ! Sans dévier d'un seul pas. Tu comprends ELLES SONT DEUX ! à présent, 2 contre 1. Le chapeau de paille haut-de-forme, offert jadis par Chopin, garde l'entrée du grenier. Il sert en été. Tu m'as donné des objets — serviette, valise, sac, etc. — qui sans moi seraient déjà réduits à l'état amorphe. Musée Chopin — un musée vivant — j'en suis fier. Jeanne étudie donc l'éducation physique, Martin (le fils) est au lycée, en seconde. Point d'ennuis de ce côté-là, si ce n'est son angoisse devant le problème du sens de la procréation. »



POEME GRAPHIQUE DE JIRI KOLAR.
HOMMAGE A ALBERS. 1965.

Faute de pouvoir faire mieux, Latal conserve un musée vivant... alors que — et il le sait — je n'apprécie que médiocrement le musée.

C'est significatif de ce pays qui depuis mille ans environ porte des forces toujours refoulées. Et celles-ci se dévoilent aussi avec les poètes Josef Hirsal et Bohumila Grögerova, nés respectivement en 1920 et 1921. Avec eux, il y a une sorte de **permutations** de sens et de lettres, qui n'est pas une technique, comme en anglais. Les recherches infatigables de ces deux poètes (et traducteurs de l'allemand) ont données des livres sur Christian Morgenstern, sur la poésie expérimentale avec *Slovo, Pismo, Akce, Hlas* (1), où on lisait des textes de : Décio Pignatari, Lemaître, Garnier, Heissenbüttel, Haroldo de Campos, Bense, Mon, Chopin, Hausmann, Pétronio, Dufrêne, Reichardt, etc. que je cite sans ordre. Ainsi, la première anthologie importante de textes sur nos recherches paraissait-elle en Tchécoslovaquie.

En somme, et selon les fluctuations de l'Histoire, c'est un pays qui est à l'affût de ses moments de liberté. Qui sait les saisir à l'instant même où une libéralisation se dessine à l'horizon. On ne peut s'empêcher de penser que la Tchécoslovaquie est une espèce de coin enfoncé au cœur de l'arbre qu'est l'Europe Centrale. Que de ce coin jaillissent des étincelles avant-gardistes au moment où l'on s'y attend le moins. Je sous-entends par là que, faute de pouvoir bénéficier d'une autonomie suffisante et nécessaire, ce pays invente de lui-même ses moyens. C'est le cas du poète Ladislav Novak, qui est surréaliste, mais pas d'un surréalisme de bureau ou d'atelier. C'est une position nette...

Novak, né en 1925, est le premier poète sonore en Europe Centrale. Lui aussi est allusif, n'est ni affirmatif, ni hyperbolique. Au contraire, il se donne une ligne de conduite et il n'en variera pas. C'est le : « Souvent il n'y a rien dessus, tout en dessous, cherchez. » de Paracelse.

En affirmant que Novak est le premier poète sonore en ces lieux, en affirmant aussi qu'il « invente » ses techniques, on dit de ce fait que c'est un chercheur extrêmement important. Pour le visuel il invente ses froissages et ses alchimages (2), et les premiers précèdent le *fold-in* (pliage) de Gysin, sans que l'un ou l'autre en soient conscients. C'est dans l'air du temps, à la différence près que Novak doit tout inventer, y compris le matériau, au contraire de Gysin qui possède sous la main les papiers imprimés nécessaires.

Pour le monde sonore, Novak commence en 1957. Le critique Jindrich Chalupecky le confirme (3) :

(1) Ceskoslovensky spisovatel, Praha 1967.
(2) Technique qui délave les reproductions à l'aide des esters ; puis il obtient par le même procédé des décalques de reproductions et de pages de journaux.
(3) Novak, *Dal 5 giugno al 30 settembre 1974* alla Galleria Schwarz, Milan.

« Dès 1957 il écrit des poèmes onomatopéïques (en même temps il traduit la poésie orale des esquimaux). En 1962 enfin, il réalise les premiers enregistrements sur bande magnétique. »

Si nous, nous prenons la date de 1958, c'est que dans son pays il lui fut impossible d'acquérir un magnétophone. Il y aura toujours chez Novak cette frustation, il devra coucher sur le papier ses pré-enregistrements, puisqu'il lui est difficile d'obtenir des bandes magnétiques.

Citons un de ses pré-enregistrements :

« Sur un magnétophone miniature, mais vraiment miniature, fais enregistrer les glouglous de ton intestin, puis des pleurs d'enfant et les paroles d'un gosse. Ensuite, prend le magnéto sur toi, cache-le dans la région ventrale de façon à pouvoir le faire marcher ou l'arrêter par simple pression sur un bouton camouflé. Devant ceux qui auront la gentillesse de t'inviter, tu joueras tout d'abord deux courtes séries de glous-glous ; puis, à la troisième série, plus longue et surtout plus forte que les précédentes, tu diras : veuillez m'excuser, mon déjeûner a été copieux, mais hélas ! un peu indigeste ! A ce moment, tu deviendras nerveux et embarrassé ; ton excitation sera à son comble quand une voix d'enfant, fluette et pleurarde, se fera entendre : Cela vous a-t-il bien arrangé, Monsieur, de m'avoir bouffé ? Pourtant, je ne vous ai pas fait de mal !... Mais vous, au contraire, quelle fureur pour me ronger les mains, mes pauvres patoches... Il est vrai que c'est vous qui m'avez fabriqué, mais cela ne vous donnait pas le droit de me manger. » (1)

Chalupecky a bien raison de signaler dans le même catalogue que « les compositions phoniques sont pour Novak les moyens pour exercer une pression physique sur l'auditeur », ce poète s'amusant franchement en toutes directions, même pour des arts conceptuels qu'il réalise dans les jardins ou sur la neige, moins pour se singulariser que pour trouver de l'espace.

C'est cet espace qui nous a poussé à regarder 1000 ans d'histoire, puisque Novak enregistre en Suède des poèmes sonores en latin pré-Jan Hus, en 1970 ; qu'il produit auparavant ses *Structures phonétiques de la langue tchèque* (2) ou encore *La liquéfaction du fameux géomètre Descartes et ce qu'il est devenu après, à l'état liquide.*

C'est encore l'espace qu'il prend — cette fois en se moquant du monde — à l'adresse de son pays étatiquement « ouaté », lorsqu'il projette un poème fait pour le son :

« *Siffler*
entre tes lèvres
sous ta langue
entre tes doigts
sur une clef
sur un canif
au printemps, fabrique-toi un sifflet d'osier
et siffle
dans la rue
dans la chambre
au conservatoire
dans l'asile des sourds-muets
au cimetière
dans la chambre mortuaire
dans le chenil
achète-toi sans faute une locomotive à vapeur
pour siffler bruyamment et sans arrêt
sur le pont, dans le tunnel, mais aussi partout ailleurs »
(extrait (3).)

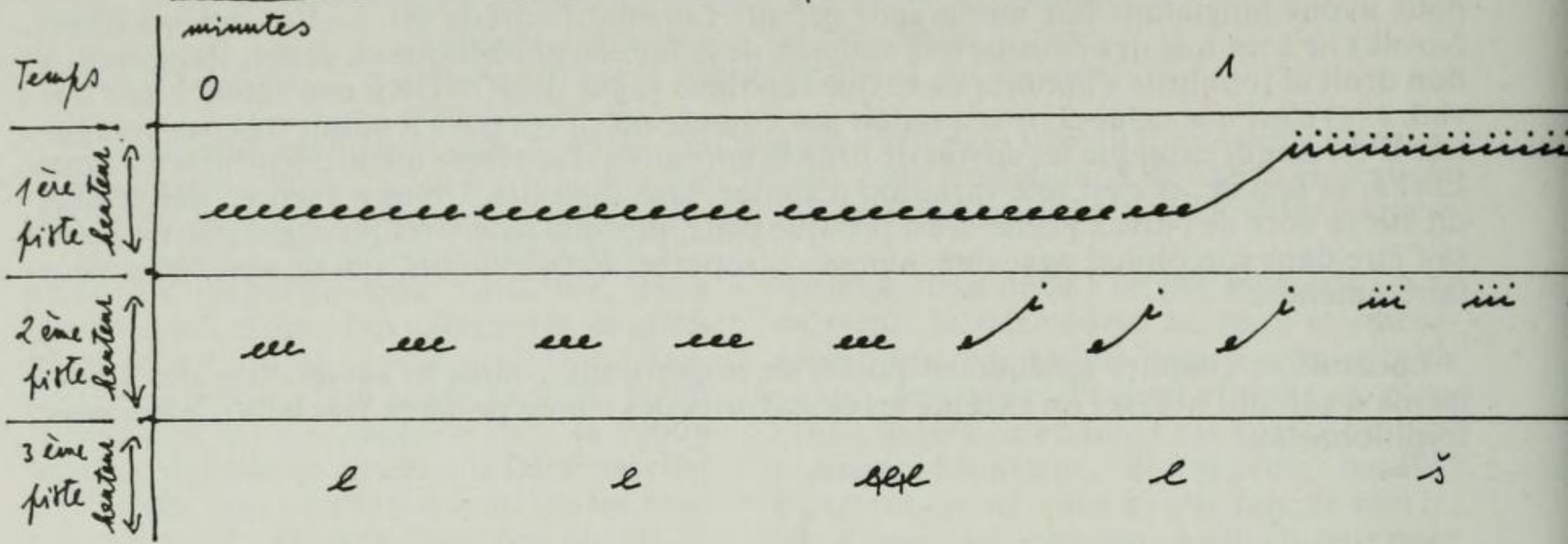
(1) Catalogue Librairie Les Mains Libres, Paris, 1971. Traduction : G. Latal.
(2) Revue *OU* 36/37, 1972.
(3) Collection *OU* n° 6, 1976.

Bien sûr, j'ai assisté à cette sorte de happening sonore, hélas sans magnétophone. Aussi, nous avons longtemps fait une grande erreur. Lorsque Dufrêne dit : « Ces auteurs (dont Novak) ne sont que des cousins très éloignés de la famille phonétique et, certes, ils peuvent à bon droit et tout juste s'honorer de ce que l'épithète vague de SONORE convienne à leur travail. » (1) c'est que celui-ci ne se rendait pas compte qu'en ces pays il aurait très peu enregistré. C'est ce qui explique les envois de projets non suivis d'œuvres ; un de ces projets est pour Eliska, sa femme, et c'est une variation d'amour, sans discours. Un mot encore ; rien n'a été dit sur la voix de Novak ; celle-ci est presque plate, presque pâle, presque aiguë parfois... elle sait être dans son phrasé agaçante, agressive, superbe. Pauvres mots, qui ne savez plus vous faire entendre !

Laissons ce chapitre tchèque en points de suspensions... nous ne savons rien des événements d'aujourd'hui, si l'on excepte les eaux-fortes des jeunes peintres, très belles, mais assez traditionnelles.

(1) Revue *Opus International* n° 41, citée.

Ladislav Novák : Le nom tchèque « ELIŠKA » (1974) — pour sou



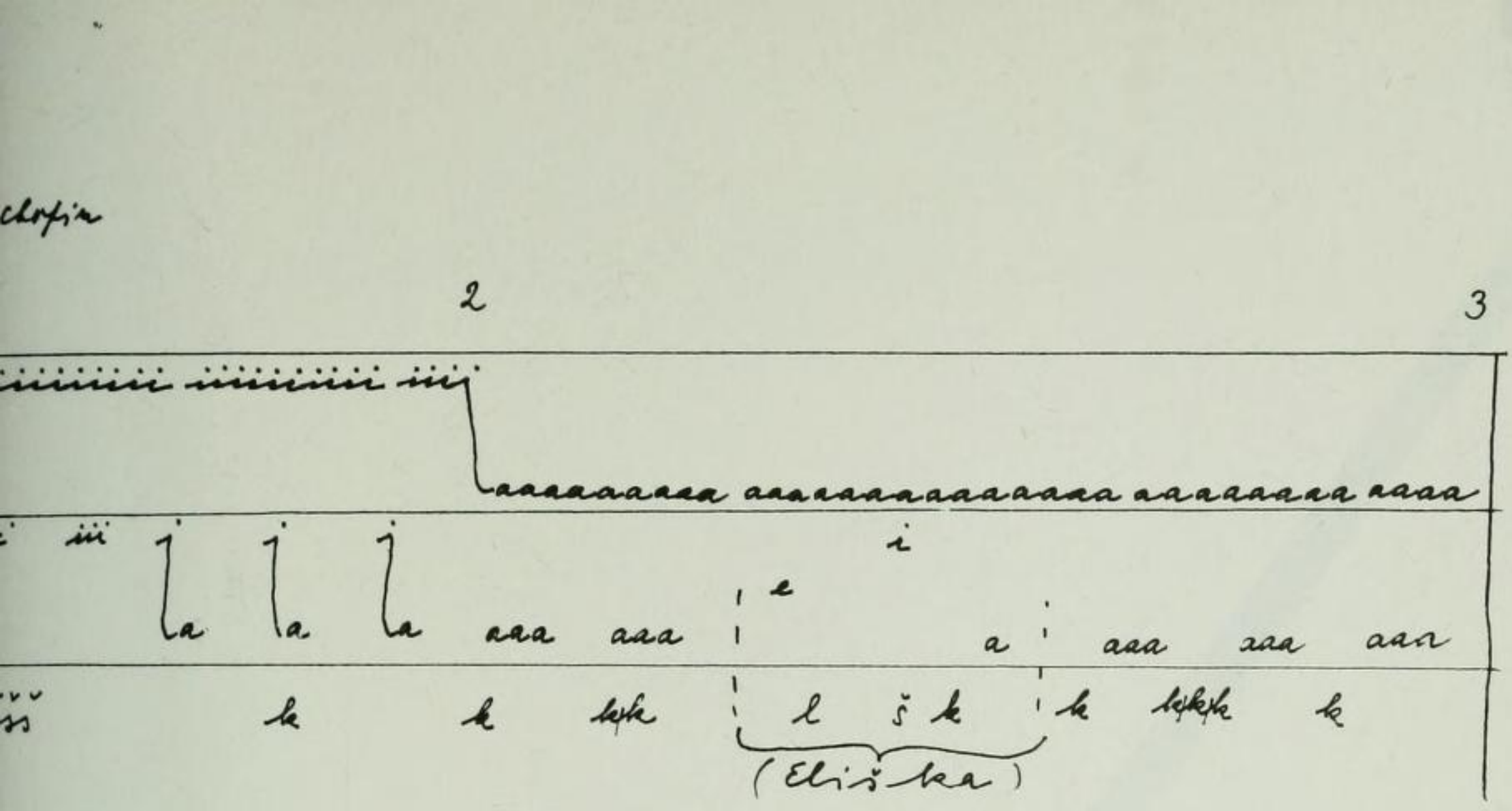
Explications :

1ère fiste : prononcer presque sans l'interruption, continûment, sou
sotone, un espace étendu résonne

2ème fiste : prononcer en vagues, pulsations, i assez haute et perçe
a très bas et sombre, ei et ia comme glissement

3ème fiste : l et la prononcer comme staccato (avec vibrations), š
(„ch" en français, „sch" en allemand) assez aigu ; prononcia
sur la fiste 3 ne fait plus que 20 secondes en somme

Ladislav Nov



PARTITION ORIGINALE DE NOVAK, 1976.

LIVRE 3

1960 à 1969

« Quel est celui d'entre nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme (= sans mètre...) et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements de l'âme, aux modulations de la conscience. »

Charles Baudelaire

« Où se trouve donc le drame de faire une poésie au-delà du verbe, au-delà d'un certain sémantisme ? »

H. Chopin, propos recueilli par Pierre Bourgeois, in *Le Journal des Poètes,* sept. 75, Bruxelles.

CHAPITRE 1

pierre garnier

Ce troisième livre ne devrait pas commencer avec Pierre Garnier, dont la place est, plutôt, après les Allemands Kriwet et Franz Mon, les Autrichiens Jandl et Rühm, qui enregistrent au début des années 1960.

Garnier, avec sa femme Ilse, ont établi une sorte de bilan de la poésie pour magnétophone dans la revue *Les Lettres,* à partir du numéro 29, en 1963. Cette revue cessa de paraître en 1967, avec le numéro 35 (1).

Elle eut le mérite de nous alerter sur les recherches d'expression allemande, après que Garnier m'eût renseigné à partir de 1961 sur les travaux de Kriwet et Helmut Heissenbüttel.

Né en 1928 à Amiens, Garnier est professeur d'allemand, traducteur de Nietzsche, Gottfried Benn, et aussi auteur de plusieurs ouvrages de poésie assez traditionnelle. C'est depuis 1962-63 qu'il accepte, selon ses termes, une « poésie nouvelle, visuelle et phonique ». Lecteur assidu de Nietzsche, de Benn, mais aussi de Novalis, il en vient à considérer après eux que le poème peut aller au-delà de la page imprimée.

Nos premiers échanges épistolaires furent féconds : parfois modérés, souvent et surtout de ma part, emportés, ou colereux. Garnier me fit part de son désir de fonder une revue, et, avant cette revue, de ses inventions : Le Spatialisme et le plan-pilote. Je dus récuser l'un et l'autre, le peintre Lucio Fontana ayant créé son *Spatialisme* vers 1950, le plan-pilote des frères de Campos au Brésil, pour la poésie concrète, existant déjà depuis cinq ou six ans.

Garnier avait alors l'attitude suivante : « ça marche, donc c'est bien ». Et le fait est que « ça a marché », mais un temps assez court.

Une autre réserve, c'est que la revue *Les Lettres* avait un large service de presse, ce qui put laisser croire aux Amériques et en Europe que c'était l'unique mouvement français de l'époque. Par contre, et très honnêtement, il publiait dans la revue les noms des auteurs adhérant au Spatialisme, et ceux qui refusaient. En réalité, Garnier n'utilisa jamais ses prédécesseurs, mais démontra une grande négligence critique, ou un manque d'information par rapport à

(1) Editions André Silvaire, Paris.

notre siècle. Il avance, il apprend avec sa revue, puis, plus tard, avec son livre *Spatialisme et Poésie Concrète* (1) sans vérifier les documents.

Pierre Garnier, pour lancer la nouvelle poésie, a des formules heureuses, qui sentent le déjà lu, hélas :

« Si le poème a changé
C'est que j'ai changé
C'est que tous nous avons changés
C'est que l'univers a changé. » (2)

Où il en a moins, c'est lorsqu'il déclare dans la *Position 1 du Mouvement International,* des affirmations peu sûres, qui seront refusées dans certains pays :

« Les hommes sont de moins en moins déterminés par leur nation, leur classe, leur langue nationale, de plus en plus par la fonction qu'ils occupent dans la société et l'univers, par les présences, les textures, les faits, les informations, les impulsions, les énergies. » (3)

Ce texte n'a pas eu l'heur de plaire en Pologne, Tchécoslovaquie, aux nations dominées par le collectivisme.

Ce que j'ai entendu en Pologne :
« Notre nation c'est notre appui à partir duquel on s'envole comme on peut ».

Plus étonnant encore, c'est que ce poète est toujours soumis à sa langue régionale. Ne fait-il pas des poèmes-concrets en langue picarde !

Garnier emploie le mot seul, accompagné d'explications techniques, sans plus. A l'époque, il connaissait le mouvement « concret » mieux que personne en France ; ce qu'il crée dans ce genre le fait classer, par certains critiques, comme un des maîtres du concrétisme, avec Ian Hamilton Finlay en Ecosse, Franz Mon en Allemagne, et à juste raison. La question qui se pose : le concrétisme est-il important ?

Où l'on peut douter de ce poète, c'est devant son incompréhension de la poésie sonore, qui est, nous l'avons déjà vu, carrément individuelle, tout comme la voix. Or, sans nos voix nous n'existerions pas.

Tous les poètes sonores ont refusé ses positions, si l'on excepte Novak (qui à l'époque lisait mal le français) et Paul de Vree, plus âgé que nous, et peut-être plus généreux. Quand à Kriwet, s'il accepte de contresigner trois points du manifeste, il refuse les autres, dont un qui s'appelle « poésie phonique » qui prévoit l'utilisation de la « bande magnétique ».

Le désaccord des poètes du son fut unanime, sans nous consulter les uns les autres, après lecture de cette phrase : « Le spatialisme est l'animation des éléments linguistiques sans exception. » Autant dire que nous nous trouvions récupérés, envers et contre ce qui nous avait conduit à sortir de la page. Concrètement, nous étions sous l'étiquette de **sonies** qui tentaient de coiffer les **crirythmes,** les **poèmes-partitions,** les **biopsies,** les **audio-poèmes,** la **verbophonie,** etc ; ce titre général prétendait tout couvrir. C'était un peu gros.

Dans un sens, la critique de Garnier est négative ; dans l'autre elle dit au monde des poètes qu'il y a un mouvement international pour des poésies qui se libèrent, signifiant par là qu'elles n'auraient jamais dû avoir un titre générique.

Avant de citer un large extrait de son livre *Spatialisme et Poésie Concrète,* il faut dire un mot sur les **sonies** en question. Elles peuvent paraître précurseurs des « musiques répétitives » dans l'intention, non dans le travail. A partir d'un mot, d'une phrase, durant un temps très long il y a la voix monocorde, sans aucun relief. Garnier a négligé ce facteur important lorsqu'il voulut s'enregistrer. Il n'a « déroulé » que des bandes magnétiques, pas plus.

Et là, on ne comprend plus, surtout en lisant cet extrait faisant état des possibilités de l'électronique, avec toujours les mêmes approximations, mais dont l'ensemble donne des formules heureuses comme « mots-matière » ; « Les auteurs de poèmes phonétiques sont donc des primitifs » ; « font éclater les mots », etc. Bref, Garnier est important dans la mesure où

(1) Gallimard.
(2) *Les Lettres* n°32, 1964.
(3) Ibid. Extrait.

l'on ne le croit guère ; par contre, il a pu aider — c'était un des premiers — à faire connaître les vraies poésies nouvelles :

« Il manquait à tous ces auteurs un moyen qui leur permit de donner aux poèmes composés de phonèmes leur ampleur. Car ces œuvres pour être entendues devaient être notées (par une écriture évidemment mal adaptée) puis récitées. Ce moyen qui leur manquait était le magnétophone. D'abord le poète peut travailler chez lui, enregistrer directement sur la bande magnétique, élaborer l'œuvre par coupages, montages, effaçages, superpositions, créations d'échos, introductions de plans différents, de perspectives, de bruits extralinguistiques, souffles, claquements de mains, etc., donc possibilité de créer un véritable paysage linguistique, de travailler directement sur la bande magnétique comme le peintre travaille sur la toile, par touches, par point d'énergie.

Un art nouveau naissait vers les années 50 avec l'apparition dans le commerce du magnétophone, cet art avait bien ses racines dans la langue et la poésie mais il était destiné à se développer d'une manière autonome.

Nous étions au début d'un art fondé sur les possibilités des langages et celles d'une technique. Jusqu'alors les critères de cet art ont été les propriétés de chaque auteur : chacun doit créer ses règles, ses techniques, son métier ; il n'existe plus de recettes comme dans les arts phonétiques de naguère. Les auteurs de poèmes phonétiques sont donc des primitifs.

Quelles sont les différentes tendances, les différents possibles ? On peut d'abord procéder à l'exploration méthodique de toutes les articulations, flexions, cris que les langues modernes par un processus de décantation ont rejetés, sons sensibles pouvant être exploités poétiquement.

— on peut exploiter aussi poétiquement les différentes langues pour leurs valeurs acoustiques.

— ensuite il est possible de créer des paysages soniques de souffles, de mots, de syllabes, de voyelles, de consonnes, différents champs linguistiques qui interfèrent, se superposent, agissent les uns sur les autres.

— enfin il est possible de transformer les mots-matières en énergie, par le jeu des différentes vitesses ou par la création de champs de tension entre les différents éléments linguistiques, en se fondant sur l'énergie que chaque cellule linguistique recèle en elle-même et qui tient ou éloigne les autres cellules linguistiques. Ces possibilités diverses se trouvent d'ailleurs souvent mêlées chez les auteurs. » (1)

Ce poète avait donc compris... D'où vient alors son échec personnel ; est-ce celui de sa voix seule, ou bien dans ce domaine n'est-il nullement « porteur » ? En tout cas, plus tard Garnier verra ses erreurs du début. C'est lui qui, dans le Colloque de Lille à l'Institut Allemand en 1972, sans aucune gêne attaquera les montages phonétiques attardés :

> « Les « poèmes-phoniques » dépassent de très loin et sont beaucoup plus originaux que ce qui a été fait à la radio, et qui me semble, est mis au niveau du public, mais à un niveau particulièrement bas. » (Extrait.)

Il est impossible d'achever ce chapitre sans mentionner une critique de sa femme, Ilse, qui contredit les propos de son mari :

« Le magnétophone, dont les possibilités techniques permettent la création du poème phonétique, doit être utilisé avec prudence ; en effet, un danger menace l'auteur : rendre la langue-matière méconnaissable, soit par un travail de superpositions nombreuses et donc de détérioration, soit par une variation de vitesses qui métamorphose la langue en une suite de bruits et de sons qui, même s'ils sont inouïs encore, n'ont plus rien de commun avec le parler.

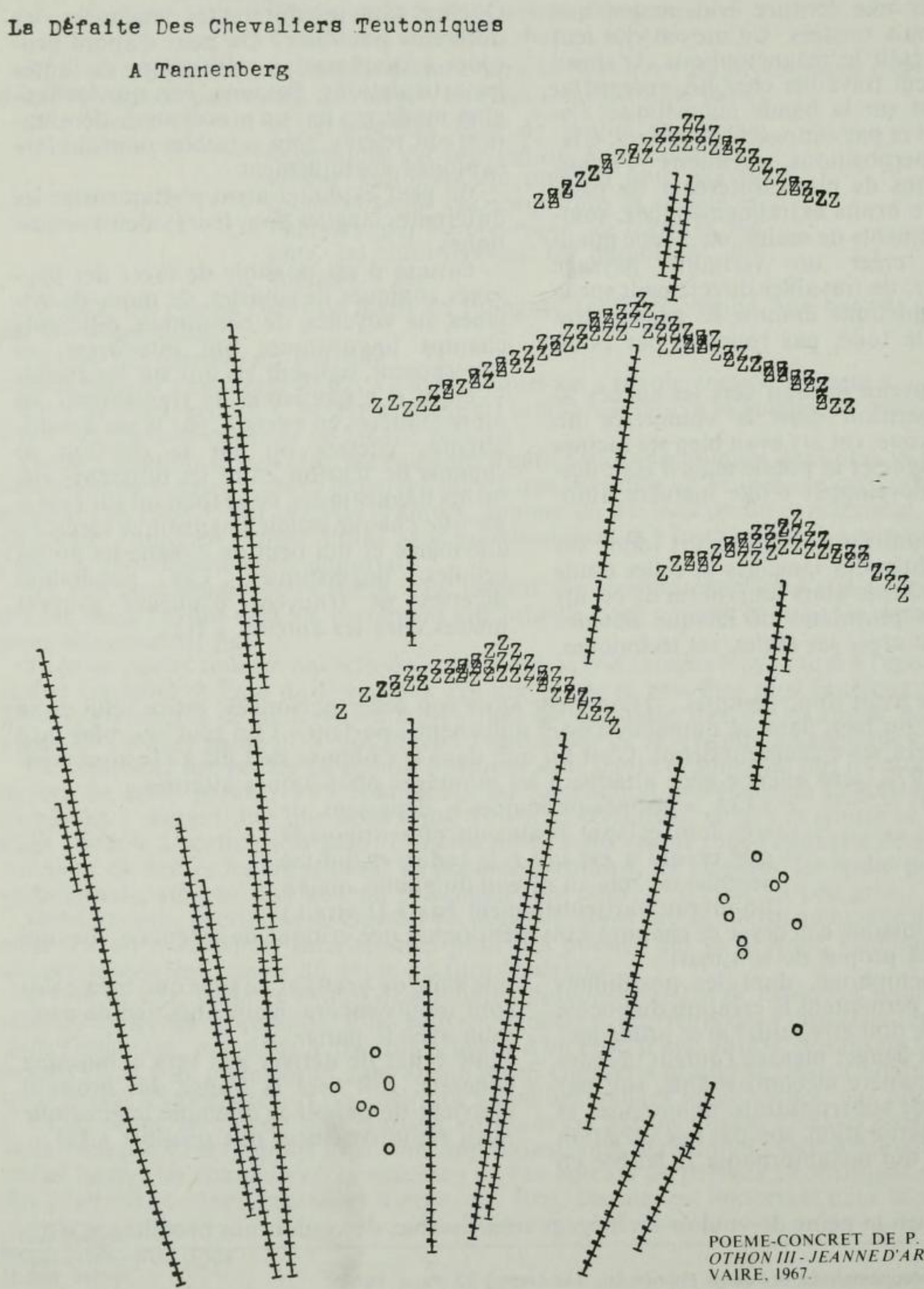
Pour éviter de dériver soit vers la musique concrète, soit vers la frange des bruits il convient de définir le domaine linguistique aussi rigoureusement que possible. » (2)

C'était bien la peine de vouloir un langage insaisissable, de vouloir nos brouillages, d'ac-

(1) Op. cit.
(2) Extrait du Magnétophone et Poème Phonétique, *Les Lettres* 32, Paris, 1964.

cepter nos non-codifications, de rechercher nos libertés, de savoir que même le poème écrit n'a « rien de commun avec le parler ».

Nous ne sommes donc pas prudents, pas plus que nous ne sommes « en danger ». Ce qui est dit avec nos créations magnétophoniques, c'est que nous enrichissons tous les langages en les faisant progresser dans toutes les sonorités.



POEME-CONCRET DE P. GARNIER ; IN *OTHON III - JEANNE D'ARC*, EDIT. A. SILVAIRE, 1967.

CHAPITRE 2

le grand territoire des poésies d'expression allemande

En Allemagne, les frontières entre poésie phonétique et poésie sonore sont indécises. Il y a encore de nos jours un **esprit** du poème phonétique de l'époque Dada à Berlin, une certaine attirance pour le *Sturm* qui manifestait son indépendance face à la montée des pouvoirs politiques, il y a des traces presque indélébiles du théâtre d'Erwin Piscator, bref, la période 1912-1933 influence toujours le public allemand. Parler de ce climat général que nous n'avons pas vécu est quasiment impossible, de même que nous ne pouvons le vivre aujourd'hui. Il y a, et pour longtemps, l'Allemagne de l'Est, celle de l'Ouest, Berlin coupé en deux et dont une des parties forme une île fermée de toutes parts ; il y a l'Autriche, empire considérable qui n'est plus, depuis 60 ans, qu'un petit pays.

Nous avons esquissé plus haut les activités de Hausmann, Schwitters, et noté les influences des dadaïstes allemands, en oubliant celles de Walter Serner, Autrichien qui se rendit en U.R.S.S. où il disparut.

Nous savons que ces **têtes brûlées** (c'est un terme que jamais je n'ai employé puisqu'avec le recul les têtes qui nous brûlent sont celles des prétendus Sages) firent l'objet des anathèmes hitlériens, qu'elles sont toujours suspectes au monde officiel du PPParti, que, par suite, ce climat contestataire est plus que vivace dans l'esprit des poésies de ces lieux.

La chronologie choisie pour ce livre ne peut donc être respectée quand il s'agit de suivre notre plan de **l'après-1950.** Au départ, j'avais pensé qu'il serait intéressant de situer l'Italie (à cause du Futurisme) d'abord, puis les Allemagnes, en raison du *Sturm,* de Dada et du Bauhaus. Cette idée, valable lorsqu'on envisage un livre sur la poésie phonétique, ne l'est plus si on parle des poètes sonores qui précèdent les Italiens, mais aussi Garnier.

Où l'on peut encore hésiter, c'est devant l'immense **cut-up** géographique entre les Allemagnes, dans les esprits, les formes, les poésies. Ce sont ces dernières qui, naturellement, nous retiennent.

Si les poètes du *Sturm,* du Dada à Berlin ont une puissance anarchique (ce mot avait un sens profond en 1912-1918), si les poètes de ce temps vivent dans la tyrannie de l'empire de Guillaume II, et non dans un pays neutre comme les Dadaïstes de Zürich en 1916, si enfin ces poètes manifestent leur **anti-tout** sans complaisance, par contre, les poètes de **l'après-50** sont

résolument tournés vers les valeurs du langage, celles des jeux concrets (les concrétistes allemands sont sans doute les plus aboutis pour ce genre de recherches), de même que vers les valeurs du graphisme. C'est assez dire que l'esthétisme domine ; que l'art pour l'art revient, plutôt que la **destruction de l'art,** préconisée par Marcel Janco en 1920/1921 : « il faut démolir l'art à tout prix et à tous moyens ». Je cite son français d'alors.

Il semble que l'agressivité des Dadas soit en voie de disparition. Pour la petite histoire, mentionnons les expatriations des poètes dadas, à l'exemple de Nietzsche : Hausmann, Schwitters, Huelsenbeck, Hans Richter, Max Ernst, etc.

Mettons en parallèle, au hasard, des textes caractéristiques de ces deux périodes :

« Ce mouvement dada allemand avait ses racines dans ma conviction, et celle d'autres camarades, que c'était de la folie de croire, que l'Esprit ou un esprit quelconque règne sur le monde. Goethe sous le feu roulant, Nietzsche dans le sac du soldat, Jésus dans les tranchées. Il y a toujours eu des gens pour croire à la puissance de l'esprit et de l'art. »

(Extrait.) (1)

Ou, à un échelon au-dessus, celui-ci :

« ... Il y a là par exemple ces écrivaillons Rabelais ou Swift, aujourd'hui cela nous fait seulement sourire mais de ce genre-là il faut se méfier. C'est que ces gredins-là étaient tout à fait négatifs — ils rigolaient de tout, ils se moquaient de la solennité élevée et noble, du joyeux ensoleillement de l'âme, c'était des anarchistes, oui on peut dire qu'ils étaient déjà comme les Dadaïstes d'aujourd'hui. Ce Rabelais, par exemple, un vrai forniqueur, un ivrogne, une ordure, qui n'écrivait même pas pour la foule. Il n'avait rien d'élevé, rien de serein — il ne faisait que des blagues stupides sur la morale ! Il n'était compris de personne hormis de ses compagnons de débauche, et quelques snobs tout à fait dégénérés, sortis de classes plus élevées — en un mot — c'était nuisible. Swift, de son côté, en dehors de quelques livres juste assez bons pour les enfants, n'écrivait que des trucs absolument insipides et pleins de méchanceté, disant par exemple que pour la nourriture du peuple on se serve d'enfants au lieu de viande de bœuf. De Swift, de Rabelais et aussi de Sterne on pourrait déjà dire qu'ils ont essayé d'instaurer une culture paillarde pour des gens totalement débiles et sans principes, rien ne leur était sacré ni même cette attirance vers le repos propre à l'âme humaine.

(Extrait.) (2)

Il faudrait également citer Johannes Baader, John Heartfield, et d'autres. Mais situons maintenant **l'après-50 :**

« LE COMMENCEMENT JAMAIS COMMENCÉ

Comme le poème est processus, événement, déroulement d'un petit drame, il faut bien qu'il y ait un commencement. Personne ne peut inventer ce commencement. On dit : cela vous passe par la tête. Il serait plus juste de dire qu'en se concentrant on tombe dans le courant — ce qui se présente si spécifiquement comme commencement, c'est la condensation qui se produit en passant de la fragile inconsistance à ce fluide maintenu à haute tension où se produit l'opération continue. Opération étant pris dans le sens de faits et de procès. Tout cela peut bien se passer derrière un verre dépoli, nous n'ignorons rien de ce qui se passe, nous le murmurons, nous griffonnons les différentes phrases, nous savons que tout cela est déjà fait — et se trouve depuis longtemps à la prochaine instance. Il n'est pas très difficile d'entendre l'autre bouche, celle qui parle à la périphérie, juste au bord de l'ardent foyer de la conscience. »

Franz Mon, Articulations (3)

Au contraire de Dada, et ce n'est pas moi qui le dis, « ... le poème est un déroulement d'un petit drame ». La différence est ici notable ; on en revient à l'art, à l'artiste, au poète, à tous ceux que Dada excluait avec lucidité, refusant l'artiste subordonné à n'importe quel pouvoir. Lucidité, oui, si on songe que Dada de Berlin prophétisa les événements fascistes à venir.

Continuons nos comparaisons :

« La main en écrivant glissait et la valeur sémantique disparaissait peu à peu dans le graphisme.

Grâce à la maladresse de la main gauche, la

(1) et (2) Documents d'art contemporain n°1, *Dada Berlin* 1916-1924. ARC 2, 1974. Respectivement : *Dès que j'ai commencé à vivre consciemment,* Georg Grosz, et *Puffke fait de la propagande pour le Proletkult,* Hausmann.
(3) *Les Lettres* n° 30, 1963.

main du cœur, on obtenait peu à peu un graphisme qui dépassait le sémantisme, qui l'englobait, le faisait résonner, l'usait, le faisait disparaître en le transcendant.
Or ce qui était obtenu par la maladresse de la main gauche on pouvait aussi l'obtenir d'une façon consciente : il s'agissait de se concentrer sur un mot, sur une idée, sur une matière et de laisser l'énergie ainsi acquise jointe à celle du cerveau et du cœur diriger la main pour obtenir un graphisme vibrant se matérialisant non plus par l'écriture mais par l'écrire. »
Carlfriedrich Claus (1)

C'est à dessein que nous avons choisi ces deux textes. Franz Mon est de l'Allemagne de l'Ouest, Claus de l'Est. Ce qui est caractéristique c'est que, vraiment, les poètes sont différents après le hiatus affreux du nazisme. Car celui-ci n'était qu'un hiatus, et ne mérite pas d'avoir de pauvres adeptes.

Ce qui est aussi caractéristique, c'est qu'autour de Dada ou avec lui le poète sent les menaces d'un monde à venir, tandis que l'**après-50** exige les découvertes pour un nouveau langage. Qu'on se souvienne que Gysin répondait à Tzara : « vous ne l'avez pas assez bien fait » (...) parce que « vous étiez encore dans les structures économiques et sociales de l'époque. »

L'erreur — s'il en est une — des textes allemands après 1950, est qu'ils sont trop pensés, trop formulés ; ils n'ont pas cette brutalité rugueuse qu'on trouve dans les déterminations françaises.

Cependant, à l'Ouest comme à l'Est, le langage veut autre chose, il s'évade de ce que plus haut nous avons appelé le **connu,** la **sécurisation.** L'extrait du texte de Claus (page 52) est significatif par ses évasions.

Mais il est temps, peut-être, d'examiner ce qui s'est produit dans l'Allemagne de l'Est, puis de l'Ouest, puis chez les Autrichiens.

H. CHOPIN ET CARLFRIEDRICH CLAUS. POZNAN, 1975.

(1) *Spatialisme et Poésie Concrète,* 1968. Et : Letternfeld. 1959 — Wortstamm. 1960 — Wortfamilie. 1960. Je suppose que ces textes sont traduits par Garnier.

L'EST : R.D.A.

On ne sait pas grand chose de l'Allemagne de l'Est (D.D.R.) et, la traverser en automobile sans pouvoir s'y arrêter n'aide en rien pour mieux la connaître. Par les résultats sportifs, ce qu'on apprend c'est qu'il y a une véritable pépinière d'athlètes, mais cette ruche musclée n'aide en rien nos propos, sinon qu'il serait bon de réunir ces sportifs ahanant pour enregistrer leurs souffles.

Du point de vue nouveau langage, seul Carlfriedrich Claus est à retenir.

Né en 1930, il se fait connaître à partir de 1959. A ses débuts, nous avons eu la crainte de voir en lui un post-lettriste avec les reproductions en noir et blanc que nous recevions. Cela semblait être une suite de calligrammes faits main ou un résultat de l'hypergraphisme, lui aussi manuel. N'ayant jamais vu son écriture avant 1973, j'avoue m'être mépris sur ses recherches... surtout que ses textes ne semblaient pas illustrer ses productions.

Le temps qu'il fallut pour le découvrir est sans doute imputable à son propre isolement puisqu'il ne sort jamais de ses frontières, sauf pour se rendre dans des pays **frères.**

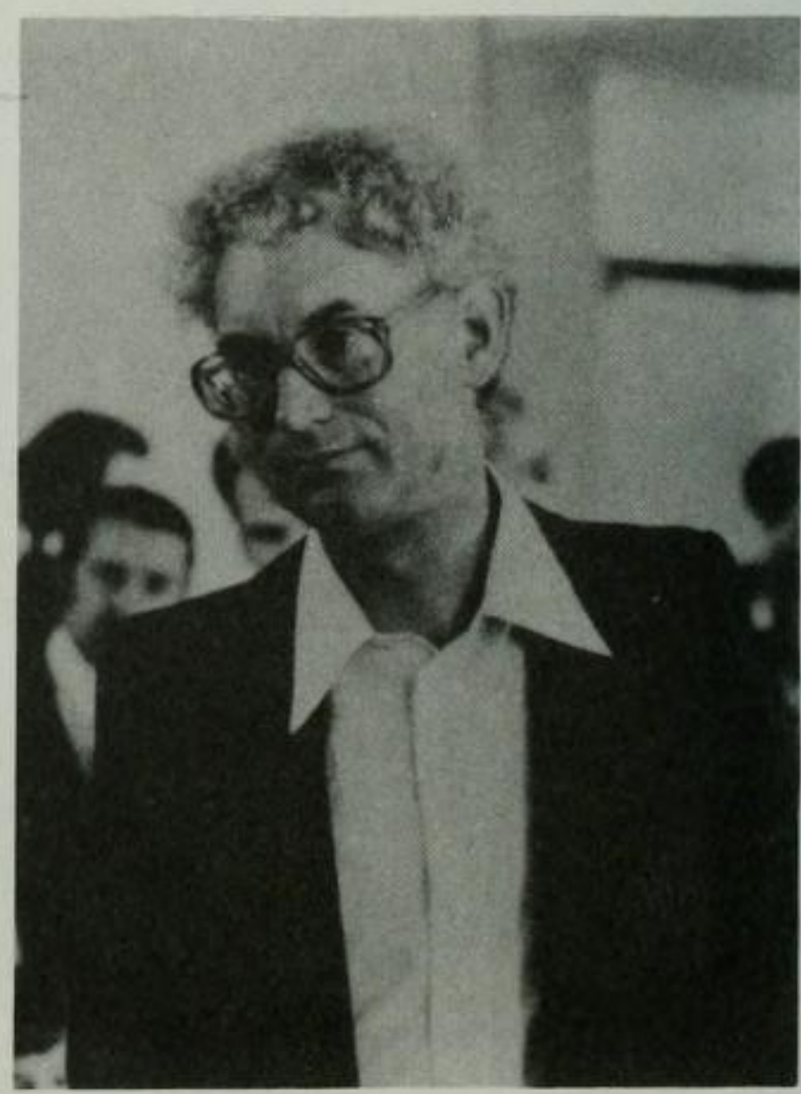
Lors de notre unique rencontre qui dura plusieurs jours, j'eus l'occasion de voir ses écritures entièrement éclatées, sans signification le plus souvent, dans un langage insaisissable. Celui-ci est complètement abstrait, avec un refus déterminé de dire quelque chose ; il est fait de superpositions graphiques qui vont à l'infini, dans lesquelles Claus mêle un champ de plusieurs pistes imaginaires. C'est là qu'il rejoint notre propos ; d'un côté la page est peuplée de signes, de l'autre de même ; on a en réalité un dessin en stéréophonie « transparente », partant de la main gauche, tantôt de la main droite ; l'une est hésitante, l'autre précise. C'est une sorte de magnétophone muet, comme le veut ce poète.

L'œuvre est donc rentrée, elle ne sort pas au jour, elle ne va pas à l'oreille, les yeux seuls sont servis. A ce graphisme, tantôt léger (traits fins) tantôt grave (traits épais) s'ajoutent les couleurs, elles aussi légères, en demi-teintes, lentement perceptibles.

Il crée un monde « du son » visuel. Il fait ce qu'il veut, mais il fut longtemps étranger dans son pays. Il semble que, depuis peu, sa situation d'artiste soit mieux acceptée.

J'ignore pourquoi, mais la finesse de ce langage sonore, contraint à rester muet, m'a fait penser à Rodolphe Bresdin, ce graveur visionnaire qui proposait, dans de très petits formats, la vision des paysages en expansion. Claus, lui, nous donne des langages en expansion avec ses « papiers » couverts de signes qu'il faut vraiment regarder.

L'OUEST : R.F.A.



FRANZ MON, 1975.

Franz Mon, né en 1926, est le plus connu des chercheurs de l'Allemagne de l'Ouest. Il y a bien sûr les auteurs comme Helmut Heissenbüttel, écrivain très important et poète concret. On connaît mieux Max Bense, théoricien du concrétisme, ou le Suisse Eugen Gomringer qui vit en Allemagne et passe pour être le père du même genre de poésie typographique et mécanique. Les éditions de Hansjörg Mayer, *Futura,* furent le centre de ce type de recherches, malheureusement toujours accompagnées de nombreux textes, très savants.

Dans le domaine sonore, les noms significatifs sont ceux de Franz Mon, Ferdinand Kriwet, Friederike Mayröcker, Oskar Pastior, Paul Pörtner, Ludwig Harig, et plus récemment Nicolaus Einhorn qui aura sa place dans les productions d'après 1970.

Il existe des antagonismes entre les tenants du poète pour le langage et ceux qui veulent une dimension plus révolutionnaire et politique, allant — sous l'influence involontaire de Burroughs — vers des sortes de **cut-ups,** pratiquement impossible à réaliser avec la langue allemande. Le résultat est artificiel. Les représentants de ce courant sont Carl Weissner et Udo Breger, à l'occasion également éditeurs.

Les rencontres entre les poètes français et allemands furent tardives et restent assez rares. Ce manque de contact m'a obligé à faire appel à Dieter Schwarz, zürichois et spécialiste des recherches linguistiques germaniques.

D'emblée, Dieter Schwarz affirme :

« Bien qu'il n'y ait pas beaucoup d'auteurs en Allemagne, Suisse ou Autriche qui travaillent au développement de la poésie sonore intensive, la matière linguistique tient un bon rang chez quelques auteurs. N'était-ce pas un signal que nous recevions avec l'arrivée du « Neues Hörspiel » à la fin des années 60, par une grande vague de productions radiophoniques, qui, malheureusement depuis, se sont réduites suite à la politique d'austérité des divers postes de radio. Avec les auteurs de langue allemande, il s'agissait de recherches où les volontés sémantiques prédominaient, qui pouvaient s'amplifier avec l'usage des magnétophones. La poésie sonore en Allemagne allait d'une mise en scène simple, qui restait fidèle à la lecture de partitions écrites au préalable, à l'essai des possibilités électroniques susceptibles de déformer la parole. »

Communication de l'auteur pour ce livre, comme celles qui suivront. (1)

erstens	bot	zweitens	tob	drittens	bottob
viertens	dot	fünftens	tod	sechstens	dottod
siebtens	got	achtens	tog	neuntens	gottog
zehntens	jot	elftens	toj	zwölftens	jottoj
dreizehntens	kot	vierzehntens	tok	fünfzehntens	kottok
sechzehntens	lot	siebzehntens	tol	achtzehntens	lottol
neunzehntens	not	zwanzigstens	ton	einundzwanzigstens	notton
zweiundzwanzigstens	pot	dreiundzwanzigstens	top	vierundzwanzigstens	pottop
fünfundzwanzigstens	rot	sechsundzwanzigstens	tor	siebenundzwanzigstens	rottor
achtundzwanzigstens	sot	neunundzwanzigstens	tos	dreizigstens	sottos
einunddreizigstens	tot	zweiunddreizigstens	tot	dreiunddreizigstens	tottot
vierunddreizigstens	xot	fünfunddreizigstens	tox	sechsunddreizigstens	xottox
siebenunddreizigstens	sot	achtunddreizigstens	tes	neununddreizigstens	sottos

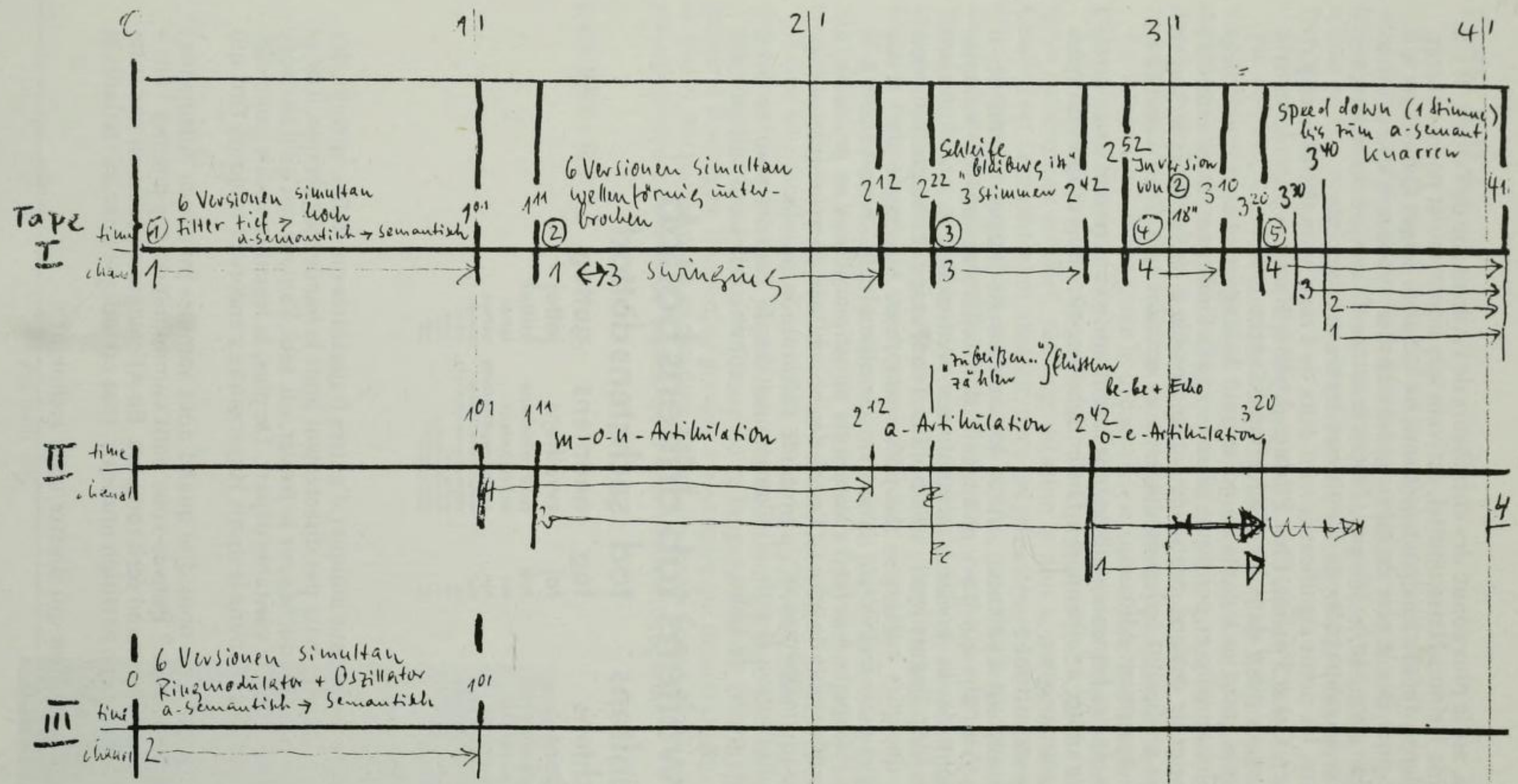
POEME-CONCRET DE F. MON. ED. H. MAYER.

C'est une remarque générale qui peut indiquer d'autres trajectoires que celles, surtout, des Français. Le poète allemand n'improvise pas directement pour la bande magnétique, il ne se donne pas une partition **de repère,** couchée sur le papier, où, seul, l'auteur sait qu'il envisage la partition-prétexte, sa voix étant le véritable départ. De plus, la tessiture vocale pour elle-même n'est pas recherchée. C'est, comme le disait Hausmann : « encore et toujours l'art qui prévaut. »

Il est fréquent, d'ailleurs, que l'on nous dise quand nous sommes invités en Allemagne : « Que donnerez-vous comme lecture ? Pouvez-vous nous communiquer vos poèmes ? etc. » Car, en général, le poète sonore allemand écrit toujours. En Allemagne, le texte est une sorte de livret, tout est mesuré comme une partition musicale, tout est indiqué pour les récitants et finalement la liberté est réduite.

Voici une partition de Franz Mon qui illustre cette technique :

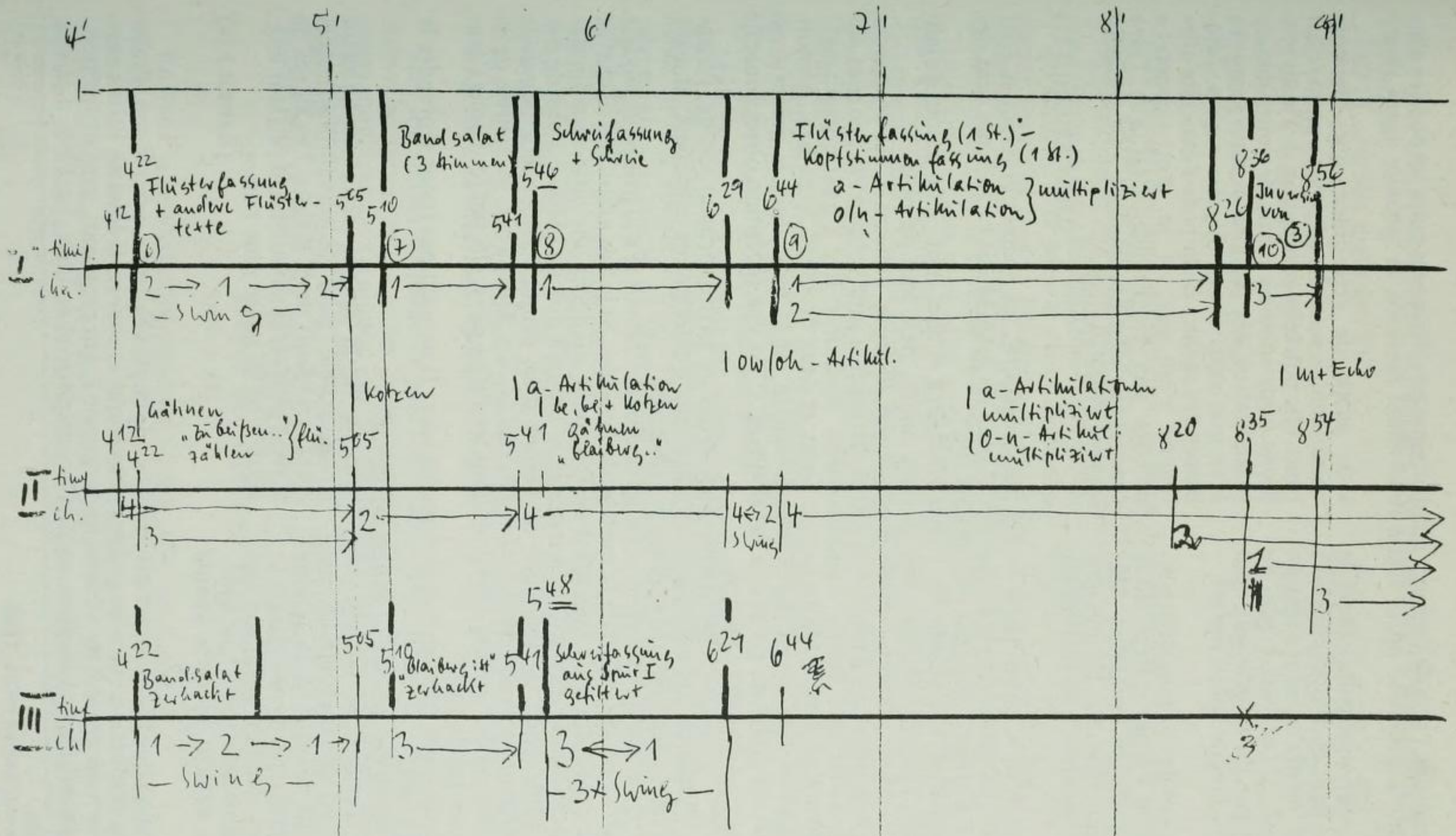
(1) La traduction est de l'auteur.



channel:
1) 2
4), 5

franz mon:

<u>Bleibung finnval</u> (Stockholm 6.-10.4.70)


4'
5'
6'
7'
8'
9'
Flüsterfassung + andere Flüster-texte
Bandsalat (3 Stimmen)
Schreifassung + Schreie
Flüsterfassung (1 St.) – Kopfstimmenfassung (1 St.)
a-Artikulation
o/u-Artikulation
multipliziert
Innerhin von
I
tief
ch.
– Swing –
Kotzen
1 a-Artikulation
1 be, be + Kotzen
Gähnen
„Zu beißen.."
zählen
flü.
gähnen
„Blaiberg.."
1 ow/oh-Artikul.
1 a-Artikulationen multipliziert
1 o-u-Artikul. multipliziert
1 m + Echo
II
tief
ch.
III
tief
ch.
Bandsalat zerhackt
„Blaiberg ist" zerhackt
Schreifassung aus Spur I gefiltert
– Swing –
– 3x Swing –
Legende:

Et ici, nous partageons l'avis de Garnier, qui distingue les différences entre les poésies allemande et française, la première après Dada redevenant mesurée, la seconde ayant rejeté toute codification :

« ... je pense que, qui veut comprendre la poésie concrète, ne peut la comprendre qu'à partir de la langue même, donc il s'agit du monde linguistique, il ne s'agit pas du milieu, il ne s'agit pas du monde qui nous entoure, mais de la langue spécialement.

. . . . . .

... je crois que ça vient de l'origine de la poésie expérimentale en France qui est différente de la poésie expérimentale en Allemagne. Des auteurs comme H. Chopin, mais également B. Heidsieck et moi-même, sont partis de cette idée, que l'homme entrait maintenant dans l'espace, et que c'est toute une nouvelle conception de l'individu. Donc nous sommes partis de cette idée de spatialisation dès l'origine et nous joignons à ce que nous avons dit hier sur les différences des racines de la poésie concrète allemande c'est que, si le mot « concret » n'existe pas en France, c'est que l'idée concrète ne s'est pas imposée ici, contrairement à l'idée spatiale. »

(Deux extraits.) (1)

En France, il est vrai, le concrétisme ne fut pas nécessaire ; les poèmes graphiques sont plutôt des jeux. Les poèmes concrets de Garnier et ceux de Jean-Marie Le Sidaner sont des exceptions pour la France... je pense l'avoir déjà dit.

Quant à l'idée « spatiale », c'est plutôt — chez Heidsieck et chez moi — un besoin de lancer les poèmes dans l'espace, dans les airs, par les ondes, rien/tout de plus.

Pour en revenir à Mon, prenons comme exemple son *Blaiberg Funeral.* C'est un poème très précis où rien n'est laissé au hasard. Les « artikulationen » sont volontaires ; ce sont des « articulations » de différentes sortes, rigoureusement conduites. Il y a quatre chanteurs : deux femmes, Dorrit Kleimert et Marie-Louise Sirèn, et deux hommes, Sven Erik Alexandersson et Sven-Andres Benktsson. Le thème dominant est la mort dont le prétexte est fourni par la survie du greffé du cœur que fut Blaiberg. C'est une répétition obsessionnelle en suédois, français, allemand et anglais.

Joué sur quatre pistes, avec un Telefunken, nous avons un environnement sonore, véritable chant de mort, diffusé par 32 haut-parleurs placés aux quatre points cardinaux, lançant dans l'espace les répons des voix masculines et féminines.

Détestant la mort, j'avoue que ma réaction a été caustique. Jamais je n'ai pris pour modèle Albert Dürer et son « chevalier suivi de la mort et du hasard ». Si je fais allusion à ce chevalier, que Nietzsche reprendra plus tard, c'est surtout pour souligner une différence fondamentale : aucun poète sonore n'évoque ce « terminal ». Est-ce à dire que Mon est obsédé par cette réalité inéluctable, qu'il est imprégné de l'esprit d'un peuple ? Hugo Ball : « monde menaçant et destructeur » ; Franz Mon : « *Ich bin tod !* ». En Allemagne, la hantise de la mort domine jusqu'à la poésie sonore, alors que dans les autres pays, elle fait tout pour s'évader des vieux thèmes mythiques.

Mon est éloigné de toute spontanéité, de tous les jeux. Il ne jouit pas (pour reprendre le mot de Roland Barthes).

Cela nous sera confirmé par ses *positions* du début :

« A l'instant où l'écriture se détache de l'image et se joint à un langage toujours plus compréhensible, elle renonce à sa qualité élémentaire. Ses caractères signes-images se fixent sur certaines syllabes, enfin sur certains sons et abandonnent toute leur spontanéité. L'écriture devient alors le simple véhicule de la langue, certes un véhicule irremplaçable pour le travail historiquement stratifiant de la langue. Les signes ne varient plus qu'extérieurement ; en leur intérieur il ne se passe plus rien. »

(Extrait.) (2)

Après avoir constaté que l'écriture est désormais « un simple véhicule », pour le son, Franz Mon ne fait aucune distinction entre les poésies phonétique et sonore. Il édita en 1970 à Berlin un 30 cm sous le nom général de « Phonetische poesie », qui proposait, sans distinction, Futuristes russes, Dadaïstes et Lettristes, recherches magnétophoniques. En 1969, il publia

(1) Colloque de Lille, 1972.
(2) *Textes dans l'Espace, Les Lettres* n° 31, 1963.

Text über Text (1) où il cite, remontant loin en arrière, les permutations du XVIIe siècle en Allemagne.

« GOTT, du bist mein GOTT
bist du mein GOTT ?
GOTT du bist mein.
du GOTT bist mein.
mein GOTT bist du.
... DU GOTT bist mein GOtt.
mein GOTT, bist GOtt.
bist mein GOtt, GOtt.
GOtt mein GOtt BIST.
... BIST du GOtt, mein GOtt ?
mein GOtt, du GOtt,
du mein GOTT, du mein GOtt.
du GOtt, GOtt MEIN ? ... (usw.) » (2)

Ces recherches sont opportunes ; si on a découvert que Gertrude Stein précède Gysin, Johann Caspar Schad annonce les deux. Cependant, Jean Chopin remarque que « le pronom personnel et l'adjectif personnel possessif sont (parfois) les mêmes. Mais, du fait qu'il y a en allemand des conjugaisons et des genres, les **permutations** ne peuvent être que limitées. »

En somme, avec Mon il y a un certain parallélisme avec Gysin, mais réduit en raison des structures de sa langue. D'ailleurs, et mis à part Claus, tous les poètes sonores d'expression allemande seront les tenants d'une sémantique ayant une vieille histoire, puisqu'ils iront même rechercher le dialecte viennois, comme chez les Autrichiens.

Quoi qu'il en soit, avec Mon nous avons un des plus importants poètes concrets. Lorsqu'il allie à ses environnements sonores ses carrousels de diapositives où les lettres se brisent et se reforment, nous recevons un spectacle du langage où celui-ci est le **sujet,** le **but,** à la place du dire et du suggérant. Là, il nous semble très important, par la fusion audiovisuelle. Son livre *Einmal nur das alphabet gebrauchen (3)* est un véritable chef-d'œuvre, dans les compositions graphiques et mécaniques.

Quand Mon invente les pulvérisations alphabétiques, il suscite de nombreux émules : Ignacio Gomez di Liano, en Espagne, Adriano Spatola, en Italie, et même Jean-François Bory, en France, lui devront beaucoup.

Mais en fait, à la suite de ces notes qui interrogent la poésie allemande plus qu'elles doutent de sa portée, est-ce que nous apprendrons un jour de ce pays qu'il y a un infranchissable fossé entre la langue poétique et littéraire, et la langue parlée ? Si cela est vrai — et ce l'est sûrement — le travail de Mon prend une toute autre signification. Dieter Schwarz est, lui aussi, évasif :

« Franz Mon a malheureusement très peu publié sur disque ; ce qui peut être dit n'atteint qu'une partie de son œuvre. On y retrouve des écoulements de la parole, des suites d'élocutions qui partent d'un mot ou d'un groupe de mots, les répètent, les analysent (l'auteur avait mis : les sondent), y mettent la voix de l'auteur à l'épreuve. La parole se déroule, renforce sa vitesse, s'en tient aux positions initiales, les développe jusqu'à les rendre dominantes, et se tait enfin. » (4)

Vers les années 60 paraît le plus jeune des poètes pour le son. Né en 1942, Ferdinand Kriwet se manifestait avec ses *Sehtexten* en 1960, et, deux ans après il commençait ses premiers montages électroniques. Les *Sehtexten* sont des merveilles graphiques et mécaniques. Ils n'ont rien à voir avec les poèmes-concrets qu'ils dépassent, par la richesse visuelle, par un généreux élan créateur. Chez Kriwet il y a une connaissance profonde de la langue allemande, que Garnier, ou bien un anonyme de la revue *Les Lettres,* salue ainsi :

« Il s'agit d'un art nouveau n'entrant dans aucune des catégories primitivement définies. » (5).

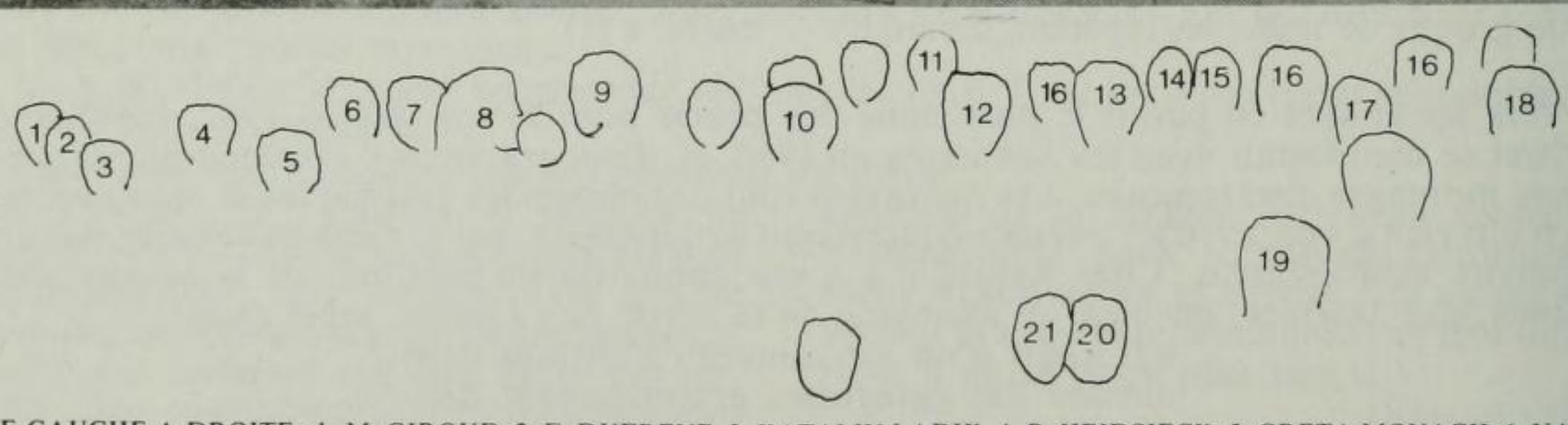
(Extraits.)

En 1961 je publiai *Slang,* poème où il trouve son langage :

Slang
stum vom gehen im raum verharren in händen innen

(1) Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1970.
(2) Poème de Johann Caspar Schad (1666-1698) ; a été publié en 1699 dans *Geistliche Lieder.*
(3) Hansjorg Mayer, éditeur. 1967.
(4) Voir p. 159.
(5) N° 32, 1964.

verharren stumm im raum stumm auf der lauer in händen
bewegt mein satz im innen sich auf der lauer wom
gehen stumm auf händen mein satz bewegt sich im fallen
innen ohne händen innen in händen gehen stumm
fallen gehen im fallen verharren im raum mein satz
auf der lauer im fallen mein satz vom gehen stumm
auf der lauer im fallen mein satz vom gehen stumm (1)



DE GAUCHE A DROITE : 1. M. GIROUD, 2. F. DUFRENE, 3. KATALIN LADIK, 4. B. HEIDSIECK, 5. GRETA MONACH, 6. NANNUCCI, 7. FRANZ MON, 8. KLAUS EINHORN, 9. JEREMY ADLER, 10. LAWRENCE UPTON, 11. CHRIS CHEEK, 12. GERHARD RUHM, 13. P.C. FENCOTT, 14. SOAN O'HUIGIN, 15. MIKE GIBBS, 16. OWEN SOUND, 17. LILY GREENHAM, 18. LIESBETH CROMMELIN, 19. STEN HANSON, 20. HENRI CHOPIN, 21. LORA-TOTINO.

---

(1) *Cinquième Saison* n° 13, 1961. En voici une traduction, due à Ernest Haumesser : muette à force d'aller dans l'espace en persistant à l'intérieur des mains/ en persistant muette dans l'espace muette aux aguets dans les mains/ ma phrase avance dans l'intérieur aux aguets/ à force d'aller muette sur les mains ma phrase avance en tombant/ à l'intérieur sans mains à l'intérieur en allant muette/ en allant tomber ma phrase tombe et persiste dans l'espace/ aux aguets en tombant phrase muette à force de tomber/ aux aguets en tombant phrase muette à force de tomber.

Comme avec Schad, cette **permutation** se limite, mais son extrême beauté montre que Kriwet, dès le début, veut transcender les mouvements concrets allemands et brésiliens ; il se dégage des théories, et, peu à peu, il tentera le spectacle total, avec des projecteurs, la poésie sonore en environnement, et aussi des films.

Son originalité incontestable empêcha de le publier dans *OU,* parce qu'il avait des contrats avec la radio, et nous ne pouvions acquérir les « droits ». Pour cette raison j'ai dû me contenter de l'exposer à Paris et à Lyon, et je regrette encore de n'avoir pu faire plus.

Bien plus tard, en 1970-71, l'occasion me fut donnée d'assister à un de ses spectacles : environnement sonore et visuel. Ce n'était plus le Kriwet du début. L'importance donnée à ses panneaux géants (d'environ 10 mètres) au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1971 devenait « concrétisme » par un gigantisme qui ne semblait pas nécessaire. D'autre part, cette dimension nouvelle ne pouvait faire oublier certains « happenings » américains qui ont dû influencer Kriwet, lequel introduisait l'anglais dans ses recherches.

C'est en 1972 — je crois ? — qu'à nouveau Kriwet se mit à dominer l'espace scénique. C'était à Stockholm, où il parvint à prendre en main le public avec des collages sonores soutenus par un monde visuel sans aucune trace du passé allemand. Le saisissement venait des fragments de villes photographiés qui remplissaient la scène, nous baignant dans une atmosphère future, qui semblait froide. Les enregistrements, réalisés par plusieurs voix, n'étaient pas loin de nous faire souvenir des principes verbophoniques, mais sans recherche de la voix.

Dieter Schwarz souligne :

« Kriwet rassemble dans ses Hörtexte des matériaux sonores qu'il trouve en maints sujets (par exemple un match de football) ou qu'il choisit en différents lieux. D'une part leurs significations se commenteront l'une par l'autre, d'autre part elles se dissolveront en un événement acoustique, qui sera rythmé par les différentes voix qui interviendront, par les timbres, les tonalités, intensités. Naturellement tout ici ne peut se faire qu'en utilisant les techniques électroniques, qui permettent d'analyser le langage et de le synthétiser d'une façon nouvelle. Les travaux de Kriwet sont à comparer aux grands collages du « Nouveau Réalisme » qui, eux aussi, emploient des choses quotidiennes et ordinaires de manière à effacer le sens antérieur, et à faire jouer les qualités du matériel choisi. »

Cette note, assez juste en ce qui concerne certains matériaux, ne l'est plus pour les moyens utilisés. La recherche de Kriwet est pourtant singulière. Il a un pied dans la poésie sonore, l'autre dans l'amplification au-delà du Nouveau Réalisme, après avoir presque écarté les préoccupations de ses débuts : le langage. C'est un auteur qui se détache de soi, amassant les matériaux trouvés (comme Schwitters) qu'il refroidit par les techniques alors que Schwitters les rend chaleureux.

Kriwet était en marge du concrétisme, comme il est en marge de ce livre dont le sujet est : la voix... à moins qu'il y ait de lui des enregistrements inconnus.

Pour en revenir au poème *Slang* où le dynamisme et le vortex sont étonnants, peut-être pourrait-on supposer que plusieurs de ses spectacles ne possèdent pas encore le cinétisme intégral, sous-jacent dans son poème et dans ses *Sehtexten,* de forme circulaire, où les dires se confrontaient par des caractères de « corps » différents. Nos regrets, si nous en avons, c'est que Kriwet, en n'allant pas à l'intérieur du monde vocal, ne trouve apparemment que des mises en scène « collages » trop réfléchies, jamais improvisées.

En 1959, nous recevions le premier disque 25 cm de Hans G. Helms. Né en 1932, il a travaillé avec le compositeur Bruno Maderna pour *Invenzione su una voce* (su fonemi di Hans G. Helms) en 1960, et pour l'opéra *Hyperion,* à partir d'un texte de Hölderlin qu'il rend « phonémique » en 1964. Ce disque est logé dans un livre avec sa partition, intitulés : « *Fa/m' Ahniesgwow* » (1). C'est le premier disque officiel de poésie sonore, si l'on excepte les disques « sans matrice » diffusés à la radio et jamais publiés.

(1) Editeur Dumont-Schauberg, Cologne, 1959.

A la première audition, mon impression fut négative. Il me semblait qu'il y avait trop de superpositions de langues différentes. C'est dire que je n'étais pas convaincu, surtout qu'en 1959 les découvertes vocales à nos débuts étaient un terrain sonore si vaste, que je ne voyais pas d'enrichissement par l'utilisation de plusieurs langages. Je suis d'ailleurs resté sur cette position, et j'affirme toujours que la voix est indicible, pour reprendre un mot cher au critique Gérald Gassiot-Talabot qui s'en servit pour la peinture.

Cependant, cet avis trop tranchant mérite quelques nuances. Et d'abord celle de Hugh Davies : « Helms invente des timbres très proches des articulations scandinaves, surtout suédoises ». Il « voyage » dans l'allemand idiomatique qui peut être superbe.

Dans notre domaine, l'activité de cet auteur est réduite. A l'opposé de Franz Mon, utilisant la voix des autres, ou de Kriwet créant des spectacles audio-visuels, avec Helms c'est la voix qui est vivante... mais il ne la travaille pas.

Est-ce à dire qu'avec ces trois poètes, en Allemagne il n'y a pas de poésie se trouvant dans la voix ? Cette question nous tourmente. Les poètes français ont banni le livre et l'écrit de leurs préoccupations devant le son amplifié par l'électronique, mais pas les Américains ni les Allemands. Helms le prouve bien avec son retour au passé en choisissant Hölderlin pour le « travailler » en phonèmes. Paul Pörtner est un autre exemple.

Pörtner a une démarche qui ne peut manquer d'étonner un Français. Il fut attiré par *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé, poème dont l'influence est certaine sur les concrétistes brésiliens, sur le Suisse Gomringer et sur quelques Allemands. Par contre, l'influence est moindre en France, car Mallarmé, pour nous, ressort de la typographie sans plus ; pourtant, rappelons les extraordinaires poèmes « anti-politiques » (1) de ce poète, ainsi que son extraordinaire évasion de la page qu'il utilise comme une provocation. Mallarmé est le premier tremplin du **volume-espace.**

Paul Pörtner, né en Suisse en 1925, s'est fait connaître par une première *Schallspielestudie 1* (étude de poésie sonore) en 1963. Celle-ci, et le numéro 2 créé en 1965, tiendront compte des premières influences. Dieter Schwarz le remarque avec des détails plus complets :

« A la suite de plusieurs études, Paul Pörtner a atteint une forme qu'il appelle « Schallspiel », ou poésie sonore. Partant du poème de Mallarmé dans sa traduction en allemand, la division en sections par allitérations et associations, le jeu de Pörtner intervient dans les mots mêmes, avec des moyens de destructions que les moyens électroniques lui donnent. Il en résulte l'œuvre nommée *Alea.* L'auteur comprend son travail de telle manière qu'il n'y aura jamais de partition, et que l'œuvre n'existe qu'en fonction de sa réalisation dans un studio électronique. Cette réalisation est de l'auteur. »

L'influence de Mallarmé à travers son poème traduit en allemand (comment est-ce possible ?) semblait suspecte. Le choc de cette traduction-reconstitution déclencha chez Pörtner l'abandon de l'écrit. En tout cas, Dieter Schwarz sous-entend qu'il s'en libère à partir de... Mais peut-être étant né en Suisse, a-t-il quelques familiarités avec la langue française ?

Cette démarche particulière témoigne une fois de plus de l'actualité de Mallarmé. Et peut-être que s'il vivait dans notre temps audio-visuel, peut-être se serait-il rendu dans le monde des « mass-media » où les poésies peuvent résonner dans des millions d'oreilles ? Peut-être qu'un Baudelaire aurait fait de même, lorsqu'il rêvait d'une « poésie sans règle, sans mètre ? ».

Il est impossible d'oublier de ce monde allemand — c'en est un autonome — les concrétistes Reinhard Döhl, Ludwig Harig, Konrad Schaüffelen, Tim Ulrichs, Claus Bremer, Hansjörg Mayer qui, à leur manière, cherchent l'expansion de leur langue, en se réclamant parfois de Friedrich Novalis (1772-1801), en plus de Mallarmé. Donc le poète allemand d'après guerre, comme les Lettristes première vague, vit dans l'Histoire poétique ; la coupure n'est pas faite. La considérable révolution électronique n'a pas été acceptée dans un pays,

(1) «Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi. »
Tiré de *Plusieurs sonnets,* 1887

pourtant d'une technologie très avancée par ses radiophonies en stéréo, ses techniques électroniques.

Le besoin, si je puis dire, de s'engouffrer sur la bande magnétique en cherchant une dimension audible, ne s'est pas produit. Pour ceux qui ne comprendront pas cette phrase, disons simplement qu'il y a des dimensions orales, sémantiques, criées, de durée, mais aussi des dimensions de l'espace du disque, de la bande magnétique, de la quadriphonie, etc., et que cet ensemble, qui n'est pas explicable, est un **équilibre.** Celui-ci n'est que rarement atteint dans les débuts de la musique électroacoustique, par exemple avec Karlheinz Stockhausen, se souciant davantage de l'écriture musicale, que de l'oreille et de ses patiences.

En Allemagne, l'époque Dada était dans le *simultané* qui fut une explosion se souvenant de la mémoire des hommes, et la pulvérisant, était partisanne du PREsentisme, prôné par Hausmann ; à l'inverse, après la guerre, l'Allemagne renoue avec l'Histoire toujours paralysante.

La poésie sonore allemande raconte trop ; elle ne franchit pas sensoriellement les frontières et s'explique de plus en plus. Elle se « théorise ».

L'AUTRICHE

Ce lieu où j'ai vécu plus d'un an en 1948-49 souffrait deux grandes blessures : la fin d'un empire, l'horreur de l'Anschluss. Cependant, le poète autrichien se détache de cette histoire. Il sait jouer, il sait se moquer, et avec lui l'humour existe, même quand, dans l'agressivité, cet humour fait avaler la laideur. C'est le cas des poètes du « happening » : Kurt Kren, cinéaste, Otto Mühl, Hermann Nitsch, entre autres.

Il y a dans la poésie concrète l'ironique Heinz Gappmayr, le fondateur du « Wiener Gruppe » Hans Carl Artmann, dont l'activité déborde la musique et le théâtre en travaillant avec Gerhard Rühm et Friedrich Achleitner. Cette recherche débute à Vienne en 1952, et s'étend à Innsbrück presque dix ans plus tard ; Gappmayr crée des poèmes qui auraient pu être des prétextes à des jeux sonores. Dans son enquête sur le langage, Gappmayr le rendra peu à peu caduque, en le couvrant d'un voile d'un noir épais, où paraissent les premières lettres d'un texte qui se noie dans le noir total.

Plutôt qu'une chronologie — anti-naturelle — établie à partir des publications, prenons celle des événements. Artmann depuis 1952 est connu, dans le même temps Rühm s'éloigne de la poésie phonétique. Peu après, Ernst Jandl commence ses « récitations ».

Nos premiers contacts avec un groupe de Vienne eurent lieu à Londres, lors des expositions *Destruction in Art Symposium,* organisées en 1966 par l'Irlandais John Sharkey et Gustav Metzger (1). Plus que Paris, Londres était à l'époque une plaque tournante pour les poésies de recherches. Signalons le rôle de l'ICA sur les initiatives de Jasia Reichardt, soutenues par Roland Penrose, depuis 1965 pour les poésies lettristes et concrètes, et les poètes de l'électronique. En 1966 Londres propose un plus large éclectisme dans sa *Destruction,* avec les participations de : Jean-Jacques Lebel, Wolf Vostell, Juan Hidalgo, Julien Blaine, Yoko Ono, Nitsch, Kren, etc. Il y avait des lectures absurdes, des séries de « Happenings », des « criminalités » dénoncées par l'Américain Ortiz à propos de l'élevage industriel des poulets, des pianos détruits par le même auteur symbolisant la fin d'une civilisation humaine, et même la cave d'un « bookshop » que Robin Page défonçait à l'aide d'un marteau-piqueur, avec un grand sérieux, et dans un costume blanc argent qui faisait penser aux robots des films de science-fiction. Naturellement la poésie sonore était là, mais seulement avec Bob Cobbing (encore phonétique) et moi.

Enfin, en 1967, le Royal Albert-Hall invitait des poètes anglais, américains et un Autrichien, Jandl, qui eut un immense succès ; nous verrons pourquoi. Signalons que le Royal Albert-Hall était plein à craquer, avec 7000 places et plus. Paris n'avait jamais connu ce phénomène.

Dans les événements **Destruction,** il y avait une négation de toutes les valeurs, de l'art et de la vie. C'était un pré-1968 qui se passait au Zoo de Regents Park, ou à l'African Theatre,

(1) Metzger incarne les cinquante premières années du XXe siècle européen, pour les « personnes déplacées ». Il a dû naître vers 1918/1920, on ne sait pas, ni où. Est-il allemand, sudète, tchèque ?... il parle toutes ces langues, mais incorrectement. Il n'a pas de domicile fixe. Tout son avoir, il le possède sous forme d'un grand sac en plastique où sont « fourrés » pêle-mêle ses documents, ses organisations, ses projets, ses archives aussi.

dans les rues, etc. Un des moments les plus insoutenables nous vint des Autrichiens. C'était Kurt Kren qui présentait ses tournages, où les corps humains étaient démesurément salis, avec des films en couleurs d'une technique parfaite. Les hommes et femmes pissaient, chiaient, etc... et les œuvres s'accrochaient à l'histoire du « jeu de la guerre » où d'un côté il y avait la beauté, de l'autre la dérision. C'était Hermann Nitsch dépouillant un mouton, et l'écartelant ; cet acte prenait des proportions provocantes pour le public, même pour nous qui étions habitués aux agressivités de Bazon Brock et de Robert Filliou. Il est d'ailleurs significatif que ces films soient venus d'un pays d'Europe centrale. Ceux qui ont vécu les invasions, les périodes où les va-et-vient des retraites avilissent l'humain et dont le spectacle affligeant est celui de sa propre merde, ceux qui connurent cette Europe ruinée, salie, lâche, et après coup décorant ses héros, en savent quelque chose, et connaissent l'humain tel qu'il est en certaines circonstances. Ces films sont de la même veine que le *Themroc,* plus tardif, de Claude Faraldo avec Michel Piccoli. Dans *Themroc,* on bouffe du flic, on respire avec délice le gâteau adoré des dirigeants politiques : le gaz lacrymogène... Mais c'est plus local que les films de Kren, qui vont dans une laideur que, seul, l'humour peut sauver. On peut rappeler pour Kren et pour Piccoli la phrase d'Antonin Artaud : « d'avoir tiré de la merde de ce corps ».

Dans ces films, Otto Mühl propose des poèmes onomatopéïques qui font penser aux **mégapneumes** de Wolman, comme dans *Themroc* il y a des grognements décrivant des vies bestiales, et où les promesses d'une « vie meilleure » (invention des licteurs) n'existent pas.

Ces trois auteurs, Kren, Mühl, Nitsch, se souviennent des œuvres agressives du Dada de Berlin ; ils renouent avec Grosz, Heartfield, mais aussi avec Otto Dix, qui se refusèrent à l'art pour l'art. Ils sont en face du réel, appuyé par une expérience vécue, dans un pays qui n'arrive à avoir de voix que par ses poètes... contestés par les autorités, contestataires vis-à-vis d'elles. Ils eurent maille à partir avec les bien-pensants de Vienne.

POCHETTE DU DISQUE 17cm/ EDIT. VERLAG KLAUS WAGENBACH, BERLIN 31.

Plus haut, on a signalé l'immense succès qu'Ernst Jandl reçut à Londres, en 1967. Ce succès fit quelques jaloux, à commencer par Hausmann affirmant que Jandl « utilisait des poèmes de William Wordsworth pour se rendre original », ou encore « que son vieux parler vulgarisait le poème phonétique. » Ceux qui n'étaient pas invités, comme les Lettristes, lui collèrent l'étiquette de plagiaire, définitivement. Il est vrai qu'Isou, sans voir ou regarder les œuvres de Kolar et de John Furnival — deux exemples très créateurs — disait : « je l'ai fait avant eux ! », et tout était dit. C'est le côté misérable du culte de la personnalité.

Ernst n'est que de loin dans la poésie sonore, et c'est pourquoi je ne l'ai jamais publié. S'il possède une voix étonnante, elle n'est pas sa préoccupation majeure. Sa diction en allemand et en anglais fait de lui un « locuteur » d'une grande présence scénique, il sait exploiter cette qualité.

Né en 1925 à Vienne, ce Doktor en philosophie est un joueur des langages. Dieter Schwarz dit de lui :

« Jandl travaille avec ses moyens propres. Sans recherches de manipulations, c'est avec sa fantaisie qu'il joue, lui faisant découvrir maintes possibilités de varier les mots. Par ce jeu à l'intérieur de ceux-ci, il découvre des « résonances » aux significations cachées allant parfois jusqu'au non-sens. Au-delà de ses poèmes qui sont écrits et peuvent être dits par tous, il y a ce qu'il nomme ses « lautgedichte » qui prennent de l'importance par l'élocution nuancée et très riche que Jandl possède. Tons, gestes, les gestes aussi de la voix, cadences, tout s'arrange dans un ordre créé par l'auteur, suggérant, même dans l'absurde, un ensemble poétique expressif, que l'ironie domine, que même un titre du poème accentue. »

La note de Schwarz est juste. Hausmann ignorait ces attitudes, physiques et vocales, si j'ose dire. Incontestablement Jandl est le verbe découpé en morceaux par le rire ; Jandl n'est pas sérieux. S'il se rencontre avec Wordsworth (selon Hausmann) c'est que peut-être il se souvient que cet anglais « employait des termes concrets et pittoresques de la langue de tous les jours à la fin de sa vie ». On sait que Wordsworth, après avoir été partisan de la Révolution française, fut si écœuré par la Terreur qu'il devint conservateur et ... mauvais poète.

Pour la poésie d'expression allemande, aucun doute que Jandl soit une figure puissante. Autour de lui la voix, la diction, les postures impassibles s'imposent, l'ensemble a un jeu oral emporté où la poésie elle-même est relative. Les jeux de mots, les emplois d'un nom comme son très célèbre *Napoleon* où il donne des sens ridicules, les onomatopées qu'il chuinte dans une drôlerie qu'on ne peut rendre ici, tout ce registre présente un poète qui, certainement, se souvient de la Commedia dell'Arte, si l'on n'oublie pas que l'Autriche occupa souvent l'Italie.

Jandl ne se soucie pas de faire l'œuvre d'une grande portée ; il est avec elle, dans elle, elle est riche ou non. C'est dommage qu'un disque soit dans l'impossibilité de graver l'auteur avec sa voix. Au festival de Berlin, en septembre 1977, il y avait deux Autrichiens : Jandl et Rühm, invités par Franz Mon. Est-ce un hasard ? Non, l'un et l'autre connaissent le verbe qui se détache de tout sérieux.

Gerhard Rühm est compositeur, poète, écrivain, metteur en scène et dessinateur.

Né à Vienne en 1930, il se fait connaître avec le « groupe de Vienne » de Artmann, et se trouve au début de l'avant-garde en Autriche. C'est important de le situer dans le premier mouvement cohérent des recherches linguistiques de son pays.

Ne parlant bien que l'allemand, aucun doute qu'à ses débuts il fut influencé par le poème phonétique de Berlin. D'ailleurs, il me remercia d'avoir enregistré Hausmann en 1966.

Au premier abord, son œuvre est disparate. Ses mises en scène peuvent être statiques, ses photographies pour carrousels de diapositives sont banales parce qu'elles donnent la vie de tous les jours.

A notre première rencontre il était par conséquent difficile de le connaître. De leur côté, ses compositions musicales restent trop confidentielles. Bref, notre première rencontre en 1971 ne présenta pas le personnage au complet : c'est à dire un ironiste impassible.

Pour le résumer, Dieter Schwarz dit ceci :

« Rühm a commencé par des poèmes phonétiques très spontanés, qui s'inspiraient partiellement des possibilités qu'offre le dialecte viennois. Après cette première période,

ses recherches sonores ont deux aspects : l'un est sériel et musical, l'autre est corporel. Ses travaux des années cinquante organisaient la matière linguistique dans des règles imposées par le langage même, mais en perdant toute signification, dans le but de créer des dimensions esthétiques a-signifiantes. Ce procédé rigoureux, noté, inventait des **permutations** et des combinaisons sonores, les unes et les autres complexes... C'était comparable aux productions musicales les plus recherchées. En même temps, les mots que Rühm emploie sont analysés et rendus « sensuels » par les timbres ; les voix se développent en une sorte d'érotisme acoustique que nous ne connaissions pas antérieurement. Rühm fait vivre son **investissement** personnel, et l'auditeur est contraint à devenir **écouteur.** »

Les **permutations** reviennent encore une fois. Après Schad, Stein, Wolman, Gysin, une fois de plus celles-ci se mettent sur les rangs. D'après ce que nous savons, ces **permutations** existent bien avec Rühm, mais elles sont scéniques, « injectées » dans l'électronique pour les mots et les sons, et ne touchent pas le langage. Quoi qu'il en soit, le désir permutationnel en expansion est une marque de notre siècle, de toutes parts y compris dans nos parlers. Les langues s'inventent tous les jours.

Rühm connaît ce phénomène, il le déploie par plusieurs moyens : sa voix, calme et monocorde, sa diction, sans effet lyrique, ses propos, toujours simples, son ironie des langages, où il confronte la banalité à l'action sonore. Une de ses actions se passe — c'est bien sûr un exemple — derrière une table. Il a un livre devant lui, à la main droite un jouet d'enfant. Il évoque la fatigue d'être père, le jouet ponctue les borgorygmes de l'enfance. C'est un véritable spectacle sans discours et ce poème est une synthèse de la vie ordinaire.

Nous éprouvons une étrange fascination, sans bien savoir si elle est ou non importante. Rühm possède son public. C'est lui, le centre du lieu scénique, qui m'a fait penser, je ne sais pourquoi, à une définition du *Larousse* qu'on peut rapporter ici, dans le but de sourire à Rühm, lui, le dominant de l'Impassible, l'ironiste des dialectes, l'auteur d'une anthologie baroque (cet art baroque qui existe vraiment en Tchécoslovaquie, en Autriche et dont on n'a pas idée en France) :

« Rien n'est plus varié que la forme et les fonctions de la langue chez les animaux. Tandis que sa partie arrière intervient dans la déglutition, on la voit : servir de piston pour aspirer (lamproie) ou pour refouler (baleine, canard) de tuyau (colibri) de cuiller (dans l'acte de lapper) de râpe (chat, mollusques) de lasso (langue **proctatile** du caméléon) ; intervenir dans la phonation (l'homme) ; enfin lècher de manières diverses (fourmilier, abeille). Elle a par ailleurs des fonctions gustatives d'une importance vitale (goût amer des alcoloïdes végétaux toxiques) et constitue le seul organe tactile des serpents. »

GERHARD RUHM, 1977.

Ce n'est pas abuser de Rühm que de lui accoler cette citation, elle aussi baroque. Avec ce poète, nous avons un fouineur des langages, des espaces scéniques, des nonsenses dans leur acception britannique.

Curieux de tout, Rühm, comme Jandl, donne une dimension à la poésie qui était nécessaire, celle où il emploie « la fonction gustative » de la voix, où il utilise « le seul organe tactile » que *Le Larousse* laisse aux serpents.

Rühm, dans le phénomène vocal, caresse l'auditeur qu'il pousse au rire. S'il y a un certain parallélisme avec Heidsieck dans la sémantique où les mots brisent leur définition première (entendre *Komplex 10* de 1961-71 et *Zensurierte Rede* de 1969) (1), c'est seulement une voie parallèle dans la pré-écriture-partition. Heidsieck est projeté dans sa **poésie-action,** Rühm est le compositeur qui, pour la scène, refuse l'action, dans son « investissement personnel ».

En tout cas, chez tous ces Autrichiens, il existe, bien ancrée, une sorte d'esprit de cirque, et celui du clown, chers à l'Europe Centrale.

Ce voyage dans les poésies sonores/orales germaniques montre le contraste existant entre les différents tempéraments. Claus, Allemand de l'Est, vivant dans une petite ville proche de la Tchécoslovaquie, arrive à annuler le dire, crée des superpositions graphiques imaginaires et simultanées. Les Allemands de l'Ouest, en général, mesurent, composent, restent sérieux. Les Autrichiens agressent, ou excellent dans l'humour qui emporte l'auditeur...

Signalons que les documents sonores sont recueillis dans les *H. Sohm Archiv* à Markgröningen, et chez Christian Scholz, à Bayreuth. L'un et l'autre sont de grands amateurs, au sens où ils savent lire, entendre, voir.

En guise de conclusion, citons quelques extraits d'une lettre de Scholz, de février 1974 :

« ... Je vous remercie beaucoup de votre lettre du 16 novembre 1973. Malheureusement je ne pouvais vous répondre qu'aujourd'hui, en raison de mes occupations. En outre, je ne voulais pas vous écrire avant d'avoir réfléchi intensément sur ce sujet : la poésie sonore. Ce sujet a pris plus de temps que prévu. De plus, je voulais examiner au plus près vos réflexions théoriques, qui sont diamétralement opposées aux miennes, ou qui, plutôt, semblent s'opposer aux miennes.

Vos réflexions ont leur origine dans la réalité que le monde — tel qu'il est — ne peut plus exister de la manière acquise. De mon côté, je songe à une transformation de la société d'une manière directe par le moyen d'une transformation de la conscience.

Songez-vous à faire cela d'une manière indirecte, et par le moyen de l'art ? (Je sais, quant à moi, que l'art peut devenir une impasse du fait que le nombre de personnes touchées par 'art est trop mince, et encore parce que ces personnes appartiennent à la classe régnante, ou sympathisent avec cette classe.)

Les déterminations de l'art, c'est-à-dire celles qui prétendent que poésie et vie sont égales, sont trop vagues parce qu'avec l'existence physique de l'être humain, (sa) vie n'est pas encore déterminée...

... Beaucoup d'artistes font usage de cette détermination pour leur art. Jean-Luc Godard par exemple a dit que le film est la vie vingt-quatre images par secondes.

Pour votre propos, j'accepte entièrement ce que vous écrivez, soit qu'il nous faut « savoir entendre, saisir, comprendre de façon sensorielle ». Il me faut cependant poser la question : de quelle manière cela suffit pour faire un nouvel être humain par de nouvelles lignes de conduite ? Est-ce qu'il faut des écrivains compréhensifs, des laboratoires pour étudier vos productions, pour mettre en marche cette « Sensibilisierung », cela s'entend ? De plus, où faut-il chercher le public ?

De mon côté, je suis sûr que beaucoup de gens ne s'occupent de la poésie sonore que pour être « up-to-date », « in ». Carl Einstein, un écrivain allemand, dénomme ce public « la minorité, les parvenus ».

Pardonnez-moi d'avoir parlé sans fard. Je crois pourtant que ce fut nécessaire afin de mettre en marche une réaction nous conduisant à la connaissance. »

(1) *Phonetische Poesie,* disque 30 cm, avec : Velimir Chlebnikov, Aleksej Krucënych, Kazimir Malevic, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Maurice Lemaître, François Dufrêne, Chopin, Bob Cobbing, Peter Greenham, Paul de Vree, Arrigo Lora-Totino, Ladislav Novak, Gerhard Rühm, Franz Mon, Ernst Jandl. Franz Mon, éditeur, Berlin 1971.

En donnant ici quelques aspects de la poésie et des informations concernant les pays technologiquement avancés, nous mesurons la considérable montée hors-frontière des voix humaines ; nous pouvons dire que l'imagination se déploie en tous sens, en tous lieux, et... « et sans chercher le public ». Sans même « chercher un nouvel être humain », puisque l'humain était, jadis, très réduit. On amplifie les voix et les vies humaines avec les « mass-media » parce qu'ils existent.

Où je ne suis pas d'accord avec cette lettre, c'est lorsqu'elle dit que « l'art est le fait de la **classe régnante** ». Avant l'Instruction Obligatoire, oui, ce fut le cas. Pour les artistes soumis aux contrats, galeries, publicités... bref, pour les artistes commerciaux, c'est encore vrai.

Mais, pour les chercheurs des langages, c'est une classification qui n'existe plus. L'artiste **classe régnante** produit le même tableau, la même sculpture pendant vingt ans, fait sa révolution en changeant de genre quelquefois, et tout est dit.

Reste aussi la question des « laboratoires ». S'ils se mettent à travailler dans les langages très divers des poètes, ils devront changer, y compris, c'est un exemple, leur notion des « hauteurs de sons ». (1) Enfin, si l'on sait que nous sommes dans un monde sonore démesuré, par opposition, les écritures d'hier restent mesurées par la fossilisation de l'imprimerie. La conséquence de nos amplifications c'est de faire paraître pauvre le discours qui obéit au papier préalablement écrit.

(1) On disait : l'oreille entend de 40 à 16 000 p,s env. Mais les oreilles s'ouvrent, elles aussi, dans les infra et ultrasons.

CHAPITRE 3

italie

Pour nous la (dé)multiplication de la voix est la beauté la plus désirable. Le langage poétique, dans la courbe de l'histoire, devenait exsangue et le poème fait de lettres, après Dada, n'était nullement une solution au moment où le poète avait besoin d'un nouveau corps, avec son sang, ses muscles, ses os, ses nerfs et refusait le squelette-alphabet. La poésie (= faire) voulait à nouveau être généreuse, riche, et il était naturel que l'oralité, enfin recouvrée, que la voix, enfin découverte par le biais des machines, viennent ajouter des dimensions optimistes : celles où l'homme se découvre de plus en plus ouvert par les ondes.

Le « jusqu'auboutisme » historique du poème phonétique, nécessaire au début du siècle — et dans le contexte d'une Première Guerre Mondiale qui, par ses crimes, fut la négation du verbe — avait fini par se vider de toute substance, avant 1950, pour avoir négligé les oralités qui allaient venir, véhiculées par les « mass-media ». Evoquer les différentes sémantiques de Gysin, Heidsieck, Mon, Rühm, Jandl, Novak... c'est découvrir qu'il n'y a pas **d'apartheid** dans nos langages puisque, les dominant, la voix est une pluralité en elle-même, qu'elle donne à la vocalité des (dé)mesures insoupçonnées.

C'est à ce moment précis que la poésie influence à la fois des écrivains qui parleront — bien plus tard — de la voix : Roland Barthes, Philippe Sollers, voire Michel Butor, et des musiciens. S'il fallait par conséquent obéir à une chronologie précise, nul doute que nous devrions évoquer les compositeurs qui, dès 1961 surtout, s'intéressèrent à la voix, en tant qu'instrument chaud, comparé à la musique électroacoustique qui est souvent froide. Cette chronologie devrait citer : Pierre Henry, Luciano Berio, Stockhausen, John Cage, etc.

Mais pour y voir plus clair, nous allons d'abord rester dans le phénomène de la poésie, même si, pour la suite de ce livre, nous sommes embarrassés dans les choix que nous ferons. Dressons, sous réserve de nous tromper, faute d'avoir certains documents, particulièrement ceux de l'U.R.S.S., la chronologie suivante, quitte à réparer nos fautes dans une autre édition de cet ouvrage :

Italie, à partir de 1965
U.S.A., idem
Portugal, idem
Hollande, idem

Canada anglophone, à partir de 1966
Suède, à partir de 1967
Grande-Bretagne, à partir de 1969.

Bien sûr, le lecteur pourra critiquer ce classement, dont nous reconnaissons l'arbitraire.

Par exemple, on sait que pour l'Italie Arrigo Lora-Totino venait me voir à Paris, en 1964. Il commençait tout juste ses recherches. On nous reprochera de situer les U.S.A. en 1965, alors qu'auparavant nous avions vu deux Américains : Gysin et Burroughs ; mais ici nous obéissons à un grand bloc qui s'épanouit avec Jackson MacLow, John Giorno, Dick Higgins, etc., bloc qui ajoute des dimensions nouvelles dans l'oral et dans l'enregistré, avec aussi un mélange entre musiciens et poètes ; ce chapitre très vaste mérite une étude entière. 1965 encore, le Portugal, qu'il faut bien situer en pleine dictature et où les bandes magnétiques sont cachées, ne vont pas au grand jour à cause de la censure. Du Canada anglophone nous vient une grande confusion entre les poèmes phonétiques et les sonores, confusion créée par le terme « sound poetry » qui mêle l'oral, le sonore, le phonétique ; c'est cette confusion que nous devons connaître, tandis que le Canada francophone sera actif, mais seulement après 1970. En Grande-Bretagne, même confusion qu'au Canada.

Un autre moment de la poésie sonore se vérifie en Suède, très riche dans ses productions, avec ses festivals, mais où il y a des textes écrits sur le sujet depuis 1963. Si bien que face à ces documents — écrits ou sonores — il fallut choisir, même si nous nous trompons dans des détails de moindre importance.

Notre choix s'est fixé sur les grands départs, connus ou secrets, en prenant soin de ne pas ajouter à la confusion des genres comme l'Anglais Bob Cobbing la perpétue, s'inspirant des Lettristes.

Bref, suivons l'arbitraire chronologique, et commençons avec l'Italie, où tout de même il y a le grand détonateur futuriste en 1909.

L'Italie.

« Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves ».
(Extrait d'A. Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté.*)

Cette citation n'est pas due au hasard. Antonin Artaud sera publié sur disque aux éditions *Cramps,* à la demande du premier poète sonore italien Arrigo Lora-Totino.

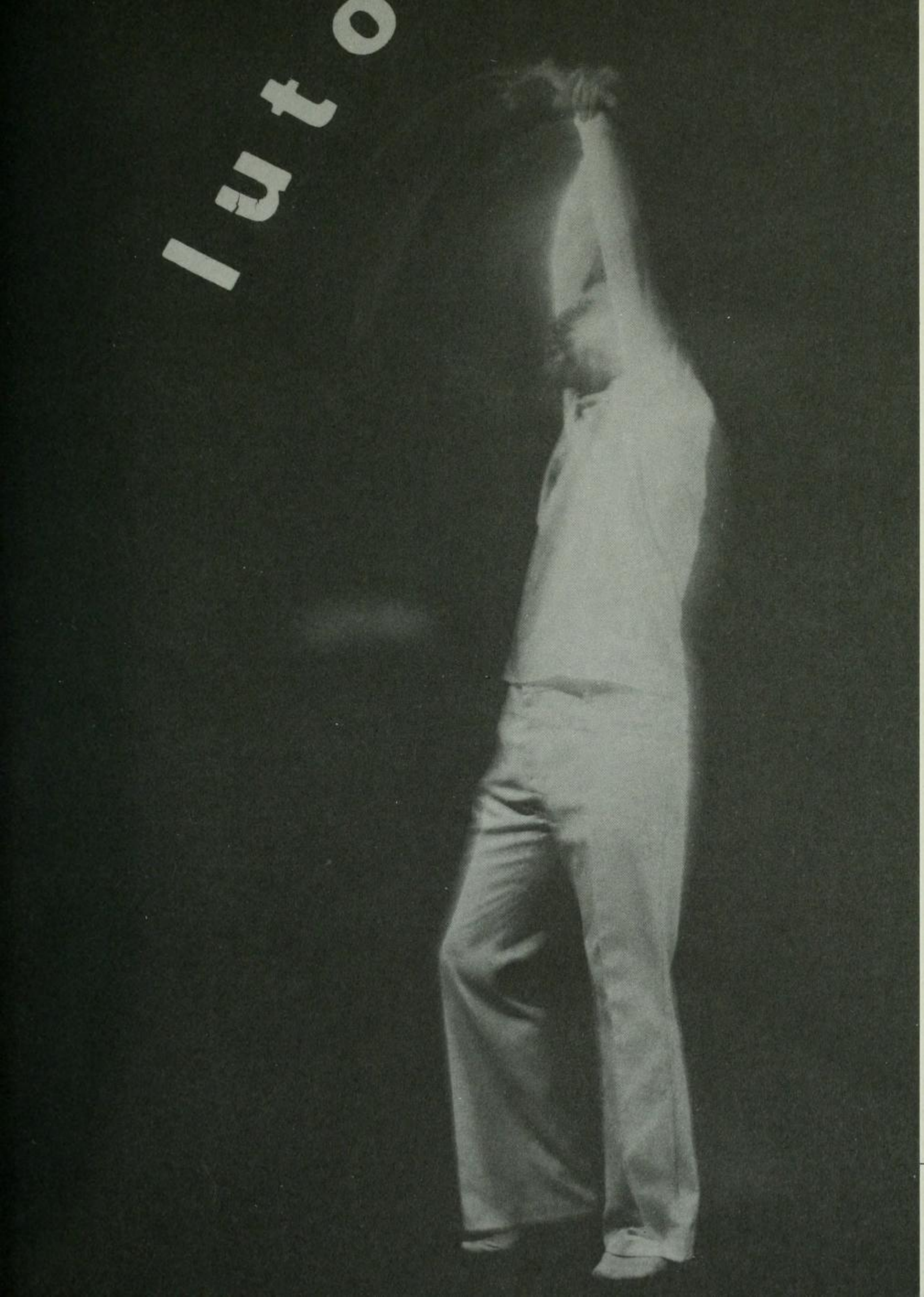
Avant de parler de lui, faisons un bref tour en Italie. La vitesse, la dynamique, le vortex... tout cela nous vient des italiens : Marinetti, Folgore, Boccioni, etc. C'est le Futurisme — devenu un substantif désignant n'importe quoi aujourd'hui — qui explosa en février 1909.

C'est l'acteur italien Fregoli qui donne des superpositions de personnages. Ce sont les voyages de Marinetti en Russie confirmant des poètes qui allaient devenir, eux aussi, par leur influence et leurs œuvres, des moteurs des arts nouveaux à venir.

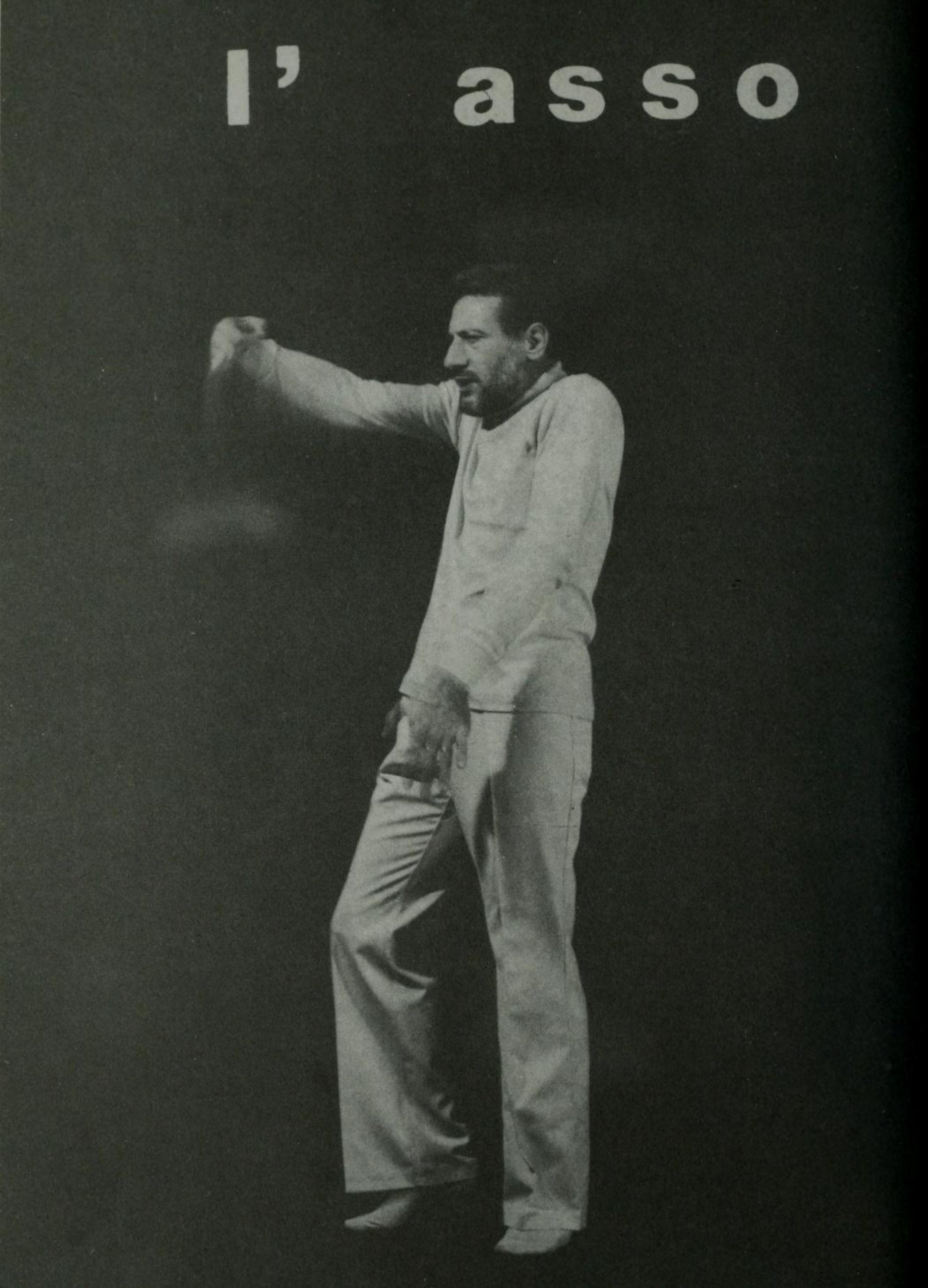
C'est — et il faut bien le dire — l'influence des *Mots en Liberté* de 1919, qui couvrira l'Europe et sera une explosion dans certaines consciences, qui n'osaient se libérer de l'imprimerie. Cette influence d'ailleurs se limite à l'idée, peut-être à cause du refus que nous eûmes du passé de Marinetti, ami de Benito Mussolini, à cause surtout de sa voix, qui hélas n'existe pas en tant que moteur des tessitures à venir.

En tout cas, d'Italie nous aurons, une fois le fascisme mort et enterré — espérons-le — une richesse considérable. Il y aura, après lui, des peintres et des poètes qui redeviendront inventeurs ; dans le phonétisme, Mimmo Rotella ; dans un pré-Pop'Art, Gianni Bertini ; dans une figuration moqueuse du monde militaire, Enrico Baj ; dans la création du premier *Spatialisme* : Lucio Fontana, etc.

Il est impossible d'oublier des poètes dont l'influence sur le concrétisme est certaine :Emilio Villa, Carlo Belloli, élève de Marinetti, fasciste lui aussi, père de la poésie concrète qu'il situe, à juste titre, en 1943, avant le Suisse Gomringer et le Lettrisme ; plus près de nous. Sarenco, Achille Benito Oliva, Claudio Parmiggiani, Luciano Carruso, Adriano Spatola trouveront un véritable forum international de la poésie visuelle. Toutefois pour un français,


luto

l' asso



assolto

la confusion est terrible. Le nombre des petits groupes, tous antagonistes, est incalculable : à Florence, Milan, Rome, Naples, Modène... tant qu'on n'arrive jamais à y voir clair. Les poètes se bouffent entre eux.

Par contre, pour la poésie sonore, c'est plus facile. Il y a ceux qui y croient et ceux qui sont « up-to-date » pour reprendre le mot de Scholz. Une autre très grande influence viendra de la Commedia Dell'Arte, qu'évidemment nous n'avons pas dans le sang comme les Italiens.

Donnons d'ailleurs un extrait du *Larousse* à son sujet :

> « Commedia Dell'Arte » ... faire un jeu souple, varié, enrichi d'improvisations, s'opposant à la comédie écrite, dont le texte devait être respecté par les auteurs... Les canevas et les personnages sont traditionnels ; ces derniers sont souvent accusés par un masque. »

Cette comédie fait incontestablement partie du patrimoine atavique de l'Italien. Il suffit de penser aux grandes et petites villes où les hommes « palabrent » dans une posture remarquablement attractive, comme diraient certains Anglais. Notons aussi que le masque, qui était une des grandes découvertes du Dada de Zürich, est une très longue histoire de la comédie italienne.

Une autre influence importante : celle de Luigi Russolo, autre Futuriste qui publia en 1913 *L'arte dei Rumori.*

Nous avons donc un passé extrêmement divers et riche, dans un pays où l'oralité exerce depuis toujours ses attraits, où la parole est reine, où, sans doute, l'échange verbal n'a jamais cessé d'exister. Si, en faisant notre tour du monde, on voit qu'une poésie livresque tient toujours à conserver ses prérogatives, cette poésie sera surtout française, d'où certainement notre refus, dès le départ. Peut-être serait-ce une autre explication de la naissance de la poésie sonore à Paris ?

Il reste aussi, qu'être Italien avec tout ce passé de paroles envolées, et vouloir devenir poète sonore, doit poser un grand problème : celui de se dire : mais l'Italie est une sorte de poésie sonore ! C'est pourtant ce défi que releva en 1965 Arrigo Lora-Totino.

Né en 1928, il lance en 1960 la revue *Antipiugiù,* en 1965 *Modulo,* qui fut une des premières anthologies importantes pour la poésie concrète. Il est lui-même poète concret, graphiste, et, cela va de soi, éditeur.

C'est vraiment le poète sonore italien ; ceux qui le suivront n'auront pas les mêmes qualités inventives. Du point de vue date, Lora-Totino est précédé par le peintre Piero Manzoni (1) qui voulait « un projet de grandes sculptures pneumatiques pulsantes avec un profond et lent rythme de respiration » ; ce projet ne vit jamais le jour, puisque Manzoni mourait en 1963.

Les inventions de Lora-Totino ont des noms, et l'on peut demander au lecteur d'imaginer ce qu'ils sous-entendent :

« *Phonèmes,* poésie sonore, dictions orales fragmentées en très petits morceaux, en phonèmes, destruction du langage + rythme
Intonations, la diction comme mélodie bruitiste
Poésie liquide, les mots se plongent dans l'eau pour émerger bien mouillés comme le sperme liquide
Poésie gymnique, intégration de la parole avec le geste, substantif + mimique = verbe, action
Musique sidéradiophonique, musique des ustensiles en fer
Musique liquide, musique en gouttes ».

Nous tenons ces différents genres de Lora-Totino lui-même. Connaissant ses spectacles où l'auteur aime à captiver le public — ce qu'il fait avec une élégance et une drôlerie uniques — dans ces titres il y a : « phonèmes », voir notre approche du mot « sonore » plus haut ; « intonations », c'est sa voix et sa diction qui remplacent les instruments ; « poésie liquide », celle-ci prend des proportions licencieuses, voire pornos, dans son « sperme liquide » ; « poésie gymni-

(1) Ce peintre devenu célèbre, ainsi que son ami Yves Klein, lui aussi mort prématurément. A ces deux chercheurs, se joignait Bernard Aubertin. Pêle-mêle, ils sont auteurs de peintures monochromes, de tableaux-feu, de tableaux-clous, d'empreintes humaines ; c'est à la fois un point zéro pour les peintures abstraites, une force d'avenir pour les cinétismes physiques du feu, et les empreintes physiques, etc. C'est à rapprocher de nos démarches. C'est un concours de circonstance où les « problématiques de l'art » se dépassent.

que », voir photographies ; « musique sidéradio », encore un jeu, dans des instruments inventés (à ce sujet, il faudrait rédiger un ouvrage sur l'invention de nouveaux instruments, ceux d'Altagor, de Hugh Davies, de Lora-Totino, de dizaines d'autres) ; « musique liquide », les gouttes deviennent des sons.

Où ce poète est sérieux, c'est lorsqu'il écrit ses projets, et ses enquêtes sur les sonorités sont, elles aussi, sérieuses ; ses archives dans le studio électronique de Turin sont importantes.

« Les « phonèmes », composés dans la période 1965-1966 au studio électronique de Turin, ont essayé de trouver une exploration para-scientifique du microcosme de la parole. J'ai accepté la définition de Nikolaï Troubetskoï qui notait que le phonème est une unité signifiante du langage, dans le minimal ; après quoi j'ai brisé le discours en le fragmentant par petits morceaux de plus ou moins longue durée, de manière à ce que l'auditeur éventuel ait le pouvoir d'entendre deux sortes de morceaux : bruits qui n'ont aucune signification, ou, à l'inverse, bruits signifiants. »

Inutile de dire que cette note, qu'il m'envoya voici trois ans, suit ses enregistrements. Lora-Totino crée l'œuvre, réfléchit après sur ses conséquences. Cependant, il faut remarquer que, contrairement aux poètes sonores premier mouvement, le second se met à réfléchir, s'appuie sur des analyses qui ne nous ont pas touchés. Si, par exemple, Heidsieck cite René Daumal, c'est dans la **position,** on peut dire dans l'esprit ; si Dufrêne rencontre Maïakovski ou Apollinaire, c'est aussi avec des **positions** qui l'encouragent à aller au-delà des sonorités du verbe et des lettres ; si Gysin prend une référence, c'est encore dans l'esprit qu'il rencontre Aldous Huxley. Par contre, après 1960, on verra que Troubetskoï, MacLuhan, Marcel Jousse et tant d'autres, ont indiqué des voies à suivre aux nouveaux poètes sonores.

Pour nous, nous n'avions aucune théorie, nous nous étions instinctivement « engouffrés » dans l'oral et le son, joyeux d'entendre les voix qui se matérialisaient. J'indique cela pour rappeler qu'au début, Lora-Totino était trop encombré de technicités, qu'il mettait trop de « fritures électroniques » dans ses enregistrements.

Par contre, dès l'instant où il s'invente des appareils amplificateurs du souffle, où, dans l'espace — avec une voix superbe qui cultive l'accent italien, très mélodique — il envoie quelques mots séparés, il se signifie dans un volume oral et burlesque et dérisoire.

Ce poète, depuis peu, oublie les facilités du magnéto ; il prend par sa présence l'espace de la scène.

Les souvenirs de la « comédie » italienne le servent ; il est un joueur total, où les masques de la Commedia sont remplacés par les mimiques faciales dont il joue abondamment, soit dans le sérieux, soit avec les rires. Les mises au point scéniques de Lora-Totino furent lentes, mais, depuis sept ou huit ans, il donne à la scène une dimension que le théâtre devrait retenir : il n'y a plus besoin de déclamation, du phrasé, et les champs physiques des sons vocaux relayés par les micros abolissent ce qu'on appelait avant-garde voici vingt ans, par exemple les pièces de Ionesco ou de Beckett, qui nous semblent terriblement datées, dans les propos, avec leurs espaces scéniques.

Pour plus de détails, ses premiers *Six Phonèmes* de 1965-66 (1) suivent les principes des **cut-ups**, mais à partir des syllabes qu'il coupe en petits morceaux.

Un peu plus tard, en 1968, il fait paraître un livre-disque, avec p v fogliati. Le disque comprend deux enregistrements, et, celui qui se nomme *L'inflessioni tuffate nell'idromegafono* (2) (l'inflexion plongée dans l'hydromégaphone) est un bon exemple de l'emploi de ses appareils inventés.

Ne pouvant nous étendre trop longtemps sur chaque auteur, le mieux est de reproduire une partition d'Arrigo Lora-Totino, qu'au début de ce chapitre on a appelé le poète sonore italien, et qui domine de très loin ceux qui viennent maintenant.

---

(1) Collection Chopin.
(2) Edizioni studio di informazione Torino + Vanni Scheiwiller Milano.

TRIO PROSODICO AI 1976

I

MÁI

D C

A
A
A

D C R

ORA

D C

come
poco a poco molto
meno

D C

appena
quasi
poco a poco
sempre
poichè

D C

casi
qualunque

D C

intanto
frattanto
poco

caso
sempre
poichè

II FUGA AI

appena appena
quasi quasi
poco a poco

spalla a spalla
a due a due

a mano a mano
di volta in volta
a colpo a colpo

mano a mano
passo a passo
colpo a colpo

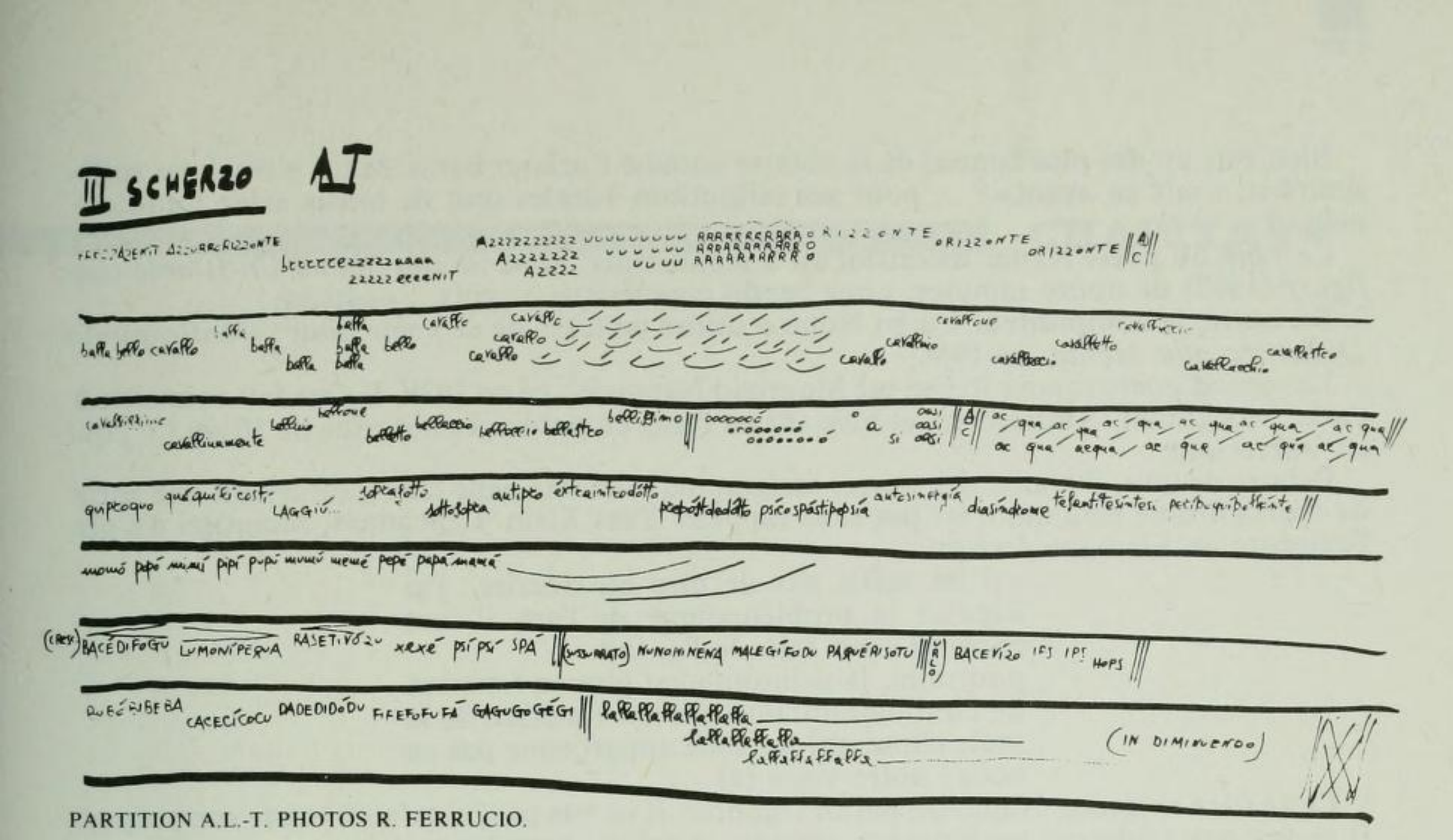
mano mano
passo passo
colpo colpo

passo passo
colpo colpo

¡¡CORPO!!
¡¡COLPO!!
¡MORTO!

vieni e vai
vai e vieni
su e giù

IN DIMINUENDO



PARTITION A.L.-T. PHOTOS R. FERRUCIO.

Evoquant la force de la parole en Italie, qui est réelle, et qui peut-être sera grandissante si Lora-Totino fait des émules, je pensais à Gianni Bertini, qui a perdu sa voix à la suite d'une opération. On ne peut parler ici du grand peintre, disons seulement qu'après son opération Bertini souffrait beaucoup plus de devoir écouter les autres, que de ne plus parler. Il n'était pas habitué à ce que des paroles étrangères couvrent la sienne.

Bertini, en 1965, sur un pauvre magnétophone avait produit un enregistrement : *Nana,* que nous avions écouté, Pierre Restany et moi. L'enregistrement est perdu, et Bertini le regrette ; c'était le temps où il s'entendait. Lorsqu'il vint passer le premier de l'an 76 à Ingatestone, nous refîmes ce poème, mais en plaçant le microphone presque dans la bouche de Bertini. C'est là qu'il faut parler de sa voix ; opéré d'un cancer à la gorge, il n'a plus de cordes vocales. Le son parvient, très étouffé, en le soufflant des bronches. Cela fatigue le moteur-Bertini, bien sûr. Le poème sonore — le seul que ce peintre ait fait — est un peu simpliste. Il se monte avec deux mots : nana et fillette. Ces deux mots sont accompagnés de la « soufflerie » qui est désormais son expression parlée ; il y a en plus des claquements de lèvres donnant des sons salivaires inconsistants, hasardeux, dans l'effort que doit faire Bertini. A la technique, j'ai joué en simultané sur les graves et les aigus du magnéto, et ajouté, toujours en simultané, quelques effets de Larsen. De plus, nous avons différencié les champs sonores, ou les distances acoustiques. Le résultat est curieux, par les efforts de l'auteur le mot « nana » se transforme en « ahaner », fillette accentue le « f », qui est une spirante ; la voix commence à rappeler les mots très heureux de Barthes : « ça granule, ça rape, ça grésille », en même temps que cela rejoint — mais physiquement — certaines « voix artificielles » dont nous parlerons. Ce résultat fait penser qu'en prenant n'importe quel timbre humain, on peut trouver des « empreintes » qui seraient utiles à bien des recherches scientifiques sur les phonations.

Signalons, en passant, *2500, ou les Grenouilles d'Aristophane,* que nous avons produit en 1967, Claudio Parmiggiani, et sa femme Sylvia (1). C'était un de mes **audio-poèmes,** il me fallait des timbres italiens, puis anglais, que ma femme enregistra.

D'autres essais existent, par exemple le livre de Carlo A. Sitta (2), qui se contente de photographier des bandes magnétiques, ajoutant deci-delà quelques lettres. C'est un livre de qualité, où les sons n'existent pas. Le préfacier de ce livre, Alain Arias-Misson, auteur d'art conceptuel, dit : « ... la parole est-elle valable pour un texte qui a effacé les paroles ? »

(1) Revue *OU* n°36/37, 1970.
(2) Edition Agentzia, Paris, 1971.

Bien sûr, un des plus connus de la voix se nomme Luciano Berio. Mais, n'est-il pas suffisamment « mis en avant » ? ... pour ses utilisations vocales tout de même assez traditionnelles ?

Le nom du poète Nanni Balestrini est à mentionner ; c'est lui qui donna *Un Istante con figure* (1962) de douze minutes, pour bande magnétique et voix... poétique.

En outre, le compositeur Luigo Nono a utilisé un texte de ce poète pour : *Conttrapunto Dialettico alla Mente,* en 1968.

Le second poète sonore italien est Maurizio Nannucci, né en 1939. Il s'est fait connaître à Paris, Stockholm, Amsterdam, et bien sûr en Italie en publiant un disque de 30 cm (1) qui est intéressant.

Peintre de plus, il réalise des tirages sérigraphiques d'une belle tenue, soutenant une sorte de monochrome bleu qui n'est pas sans rappeler Yves Klein. Cependant, Nannucci n'a pas l'exigence de Klein qui écrivait :

> « il ne suffit pas de dire ou d'écrire : j'ai dépassé la problématique de l'art, il faut encore l'avoir fait. Je l'ai fait.
> pour moi, la peinture n'est plus en fonction de l'œil aujourd'hui, elle est fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous : notre vie. » (2)

Cette fière exigence, Nannucci paraît l'ignorer. Il ne vas pas jusqu'au bout de son propos. Il ne fait pas « éclater » ses langages, sonores et peints, pour les enrichir.

Dès 1965, selon lui, il réalise au studio électronique de « fonologia » de Florence, ses premiers travaux de poésie sonore et de musique électroacoustique. Son *4 + 4 = 8,* (1966) d'une durée de trois minutes, figure au *Répertoire* de Davies. Sa voix est assez impersonnelle, sans relief et donne seulement une interrogation sur les valeurs orthographiques.

Ses recherches, maintenant, sont plus mystérieuses ; sous toutes réserves, il emploie les computeurs, et donne en 1976 un montage à Stockholm de formule « parlée », assez proche d'une « poésie répétitive ».

---

(1) Poesia Sonora, avec : Cobbing, Chopin, de Vree, Dufrêne, Gysin, Heidsieck, Jandl, Lora-Totino, Franz Mon, Nannucci, Pétronio, 1975 CBS/Sugar s.p.a. Milan.
(2) Revue *Nul = 0* n° 2, 1963, Hollande.

CHAPITRE 4

u.s.a.

Naturellement, il y a Allen Ginsberg, Burroughs, Gregory Corso, Jack Kerouac... la Beat Generation. Il y a la rencontre de Burroughs et de Gysin en 1954 à Tanger, et leurs retrouvailles à Paris en 1958.

Nous avons noté par ailleurs les différences qu'il y a entre l'anglais et l'américain, en expansion continue, pendant que nous lancions le français qui voulait des sons éclatés et éclatants.

Il n'est pas nécessaire de rappeler les différences de ces langues, de même qu'il n'est pas utile de redire que les poètes produisent une poésie **hors-d'eux,** c'est-à-dire en dehors du culte de l'Unique, de la personnalité, de la morale. Ceci explique cela, les routes des poésies françaises et américaines — pour suivre la chronologie — se rejoignent d'une certaine manière, d'une autre s'écartent quand la poésie des U.S.A. travaille dans l'élargissement technique, enrichit son verbe et ses libertés d'expression, quand la poésie en France produit l'éclatement, sensoriellement.

Nous sommes en désaccord avec les Américains quand ils utilisent le terme vague de « sound poetry » ; celui-ci englobe tout ce qui est sonore, sans distinction, comme chez les Anglais, qui ne possèdent que ce terme. D'autre part les poètes anglophones n'ont pas de critique analytique. Les Etats-Unis sont un pays jeune. Il n'y eut au début du siècle que deux peintres à être dans le coup : Stanton Macdonald-Wright et Morgan Russel, qui au fond suivaient Robert Delaunay. Un peu avant il y eut les trois têtes de *l'Armory Show* : Man Ray, Francis Picabia, Duchamp. Si on regarde de près, de cette période il n'y a que trois créateurs américains : Man Ray, T.S. Eliot et Ezra Pound, et ils préférèrent l'exil.

En musique, on a connu deux Américains d'importation, Edgar Varese et Igor Strawinsky. Ce dernier à Paris avait étonné Pétronio, le premier, sans doute, annonce les recherches musicales actuelles. Ceci veut dire que nous trouverons une certaine identité américaine à partir de la génération de Burroughs, et de Cage.

Bien entendu, on parle de notre domaine, dans lequel Cage paraît, et convainc par son œuvre qui est largement répandue.

Avec lui, nous quittons la poésie sonore faite par le poète. Le plus grand nombre des poètes de ce grand pays sont de formation musicale. Comme Pierre Henry, Luigi Nono, Luciano Berio, et d'autres, ils s'intéressent à la voix, mais seulement en tant qu'instrument.

Si on revient à ce terme de « sound poetry », qui couvre tous les genres que nous tenons à bien séparer afin de nous éloigner des chapelles françaises qui, déjà, sont désaffectées, c'est que nous avons, entre poètes sonores, seulement deux dénominateurs communs : la voix et le magnétophone. Que le reste : histoire, chapelle, groupe, toutes ces « faces de méduse du totalitarisme », ne nous concerne pas. Ce phénomène, les compositeurs et les poètes américains l'ont fort bien compris. Cage laisse libre, Burroughs laisse libre, et en outre il donne des recettes comme dans sa *Révolution Electronique,* Gysin laisse libre, de même que les plus jeunes : John Giorno, Dick Higgins, Jackson MacLow, Charles Amirkhanian, pour ne citer que les plus connus, pour l'instant.

Chez ces musiciens-poètes, on ne connaît pas ce véritable virus du « je suis le plus fort », pratiqué par un boxeur. C'est dire qu'ils n'éprouvent aucun dépit à saluer nos recherches, comme par exemple dans la thèse de Steve Ruppenthal, puisque le monde entier doit concourir à trouver de nouveaux langages.

L'impossibilité où nous sommes de séparer les origines poétiques de celles de la musique nous contraindra à mentionner la qualité de chaque auteur, ou du moins la spécialisation. Nous tenterons d'éviter les erreurs, encore que... elles se produiront sûrement. Cependant, il ne faut pas oublier le texte de Davies : *Comment éviter de toujours refaire les mêmes erreurs,* qu'on a publié au début de ce livre. En indiquant que la voix était l'instrument avant l'instrument, aucun doute que le poète ou le compositeur américain l'utilise comme tel. C'est le cas, entre autres, de Steve Reich, compositeur, ou de MacLow, poète, compositeur, homme de théâtre. Le mieux donc est d'aller dire bonjour à chacun.

John Giorno, poète oral, éditeur

> « C'est un corps qui s'articule, une voix qui sue tout le corps, une diction qui renifle les mots. » Chopin, pour Giorno, Janvier 1976.

J'ai connu Giorno en 1965, par Heidsieck et par son poème *Subway Sound,* voix et arrangement sonore de Gysin. La même année, Heidsieck inscrivait ce poème à la Biennale de Paris, dans un programme où nous étions réunis : Heidsieck, Paul-Armand Gette, les Aëlys, Chopin, Bertini, le sculpteur Kosice, les danseuses Laura Sheleen et Françoise Saint-Thibault, (1) etc.

Ensuite, nous nous sommes perdus dans nos préoccupations personnelles, et, malgré les insistances d'Heidsieck, jamais je n'ai voulu publier Giorno sur disques. J'ai eu tort, et cela me gêne, surtout depuis un certain mois de janvier, en 1976 (2) quand j'ai vu Giorno en action. Mes refus de l'époque procédaient de plusieurs choses, que je résume :

a) **l'oralité** à partir d'un langage pré-existant ne m'intéresse pas
b) la voix, en ses propriétés physiques, va au-delà du verbe connu
c) le dynamisme vocal est la meilleure expression humaine, même dans le dire, et sans dire, même dans le mot, qui dit autre chose que ce qu'il dit.

Ce petit lexique — à mon usage — d'alors sous-entendait toutes les manipulations électroniques, et non le son seulement vocal. Après les § a) et b) qui exigent le son vocal **physique,** je croyais à l'ouverture avec le § c) qui rejoignait toutes les sémantiques possibles. Or, vu de loin, et seulement au travers des imprimés, Giorno ne semblait pas correspondre aux publications des disques *OU*... De plus, arbitrairement, je ne pensais pas qu'un retour des oralités était indispensable (on ne connaît plus, en Occident, les anciennes oralités).

Enfin, le seul disque que je possédais où il y avait Giorno (3) ne portait pas, pour moi, la dimension du disque, du point de vue son dans l'espace.

Ce que j'ignorais dans mon jugement, c'était Giorno lui-même. Il faut l'avoir vu, entendu, car il est un ensemble où, tout à la fois, la voix — presque voilée — est une action dans ses propriétés physiques, où le dynamisme parlé existe, où le mot est une danse qu'il sait découper, dans les torsions d'un corps extrêmement souple qui nous fascinent.

---

(1) Voir revue *OU* special Biennale, n°25, 1965.
(2) *Poésie Sonore, Poésie Action,* dix jours organisés par Heidsieck, Atelier Annick Le Moine, Paris.
(3) *The Dial-A-Poem Poets,* Giorno éditeur, New York, 1972. Deux disques anthologiques avec 27 auteurs.

La position de Giorno est la suivante : « ... ma poésie est orale, en coupant et répétant des phrases en les doublant... elle ralentie et étend l'espace et l'esprit en devient plus conscient. Ce que nous lisons par l'écrit dans mes poèmes en deux colonnes veut dire qu'on peut lire chaque colonne séparément, on peut utiliser plusieurs voix avec des timbres différents... les mots peuvent devenir musique... (1).

C'est à partir de 1962 qu'il prend conscience qu'il faut à la poésie plus de liberté. C'est en 1964-65 qu'il fait appel à Gysin, ne connaissant rien, selon lui, à la technologie. C'est d'ailleurs un simple aveu ; si on peut me permettre une digression, dans les pays anglophones on sait naturellement pour qui on va voter, sans s'entourer d'un mystère ridicule et hypocrite... Il est donc normal que Giorno dise son ignorance. C'est aussi à cette date qu'il s'éloigne de l'influence d'Allen Ginsberg qu'il trouve « romantique ». (2)

Ici, on peut citer l'extrait d'un autre texte, d'une démarche très inventive :

« Gérard-Georges Lemaire :
Quand avez-vous imaginé votre système de poésie téléphonée ?
Giorno :
En 1968. L'opération fut patronnée par les musées, d'abord par le Museum of Modern Art, puis le Philadelphia Museum of Art, le Museum of Contemporary Art à Chicago. Au début, *The Dial-A-Poem System* comptait douze lignes. Il y avait un numéro qu'on pouvait composer et on entendait un des poèmes enregistrés ; si on rappelait, on obtenait un autre poème ou le même. On changeait de poètes tous les jours. Nous avions des millions d'appels. » (3)

John Giorno, par toutes ses activités, rejoint l'idée de la « poésie-action », et la fait lui-même. La poésie téléphonée est aussi active que *l'underground* imprimé, comme il existe dans les pays de l'est. Par ailleurs, le soutien des musées est une chose très importante, et l'Europe entière devrait s'en inspirer, ne serait-ce que pour montrer où se trouvent les libertés de paroles.

Mais essayons de rendre, hélas par écrit, Giorno en action. Au physique, ce poète, né en 1936, est de grande stature. C'est presque un édifice où, au sommet, domine une tête taillée à coups de serpe.

Dans la diction de ses poèmes, il se divise en trois. La tête reste presque immobile, et l'on a la surprise d'entendre un timbre « voilé », mais qui, de plus, est suave et doux. Au contraire de la tête, la taille, elle, bouge et ponctue la diction et l'emportement du poème. Ce cinétisme corporel s'accentue par le bassin qui, lui, réellement danse, dans une danse qui semble **séparée** du corps supérieur. Les jambes, de leur côté, et surtout la gauche, s'élèvent ou s'abaissent, elles aussi accompagnant l'oralité de Giorno. Je ne décris pas ici un Valentin le Désossé, Giorno étant taillé en athlète, mais plutôt une harmonie physique surprenante. Bien entendu, cela ne se perçoit pas sur les disques, dommage.

Dans ses poèmes, il n'y a aucune autocensure, aucune morale. C'est important à dire, puisque le poète ignore ces choses... les laissant aux pharisiens qui ne s'aperçoivent toujours pas que leurs efforts sont vains. Ils n'ont pas empêché Cervantes, Rabelais, Montaigne, Molière, Shakespeare, Carroll, Swift, Jarry, Joyce, Céline, Artaud... pas plus qu'ils ne nous interdisent, ni qu'ils interdisent Giorno, prenant la détermination de devenir éditeur :

« ... J'ai voulu mettre l'accent sur l'aspect politique et pornographique parce que c'était quelque chose que j'avais à l'esprit comme pas mal d'autres poètes. Cela n'a pas été sans mal : ceux qui nous finançaient nous ont déconnectés, c'est-à-dire qu'ils nous ont coupés les ponts. Dans le premier disque, il y avait près de quarante poètes représentant différents types de poètes américains, de la côte ouest à la côte est, des poètes noirs aux poètes vraiment blancs ! » (4)

Pour résumer Giorno — on ne peut mieux faire, faute de place — c'est un poète qui désire que le monde entier soit oral, en laissant à chacun la liberté d'être ce qu'il est. Il est une

(1) *The Gay Sunshine* n° 24, printemps 1975, interview.
(2) *Colloque de Tanger.*
(3) *Colloque de Tanger.*
(4) Extrait. *Colloque de Tanger.*

découpe de la danse et de la parole, les découpes de la voix qui s'est agrandie. Selon mes critères, il n'est pas poète dans la complète ouverture vocale, selon ceux de Heidsieck, il l'est dans l'efficience projective de l'oralité.

C'est, outre un créateur de poèmes oraux, un des créateurs des « mass-media » en activité. Ici, on peut compléter le *Larousse,* quand celui-ci dit :
« Mass media » : mot américain invariable. Techniques de diffusion de la culture de masse telles que la radio, la télévision, la presse écrite, etc. »

Pourquoi ne pas affirmer, à la suite des extensions électroniques :
« de la liberté des masses à s'exprimer, liberté vivante dans la presse *underground,* et nos « little presses » qui sont plus universelles que les grandes (1), et que l'on conserve comme des documents créateurs et précieux ! Ou encore par les cassettes-vidéos où on peut « programmer » sa propre région, son lieu, sa maison, l'ensemble transféré dans la TV des appartements proches, indépendamment des Etats qui veulent tout contrôler ! Ou encore par les téléphones, manière Giorno, touchant gratuitement des milliers d'oreilles ! »

Giorno, certainement, est conscient de ces dimensions que les dirigeants méconnaissent. Il est vrai que, s'ils les connaissaient, ils ne seraient plus dirigeants, puisque dépassés par les paroles. Le mieux, donc, est de proposer un poeme dans sa traduction, en oubliant le mécanisme de la diction qui le renforce. C'est une approximation, mais, tout de même, le jeu des répons répétitifs peut donner une idée de l'oralité de Giorno :
« Lorsque vous lisez, je veux parler d'un poème, vous le lisez rapidement, aussi vite que vous avalez un repas : vous mangez les mots. Par cette lenteur délibérée, votre esprit s'arrête et devient fasciné par les mots ou les groupements de mots. Une sorte de standard poétique traditionnel consistait à créer une situation où vous pourriez avoir des rapports avec les mots, les images ou l'espace ; c'est ce que j'ai voulu changer en écrivant des textes comme ceux-ci :

Je suis
nulle part
je suis nulle part
rien
pour personne
rien pour personne
je suis nulle part rien pour
personne
et nulle part
et nulle part
il y a-t-il
quelqu'un
il y a-t-il quelqu'un

et nulle part
il y a-t-il quelqu'un
qui puisse être
quelque chose
qui puisse être quelque chose
pour moi

qui puisse être quelque chose
pour moi
pour moi

Je suis
nulle part
je suis nulle part
rien
pour personne
rien pour personne
je suis nulle part rien pour
personne,
et nulle part
et nulle part
il y a-t-il
quelqu'un
il y a-t-il quelqu'un
et nulle part
il y a-t-il quelqu'un

qui peut être
quelque chose
qui puisse être quelque chose
pour moi
qui puisse être quelque chose
pour moi
pour moi » (2)

(1) Les quotidiens meurent dans les « archives ». Ces Little Presses couvrent tout un siècle. Voir les rééditions de J.-M. Place qui sont très actives. On peut aussi ajouter que le mot underground (souterrain) ne s'applique pas aux arts commerciaux. On dit, par exemple, que les Rolling Stone en font partie, c'est faux. Ils sont dans la société de consommation. Le vrai monde underground se justifie dans/par les arts et paroles indépendants.
(2) *Colloque de Tanger,* Giorno, p. 341.

DE GAUCHE A DROITE : ANNE WALDMAN, JOHN GIORNO, WILLIAM BURROUGHS, ALLEN GINSBERG, JOHN CAGE. POCHETTE DU DISQUE *TOTALLY CORRUPT*. PHOTO : GRAHAM JOHNSON.

John Cage, musicien et ...

> « John Cage. Musicien ! ou Poète ? Après tout, après tout ! Qui ne le connaît ? Peu cependant, c'est sûr, sous sa facette « phonétique » telle qu'elle apparaît dans cette manifestation. Le reste est suffisamment connu pour qu'il nécessite des pages et des pages et des pages..... » (1)

Cage naquit en 1912. C'est avec lui que la musique aux U.S.A. prend son essor, trouve ses compositions originales. Il est aussi le rassembleur des *Notations* (2), ouvrage étonnant fait d'une large collection de manuscrits musicaux, pour démontrer que l'écriture est en évasement. Dans *Notations*, il publie des partitions ou fragments de recherches des Beatles,

(1) B. Heidsieck, in *Poésie Action, Poésie Sonore*, Atelier Annick le Moine, janv. 1976. Extrait.
(2) Edition Something Else Press, New York, 1969.

Berio, François Bayle, Pierre Boulez, Lars-Gunnar Bodin, Cornelius Cardew, Carl Fernbach-Flarsheim (plus connu dans le monde des poètes concrets), Luc Ferrari, Robert Filliou, Al Hansen, Juan Hidalgo, Mauricio Kagel, Allan Kaprow, Alvin Lucier, Yoko Ono, Diter Rot, Gerhard Rühm, Wolf Vostell, etc.

Cage, musicien, n'occulte pas les recherches poétiques, comme le fit en France le Groupe de Recherches Musicales. Au contraire, il sait qu'elles concourrent aux écritures nouvelles du siècle, et qu'elles vont souvent au-delà. Lui-même, intéressé par le monde hors-partition, a pu réaliser plusieurs concerts où il n'y avait pas de notations. De plus, il est méfiant vis-à-vis des artistes, je veux parler de ceux qui fabriquent l'art avec soin, sans le vivre.

De la curieuse étude de Pierre Dhainaut (1) *Le Soleil, la neige et le mot de la fin (« lecture de la* **Lecture de John Cage,** » d'Octavio Paz) citons les phrases suivantes :

« La musique de Cage, oui, n'a point de mesures (« without measurements ») (2). Cage ne saurait être appelé compositeur, son rôle est de permettre à la musique d'être — et d'être perçue — musique à l'unisson du monde, ouverte, illimitée : la partition recèle en puissance tout l'audible qui peut surgir au gré des musiciens, voire du public, voire de l'environnement, de manière imprévisible et toujours variée. Ainsi un rapport s'établit-il, « a cable of sound », entre la musique — et celui qui y pénètre — et le monde dont elle n'est point la récréation, le double arbitraire, affadi, mais la manifestation. Ainsi la musique imite-t-elle la nature en son mode d'opération. Ainsi l'œuvre (s'il convient d'employer ce mot) n'est-elle pas un objet que l'on ajoute au monde, elle n'est plus tout à fait œuvre d'art. Cage aimerait que la vie atténuât et, idéalement, abolît la distance traditionnelle entre l'art et la vie (« Let life obscure the difference between art and life »). »

(Extrait.)

Nous retiendrons deux phrases : la « musique à l'unisson du monde... » et « Ainsi la musique imite-t-elle la nature en son mode d'opération ». Si, en 1911, le peintre Kupka « demandait pardon à la nature de l'avoir copiée », c'est que la nature avait fini par se fossiliser superficiellement sur les tableaux. Depuis ce temps, la nature s'est infiniment multipliée, avec les sciences, les ondes, les conquêtes terrestres et des espaces, les voyages, etc. Cet immense panorama que nous avons sous nos yeux incite sans doute le musicien et le poète, aujourd'hui, à se reconnaître dans cette autre phrase : « Cage aimerait que la vie atténuât et, idéalement, abolît la distance traditionnelle entre l'art et la vie. »

Cage et sa musique se situent dans un vaste ensemble. Loin de s'enfermer dans son propre domaine, il se passionne pour tous les arts sans discrimination. Il demande, en tous lieux, l'élargissement des langages, étudie les poetes, les religions, le Bouddhisme, le Zen où les frontières ne sont pas, évidemment, celles des « 10 commandements ». Sa musique est souvent un cadre où chaque exécutant peut s'exprimer librement. Sa musique se situe au niveau de la planète.

A ce point de jonction, il commence à connaître le son vocal, qui devient **instrumental,** qui est le champ « physique » sonore, et qu'il utilise pleinement à partir de 1970, sans oublier qu'il a, depuis longtemps, découvert les « rumeurs » des corps humains.

Une de ses grandes pièces vocales a été écrite entre mars et juin 1971. Il s'agit de *62 Mesostics Re Merce Cunningham* (3), d'après des poèmes concrets qu'il a composés lui-même. Le compositeur « instruit le chanteur qui doit obéir à autre chose que le chanté ; il ne doit pas suivre les dictions et tessitures vocales conventionnelles. »

Le résultat n'est pas sans rappeler les **crirythmes** de Dufrêne. A ce sujet, probablement un manque d'information empêche Dufrêne d'avoir sa vraie place aux U.S.A. Mais cela dit, c'est un phénomène de vases communicants ; Cage déverse ses recherches en fondant une musique pour un Continent, et donne un immense départ, Dufrêne de son côté en fait autant.

En réfléchissant, il y a une autre différence, considérable, entre les poésies et techniques

(1) Edition Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques, Maison Internationale de la Poésie, n° 106, 1975. Bruxelles.

(2) Jean Chopin signale que « measurements » s'applique seulement aux mesures métriques, et que « without notations » serait mieux.

(3) Quelques extraits ont été publiés par *10+2=12 American Text Sound Pieces,* 1750 Arch Street Studios, New York. Le recueil des « 62 » qui comporte 62 pages a été publié par Peters Edition.

américaines, et les sonorités européennes. Cette différence vient, sans doute, de deux champs d'expériences qui ne sont pas les mêmes.

Voyons la situation. L'Europe — à part la Grande-Bretagne — subit depuis toujours des convulsions meurtrières : invasions, occupations, etc. En étendant notre champ de vision, il est amer de constater que l'invention de Yalta est le produit d'un pays à l'abri, de deux autres, non européens.

C'est une expérience que le bloc anglophone ne vit que de l'extérieur. Les religions aussi sont vécues de l'extérieur, puisque le monde anglophone est depuis longtemps séparé de la papauté. C'est peut-être dans l'absence de religions vécues que s'explique le goût profond des poètes et musiciens (par exemple Giorno, Cage) pour un certain mysticisme.

Le seul écrivain différent est Burroughs, dont les expériences ont fait de lui, pour citer un mot de Lemaire : « un mort-vivant ».

A part lui, les positions des auteurs américains et britanniques sont souvent mystiques. On connaît le mysticisme d'Aldous Huxley, celui de David Herbert Lawrence, et, plus près de nous, celui de Giorno par ses pèlerinages dans l'Himalaya qui durèrent plusieurs mois et qu'il résume ainsi :

> « Le Bouddhisme m'a rendu plus conscient de mon esprit, de ce qui s'y déroule, des images qui s'y développent. L'influence est subtile dans le sens où elle permet de comprendre la façon dont on peut utiliser ces images. La méditation, la pratique elle-même, c'est exactement comme aiguiser un couteau. » (1)

La même attirance s'exerce chez Cage. L'étude du Bouddhisme lui fait connaître la puissance du **silence,** valeur complémentaire du **son** ; il apprend la force du **rien** :

> « je n'ai rien à dire et c'est ce que je dis (...) notre poésie aujourd'hui c'est de réaliser qu'on ne possède rien (...) quelque chose entre et devient un rien infini » (2)

A l'opposé de ces démarches américaines, l'Europe accentue sa négation — voire son nihilisme intégral — des religions telles qu'elles furent gérées. L'Europe est de moins en moins tentée par des religions qui sacrifièrent le spirituel au temporel... au bénéfice des Empires. Le dernier Empire, qui ne rend rien, est celui du prétendu communisme qui conserve toutes les Traditions, le culte du Héros, les défilés, les parades et les Spartakiades, les vieux brocarts à Victoria Station de Londres. D'où probablement, le refus européen pour ce monde lourd de répressions, et les raisons qui poussent le poète à se trouver un autre monde, fut-il dans les airs.

D'où, sans doute, son besoin abyssal de « la remise en cause de toutes les valeurs ». A propos de Dada, plus haut on a évoqué les mots qui tombaient en désuétude : démon, fatal, menaçant, etc., ou encore **âme** et **esprit,** dont on n'a jamais oublié l'étymologie ; de même, comme on ne l'a pas oublié, les mots sonnent à jamais en onomatopées, en répétitions, en blessures, lorsqu'ils se brisent à la diction, pour découvrir d'autres **sens du sens.**

Cette démarche de « remise en cause » fut naturelle en Europe, au vu et au su du mépris des Régimes face à la vie individuelle, au langage, lui aussi individuel.

Bref, les nombreuses différences entre ces mondes européens et américains se diversifient encore, avec des champs d'expérience qui ne peuvent se ressembler. Excusons-nous de ce préambule, que, certainement, justifie la dominante du goût américain pour les oralités, alors que nos « pulvérisations » linguistiques sont nourries par les tourbillons d'un verbe qui ne peut se récupérer.

Jackson MacLow, musicien, poète, metteur en scène.

MacLow est né en 1922. En 1946, il se fit connaître par *19 Cubist Poems.* En 1960, sa pièce *The Marrying Maiden* fut jouée par le Living Theatre. Cette pièce utilisait des éléments du

(1) *Colloque de Tanger.*
(2) Propos recueillis par Dhainaut.

Livre des Transformations (Tao Te King) et l'auteur puisait « au hasard des tempos, des manières différentes de faire entendre des sons. »

En 1960-61, il donne à New York une série de concerts organisés par La Monte Young où il présente son *Asymmetries* avec Yoko Ono. Cette pièce, animée par les deux participants, comportait parallèlement l'audition d'une bande magnétique. Elle fut reprise au Town Hall, à New York, et augmentée d'actions « simultanées » en 1966.

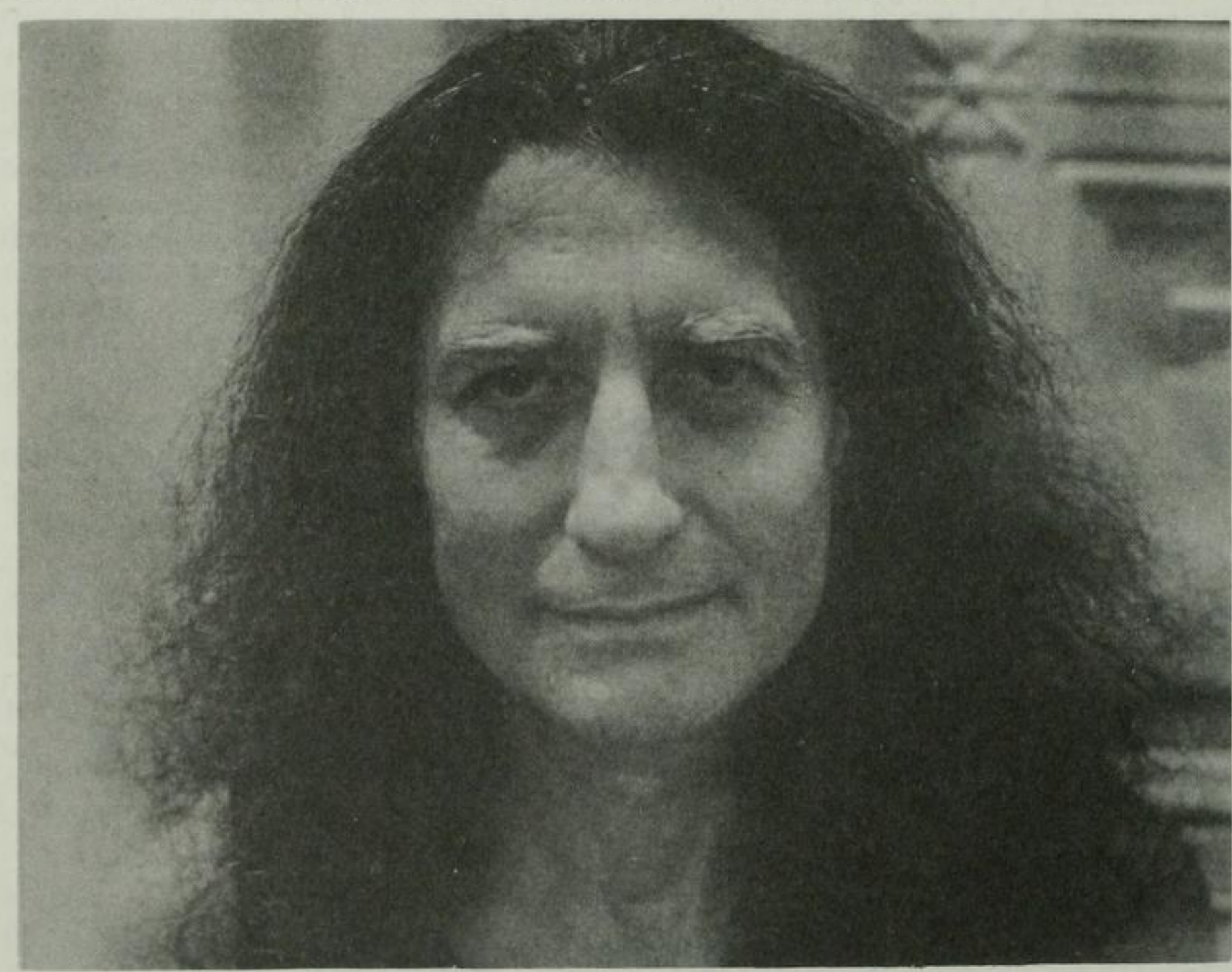
Dans le même ordre de recherches, MacLow proposa à Londres, en mai 1975, un « word event on the booktitle » : *Lucy Church Amiably*. Cette pièce, jouée pour la première fois en 1971 dans une ferme du Cape Breton Island, dans la Nouvelle Ecosse, donnait la poésie de son auteur. Dans presque toutes ses œuvres, il y a confrontation de sa voix gravée sur bande magnétique, et l'action marchée, parfois silencieuse et méditative, d'autres fois modulant et psalmodiant quelques sons buccaux, et quelques paroles. C'est une stéréophonie où il y a sur scène l'homme, dans l'espace l'électronique qui émet la voix de ce dernier.

En 1973, il publie *The black Tarantula crossword Gathas* (1). C'est presque un alphabet ravalé, informel, avec des temps forts dans les spirantes, une diction syncopée à l'intérieur des syllabes des mots. C'est d'une très bonne venue vocale. MacLow brouille ses propos, les brasse, donne des « expansions » tonales, détruit la Tarentule traversant la planète. C'est une excitation sonore d'une grande portée.

Jackson MacLow, qui déchiffrait la musique avant même de savoir lire et écrire, est entré dans le langage en en pesant les tonalités orales. Il n'a pas eu à nier le mot écrit ; celui-ci, pour lui, n'est souvent qu'un prétexte à sons, ou reste naturellement sonore.

Sur le plan social, c'est un pacifiste — au sens libre des premiers hyppies — co-producteur à la fin des années 1950 d'un journal anarchiste. On le trouve aussi en 1954 quand il publie *5 Biblical Poems*, œuvre dont il a écrit qu'elle « invente une sorte de vers dans laquelle l'unité est l'évènement, plutôt que le pied, la syllabe, la cadence ou le rythme ».

MacLow marque une présence américaine très importante, qui n'a pas eu à combattre les spécialisations musique et poésie dont il s'évade sans effort.

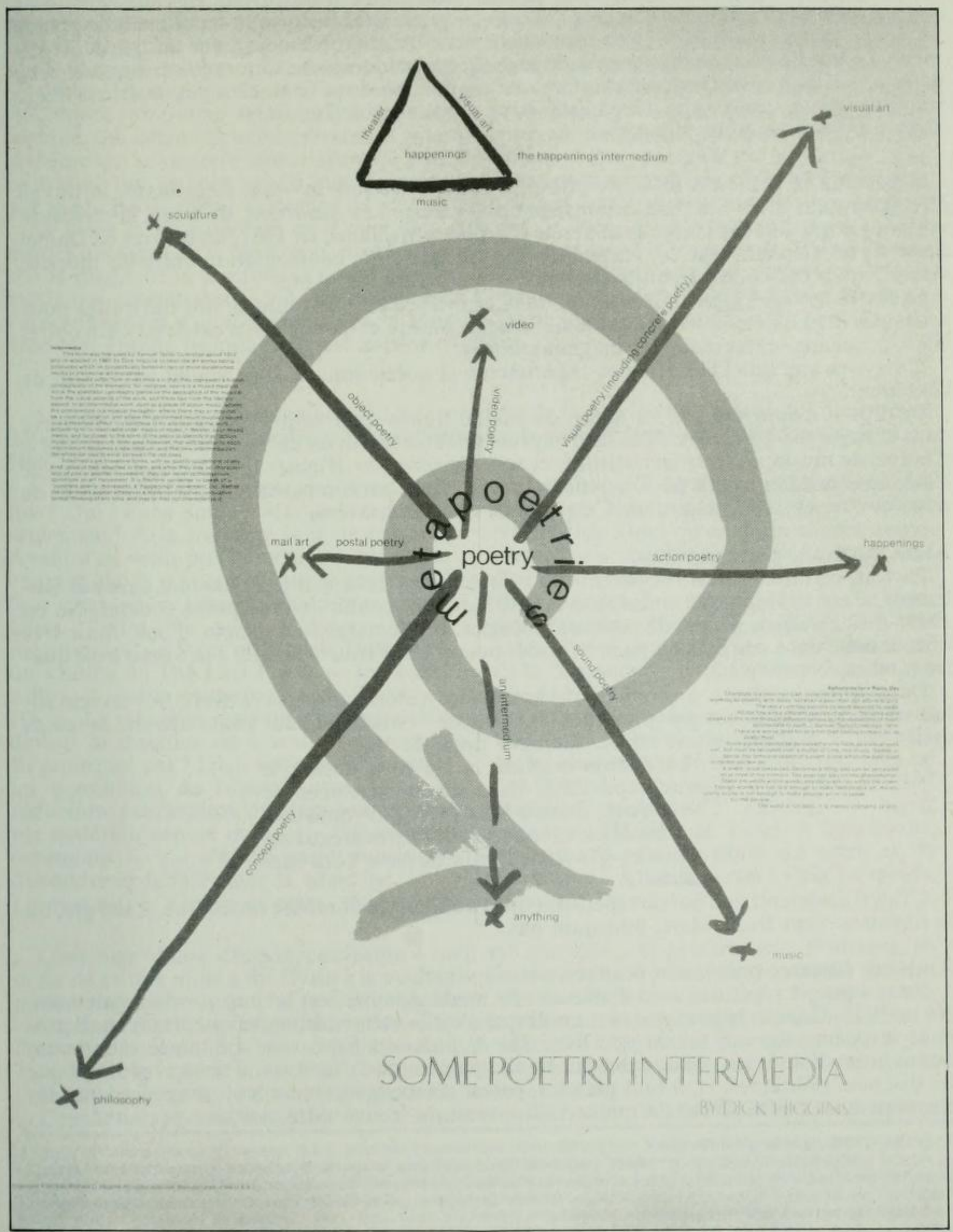


JACKSON MACLOW, 1977. PHOTO MARY ELLEN MORROW.

(1) S-Press Tonband. Allemagne.

Dick Higgins, musicien, poète, éditeur...

AFFICHE DICK HIGGINS, 1976.



Encore une fois, nous avons avec l'affiche ci-jointe l'obsédant terme « **sound poetry** ». Peu importe, puisque Dick Higgins est moins schématique dans sa lettre du 30 août 1976 :

« Pour établir une date à propos de la poésie sonore, penses-tu vraiment que cela colle à un essai esthétique ? Moi, non, franchement. Le but de l'essai esthétique est de suggérer au lecteur comment concevoir ce que lui/elle écoute, pour que cela puisse être assez compris, ou pour être apprécié. Des dates n'aident pas en cette voie, bien qu'un essai historique serait aussi de grande valeur. Actuellement, je ne me considère pas comme un poète sonore (ou critique de cette poésie), donc ce ne sera pas un article que je pourrais écrire. » (1)

C'est vrai, la tâche est difficile, dès qu'il s'agit d'évoquer la voix. Cependant, le travail d'Higgins nous aide. Ses publications sont précieuses : Les *Notations,* de Cage, la meilleure anthologie qui soit sur la poésie concrète d'Emmett Williams, en 1967, les œuvres de Daniel Spoerri, les siennes, tout cet ensemble propose une large confrontation entre les mondes visuels, sonores, un large soutien au mouvement Fluxus (2), etc.

Sa lettre est également importante, dans la mesure où elle souligne nos difficultés pour notre poésie. L'Histoire ne nous aide nullement, puisqu'en poésie elle n'existe pas. En outre, elle n'a aucune entrée dans les magnétophones.

C'est avec eux que Dick Higgins expérimenta la poésie sonore. Il ne voulut pas la voir de l'extérieur.

Bien qu'il n'apprécie pas les dates, disons au moins qu'il naquit en 1938. Qu'on trouve dans le *Repertoire* de Davies une liste impressionnante d'œuvres de musiques « mécaniques », d'autres de musique électroacoustique, et son *Requiem for Wagner the Criminal Mayor,* de 1961, dont la durée s'étale de 20 à 540 minutes, je cite. C'est composé pour une bande seule, ou pour quatre, en stéréo chacune. C'est tout ce que nous savons.

Aram Saroyan, poète concret.

Parfois, certaines sonorités purent venir directement de la synthèse d'un mot dans son isolement, c'est la technique qu'adopte Aram Saroyan, connu comme poète concret. Né en 1943, il figure dans de nombreuses anthologies. Sa démarche est simple, d'une ironie très fine, comme dans son affiche-poème (poster poem) où se trouve un seul « m » mais avec quatre jambes.

Dans la partie sonore, on connaît une lancinante histoire nommée *crickets.* Sur un seul sillon en fin de disque, est gravé un mot — crickets — que l'auditeur peut entendre le temps qu'il veut, 1 minute ou une année. L'auteur nous dit : (3)

> « Le poème *crickets* a été écrit durant le printemps 1965, dans un appartement de New York, dans la East 45th. J'ai voulu dire que les crickets sont de puissantes créatures, capables d'investir la ville de New York elle-même. »

C'est, finalement, une poésie répétitive, que l'auditeur peut rendre obsédante, à son gré, où le noyau se veut fruit. Mais, pourquoi pas ?

Anthony Gnazzo, poète, compositeur, artiste visuel.

Cette « poésie répétitive » est d'ailleurs une mode, comme l'est la musique du même nom. Né en 1936, Gnazzo la pratique, sur un disque avec la même technique que Saroyan. Il propose le poème *Canon,* tiré de son livre *The Population Explosion.* Le thème est : boum boum boum boum, sans cesse entendu. Ne riez pas, lecteur, c'est aussi sérieux et profond que les discours politiques, et, à tout prendre, passer cet enregistrement les jours précédents des élections aurait plus d'effet. A un certain niveau, je trouve cette synthèse parfaite !

---

(1) Extrait. Traduction Brigitte Chopin.

(2) Fluxus, mouvement international : objets, visualités, jeux, nihilisme, graphiques, affiches, publications de livres, dépliants, etc. Fluxus ne se résume pas. Les noms les plus connus : Higgins, Ben Vautier, Wolf Vostell, Allan Kaprow, Filliou, et tant, et tant... Allemagne, USA, France, Grande-Bretagne... grand flux et reflux. C'est un mouvement divers qui balaye les notions des « chapelles artistiques ».

(3) Disque 10+2 : 1750 Arch Records, New York, 1974.

Steve Reich, compositeur.

Lui aussi né en 1936, dès 1964 Reich est dans la parole, dans la voix. Il recherche une musique/poésie répétitive, plus riche et plus « manipulée » que les précédentes. On peut supposer qu'il s'amuse de l'emploi de niveaux multiples, des réverbérations, des sifflements vocaux, auxquels il superpose des bruits de circulation urbaine... Là aussi, les principes des « brouillages » existent... C'est une sorte de phonation musicale un peu... comment dire ? : pêle-mêle. C'est ce qui s'entend avec son poème sonore *Livehood,* de 1964. L'année suivante, il compose *It's Gonna Rain,* où il laisse aller — probablement — une **boucle** un temps indéterminé, qui détruit progressivement la première phrase, audible, et qu'il réduit, réduit, dans le thème qui se resserre sensoriellement pour l'écouteur — qui peut ressentir une fatigue, une saturation qui ne sont jamais indifférentes — qui se resserre aussi lorsqu'on a l'impression que la phrase du début s'estompe de plus en plus. Reich crée une réelle fascination sonore.

Sa pièce la plus connue est *Come Out.* Elle est de 1966, se base naturellement sur les mêmes principes de la répétition, procédé dont Reich comprend la complexité. Il veut découvrir la magie de la lassitude et pour l'obtenir il utilise les échos, cadences, variations, le leitmotiv qui enrichissent le vide ou le thème de la corde raide. *Zarathoustra* dansa dessus en s'accompagnant d'un flot de paroles ; à l'opposé Reich, de sa corde raide, lance peu de mots, avec une grande technique. Il est anti-romantique.

A ce point de nos connaissances où les frontières de la poésie et de la musique deviennent indécises, et avant de poursuivre ce panorama de la période 1960-1969, donnons un avis de Heidsieck :

« A la frontière de la musique, donc, parfois ! Oui ! Sans doute ! Mais à la frontière seulement ! A la frontière tout de même !
Avant d'en venir précisément à ce troisième courant de la « poésie-musique-poésie », il faut citer ici, à titre de charnières singulières, l'infra-folk song « blanc », parlé, incantatoire, de Peter et Patricia Harleman, ou « noir » de The Last Poets, — infra-jazz « dit » —, ou le « pop parlé » de Shiva.
III. — Le troisième courant s'est agenouillé devant la machine ou a voulu l'exorciser ! Et pourquoi pas ? D'où son recours à toutes les possibilités de l'électronique. D'où la réduction/sublimation du langage à un simple matériau sonore de base — sélectionné cependant — qui n'hésite pas à pulvériser, dissoudre et faire éclater la Machine.
Le mot dit, la phrase, le texte, se trouvent déglutinés par Elle, avalés, et tous les points d'ancrage sémantique d'origine, envolés ! Ne subsiste alors qu'un grain sonore bouleversé, mais spécifique — oh ! encore, car d'origine vocale !
Bien des caps, à ce niveau, bien sûr, se trouvent franchis. Dépassés, parfois, peut-être même ? et plus d'un, alors, alors plus d'un, de se demander : ... musique musique ?... ou poésie ? Bof !
Qu'un musicien fasse « parler » un ordinateur, que celui-ci, programmé, dise « un texte, clair et pur de tout autre son, cela lui confère-t-il l'estampille « poésie » ou l'estampille musique » ? Fichtre — bigre, encore — (Dodge, H. Lille). A tous coups, en tout cas, celui du siècle, du nôtre, et, de l'aventure ! Ah oui, certes ! Cela au moins, pour sûr (1). »

C'est bien d'une « fusion/confusion » qu'il est question... et peu importe. Pourtant, en dépit de ce que nous a dit Gysin « le poète n'a pas de mots qu'il possède », ce sont les mots — pour les agrandir — que les poètes assiégèrent, afin de trouver, en eux, outre les microparticules, des sons multipliables, des sens multipliés, des étendues sensorielles qui demandaient à l'écouteur-homme d'oublier cette ancienne contrainte : « apprendre par cœur », qui sous-entendait bien que le cœur était devenu fonctionnaire. Au contraire, on a voulu trouver la voix et le mot avec le cœur, avec passion, non par cœur.

Cependant, il était inévitable que le musicien, dès l'instant où les mots deviennent sons,

(1) Note de Heidsieck : A ce niveau, donc, pourrait s'ouvrir une vaine discussion sur la confusion des genres, sur l'interpénétrabilité des pratiques, formes et normes artistiques : cette fusion/confusion se retrouve dans bien d'autres disciplines : rappels d'évidences qui courrent les rues, maintenant : la sculpture qui se fait « corporelle », la photo qui s'intègre au tableau, la musique qui se fait geste, le tableau, sculpture, l'écriture, tableau... und so weiter... On n'en finirait pas ! Chacun de se mordre... etc... etc... On n'en finirait pas ! Est-ce utile, par conséquent... ? Le serait-ce ? Oh ! Byzance, bien sûr... ! *Poésie Sonore, Poésie Action,* Atelier Annick Le Moine.

progresse avec eux. Il était inévitable d'arriver à ce constat que formule bien Heidsieck, qui nous invite à rechercher — malgré Byzance — les sons, et bien entendu « la voix ».

Une fois de plus, répétons-nous, vivre vocalement, c'est accepter toutes les ouvertures dans tous les sens, même si, dans celles-ci, il n'y a parfois que le « cricket », ou le « boom ».

Charles Dodge, musicien.

Et l'on arrive à la voix, cette fois artificielle. Né en 1942, Dodge travaille souvent avec un computeur. Sa position est franche, et peut déconcerter les personnes attachées à la priorité de l'humain :

> « Mêmes les sons vocaux qui ont le son le plus réaliste sont synthétiques. Je crois que les chansons démontrent la force potentielle de ce nouveau « medium », en combinant les avantages du son synthétique, et du son concret en même temps. Je considère les chansons comme un pas en avant vers le théâtre-opéra-drame de la radio électronique ». (1)

Bien des questions à ce sujet peuvent être posées. Une s'impose aussitôt, puisque Dodge parle chansons. Pour nous, effectivement, les chansons sont artificielles, ignorent la « voix en portrait », obéissent toujours à des propos superficiels, à des clichés, voire à des versifications défuntes depuis Jules Laforgue. Pourquoi ces versifications sont-elles mortes ? Mais précisément parce qu'elles étaient devenues synthétiques ! La référence de Dodge ne paraît pas bien solide, surtout si on évoque le « *éviter de refaire toujours les mêmes erreurs* », de Davies. La chanson, le chant, s'étaient fourvoyés dans les paramètres musicaux, et ne s'étaient pas connus dans la voix.

En tout cas, Dodge n'est pas n'importe qui, n'est pas un musicien « au rabais », comme Heidsieck le signale dans son catalogue « Poésie-Action, Poésie-Sonore ». Pour une oreille libérée et de la musique et de la poésie, Dodge rend la machine amusante, ridicule, par un discours « distordu » riche en variations, et qui, souvent, démontre un jeu réel, où le théâtre-opéra-drame se conjugue effectivement... Dans ses enregistrements les articulations se brisent, laissent une impression de contre-vérité où les sons et les sens se fondent. Curieusement, le résultat est une danse physique (artificielle tout ensemble) qui dépasse ses propos critiques... avec une suggestion dans la voix « artificielle imaginée », qu'à mon avis aucun Européen n'a su trouver.

Alvin Lucier, compositeur.

Lui aussi travaille avec un computeur. Il « s'envole dans la ionosphère. » Parfois, il devient sa voix, et, d'autres fois, il interprète des variations de Cage, comme dans la pièce *Solo for voice 2* dont la version électronique est de Lucier, David Tudor et Pauline Oliveros. On signale plus haut que « parfois Lucier devient sa voix ». C'est réel. Lucier souffre d'un bégaiement, mais ce n'est pas un problème, puisque cet auteur en profite pour rechercher des tessitures vocales inédites.

Lucier est né en 1931. Si je le place ici — alors que le morceau musical dont nous allons parler est de 1970 — c'est qu'il a à son actif une longue démarche, depuis le début des années 60. C'est en la suivant, que l'excellente revue *Source* (2) dirigée par le compositeur Stan Lunetta, tint à publier *I am sitting in a room,* où Lucier donne son oralité bégayante, fixant ses balbutiements oraux. C'est une composition remarquable ; de plus, les valeurs du son dominent merveilleusement bien la dimension du disque. Lucier est un poète-musicien sans éthique, il allège les oreilles, il nous propose des « dérapages vocaux », amplifiés par des **accrochages** techniques. C'est une étonnante syncope du son.

Robert Ashley, compositeur.

Il naquit en 1930. Il passe pour être un pionnier dans son pays (« has been a pioneer in the

(1) *10 + 2 = 12.* Extrait de son article

(2) *Source* parue entre 1967-1974. L'œuvre de Lucier est dans le n° 7, 1970.

development of electronic and live-electronic performance »). Son enregistrement *In Sara, Mencken, Christ and Beethoven there Were Men and Women* est l'utilisation de la voix dans l'ordinateur ; c'est un développement très simple, où l'auteur est, c'est dit, « très fatigué », alors que, par contraste, l'ordinateur semble émettre des sons dérisoires. C'est une œuvre qui est à la fois dans le langage et dans l'arbitraire du parler... le résultat est gai. Ashley ne met pas l'idée de la voix en avant, dans ses propriétés, c'est un élément sonore, sans plus, ou un prétexte. C'est surtout les machines qui sont sollicitées :

« Dans cette œuvre, on analyse les sons de la voix par filtrage, pour tracer la fréquence de production de 7 composants sonores différents (attaques plosives, fréquences fondamentales, et 5 « harmoniques » différentes), dont chacun se convertit en train de rythme (pulse-train) guidant le synthétiseur qui synchronise la lecture du poème avec la voix. Les 7 pistes de sons au synthétiseur sont mélangées avec la voix et émises en image stéréo. » (1)

D'autres musiciens sont à mentionner, dont Charles Amirkhanian, Beth Anderson, Steve Ruppenthal et Larry Wendt, mais nous devons les situer après 1970. Avec eux, et beaucoup d'autres, maintes solutions vocales s'ouvrent. Nous connaîtrons aussi les poètes Bliem Kern, les Harleman cités par Heidsieck, et le compositeur-poète William Brunson.

Si, enfin, j'ai comparé ce qui se passe en Europe à ce qui se vérifie dans les pays anglo-saxons, en ayant l'air de vouloir créer des oppositions, si, en outre, j'ai sous-entendu que l'Europe, et surtout Paris, ont provoqué la naissance d'un mouvement vocal électronique qui a déjà un quart de siècle, qu'on m'entende bien : en premier, les habitants européens furent au cœur même des conflits, et ses poètes veulent s'en libérer, d'où ce goût naturel de trouver les voix libres ; en second, c'est que Paris, encore à l'époque — et malgré les abus de l'Ecole de Paris qui voulait que de cette seule ville naquît l'art nouveau — sortait d'une crise épouvantable pour les consciences. Le besoin absolu de nous libérer de toutes les disciplines, de tous les codes, de toutes les notations, prenait corps au lendemain des génocides organisés.

D'ailleurs, la poésie elle-même est un long cri de révolte, depuis toujours, mais de plus en plus depuis Arthur Rimbaud, depuis Dada, depuis le *Grand Jeu,* depuis Daumal, (2) depuis Artaud...

Bref, les situations ne sont pas les mêmes, les expériences non plus. Au risque de me répéter, et partageant l'avis de John Cage, je demande qu'il n'y ait plus de notations — nous en crevons — tout en disant à Cage, qu'à l'inverse de lui, nous ne produisons pas : (la) « poésie aujourd'hui c'est de réaliser qu'on ne possède rien ». Au contraire, en tous sens, et c'est notre seule chance, nous avons les voix, les corps qui les portent, et ce n'est pas rien.

Aussi, plutôt que mon côté — à certains gênant — polémique anti-polémique, citons, pour conclure, Heidsieck, qui regarde, plus froidement objectif que moi, cette rencontre poésie/musique, en proposant la suite de son article qu'on a laissé plus haut :

« Ce qui l'est moins, tout de même (il faut se l'avouer, et qu'on se le dise) c'est que ce dernier courant se compose essentiellement de musiciens, de musiciens-poètes, peut-être, mais de musiciens, à coup sûr, et que ce ne sont des musiciens « au rabais ».

J'ai tenu à introduire ces transfuges dans ce panorama de la poésie sonore pour souligner, faire apparaître ces chassés-croisés, parce que je me plais à constater, ni plus ni moins, ce « rush » sur le « mot » à partir d'horizons divers et inattendus. Parce que le mot « dit », parce que la « diction », (il n'est pas question ici d'un Sprechgesang à la Schönberg...) ont acquis, là aussi, hors de la page (de la page-partition même), à travers rage et passion, obsession et fascination, droit de cité.

Dans ce courant néo-musical ou hyper-poétique, néo-poétique ou hyper-musical (qui tranchera ?... qui ? et à chacun de... après tout !...) ! : C. Clozier, P. Rochefort (subjectivisme et tendresse, objectivisme et constat, humour et lyrisme), Ashley, Steve Reich, A. Lucier (répétition... répétition... répétition... et drogue sur drogue... : envoûtement) et

(1) Note d'Ashley. *10 + 2 = 12.*
(2) Cf. : René Daumal, *Les Pouvoirs de la Parole* (1935-1943).

« l'école » suédoise, enfin : Sten Hanson (de plus en plus), Bengt Emil Johnson, Svante Bodin, Lars-Gunnar Bodin, Mellnäs, tous musiciens de formation, (émiettement, déglutition, pulvérisation du texte, des mots, des phonèmes, des lettres par la machine). »

(Extrait.) (1)

(1) Catalogue cité.

CHAPITRE 5

portugal

En une phrase : un demi-siècle étouffé. Une seconde phrase : l'analphabétisme conservé, voire organisé. Brutalement, la situation est résumée. C'est dire qu'il y eut peu de poètes, et seulement deux poètes sonores. Au point de vue langue, le portugais s'étendit surtout au Brésil. C'est important pour la recherche du langage, puisque ce pays fut le second berceau de la poésie concrète, avec les frères Haroldo et Augusto de Campos, et Pedro Xisto. Le « plan-pilote » des de Campos eut une belle influence au Portugal, où, en dépit des surveillances, naissaient d'importantes revues : *Bols,* en 1965, restant la meilleure. On connut les auteurs Ernesto de Melo e Castro, Alvaro Neto, Ana Hatherley, Joaquim da Silva, Salette Tavares, parmi d'autres, qui parvenaient à se faire connaître par les activités *underground* qu'ils savaient organiser.

C'est seulement à partir de 1966 qu'il fut possible de présenter à Paris une exposition de sculptures en papier de Melo e Castro ; c'est la même année que nous recevions la visite du poète concret Tavares. Ce libéralisme fut de courte durée, et la mort de Salazar n'arrangea rien : Caetano prenant la suite, dans une dictature vaine.

Pour en revenir aux poètes dits d'avant-garde, lorsqu'ils vinrent à Paris voici douze ans, ils avaient déjà à leur actif une longue expérience de la recherche... et c'est un paradoxe. En effet, dans ce pays maintenu dans l'analphabétisme, on sait que, seuls, les gens instruits et d'une certaine classe sociale purent exiger d'autres langages. Je dis cela pour tenter d'expliquer une situation des auteurs qui ne pouvaient produire de manifestes, ni de « plan-pilote », ni écrire, évidemment, ce qu'ils pouvaient penser.

Ces gens instruits, souvent réalistes et souterrainement opposants, ne publiaient que des « allusions ». Rien n'était clair, direct. On lisait des titres allusifs, comme ceux-ci : *eros tico,* d'Ana Hatherley ; *verbos incompletos,* d'Alvaro Neto ; ces titres sont des manifestes en festes en eux-mêmes.

Par contre, un poème de Ernesto Manuel de Melo e Castro, fait en **découpes de papier** avait le tort de suggérer « elle » et « lui ». Ce fut jugé pornographique. Dans la sottise dictatoriale, par contraste un texte était autorisé — je suppose de Melo e Castro — dans lequel « on » disait de cet auteur :

« Melo e Castro propose des formes géométriques simples, vidées de toute charge symbolique. D'abord il les analyse selon un système de coordonnées verticales et horizontales ; ensuite, il procède à une synthèse selon une nouvelle loi associative qui origine (1) une nouvelle signification. Par ce procédé l'auteur démontre un des principes de base du structuralisme comme méthode d'investigation. »

Melo e Castro que je connais bien, me disait : « ils n'ont rien vu », en riant. Il ajoutait : « Tu sais, *Tel Quel* est reçu ici, c'est tout de même officiel, et c'est pourquoi ils n'ont rien vu de méchant avec le Structuralisme qui, lui aussi, est officiel. »

Faux ou vrai, peu importe. Toujours est-il que nos disques, par contre, ne sont jamais arrivés à leurs destinataires. C'était de « l'art dégénéré » pour les fascistes.

Ce poète, né en 1930, est ingénieur en textile, spécialiste de la laine. Durant quelques années, avec cette qualification il put voyager, mais ses publications, son besoin de liberté, ses engagements politiques, tout cet ensemble lui valut quatre années de « bouclage », selon son terme. Ces quatre années d'inactivités artistiques le poussèrent à enregistrer sa série de poèmes.

Sur un « magnétophone miniature, mais vraiment miniature », comme put le dire Novak, il s'était déjà essayé à la poésie sonore. En 1965, il avait monté le *Super Numerical Superimpressions,* qui est seulement une énumération de chiffres. Le résultat n'est pas de ceux qu'on peut retenir ici. La même année il enregistre *Velocidade,* et cette fois nous avons une course échevelée à base de phonèmes plus ou moins inventés, et où le langage devient absurde. La durée est de deux minutes, mais, même ces deux minutes devaient être cachées.

Compte tenu de la mauvaise qualité du magnéto, la diction de la dernière pièce, de même que la voix de l'auteur, n'ont pas grande importance. Par contre, ce qui est important, c'est l'**idée**, qui propose une sorte de jouissance à se moquer du verbe, dans un pays qui fut soutenu par une Eglise ultra-conservatrice. Sans elle, et Castro était d'accord, Salazar n'aurait pas duré. Il faut donc envisager cette poésie sonore comme un combat ; elle se situe en dehors de nos préoccupations d'enrichir l'homme et ses possibilités de transmission.

Après ces essais d'un auteur qui ne se veut pas poète sonore, Melo e Castro, en 1970, réalise *Silencio.* Le thème principal est « qu'il ne faut pas contester ». Le ton est banal, du type conversation de bistro, mais avec des temps d'arrêt qui suggèrent qu'il faut se méfier des oreilles. C'est un silence prudent — non religieux et musical comme avec John Cage — puisque l'oreille ennemie écoute. L'enregistrement s'achève avec « dadadada.» qu'un cri final détruit. L'intention délibérée de l'auteur est de choquer, mais aussi d'intriguer. Cela dure trois minutes.

De la même année, Melo e Castro enregistre *l'Homme Parle.* En fait, l'homme ne dit rien. Dans un mouvement très lent, réfléchi, un peu théâtral, l'homme (l'auteur) se promène sur les voyelles, dans une diction caressante ; il ajoute à ce prétexte parlé un bruitisme naturel, produit par le souffle. Il y a trois superpositions élémentaires, sans recherches électroniques. A cela s'ajoute encore un monologue qui n'a pas de sujet. L'auteur veut une voix particulièrement plate, anonyme, une quelconque closerie — insistons sur ce mot — vocale. Ces œuvres protestataires n'ont jamais été publiées, et c'est dommage.

La force de cette œuvre cachée, c'est qu'elle existe. Elle mérite un chapitre car : même les pays silencieux produisent.

Au Portugal, la voix, qui n'était pas prise pour elle-même, s'est créée à peu près en même temps que les nôtres.

Mais laissons place à Melo e Castro qui, au sein du parti communiste portugais, exige « au moins 24 millions d'autres sens absolus ». C'est ce qu'il a toujours compris à l'écoute de la poésie sonore, c'est ce que le Parti n'a jamais compris, dans ses appauvrissements.

A mon ami Henri. de Lisbonne en 1976 :

« Ce qu'on voulait dans les premières années 1960 — quand on a commencé la guerre en Angola, et quand on devait faire face à une répression cruelle et qu'on ne possédait aucune liberté d'expression — ce qu'on voulait c'était survivre. J'avais presque 30 ans et je sentais que ma vie était gachée. Pour moi, la poésie était la seule sortie. J'écrivais tant que possible et je fabriquais des objets. C'est-

(1) Respectons le français de l'auteur. Si le verbe « originer » est laid, il dit bien ce qu'il veut dire. Ce texte est de 1967, a paru dans la revue *Operacao 1,* en grand format. Il n'y a eu qu'un seul numéro.

à-dire que mes poèmes en papier si beaux et qui gachaient tant (le papier alors était un matériau bon marché) étaient ma façon de contrer la stupidité et la laideur de la vie de tous les jours au Portugal. Et aussi de protester contre les valeurs éternelles pour lesquelles, d'après le gouvernement, nous nous battions en Afrique et pour le bien de la Civilisation Occidentale.

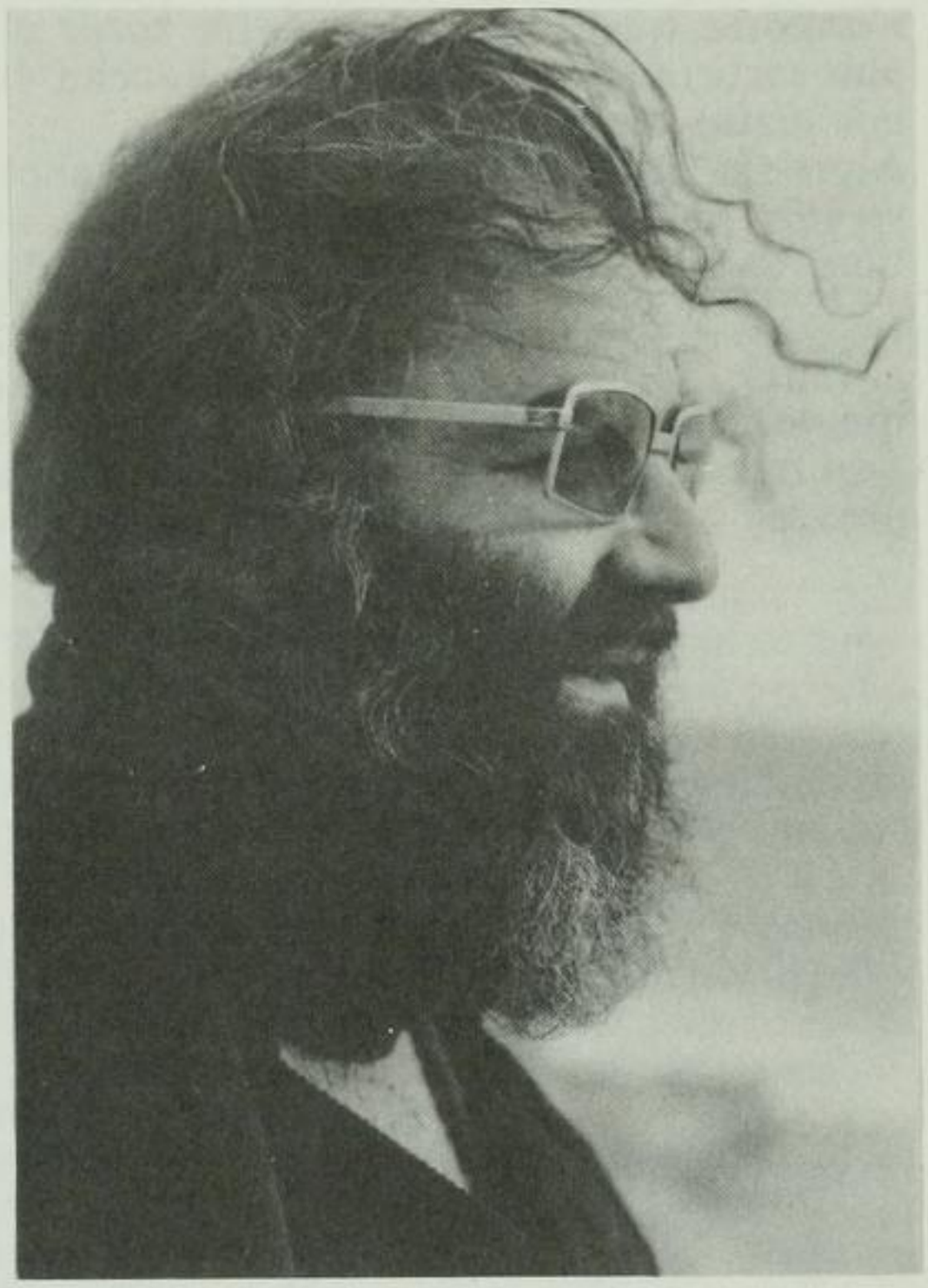
Tout ça nous semble maintenant si bête, que j'ai l'impression d'écrire des choses qui sont arrivées à d'autres personnes.

Mon travail, faire des objets en papier — objectos poematicos — écrire des poèmes concrets, faire quelques expériences avec le magnétophone ou essayer de développer une nouvelle syntaxe pour la langue portugaise — tout ce travail, aujourd'hui vu de loin — est la preuve d'un désespoir triple : le désespoir de vivre dans un merveilleux pays aimé que le fascisme détruisait ; utiliser une langue qui pouvait à peine s'entendre en Europe ; être depuis tant d'années injustement coupé des mouvements d'avant-garde internationaux.

Donc, on doit maintenant comprendre mon activité créatrice comme un moyen souterrain ou TERRORISTE de me battre contre le fascisme avec mes propres moyens, et aussi comme un travail de recherches de comment utiliser la langue portugaise dans le contexte international des mouvements mondiaux. Si bien que j'étais isolé en mon propre pays ? Mais, bien sûr !

Très peu de gens comprenaient ce que j'essayais de faire ; mais c'est probablement pourquoi je voulais le faire ; j'étais convaincu que j'ouvrais des régions nouvelles, de nouvelles possibilités pour le Portugal à venir — j'essayais de survivre... et par conséquent ce que je faisais n'était pas la prétendue poésie de la résistance. Mais c'était sûrement la poésie d'un résistant, qui utilisait des mots pour miner l'oppression, pour détruire le chagrin, pour détruire un discours — un discours organisé conventionnellement — qui était gardé et soutenu par la classe gouvernante fasciste. Oui, mes poèmes sont faits de mots, et ce simple fait était et est toujours : une gifle au pouvoir établi (Maïakovski, oh !). Oui, on sait tout sur le fascisme.

Pas un très bon fac-simile du modèle italien, à aucun moment la version portugaise n'a eu une grandeur quelconque. Et nous non plus, les Opposants et les Survivants, nous n'avions aucune sorte d'héroïsme. Le pont s'effondra comme un cadavre en avril 1974. Son discours était vide et personne ne savait vraiment pas ce qu'il voulait dire ; et personne ne savait vraiment ce que voulait dire son effondrement. Pour nous-mêmes, nous nous sommes éveillés un cri à la gorge, un cri qu'on ne connaissait pas très bien, un cri qui pouvait être de joie, un cri qui pouvait vouloir dire liberté. Un cri qui pouvait être tout ce qu'on ne connaissait pas, mais qu'on avait mis dans nos poèmes, même quand on jouait avec les mots.



E.M. DE MELO E CASTRO, 1977.

Inconscients des dangers, nous avons très vite commencé à développer ces mots, les inventer, les lister, les combiner, les pousser à dire de nouvelles choses. Et donc nous avons inventé dans les rues de Lisbonne, un nouveau mot : REVOLUTION. Bien sûr personne ne savait exactement ce qu'il signifiait (je veux dire personne hors nous-mêmes) et comme c'était un mot nouveau, très nouveau, nous avons tous commencé à lui inventer de multiples sens. Supposons

désormais que chacun d'entre nous puisse produire 4 ou 5 sens pour REVOLUTION ; ce qui, multiplié par 6 millions de votants donne un minimum de 24 millions de révolutions différentes...
Je sais qu'ils existent ces groupes bizarres de gens qui s'appellent les partis politiques. Je sais qu'il y a l'influence de l'extérieur, les intérêts à l'étranger, l'impérialisme. Bien sûr.
Mais un jour même eux sont obligés de faire un choix. Le choix, dirais-je, parce que les racines de la révolution sont là dans le sens que chacun de nous lui a inventé. Et ce sens appartient à chacun de nous. Et un jour ou l'autre, plus ou moins tôt, ces sens commenceront à pousser dans notre corps, dans n'importe quelle partie de notre corps et puis sortiront par les yeux, par la bouche, et nos mains devront le faire.
Alors la révolution sera une substance vivante, en dehors de toute autre considération, en dehors du temps, de l'endroit, du nombre, de la couleur des yeux, la température, l'âge, l'altitude, le poids, le revenu ou rien.
Mais cette valeur absolue de la révolution est en elle-même une réalité bien relative. Au moins 24 millions d'autres sens absolus ont la même valeur et sont une possibilité aussi bonne. Ils sont quelque part à l'intérieur de quelques millions de gens qui cherchent le chemin vers le jour : des gens qui découvrent par l'expérience que tous les visages différents de la révolution se ressemblent plus qu'il ne semblait au premier abord, et qu'ils ressemblent beaucoup à « son » propre visage : l'utopie de la liberté.
... et ainsi pendant le fascisme on se gardait vivant en écrivant des poèmes avec des mots. Nous avons résisté. »

Ernesto de Melo e Castro
(Texte de nov. 1976,
traduit de l'anglais
par Jean Chopin.)

Enfin, de ce pays, je n'ai eu que l'occasion de publier un poète : Joaquim da Silva qui, je crois, a moins de trente ans. Depuis la Révolution de 1974, il a complètement disparu. Son très court poème : *Nocturno,* d'une durée de deux minutes, n'est pas indifférent. C'est presque un **crirythme**, dans le bâillement du sommeil. C'est un poème de l'ennui.

CHAPITRE 6

hollande

C'est un pays extraordinairement attiré par les arts visuels. Il est actif, depuis si longtemps, qu'avec lui il y a toujours des références à trouver. Pour l'art de notre siècle, après ce précinétique que fut Vincent van Gogh (c'est là que le classe Frank Popper, parmi les précurseurs), il a fallu que dans l'universel concert du Constructivisme, deux grands noms s'imposent : Piet Mondrian (le plus égal, le plus obstiné, sans doute le plus fidèle à sa recherche), et Theo van Doesburg (allant en tous sens, poésie, peinture, architecture, et de surcroît éditeur des revues *De Stijl* et *Mécano,* cette dernière confrontant l'art construit au dadaïsme). Il y a des noms qui se font peu à peu connaître de cette période, comme l'imprimeur Hendrik Nicolaas Werkman, assassiné en 1945 par les Nazis, et qui précéda les recherches d'empreintes ; on ne peut, naturellement, oublier Paul Citroen, le fondateur de *Daadazentrale* à Amsterdam avec Blumenfeld. Ses photomontages, *Metropolis,* le rangent parmi les créateurs du genre, où l'on trouvait bien sûr Hausmann, et Hannah Höch.

Il est impossible de parler du XXe siècle, dans ses bouleversantes créations, sans passer par la Hollande, où les grandes études architecturales durent toujours, où les grands musées donnent, en permanence, à voir et à entendre l'art de notre temps. Le plus actif, pour nous, est naturellement le Stedelijk Museum d'Amsterdam. C'est de là, sous les impulsions de Wil Bertheux, de Liesbeth Crommelin, que partirent les grandes expositions de poésie concrète ; c'est là aussi que nous trouvâmes de nombreux appuis pour nos recherches, quand les conservateurs de ce musée invitaient une participation internationale de poésie sonore.

Avec ce passé étonnant, un des plus créateurs qui soit, avec ces activités d'expositions à Amsterdam, Delft, Rotterdam, La Haye, et même dans les villes plus modestes comme Breda, activités qui sont toujours suivies, on ne peut qu'être étonné qu'il n'y ait pas de véritables poètes pour le son. Si, dans un manifeste de 1920, van Doesburg, Mondrian, Antony Kok, exigent de « donner au verbe un nouveau sens et une nouvelle force d'expression », cela ne sera guère entendu, et très peu suivi. Il y aura, un très court temps, Franz van der Linde qui animera sa revue *Vers-Univers,* pour mettre en pratique ce propos toujours nécessaire ; il y aura la revue *Nul = 0,* d'Herman de Vries, qui voudra dépasser « la problématique de l'art », en faisant appel à Piero Manzoni et à Yves Klein, mais ce sera à peu près tout, bien

qu'on puisse mentionner Greta Monach, dont les lectures « simples » vacillent dans les mots et phonèmes.

Les soutiens radiophoniques se feront, grâce, surtout, à Ab van Eyk. Bref, **l'après 50** voit des activités individuelles, non suivies de publications. Hormis celle du Stedelijk Museum pour la poésie visuelle et concrète, avec un disque 30 cm anthologique (1), rien de comparable à *Mecano* et au *de Stijl*, ne paraîtra.

Pourrait-on, dès lors, dire que la Hollande n'a pas de sonorités ? Peut-être. En musique de même, il n'y a pas de grandes présences, y compris dans la musique électroacoustique.

Contredisant cette affirmation, il y a bien une œuvre : *Collage Resonance,* du compositeur Ton Bruynèl, sur des textes du poète Gerrit Kouwenaar. C'est un composé qui s'intitule aussi « musique/poésie », daté de 1963. La recherche ressort davantage du poème phonétique, tel que nous l'avons défini, mais avec quelque chose en plus : l'extrême beauté de cette langue néerlandaise qu'on connaît rugueuse, et dont les accents toniques sont des reliefs ; elle devrait inciter le poète à aller dans les valeurs sonores de ce langage. Ton Bruynèl est né en 1934. Très actif, il recherche les confrontations de la peinture, de la sculpture, le ballet, et la musique électroacoustique. De son côté, Kouwenaar n'est pas un poète sonore.

De même que Paul de Vree à ses débuts recherchait un compositeur, ce Hollandais en fait autant. Il est pourtant regrettable que le disque du Stedelijk Museum n'ait pas publié un fragment du *Collage Resonance II* (2), puisque la voix néerlandaise dans sa tessiture particulière est absente de nos horizons... si on sait distinguer la voix de la Flandre (Paul de Vree, Gust Gils) de celle de ce pays.

Deci-delà, il y aura bien quelques happenings sonores, surtout ceux de Herman Damen, et les « amuse-gueule » du moqueur Hans Clavin, qui, lorsqu'on est au restaurant, s'amuse avec le verbe...

Le seul, qu'on peut voir avec nous, est Herman Damen. Il naquit en 1945. Il est moqueur, ironiste, mais un ironiste froid. C'est sans rire, sans clin d'œil à un éventuel public qu'il lance deux enregistrements aux titres français : c'est *Automaton-pouim,* en 1966, et *Elégie pour mon Jules,* en 1967 ; ou bien, prenant Nixon pour cible, *Speaking Majority,* en 1972.

Dans ce dernier, le silence de la majorité silencieuse est de rigueur. Il y a cependant une conclusion, deux ou trois mots, et une sorte de chuintement labial. C'est tout. Un peu avant, en 1968-1970, il produisit son *Monologue Machine,* où il emploie quelques souffles normaux, qu'il ponctue par un bruitisme inspiré du morse ; il joint à la recette le battement du cœur, devenu si commun, et quelques phonèmes dispersés. Ce n'est pas tellement vécu.

Par contre, il est l'auteur d'un livre visuellement merveilleux. C'est son *Langer Vers,* de 1972. C'est une sorte d'anthologie mondiale où Damen est le centre, ou plutôt, un rassembleur. Il reproduit tous les langages, toutes les influences ; il prend à témoin des auteurs d'Ecosse, de France, de Grande-Bretagne, de Tchécoslovaquie, etc., les langages brailles, des mains, des arts visuels, etc., etc., et sans adorer le culte de la personne. Ce livre (3) est probablement le meilleur résumé (entre 1966-1972) qui soit au monde pour les recherches d'après-guerre, dans les visualités, et aussi dans le goût de la présentation, unique en son genre. Il n'y a pas d'imperfections, même typographiques, quand Damen donne la liste impressionnante de ses explorations, qui sont : « idio-, typo-, phono-, idéo-, photographique ; mono-, stéréo-, quadro-, ambiophonique ; 'phonographique', 'bioscopique', 'cinétique', 'kinésique', odorant, tangible, mangeable. » Bref, cet explorateur n'oublie rien, et il n'est pas sans faire penser à ce pays — je le répète — très visuel, qui, par ailleurs, produisit une étonnante activité typographique, avec, en plus de celle de Werkman, celle de Piet Zwart (4), qui commença dès 1921 à bouleverser les mises en page, de façon très (r)évolutionnaire.

---

(1) 1971. Avec, par ordre alphabétique : Chopin, Dufrêne, Heidsieck, P. de Vree, Bengt Emil Johnson, Sten Hanson, Cobbing, Novak, Jandl. Aucun Hollandais ne figure.
(2) EFC. Europese Fonoclub (Amsterdam).
(3) On le trouve à : Te koop in de Boekhandel of te Bestellen bij/to order from : ibisdreef 400, Utrecht, Hollande.
(4) Note communiquée par le graphiste et photographe André Belleguie.

naked gape phonography·participationproject

in the project *"naked gape"* the participator has the possibility to make a *permutable composition of pictures and sounds* by operating a panel with 6 keys.

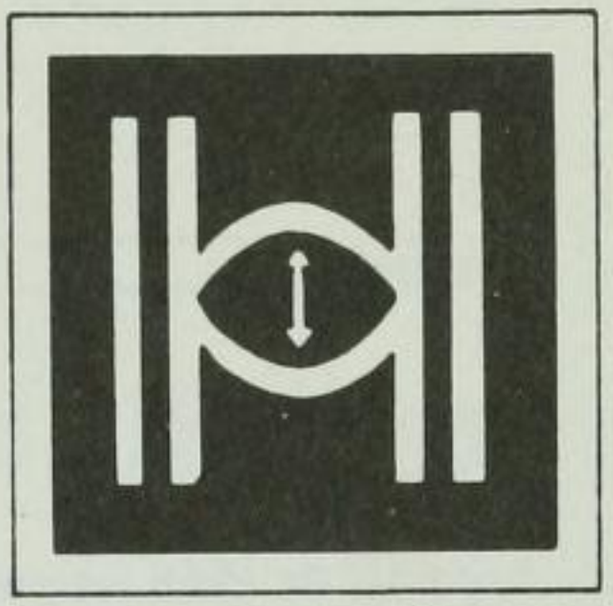
the pictures are shown by 3 films (short & endless; subject predominantly transparent; background black) and 3 dias (subject and background idem), which have been put into 3 loop or instant movie (join ed with 3 tape recorders) and 3 dia projectors.
the projectors have been supplied with primary-light filters.

if some or all keys are pushed, dia and film pictures appear at the same screen - causing additive colour blending - and the sounds are heard, belonging to the film pictures and recorded on tapes.

FILMS & SOUNDS : dynamic

scene	prim. colour	sound
hand ari ses, gro wing up	red	hiccup sound

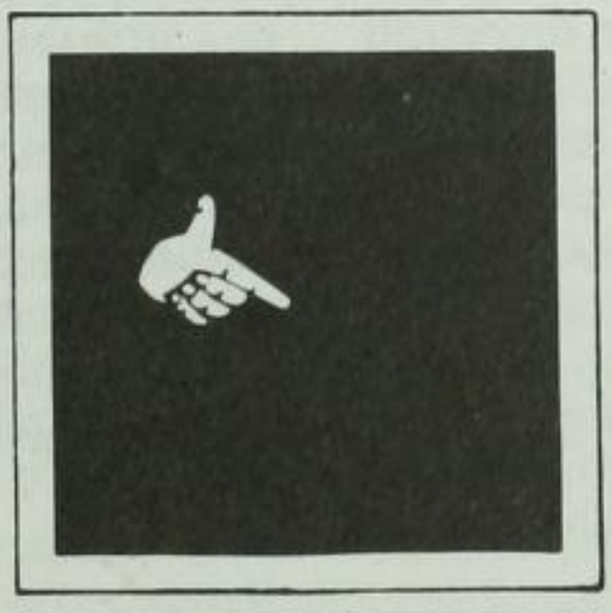
scene	prim. colour	sound
yawning person	green	yawn (in-out; loud)



scene	prim. colour	sound
middle piece becomes oval or flat, syn chronous with the sound	violet-blue	breat hing (in - out)

DIAS : static

primary colour
red



primary colour
green

primary colour
violet-blue

HERMAN DAMEN, PAGE DU LIVRE *LANGER VERS*. PHOTO GRAHAM JOHNSON.

CHAPITRE 7

suède

A partir de 1968 les premiers grands festivals s'organisent sur l'initiative du Centre Fylkingen (1), de la radio suédoise et, pour les trois premières années, avec l'appui du Musée d'Art Moderne de Stockholm. Quant à la poésie sonore, elle était officiellement reconnue en 1967.

La radio suédoise est très puissante, elle diffuse dans les pays scandinaves, en Finlande et dans une partie de l'U.R.S.S., ainsi qu'en Allemagne de l'Est. Les ondes ignorent les frontières des « murs ». Question technique, la radio a su s'entourer d'une équipe de très bons techniciens, et l'on travaille sur des magnétos professionnels 4 pistes. Les diffusions peuvent être faites en environnement sonore, comme nous le verrons plus loin. La préparation de ces festivals s'étala sur plusieurs années. Les auteurs désireux de promouvoir une poésie du son se réunirent autour du poète-compositeur Bengt Emil Johnson : il s'agissait de Sten Hanson, Ake Hodell, Lars-Gunnar Bodin et son frère Svante.

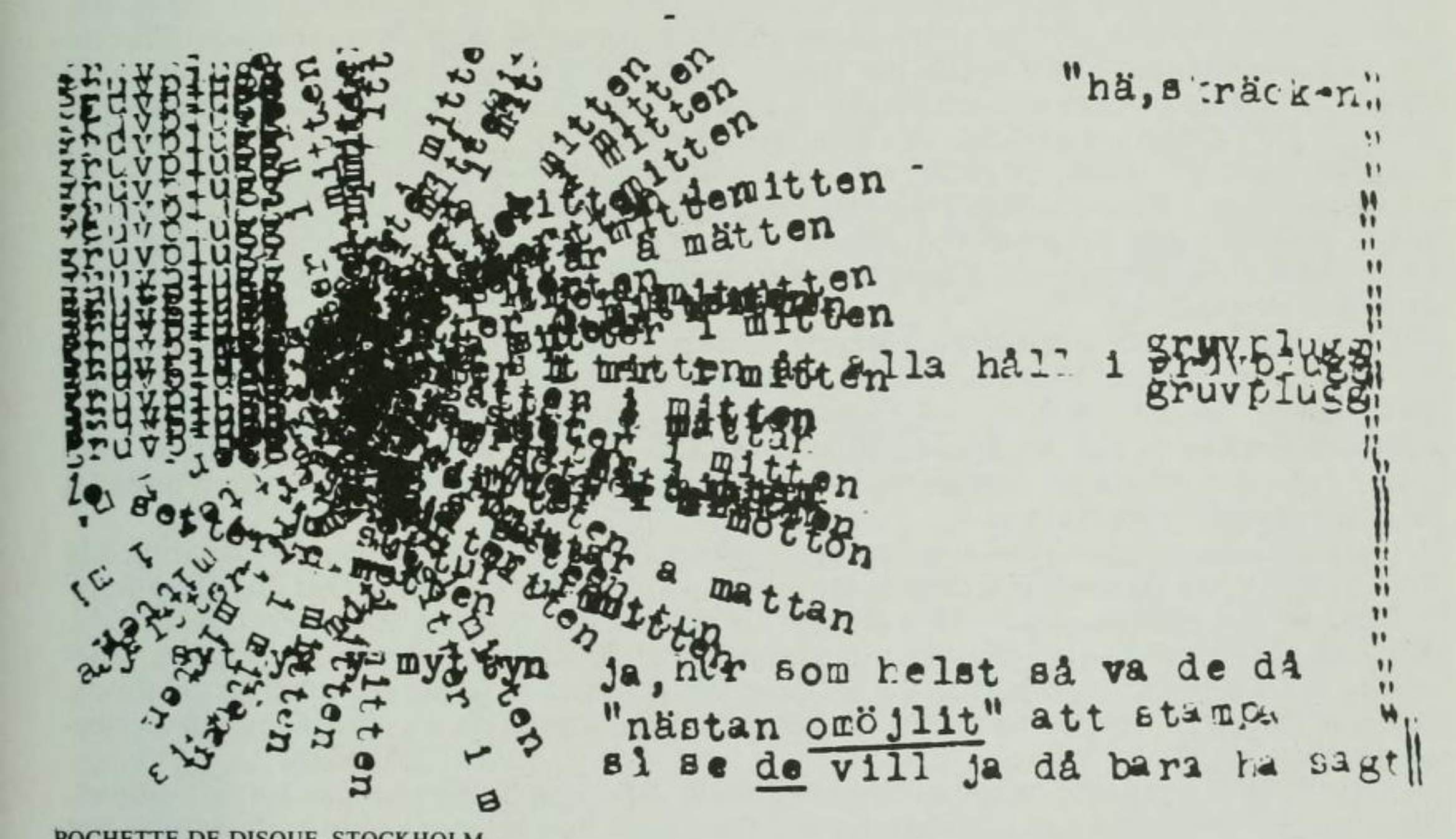
Quelques textes annoncèrent ces festivals, dont cette publication, en 1963, de Sten Hanson : « Finalement, je veux signaler une direction dans le développement de la poésie, qui, à mon avis, portera bien des fruits. Depuis très longtemps, la poésie est enfermée dans le livre et, ainsi, elle a perdu le contact avec les éléments de la voix et du corps humain. On a une poésie à lire, mais pas à écouter. Maintenant, quand la poésie peut être aussi bien publiée sur disques et bandes magnétiques que dans les livres, il n'y a aucune raison pour ne pas utiliser les éléments oraux du langage. On peut aussi traiter le langage avec des moyens électroniques exactement comme dans la musique. Personnellement, j'ai travaillé récemment dans cette direction. Je ne pense pas avoir atteint des résultats dignes d'être publiés, mais je crois avoir fait certaines expériences qui sont très prometteuses. » (2)

Cet article, traduit par son auteur, ne fut connu que plus tard. Le rendez-vous initial avec

(1) Le Centre Fylkingen a été fondé en 1933 pour faire connaître les recherches des musiques d'avant-garde — et les technologies nouvelles. Depuis Edgard Varese, toutes les œuvres sont passées par lui. Quant à la poésie sonore, elle y faisait son entrée en 1967 avec le Repertoire de Davies, l'année suivante elle se libérait de son Ghetto, pour citer Heidsieck, grâce au Centre Fylkingen et à la radio suédoise. Sten Hanson est l'actuel directeur de ce centre.
(2) Article publié intégralement en février 1963, dans la revue *Rondo* n° 2, Stockholm.

Text-sound-compositions 2
A Stockholm Festival 1968

Jarl and Sonja Hammarberg-Åkesson
Ilmar Laaban Bengt af Klintberg Sten Hanson
Bernard Heidsieck Bengt Emil Johnson



POCHETTE DE DISQUE, STOCKHOLM.

Johnson eut donc lieu en 1965, quand il nous rencontra à Paris, Heidsieck et moi. Avant sa visite, il y eut quelques émissions radios en France, Suisse et Belgique ; elles étaient dispersées. Si nos expositions de Paris, Anvers, Bruges, Bruxelles, Lyon, Nice, Monaco, Caen, etc. étaient connues, elles étaient localisées. Stockholm venait à point, et, cependant, nous doutions du résultat, en dépit d'une belle manifestation, à Lund, la même année.

La préparation des festivals de Stockholm demanda plus de deux ans. Sans doute fallut-il convaincre les autorités des bouleversements des sons poétiques, et trouver les moyens financiers.

Le *Text Sound Composition* numéro 1 fut réalisé en avril 1968. Personnellement, je n'y étais pas, car à la même époque, nous assistions, ma femme et moi, aux grandes manifestations anti-guerre du Viet-Nam, à Londres. Il n'empêche que ce festival, par sa date même, est un signe avant-coureur d'une transformation du monde, par le fait que ces valeurs sonores changent nos connaissances antérieures du langage. Pour nous, cette manifestation annonce (avec l'audience conférée par la radio) des contestations qui, peu après, devinrent spontanément collectives. Ce livre, d'ailleurs, est tout entier contestataire à propos du « au commence-

ment était le verbe », mais aussi, de tous les arts. 1968, qui fut une immense « remise en cause de toutes les valeurs » (1) nous était familier.

Les premiers invités étrangers furent : Dufrêne, Heidsieck, Cobbing avec tous les chercheurs suédois. Ces derniers sont, en général, musiciens, encore que... Svante Bodin soit météorologue, Hodell ex-aviateur qui brisa son appareil et se brisa lui-même... c'est un homme moitié chair et os, moitié prothèses. Les trois autres organisateurs : Lars-Gunnar Bodin est, comme Johnson et Hanson, musicien. Johnson est, sans doute, le premier compositeur à avoir reconnu l'importance de la voix comme instrument complet ; non par « greffages » ou « collages » comme avec Pierre Henry ; non par « dictions mesurées » comme chez Stockhausen ; non dans les obéissances aux « phrasés », aux « paramètres chantés », comme les utilise Luciano Berio. Johnson a compris, dès 1963, les propriétés sonores des timbres, augmentées par l'électronique.

Dans le groupe de Stockholm, il y a, en plus, un poète d'origine estonienne : Ilmar Laaban. Doué d'une fabuleuse mémoire, il dut faire un grand parcours dans l'art de notre siècle : influence de Duchamp, attirance des jeux de Robert Desnos, il devint peu à peu un surréaliste indépendant, puis un lettriste, non moins indépendant, un locuteur aussi, en direct, enfin un poète sonore, qui s'exprime, dans ses enregistrements, surtout en français, dans un français prenant des accents variés, par suite de ses connaissances linguistiques. Polyglotte, il passe sans effort — dans une conversation simple — de l'anglais à l'allemand, du russe au français, de l'italien au suédois, de l'estonien au danois, etc.

Enfin, il est impossible de passer en Suède sans découvrir, pour un pays de huit millions d'habitants, une telle quantité de créateurs : bien sûr, dans les années 20, le dadaïste Viking Eggeling, puis, au début des années 50, le poète concret Oyvind Fahlström, le photographe Turc Lütfi Ozkök, très connu pour ses portraits d'écrivains célèbres, l'art des lasers avec Carl-Friedrik Reuterswärd.

Un mot encore sur la situation générale de ce pays : un énorme brassage de populations s'y vérifie. On y rencontre des réfugiés de toutes nationalités, Allemands, Juifs, puis des transplantés des pays baltes, des Turcs, Portugais, quelques Français réfractaires de la guerre d'Algérie, et des Américains déserteurs. Ces derniers prêteront leurs voix et leurs accents dans les montages sonores de Hodell qui utilisera leurs parlers et n'hésitera pas à les faire collaborer à ses travaux.

Curieusement, ce pays neutre ne l'est pas pour les arts dont il sait l'active participation à la vie de chacun, ne serait-ce que dans le langage qui s'étend hors des barrières linguistiques.

Les festivals suédois, au nombre de sept, invitèrent des poètes d'Italie, France, U.S.A., Belgique, Tchécoslovaquie, Pologne, Hollande, Grande-Bretagne, Nouvelle-Zélande, Allemagne, Finlande, etc. et, si parfois il y eut des choix douteux en ce qui concerne les créations, par contre il y eut très peu de confusions quand il fut question d'inviter les « vocalités » électroniques.

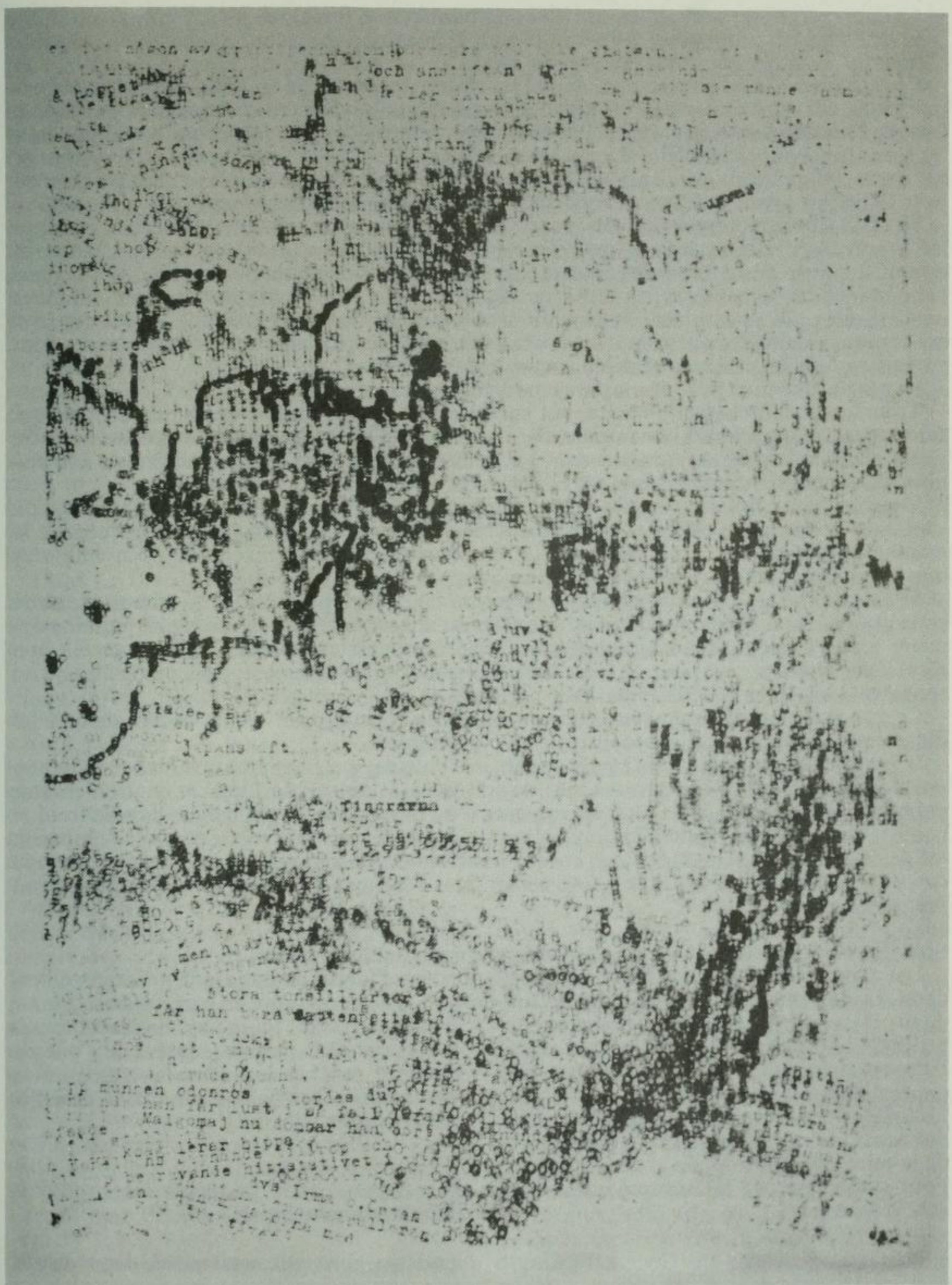
Pour obéir à cette activité qui est internationale, il faut en donner un panorama complet. Et si nous rencontrons dans ce chapitre des poètes qui ne sont pas suédois, c'est qu'ils ont trouvé rarement un accueil comme celui que la Suède leur a fait. Je pense au Flamand Gust Gils, connu en Flandres et en Hollande, très peu ailleurs, au Roumain — Français maintenant — Ghérasim Luca, naturellement apprécié depuis longtemps à Paris, mais qui ne sort guère de cette ville. Qu'on nous excuse de situer ici ces deux auteurs.

Etudions les poètes suédois, dans l'ordre de leurs recherches, sans souci d'une chronologie exacte.

Bengt Emil Johnson, musicien, producteur radio, éditeur de la revue *Nutida Musik*. A ses débuts : pianiste.

Heidsieck dit de lui : « de plus en plus musicien. Initiateur fondamental du *Text Sound*

(1) En inscrivant ce festival comme un des signes avant-coureurs de 1968, qu'on nous entende bien : 1968 fut contestataire des valeurs sociales et spirituelles, avant que les hommes politiques ne s'en mêlent, que les syndicats ne prennent le train en marche. 1968 — avec son « imagination au pouvoir » — était pacifique — hors politique — comme je l'ai vu à Prague, Londres, Paris. Cela n'a rien à voir avec les divers terrorismes d'obédience religieuse, iéologique, politique...



POEME-CONCRET (PARTITION) DE B. EMIL-JOHNSON, 1964.

Festival, en 1968. Sémantique et forêt suédoise pulvérisées par la machine, confondues, fusionnées. » (1)

Ce raccourci donne en peu de mots ce que réalise Johnson. Né en 1936, il appartient à ces musiciens qui sont tentés par les poèmes-concrets qui deviennent de véritables partitions, lorsque l'accumulation des signes alphabétiques propose des phonèmes qui vont dans tous les sens. Johnson, producteur de ces signes, les déchiffre d'abord sur la page qu'il couvre de ses cumuls visuels, qui serviront ensuite de thème à sa « musique vocale » ; c'est ainsi qu'on peut la définir avant qu'elle soit reportée dans la machine électronique.

En 1963, il compose son premier essai : *The Ovations,* où la voix intervient, très manipulée, « pulvérisée », et seulement interrogée pour ses chaudes valeurs physiques. C'est, sauf erreur, à partir de ce moment qu'il utilise ses « poèmes-concrets partitions ». Mais, dans l'abondance des signes qu'il inscrit, je me suis trouvé dans un labyrinthe tellement complexe que jamais je n'ai su comment Johnson pouvait se servir de telles partitions. Je sais que tout est consigné, délibéré, que rien n'est laissé au hasard. Je sais aussi que tous les signes sont enregistrés, qu'ils sont une matière sonore en eux-mêmes.

Le résultat sonore peut être appréhendé en deux temps :

1) Techniquement, chaque phonème est enregistré en tenant compte des superpositions qui sont tapées à la machine ; il manipule, fait des mixages, utilise les grands magnétos à quatre pistes, varie les intensités par les consoles, etc. Les phonèmes ne sont pas accentués à la diction, ils sont plutôt gravés dans un champ sonore horizontal.

2) Pratiquement, l'ensemble perd toute signification verbale. L'impression est celle d'un « lointain », une sorte « d'infini », réalisés dans une fusion totale des sons physiques (de la bouche) et des sonorités de la musique électroacoustique (dans les machines). L'ensemble est une « programmation » purement électronique.

Je ne sais si c'est clair, puisque les mots ne servent à rien pour parler de la musique et de cette poésie. En tout cas, le travail de Johnson est une authentique création qui, paradoxalement, prend à témoin l'immensité de son pays avec un résultat sonore qu'il est surtout bon d'entendre chez soi, pour soi, ou bien encore en grand environnement, dans un théâtre où les sons évoluent entre des séries de haut-parleurs.

Ce que Johnson découvre : un environnement de voix suggestives, en dehors de tous les didactismes connus. Johnson n'instruit pas, il propose.

Il y a cependant un manque à gagner dans ses œuvres, qui tient à ce que nous ne sommes pas du même Nord. Nous n'avons pas, devant nous, la coulée de 1500 km environ comme perspective. Nous entendons mal les rumeurs d'un pays indicible qui baigne dans le froid et l'ombre pendant huit mois (il faut avoir connu les longs hivers du cercle polaire — Johnson est de l'extrême Nord de la Suède), et cet « indicible » rend le travail de Johnson... comment dirais-je... « distanciateur ». C'est une vision dans l'espace... où l'alphabet n'est plus qu'un prétexte.

Sten Hanson, musicien, technicien, jadis marin, journaliste, poète...

Lui aussi est de l'extrême Nord. A la suite des titres fabriqués par Dada à Berlin : Oberdada, Dadasophe, etc., on inventa pour lui, dans un texte non signé, le mot « sonosophe ».

Sten Hanson (né en 1936), compositeur, poète et sonosophe, a travaillé en tant qu'artiste expérimental depuis le début des années 60.

La liste de ses œuvres comprend aussi bien des écrits littéraires, que de la poésie sonore, de la musique électronique et de la musique pour ordinateur, de la musique instrumentale et vocale.

Il a aussi créé lui-même de nombreuses œuvres pour le théâtre, œuvres de « poésie-action », œuvres de théâtre instrumental et des mimes et des ballets avec l'aide de différents artistes.

Ses œuvres sont fréquemment produites dans le monde entier. » (2)

Bien que directeur du Centre Fylkingen depuis quelques dix ans, et en dépit de ses

(1) *Poésie sonore, Poésie Action.*
(2) Cf. Catalogue de La Dernière Nuit de Robespierre, 1975. Stockholm ; Rikskonserter.

constants voyages, il est membre permanent du jury du festival de Bourges. D'une inlassable curiosité, il fait venir à Stockholm de nombreux compositeurs, il « monte » des concerts, plutôt mal que bien pour l'organisation, sans doute parce qu'il est seul à assumer un travail considérable. En autodidacte, il devint musicien, puis électronicien — et je ne fais aucune réserve sur ses compétences. Nous avons conduit ensemble deux pièces où il s'occupait avec bonheur de la technique : *Tête à Tête,* en 1970, et *Double Extension,* en 1972. Ce sont des exemples rares où deux auteurs avaient bien délimité leurs rôles. D'abord j'ai enregistré les thèmes ; ensuite, sur une seconde piste, Hanson les travailla — sans corrections — en les modifiant par des manipulations superposées à l'aide de deux « variateurs de vitesses » et par report sur deux pistes de l'enregistrement organisé électroniquement. Puis nous réalisâmes un enregistrement stéréo où, sur une piste il y avait le thème brut initial et sur l'autre le thème manipulé. Ainsi, il n'y avait aucune trahison, puisque chacun restait l'auteur de sa bande. Si, un jour, elles sont publiées, évidemment en stéréo, ajoutons qu'à ma demande, la piste où la voix est directe a tout de même été utilisée avec quelques échos et réverbérations.

Une autre dimension d'Hanson, c'est son combat politique. Il le mène avec une grande lucidité. En 1968, il réalise *Che* ; dans ce poème, en deux minutes, il évoque le révolutionnaire, et son assassinat ; balayage désabusé en peu de temps (1) ... qui conserve pourtant sa foi dans le Socialisme.

Sur le même disque il y a son *Coucher et Souffler.* C'est un **audio-poème** d'une scène d'amour où il mêle les constructions grammaticales suédoises au français : « je suis un sentiment très grand pour toi »... qui se confond plus loin avec « moi, mon amour ». L'ensemble se poursuit avec les mots : « abasourdi, abominé, abordé, aboyé, abreuvé... » que je prends au hasard. C'est une œuvre sémantique de la dérision, et le monde n'est rien, ni même l'amour.

Dans *La Destruction de votre Code Génétique par Drogues Toxines et Irradiation,* de 1969, le monde entier est fourvoyé, et, pour s'en dégager, il enregistre une sorte de succession de sigles et de phonèmes, brisée par des accrochages électroniques. C'est une narration de mort. Il est vrai qu'Hanson est passé par certaines expériences de ce genre.

Dans ce court panorama, et, compte-tenu qu'on ne peut donner le moindre jugement de valeur sur ses pièces de théâtre écrites en suédois, il faut ajouter son travail de technicien dans le son électronique. Bien que trop occupé, il a le temps de préciser :

« Nous pensons que le travail du compositeur ne s'arrête pas au niveau des problèmes compositionnels, il se situe aussi au niveau de la présentation de l'œuvre au public, au niveau du concert ; et, à Fylkingen, nous avons commencé un certain nombre de recherches dans ce domaine.

D'abord, nous nous sommes préoccupés de définir quels paramètres il pouvait être intéressant de contrôler en situation de concert. Habituellement, la seule chose sur laquelle nous puissions avoir une action quelconque, c'est l'intensité du son. Or, il nous est apparu qu'il existait de nombreuses autres données intéressantes à contrôler. Pouvoir déplacer le son à volonté dans l'espace, par exemple, ou même contrôler l'espace lui-même, changer à volonté l'acoustique de la salle, avoir une salle acoustiquement la plus sèche possible de façon à pouvoir inscrire l'acoustique désirée directement et définitivement sur la bande.

Nous avons alors conçu une salle parfaitement carrée. A chaque angle se trouve une colonne d'une trentaine de haut-parleurs directionnels (des Lansing, pour l'essentiel). Les fonctions respectives de ces différents haut-parleurs sont programmables pendant les répétitions, si bien que vous n'avez plus à vous en préoccuper pendant le concert.

Pour obtenir des graves parfaitement équilibrées, nous avons employé un procédé très connu en hi-fi, mais jusque-là peu employé en salle de concert : la diffusion par le sol. Entre les murs et le sol de la salle, il y a un espace par lequel les graves peuvent se propager ; ensuite, sous le sol qui doit être absolument plat, il y a une couche de laine minérale d'environ un mètre d'épaisseur — si bien que, pour ce qui est des graves, toute la salle se comporte comme un résonateur et un diffuseur.

Sur les murs, il y a des panneaux de laine minérale d'environ un mètre carré. Ils sont suspendus tout autour de la salle par grappes et peuvent être enlevés et remis à volonté. Lorsqu'on le désire, on peut donc obtenir une salle acoustiquement parlant

(1) Disque 30 cm. *Text Sound Composition,* n° 2. 1968.

absolument sèche. Il est alors possible de concevoir et de faire entendre des musiques où les sons se déplacent librement dans l'espace et où les effets acoustiques voulus peuvent être inscrits directement sur la bande. D'autre part, l'acoustique de la salle peut tre modifiée en cours de morceau.
Ainsi, l'auditeur peut au début avoir l'impression qu'il est chez lui en train d'écouter un disque, ensuite qu'il est en train de se promener en forêt, qu'il est dans une église, etc. D'autre part, vous pouvez déplacer les sons dans l'espace, vous pouvez les placer tantôt très près de l'auditeur, tantôt, au contraire, très loin. » (1)

Bien sûr, ceux qui ne sont pas dans le monde électronique, trouveront ce texte ardu. Mais enfin, l'électronique est dans l'avenir. Si, par exemple, « en cours de morceau » n'est pas clair, c'est seulement une contraction signalant : « l'acoustique peut être modifiée pendant que l'œuvre est jouée », et tout à l'avenant.

Hanson n'oublie pas la voix, lorsqu'il déclare :

« J'ajouterai en terminant que nous envisageons d'expérimenter l'an prochain un procédé de distribution spatiale des sons par le public. Par la parole, il aura la possibilité de faire passer le son d'un haut-parleur à l'autre, de modifier, selon le spectre, la hauteur et l'intensité de sa voix, la vitesse de ce déplacement. »

Ces considérables moyens qu'Hanson met à la disposition des poètes, des musiciens et du public, ne sont pas toujours compris par les poètes qui n'entendent rien à l'environnement électronique. C'est, curieusement, le cas de Dufrêne, qui redoute l'utilisation exagérée du microphone, qui doute de l'importance des environnements sonores fluctuants dans l'espace. Ce n'est pas une critique, mais je veux indiquer qu'il est désormais impossible de confondre la projection généreuse vocale de Dufrêne, avec les expressions électroniques. Si, par ailleurs, Hanson est, comment dirais-je, bourré de technicités, alors que nous ne le sommes pas, il a mis à profit ses connaissances en aidant les premiers grands festivals de poésie, comme il nous a mis en face des magnétos professionnels.

Pour finir, une réserve. Elle venait de la lassitude ressentie après quelques concerts diffusés « pour bandes seules ». C'était froid, trop mécanique ; Hanson lui-même s'en est rendu compte peu à peu, d'où son intérêt pour la « poésie-action », qu'il sut déployer dans le nouveau théâtre de Fylkingen, où Hanson, surtout lui, put faire jaillir les valeurs sonores dans toutes les directions... peut-on dire... réellement spatiales. Si j'ai pu dire que Johnson fut le premier compositeur à vivre la voix, dans ses moindres secrets, mon avis se renforce encore lorsqu'Hanson découvre mieux que personne « la combinaison de l'exactitude de la littérature, et la manipulation du temps de la musique... », principe qu'il applique dans ses propres œuvres, et qu'il recherche pour son théâtre, notamment avec son *Robespierre*.

BENGT EMIL JOHNSON ET STEN HANSON, 1970. PHOTO LUTFI OZKOK.

(1) Extraits d'un article publié dans la revue *Faire*, Bourges, 1975.

Ake Hodell, producteur radio.

Né en 1919, Hodell fut aviateur militaire ; après son accident, on commence à connaître sa poésie.

A ses débuts, il réalise d'emblée une œuvre sonore. Est-ce à dire que, sans avoir fait de longues enquêtes sur le langage, il est immédiatement oral ? On ne sait rien.

C'est en 1963 qu'il lance son enregistrement *General Bussig,* en 1965 son *Verbal Hjärntvätt* (lavage de cerveau verbal) et *igevär* (aux armes) ; en 1968 il met au point le *U.S.S. Pacific Ocean,* l'année suivante *Where is Eldridge Cleaver ?*

Ces quelques titres, pris au hasard, annoncent deux directions, essentielles pour Hodell. Les *General Bussig* et *igevär* sont tous deux des dérisions de l'imagination du poème phonétique ; *igevär* est une succession de i i i i et de a a a a sans signification, comparable à certains aboiements militaires !

La seconde direction est obstinément anti-militariste, anti-guerre, anti-Rhodésie, anti-apartheid, anti-guerre au Viet-Nam, etc.

Il n'y a aucune complaisance, tout ce qui est système d'Etat a forcément des conséquences criminelles, il le dit avec une violence inouïe.

Hodell ne parle que le suédois. Hormis ses poèmes de lettres comme *igevär,* avec des sons préalablement enregistrés et mis en **boucle,** on a très peu d'exemples de son travail vocal. Il utilise des voix étrangères, de préférence américaines et quelquefois françaises, comme dans son *U.S.S. Pacific Ocean,* dans lequel on peut entendre : « descriptions des événements dramatiques dans lesquels la marine atomique américaine veut contrôler les activités chinoises », ou encore : « la politique asiatique vue par les Français », etc. Ce sont des collages, des découpages. Ces poèmes sont dans le même esprit que *La Révolution Electronique,* et proche, par l'intensité, du *Pour en finir avec le Jugement de Dieu.*

C'est dire la puissance des enregistrements politiques d'Hodell. Comme disait un critique : « ça vous casse la gueule !» Naturellement, il y a les pètements de mitrailleuses, les charges policières, et rien ne manque à cette panoplie de l'homme d'Etat, pas même l'Ordre, pas même le Racisme comme dans *Mr Smith is a murderer.* La qualité technique de ces enregistrements est de première grandeur, les montages atteignent la perfection. Le choix des voix est sans défaut et, par intuition, Hodell sait trouver les accents américains qui ont du relief.

Tous ces exemples montrent qu'Hodell est en dehors des recherches du langage, sauf en de rares occasions quand il enregistre son *Numro ba Besch,* en 1970 (1), montage du mot « bussig », et de son nom qu'il découpe par des répétitions, avec l'accent suédois qu'on ne peut décrire, et qu'il exagère dans les prononciations des « h », des « o » et des « l ».

Plus récemment, il se détourne de la pesanteur politique (il est vrai qu'elle fatigue de plus en plus) et cherche une plus grande finesse dans les expressions sonores ; l'œuvre alors devient plus pure, puisqu'elle ne perd plus son temps à écouter les héros politiques qui en gênaient la grandeur.

En effet, qui pourra penser à *Mr Smith* dans vingt ans, sinon les historiens dont c'est le métier ?

Bien sûr, à Radio-France, j'ai passé cet enregistrement (2) parce qu'il est de notre temps. Mais bientôt cela aura-t-il une valeur quelconque ? Imaginons qu'on ait fait une pièce sonore sur un certain Hitler, est-ce qu'une place anecdotique — même criminelle — a droit de cité dans l'art, et aussi dans la voix, en dépit de ce qu'affirment certains commentateurs aujourd'hui, qui entendent les aboiements du chef nazi avec les mauvais films des années 1930 !

Pour conclure, l'étonnant Hodell s'est trompé en voulant mettre dans les « media » des noms politiques, des clichés politiques ; il ne s'est pas trompé dans les qualités de ses montages, ni dans la puissance suggestive de ses poèmes sonores.

Ilmar Laaban, poète, traducteur.

Pour Laaban, j'avais pensé à un chapitre estonien, parce qu'il naquit en Estonie en 1921. Ce petit territoire est très peu connu, et n'occupe pas particulièrement les esprits. C'est, maintenant, une république socialiste fédérative de l'URSS, qui fait très peu de bruit ; c'est tout ce qu'on sait. L'Estonie n'existe pas, et pourtant... Je sais que ce pays a son caractère.

(1) Revue *OU,* n° 42/44.
(2) *Voice of the Wolf* (La voix du loup). Fylkingen, Stockholm, 1975.

N'empêche que notre « tour du monde » nous met en condition pour situer les repères dans tous les pays qui veulent les langages, non pas le système. Ce sont les premiers que Laaban possède.

On l'a dit, il fut assez proche d'un surréalisme libre, Laaban souligne avec lui son indépendance, après avoir échappé aux influences forcées, tour à tour germaniques et russes. Il a quitté son pays en 1943 pour la Suède.

D'après le disque n° 2 de *Text Sound Composition* (1) il a publié deux livres, un recueil de vers en estonien, en 1946, l'autre en multi-langages en 1956, qu'il intitula *Rrosi selaviste,* petit clin d'oeil à Marcel Duchamp et à Robert Desnos. On a parlé de sa mémoire. Elle lui permet, mentalement, d'avoir une documentation rare allant du Futurisme russe au surréalisme qui était, à ses débuts, créatif. Avec un tel bagage, il est nourri du XXe siècle, qu'il regarde dans ses créativités formelles, visuelles, écrites, imprimées... et techniques.

A Stockholm, Laaban est à part. Il est le seul poète à savoir découper les mots, à les analyser, voire à profiter de ses connaissances linguistiques pour inventer des néologismes, ou bien pour jouir de l'écriture, car Laaban n'est pas allé totalement dans le monde sonore ; il reste fidèle à la méditation de la page écrite.

Il met à profit cette fidélité pour approfondir ses vastes connaissances, et affirmer ses propres jugements sur le monde. Prenons un extrait du catalogue qu'il consacre au dessinateur italien Franco Leidi (2) qui pourrait préfacer ses enregistrements :

« Un geste que nous rencontrons fréquemment dans les dessins de Leidi pourrait résumer symboliquement cette dimension : la langue tirée. Geste non moins ambigu, certes, que n'importe quel autre dans le monde peu rassurant, lardé de leurres et de pièges, de Leidi (mais cela ne reste-t-il pas dans la plus pure tradition de la comédie italienne ?) : tantôt coincée dans la fente buccale trop étroite du masque, tantôt tirée hors de la bouche par quelque instrument de torture ingénieux, cette langue peut faire l'effet d'un bâillon gonflé en ballon, en excroissance, tout en continuant à remplir son office de réducteur au silence ; au mieux, c'est toute seule qu'elle éclate de rire au milieu d'un rictus sardonique figé. Entre ricanement de dérision et grimace de douleur (le *Witz* et le *Leid* de la célèbre eau-forte du jeune Klee), entre provocation masochiste (« je te fouette avec ma langue afin que tu me la fouettes ») et révolte déguisée en masochisme, la frontière reste flottante. Pourtant, c'est une langue, et elle nous tient un langage. Opprimé, le monde de Leidi n'est pas muet. »

On devine ici les options de Laaban, jouisseur du verbe inséparable de la « bouche ». En la reconnaissant active, pour les sentiments, pour les paroles, pour les dérisions, les grimaces, il s'identifie lui-même dans les sonorités.

Lorsqu'il note que « cette langue peut faire l'effet d'un bâillon gonflé en ballon, en excroissance », il regarde le dessinateur, mais c'est lui qu'il entend.

Cette confrontation du « verbe à main » et du « verbe sonore », a fait de lui un auteur de la Recherche. Lorsque plus haut on a affirmé qu'il a été un Lettriste indépendant, c'est qu'il passa par la poésie phonétique pour se rendre compte — à la suite de ses connaissances polyglottes — que la lettre portait des forces sonores, naturellement, sans les ériger en système.

Ainsi, il voulait expérimenter toutes les composantes des langages. Quand il reconnaîtra les possibilités électroniques, il notera :

> « le matériel sur chacun des quatre canaux est un répons de l'un à l'autre, hautement improvisé, traversant l'inspiration du moment et certains résultats aidés par la chance. » (3)

Laaban comprend immédiatement le parti qu'on peut tirer de cette fabuleuse machine qui donne les répons aux quatre points cardinaux, et il reste le seul Lettriste à avoir compris l'électronique. Dans sa démarche très sûre, très analytique des langages, il va dans l'improvisation, le simultané que « la chance aide ».

---

(1) Production Fylkingen et Radio Suédoise, 1968. Disque 30 cm.
(2) Catalogue Franco Leidi. Teckningar/Dessins. Norrköpings Museum, Stockholm, 1974. Préface écrite en suédois, traduite en français par l'auteur.
(3) *Text Sound Composition n° 2, 1968.*

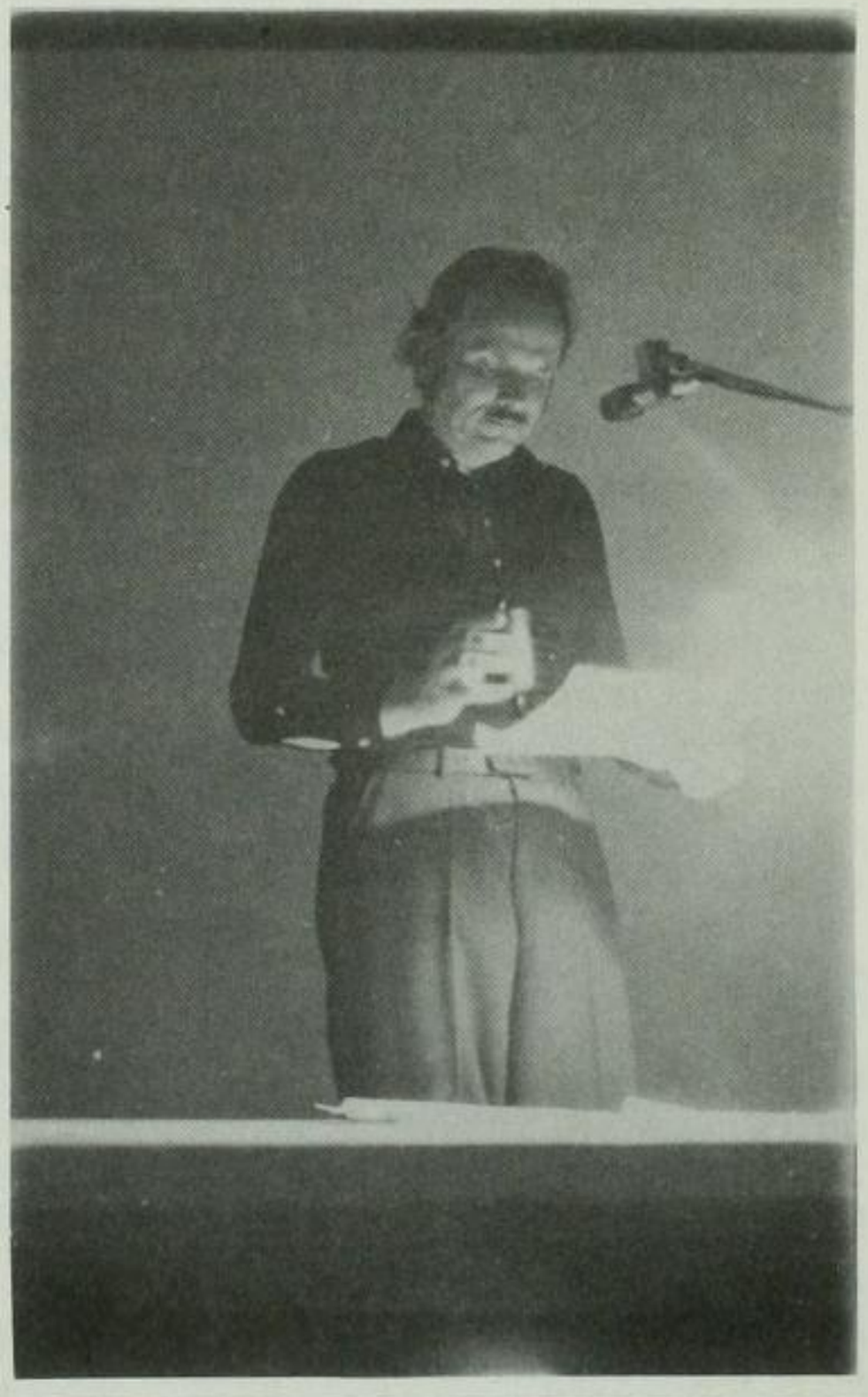
Dès ce moment, il possède à la fois l'écrit et le sonore, le premier s'évade par les idées, comme dans le texte précédent, le second s'inspire du premier. C'est un effet de boomerang, et, dans la trajectoire de celui-ci, Laaban n'oublie pas une dose d'humour, indispensable au sérieux, avec lequel on lève « le rictus sardonique figé ».

Dans son enregistrement *Stentorian Groan* (« gémissement » de Stentor), il emploie des mots estoniens, qui, curieusement à l'oreille étrangère, rejoignent des sonorités de poèmes phonétiques... C'est presque un monde a-signifié pour nous... (1)

L'idée de ce poème est intéressante. Avec le « *gémissement* » *de Stentor* Laaban trompe son monde ; volontairement il choisit des mots dans une langue qui est une sorte de « groupuscule » vocal. Il s'essaie à donner l'impression que ce poème n'est que phonétique, alors qu'il n'en est rien, puisqu'une sémantique y est sous-jacente. C'est ici qu'on trouve son « lettrisme indépendant ».

Il va plus loin encore avec une œuvre seulement entendue — à ma connaissance elle n'est pas publiée — intitulée *Tre brev fran en döve* (trois lettres par un aboi profond), où la conjugaison de sa voix de poitrine et de la technique électronique très sélective donnent l'impression qu'il y a plusieurs voix dans un champ audible. Le son physique est épais, avec trois lettres qui deviennent un mécanisme « pètant », au sein des phonèmes qui ailleurs s'exhalent. C'est une approche de la voix originale ; elle laisse entendre une tessiture râpeuse que l'auteur invente, sans obéir à une diction connue, où elle jaillit des bronches, que l'auteur exagère dans les projections de ses cris, lorsqu'il utilise le « déclamé ».

Laaban découvre les multiplicités des voix, de la voix seule bien sûr, qui peut devenir « les voix ». Il met ce raisonnement en pratique dans son enregistrment *Ciels Inamputables* (2) où il utilise deux langues, la suédoise et la française. Ces « ciels » désignent une multiplicité réelle ou une multiplicité d'aspects », et l'on rejoint là l'idée que l'univers est en expansion, que la voix l'est de même, même si on coupe ses langages, même si on les multiplie.



ILMAR LAABAN, PARIS 1976. PHOTO FRANÇOISE JANICOT.

(1) *Text Sound Composition* n° 2,
(2) *Text Sound Composition*, n°7, 1970.

Lars-Gunnar Bodin, musicien.

Lars-Gunnar a une grande importance dans les recherches musicales. Il est né en 1935. Très jeune, il utilise la musique électroacoustique et donne en 1957 *Place of Plays* (1). Lars-Gunnar Bodin est un gourmand de toutes les techniques nouvelles. Il accepte l'ordinateur, s'intéresse à la voix physique, aussi à la voix artificielle. Avec lui, il y a très peu de traces politiques dans ses œuvres, ce qui le rend proche de Johnson.

La voix, pour lui, n'est pas seulement un prétexte à sons ; c'est un multi-instrument qui doit servir la machine, génératrice des possibilités audibles ; pourquoi donc ne pas s'en servir !

Contrairement à ce que le poète pense, avec lui, c'est net, la voix se grave dans le « fusionnable », si on me permet ce mot.

Son champ physique est broyé électroniquement, et Heidsieck a raison de souligner : « émiettement, déglutition, pulvérisation du texte, des mots, des phonèmes, lettres par la machine », en évoquant la voix utilisée par ce musicien.

Dans sa composition ... «*frǒm any point to any other point* »... (2) il « objective de pures descriptions de ses réactions personnelles ou de ses expériences vécues sur le champ ». Cette pièce appartient à une trilogie qui est une longue enquête à l'intérieur des sons. Les deux premiers mouvements, *Cybo I* et *Cybo II* indiquaient déjà que Bodin se séparait de tout mot connu, le dernier accentue cette tendance.

Le résultat, dans l'ensemble, est impersonnel, et d'une grande délicatesse sonore. Lars-Gunnar Bodin est détaché du verbe. A la limite, faire vivre un langage musico-poétique de cette manière ne laisse aucune perspective dans le langage ; par contre, instinctivement, Bodin regarde une autre perspective : la durée. En effet, c'est un des rares compositeurs qui devine **l'équilibre** d'une durée audible. Ce phénomène n'est pas explicable, c'est plutôt une magie, analogue à celle que le comédien ressent lorsqu'il « possède » son public.

La durée d'une pièce est une longue histoire ; telle œuvre écrite ou composée parfaitement, du point de vue mesures, peut être parfaitement ennuyeuse à l'écoute. Bodin évite ce travers. Dans son *Dedicated to you* de 1971, il recherche une rumeur vocale tellement « mixée » qu'on ne sait plus où est la voix, où se trouve la musique. C'est un étroit mariage dans le non-saisi, qui, pourtant, suggère que nous entendons des timbres vocaux. Le champ sonore de ce morceau est vaste, ample, et ne fait — ce qui surprend — que trois minutes ! A ce point de l'écoute, la vocalité s'éloigne dans l'indescriptible... nous sommes tous dans l'impossibilité de décrire des œuvres semblables.

C'est presque, de toute beauté, une négation de l'ancien problème des mots, des phonèmes et des voix. C'est une porte ouverte pour de « nouveaux sons ».

Svante Bodin, poète, météorologue.

Il est né en 1942. C'est un amateur, dans le sens où il cultive un art, un hobby, pour son plaisir, et pour le nôtre.

Alors que son frère aime l'œuvre qu'il raisonne jusqu'à sa « pulvérisation », Svante apprécie un ensemble scénique, théâtre-poétique et théâtre-sonore, qui, suavement, se moque du monde par un « burlesque tempéré », le situant en marge du monde brutal. C'est un homme doux.

La voix en elle-même ne le concerne pas, il est plutôt de la famille du Hollandais Herman Damen, un poète ludique libre.

Apparemment, c'est un homme heureux, et ce bonheur nous est donné lorsqu'il est calmement sur scène où il conduit un enregistrement sur bande, auquel il ajoute un objet quelconque pour nourrir la vision.

Parfois, il va chercher très loin une « idée », car c'est bien de cela qu'il s'agit, qui deviendra le centre de son œuvre enregistrée. C'est le cas avec son *Smoothing* (lissage), qu'il publie en 1970 (3) :

(1) Caprice Riks LP stéréo 1971, Stockholm. La pochette du disque signale que la musique électroacoustique existe en Suède depuis 1953.

(2) *Text Sound Composition* n° 4, 1969.

(3) *Text Sound Composition* n° 6, texte de l'auteur ?

« Cette œuvre traite du procédé du lissage, que la réalité doit subir pour devenir compréhensible, dans les conditions où le cerveau humain (ou un cerveau synthétique) travaille. C'est, bien sûr, une sorte d'illusion, et le tableau lissé de la réalité, parfois, peut être dangereusement attirant. Le tableau qu'on peut faire de l'avenir, d'après cette sorte d'information, est encore plus lissé, et on peut l'interpréter de diverses façons. L'interprétation la plus attirante peut être, en même temps, la plus fausse. »

L'impression demeure qu'il voudrait **lisser** le monde, comme on fait d'un vieux cuir.

Nous connaissons d'autres chercheurs très attirés par la voix. C'est le cas de **Roberta Settels.** Américaine fixée depuis longtemps en Suède, qui propose en 1973, à la suite de plusieurs années de recherches, un poème intitulé *Divertissement,* très bon par sa technique, et l'utilisation de voix d'hommes et de femmes. C'est plus un collage de mots qu'une œuvre profondément sonore. Pratiquant plusieurs langues, Settels s'amuse avec elles ; elle est un amateur, qui, sans doute, laisse loin derrière elle les dictions parlées anciennes.

Christer Hennix Lille, né en 1948, réalise dans son *Still Life Q** (1) un travail de laboratoire au « Royal College of Engineering in Stockholm », avec un synthétiseur et un computeur ; grâce à ces machines, il obtient une malformation dans les prononciations et dans la syntaxe, d'un texte au départ clairement dit et programmé. Il s'apparente ainsi à l'Américain Charles Dodge, pour la voix artificielle, mais avec des moyens d'analyse nouveaux à l'époque :

« *Q** est un code, et on peut supposer qu'il est relatif à la conduite de la mémoire dans le langage, contre le code génétique de l'individu ; c'est un code qui, ainsi, rapporte la syntaxe générative du langage, aux séquences DNA, qui correspondent aux valeurs constitutives de la mémoire, dont l'importance pour le langage est dans l'organisme.

*Nature Morte Q** est un enregistrement presque entièrement réalisé dans le laboratoire de transmission du langage, qui est au « Collège d'ingénieurs de Stockholm ». L'œuvre est une manipulation produite par l'unité du computeur dans sa machine à synthèse qui « génère » les paramètres de l'articulation ; elle est exécutée pour faire en sorte que les malformations dans la syntaxe et la prononciation soient une « valeur » dans la fréquence « locale » des mutations de l'œuvre. »

C'est une tendance extra-poétique, utilisant la voix et le verbe, la syntaxe et la prononciation, comme des éléments sonores ; si on peut parler des champs expérimentaux, c'est dans cette direction scientifique qu'on les obtient, non dans l'art expérimental, qui, en fait, n'existe pas, lorsqu'on a derrière soi des millénaires vocaux.

Retour à la poésie avec **Bengt af Klintberg,** né en 1938 ; homme de théâtre, écrivain, et spécialiste du folklore suédois.

Auteur de deux livres de poèmes, *Stigar* et *Ormkungens Krona,* en 1959 et 1961, depuis 1962 il s'intéresse au monde sonore, où le « folk » a une bonne place.

Dans son *Calls-Rop* de 1968 (2), on perçoit son goût pour le chanté, qu'il transforme par nos techniques. Avec lui, la voix existe encore dans la diction traditionnelle que nous avons tous refusée. Ce n'est pourtant qu'un prétexte. Il modifie les timbres et n'hésite pas à employer les « fondus enchaînés », les « mixages » ; il ajoute des sortes de collages dans le discours, comme des bruits de pas qui se décomposent, des rires qui s'accumulent et dont il modifie les vitesses ; il « injecte » des phonèmes, emploie les récurrences, si faciles à trouver dans le parler à l'envers, l'ensemble étant dominé par un poème sémantique que le montage fait disparaître, ou qui fait découvrir un autre « sens du sens ». C'est une démarche importante, bien qu'elle soit respectueuse de l'histoire musicale que le passé nous a léguée.

Signalons aussi, dans une direction encore plus traditionnelle, **Arne Mellnäs,** né en 1934.

(1) *Text Sound Composition* n° 5, 1969. Le texte de Lille se trouve sur la pochette du disque.
(2) *Text Sound Composition* n° 2, 1968.

Il réalise en 1967 son premier poème : *Far out (Portrait of Laura Nyro)* (1). Ce compositeur voyage entre la musique instrumentale et électronique, ce qui le conduit, dans cette œuvre, à confronter le jazz à la composition électroacoustique et à la parole. Si Heidsieck entend, avec lui, des séries « d'émiettements » particulières à l'école suédoise, de mon côté je découvre une propension à émietter le jazz lui-même. C'est une création — au sens musical — qui accumule les échos, les chants, les dires simplement lus, qui ne franchissent pas les frontières de la langue suédoise, la voix n'étant pas utilisée dans ses tessitures projectives, avec ses intérieurs.

Bien d'autres noms ont figuré dans les festivals de Stockholm. C'est l'Américain « up-to-date » **Harvey Matusow,** le Danois **Erik Thygesen,** qui réalise « une pièce sentimentale sur l'éternel triangle » et qui, dans son déroulement à l'écoute un peu long, fait penser à une tromperie sonore qui n'a pas de fin, à une fatigue de vivre... avec de bons moments ; c'est le poète suédois **Sandro Key-Aberg,** proposant des enregistrements teintés d'humour et d'un certain esprit diabolique, et surtout ce sont les poètes **Jarl** et **Sonja Hammarberg-Akesson** très connus en Suède. Ils publièrent une anthologie de poèmes concrets en 1964, sont auteurs de poèmes visuels, dont « la collection d'images avec des mots », qu'ils intitulèrent : *ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja.* Les « sens du sens » existent chez eux, l'équivoque de même... Mais ceci nous éloigne de notre sujet.

J'ai fait la connaissance, à Stockholm en 1970, du compositeur polonais **Eugeniusz Rudnik,** le technicien d'un enregistrement de Paul de Vree. J'ai entendu *Around the Corner Variations* (2), un enregistrement d'Emmett Williams et de l'Allemand Dieter Rot, qui s'amusent sans entrer vraiment dans les perspectives sonores.

Si *Around* est une œuvre presque radiophonique... un peu dans la lignée des libertés dadaïstes, une autre, *Hommage à Apollinaire,* de **Gunnar Harding** et **Freddy de Vree,** l'est carrément. C'est un très beau montage. Freddy de Vree (neveu de Paul de Vree) naquit en 1939. Je l'ai d'abord connu dans la nouvelle rédaction de la revue *De Tafel Ronde,* en 1962, de Paul de Vree. Plus tard, en 1965, nous enterrions, d'une certaine manière, le « Nouveau Roman » en parlant des voix et aussi des nouvelles écritures. Le « Nouveau Roman » était alors dans sa mode éphémère. En 1967, Freddy de Vree fut organisateur d'un très important « colloque » sur le son musical et poétique, pour les radios flamande (B.R.T.) et hollandaise (N.C.R.V.), en invitant les poètes et musiciens suédois : Bodin, Johnson, Ingrid Hiort, et aussi Alain Trutat, de la radio française.

C'est un de ces producteurs informé de notre siècle, qui n'hésite pas à présenter des compositeurs ou poètes tels : Mauricio Kagel, Hans Helms, Konrad Boehmer, les travaux du musicologue Herman Sabbe, nos recherches, etc.

Les activités de Freddy de Vree sont multiples. Auteur radiophonique, poète, écrivain, traducteur du livre : *Cardinal Pölätüo* de Stefan Themerson (3) avec Gust Gils, de plus pratiquant l'anglais, le français, l'allemand et bien sûr le néerlandais, ces vastes connaissances lui permettent de monter son *Apollinaire,* dont le vrai titre est : *Apollinaire : A Pollen in the Air* (4). Ce titre est inspiré du poète Anselm Hollo, qui vit à Londres. Le texte est basé sur le fameux *Cardinal* de Themerson, et aussi sur le livre du poète suédois Harding qu'il consacra à Apollinaire.

C'est un collage sonore en plusieurs langues : suédois, italien, français, néerlandais.

Sur le plan radio, c'est une œuvre qui compte, qui découpe en « hauteurs de sons » diverses les paroles d'Apollinaire. Par exemple, les champs sonores du *Pont Mirabeau* (beaucoup trop connu et vulgarisé par la chansonnette) sont tremblants grâce à l'utilisation des **variateurs de vitesses.** Ce pont est juste au bord d'une diction « avinée de clochard électronique » (si on peut me permettre cette image).

L'œuvre poétique de Freddy s'est volontairement tournée vers les ondes, et, lorsqu'on est à

(1) *Text Sound Composition* n° 7, 1970.
(2) *Text Sound Composition* n° 3, 1969.
(3) Gaberbocchus Press, Londres, 1962.
(4) Diffusé depuis 1970 en Suède, Dannemark, Hollande et Belgique.

l'écoute de ces recherches, nous devrions envisager un autre livre sur les voix radios, sur l'art radiophonique qui existe réellement, et que nous ne pouvons que mentionner ici.

De même qu'on doit à Freddy de Vree des émissions sur l'œuvre de Dufrêne, Burroughs, Gysin, Chopin, Johnson, de même la B.R.T. diffuse régulièrement, grâce à lui surtout, les recherches les plus avancées dans les langages internationaux.

Gust Gils, guitariste, auteur de chansons.

Il naquit en 1924, je crois à Anvers ? Selon lui, il est à l'origine de la poésie sonore en Flandre. On trouve sa trace dans la revue *De Tafel Ronde* première manière (assez traditionnelle), en 1959. Je l'ai connu chez Stefan Themerson en 1967. A l'époque il n'avait aucun enregistrement. Il travaillait avec la radio hollandaise, et c'est peut-être là qu'il fit ses premiers essais ? Son influence est certaine, dans la mesure où il se rapproche des ultra-lettristes, au-delà d'une poésie-à-mots. Il « utilise exclusivement des sons vocaux sans volonté sémantique — voyant le poème sonore comme une action dans la limite linguistique, de briser l'isolement du poète ». Je le cite.

L'antagonisme qui existe entre lui et Paul de Vree est connu, puisque le second ne renonce pas à la sémantique.

Gils, dans *Vocal Exploration n° 2,* de 1969 (1) se rapproche à la fois de Wolman **(mégapneumes)** et de Dufrêne **(crirythmes)**, avec une volonté de donner un enregistrement horizontal sans grands reliefs sonores. Il utilise sa voix, mais on ignore la manière dont il procède, Gils est très secret.

Ses recherches comptent dans l'exploration de la voix.

Ghérasim Luca, poète.

Il nous offrit un grand moment, au festival de Stockholm numéro 3, en 1970. Luca est né à Bucarest en 1913. Il anima le groupe surréaliste roumain avant son départ en Israël, puis se fixa à Paris, où il demeure toujours.

Pour moi, c'est un Surréaliste indépendant, bien que ses liens avec Breton fussent cordiaux. Son œuvre est très personnelle ; il introduit dans les mots un aspect assez rare et « rieur ». Poète d'un verbe et d'une verve étonnants, il les ramasse en contre-sens, voire en **nonsense.** A ses enregistrements — pas assez nombreux — il ajoute sa voix très chaude, granulant son accent roumain ; c'est une merveille sonore. Son *Passionnément* de 1970 (2) donne une sémantique dans une accumulation de propositions qui édifie une sorte de Babel absurde. En fait, Luca n'est pas poète sonore, c'est plutôt un diseur qui a su, sans complexe, se placer dans le vortex du studio de Fylkingen. Sur quatre pistes, avec les trente-deux haut-parleurs, grâce à sa voix superbe, grâce à sa connaissance instinctive du studio qui amplifie ses paroles, il provoque chez l'auditeur un grand plaisir, même si ce dernier ne comprend pas le français.

Pour donner une idée des « rires » de Luca, qui, en 1962, fut un des co-auteurs du Domaine Poétique, voici un extrait du poème *Prendre Corps* (3) dans son accumulation des « je » où l'on devine un homme sensuellement vivant, plutôt qu'un technicien du Surréalisme :

« je te respire
jour et nuit je te respire
je te bouche
je te palais je te dents je te griffe
je te vulve je te paupières
je te haleine
je t'aine
je te sang je te cou
je te mollets je te certitude
je te joues et te veines
je te mains
je te sueur
je te langue
je te nuque
je te navigue
je t'ombre je te corps et je te fantôme
je te rétine dans mon souffle
tu t'iris

je t'écris
tu me penses »

(1) *Text Sound Composition* n° 5, 1969.
(2) Editions Givaudan, Paris, 1970.
(3) Editions Jean Petithory, Paris, 1969.

Le dernier festival de Stockholm eut lieu en 1977. On y assista à une confrontation entre poètes sonores et musiciens, auteurs radiophoniques et un poète de l'écrit. Malgré quelques temps morts dus à l'écoute des concerts pour « bandes magnétiques seules », cependant, le bilan suédois reste impressionnant.

CHAPITRE 8

canada

Ceux qui ont acquis une réputation en Europe se nomment : bp Nichol, Bill Bisset, Sean O'Huigin et Raoul Duguay.

Ce dernier, d'expression francophone, chante, chante, et utilise souvent un vieux parler québécois qui nous éloigne de nos recherches.

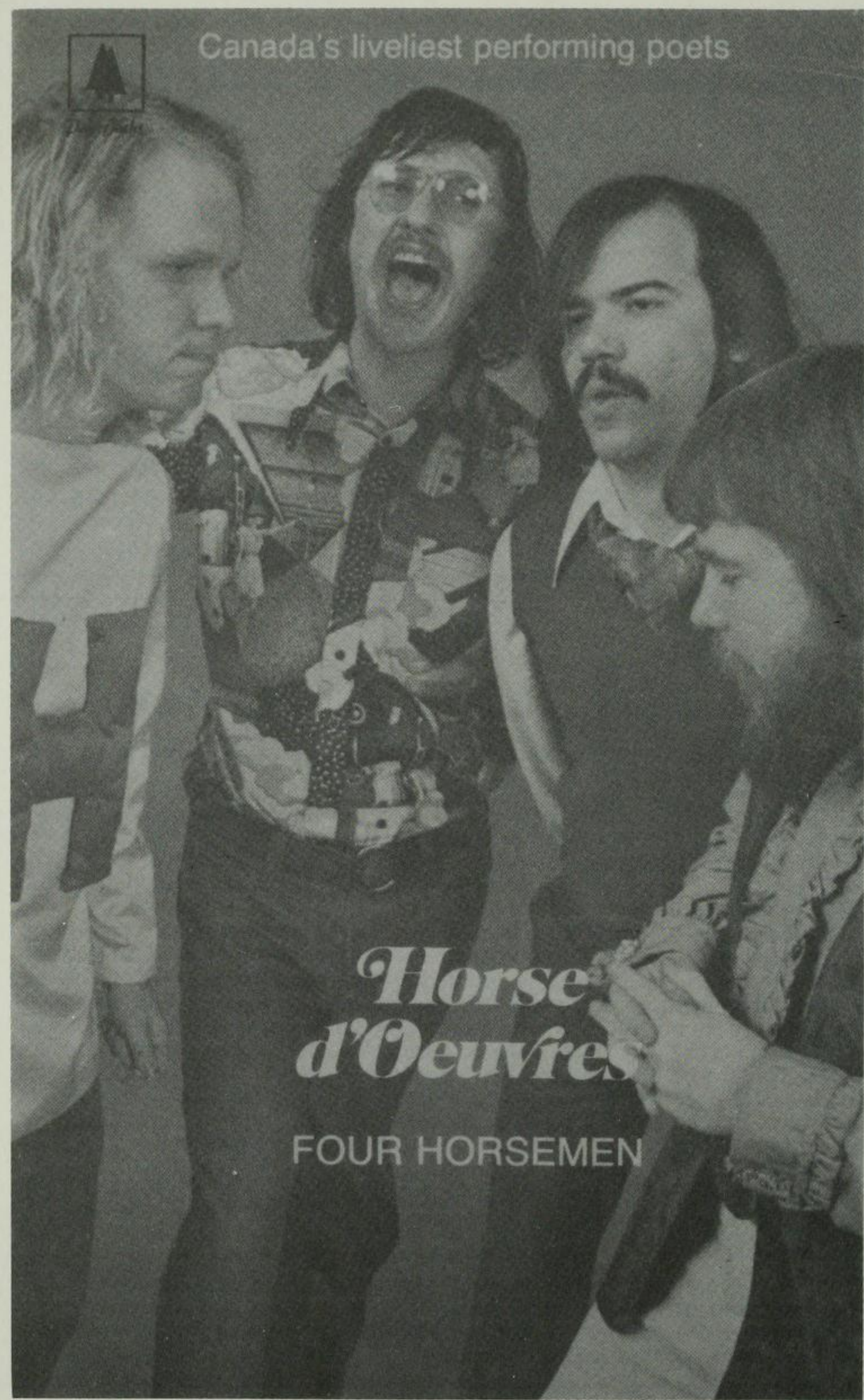
Les groupes connus sont : « Four Horsemen », avec Nichol, Steve McCaffery, Paul Dutton et Rafael Barreto-Rivera, depuis 1970 ; en 1975 parut un autre groupe : « Owen Sound », avec Steve Smith, David Penhale, Michael Dean et Richard Truhlar.

Contrairement à ce qui s'est passé dans les autres pays où la voix se cherchait de façon individuelle, les Canadiens anglophones se constituent en groupe ; ils rappelent les principes de la **Verbophonie,** plus que les chœurs phonétiques.

Avouons notre embarras à l'écoute de ces deux quatuors. Le premier compose en respectant les lois de l'ancienne musique : l'allegro, le thème, le mouvement monotone, etc. ; il utilise aussi le sonnet... Bref, toutes les choses que nous avons abandonnées dès que nous connûmes les voix (1). Cette première impression doit pourtant être corrigée. Le moteur ou l'inspirateur principal de ce groupe : bp Nichol, publie sur disque en 1966 un véritable poème électronique nommé *Borders.* Celui-ci est sa voix pure, aussi sa composition, et c'est une œuvre majeure pour voix seule ; en 1968 il sort *Mother Love,* un LP stéréo, et comme dans le précédent, les souffles, les récitations phonémiques, prennent une ampleur accrue par des réverbérations électroniques. De plus, et mieux que des références seulement phonétiques, avec le « Four Horsemen » nous recevons le langage sur quatre plans recherchant le phrasé, le mot, la sémantique claire ou brouillée, les stases buccales extrêmement mises au point, avec des dictions très riches, et très souvent burlesques. Il y a ici trois incontestables chercheurs : Nichol, Steve Mc Caffery, et l'étonnant Paul Dutton, tandis que Barreto-Rivera, qui s'affirme Porto-Ricain, reste surtout présent avec sa voix.

Le second groupe, « Owen Sound », avec des auteurs plus jeunes, est moins attaché aux paramètres modulés que « Four Horsemen » utilise, mais il ressort souvent de l'ancienne diction phonétique. On sait l'échec des chœurs lettristes qui... bricolaient, « Owen Sound », sans bricole, convainc l'oreille, surtout avec Richard Truhlar.

(1) *CanaDada,* disque de LP. Griffin House, Toronto. Non daté, 1973 ou 74?



COUVERTURE DU LIVRE *HORSE D'ŒUVRES* AVEC, DE GAUCHE A DROITE : B.P. NICHOL, STEVE MC CAFFERY, RAFAEL BARRETO-RIVERA ET PAUL DUTTON.

En prenant ces auteurs individuellement, **Nichol**, né en 1944, a une voix qui sait, à elle seule, tenir l'espace scénique. Le rythme sonore qu'il possède est aussi fort que celui de Dufrêne. Il convainc l'oreille avec des accents très chaleureux, avec, de plus, une qualité rare, celle où, instinctivement, il devine les limites du public écouteur, que les musiciens de l'époque Stockhausen négligèrent ou ignorèrent.

Selon Nichol lui-même, il aurait abandonné un temps les recherches directes sur le magnétophone, et « penserait reprendre ses compositions vocales-électroniques » ; ce propos, qu'il me tint à Londres en 1975, eut récemment une illustration éclatante.

Au *Sound and Syntax, International sound poetry festival* (1) nous avons connu trois Canadiens absolument extraordinaires. Nichol fut l'un d'eux. Sa poésie est à la fois dans la danse orale d'un Giorno, dans le travail découpé des **poèmes-partitions** de Heidsieck, dans les sons des **audio-poèmes** très souvent abstraits, sans imiter qui que ce soit. Nichol fait une synthèse mieux que réussie. Il la soutient par une technique vocale sûre. Il enrichit le vocabulaire dans toutes les directions : sémantique, phonémique, gestuelle, ironique, etc., et réalise sur scène l'envoûtement total de la voix, cet envoûtement domine le poème lui-même. Nichol a raison de jouir lui-même de l'espace scénique. Entre 1966 et 1978, ce poète a complètement « forgé » ses timbres vocaux.

Dans le sens de « toujours chercher à nouveau », **Rafael Barreto-Rivera** voyage dans les mots, le poème écrit, et donne sa voix complémentaire aux « Horsemen » dans le the word and the non-word. Ainsi, Barreto-Rivera ne néglige jamais les projections poétiques, se souvenant que pour cinq siècles d'écriture, la poésie a des millénaires d'oralité. A ma connaissance, il compose peu pour le groupe, cependant, on a entendu de lui une *composition « confrontée » ;* à son unique souffle il fait intervenir en contrepoint les valeurs phoniques des « Four Horsemen ». C'est d'une grande présence scénique qu'aucune formation chorale professionnelle n'a réalisée, attachée qu'elle est aux notations et aux mesures. Barreto-Rivera mêle à sa partition les sons simultanés du souffle pur, tantôt prolongé, tantôt bref, avec une « gymnastique bronchique » très contrôlée.

En raison de ses poèmes sonores qui paraissent après 1970, nous parlerons de Steve McCaffery plus loin ; c'est aussi un producteur de poèmes visuels très important. Celui que je connais le mieux de ce groupe est **Paul Dutton,** né en 1946. Dutton est un personnage truculent, de petite taille, assez gras, gros mangeur, grand amateur. Avec lui, j'ai fait une tournée de quatre jours autour de London Ontario, confrontant nos « performances », les siennes purement vocales, les miennes naturellement électroniques. Ses poèmes sont à la mesure de son appétit, fameux ; ils s'inspirèrent au départ des recherches de G.M. Hopkins, qui n'est pas sans influence quant à la libération poétique. Toujours proche de son appétit, Dutton aime la lecture pour la lecture, l'impact pour le public auquel il propose ses jeux de mots, ses contrastes, ses recherches du langage proches des **permutations,** ses poses oralo-scéniques « juteuses » et aussi réfléchies. Dutton est incontestablement un grand chercheur, seul ou avec le groupe, et est juste à la porte des amplifications électroniques, sans, pour l'instant, rechercher sa voix en « expansion » sur la bande magnétique.

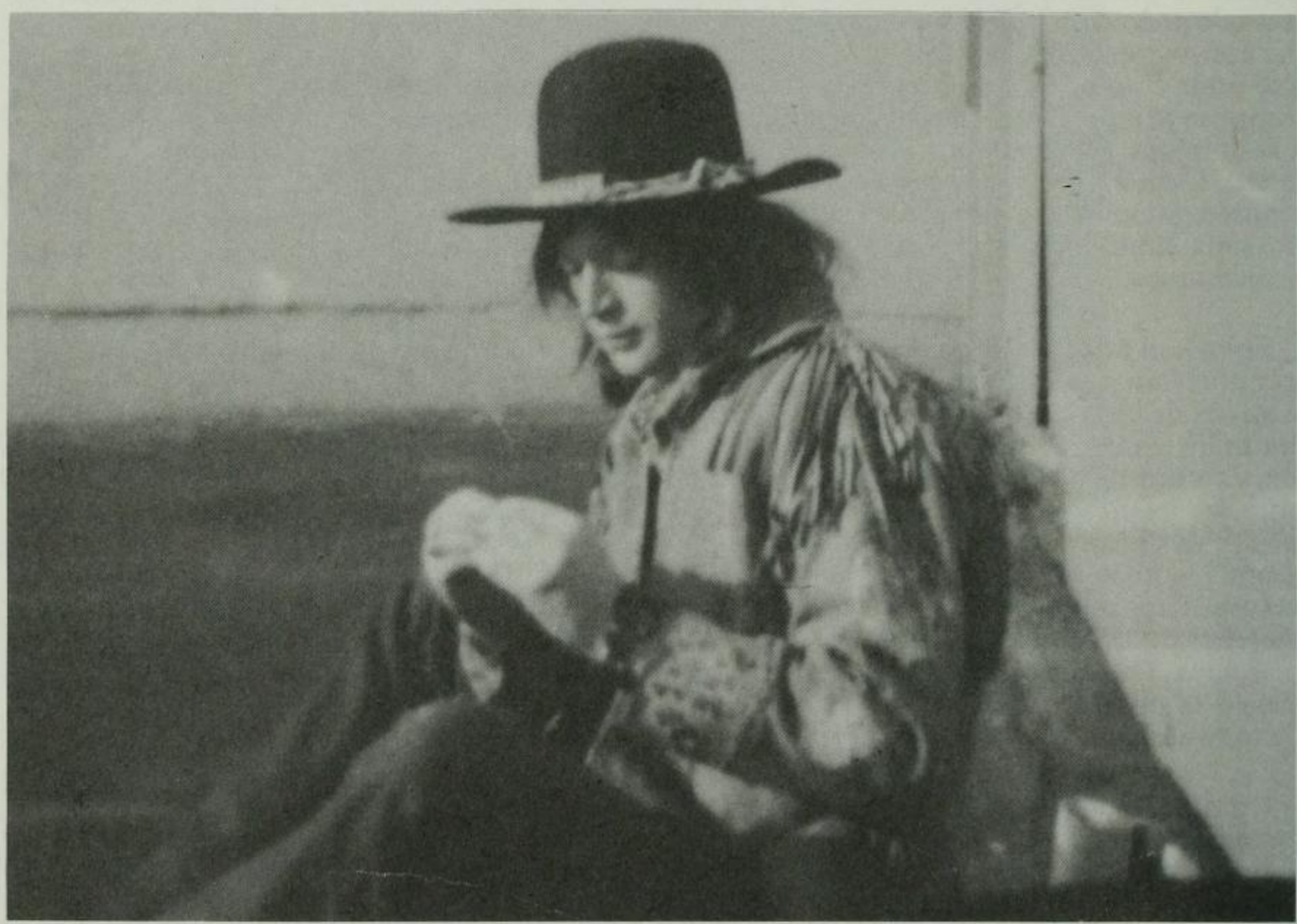
Un autre personnage truculent du Canada-Ontario est **Sean O'Huigin,** né en 1942. Il se présente sur scène tantôt comme un paysan, portant blouse à la mode berrichone, qui serait bariolée, ou parfois masqué. Il garde un faciès impassible, sa voix claire lance ses poèmes qui doivent encore à la diction phonétique. Lui aussi danse, mais assez mal. Après un développement du phonème, il fait intervenir des paroles, puis les brise, les pulvérise « dans l'utilisation de textes trouvés et réexaminés dans/pour une communauté humaine ». Ce propos, qui est de Nichol, cerne bien le personnage. On doit à O'Huigin une œuvre étonnante, *Sky-Sails* qu'il enregistra en 1972 avec le compositeur Ann Southam. La participation de Southam est une agression de « signaux » sonores qui syncopent les phonèmes, les mots, les phrases du poète qui prend acte des créations : **cut-ups, poèmes-partitions ;** c'est une composition qui

(1) Le festival de Glasgow dura trois jours, les 5, 6 et 7 mai 1978. Les invités étaient : Lily Greenham, Cobbing, et son groupe Abâna composé de Paul Burwell et David Toop, Heidsieck, Tom McGrat, Gerhard Rühm, Edwin Morgan, Ernst Jandl, Franz Mon, Jackson MacLow, Chopin, Bill Bissett, Jerome Rothenberg.

n'est pas absolument vocale, bien que sa voix possède toutes les « granulations » et de la confidence, et du cri. L'osmose de *Sky-Sails* (les voiles dans le ciel) entre la musicienne et le poète est parfaite.

A quelques 5000 km, de Vancouver, nous recevons **Bill Bisset,** qui naquit en 1939. Ses poèmes imprimés restaient très fidèles à la poésie concrète, en moins dogmatique, moins sévères qu'avec les Allemands. Avec lui, nous avons été longtemps injustes, dans la mesure où sur disque on perd naturellement le personnage, qui ne sait pas marcher comme tout le monde. C'est un remarquable danseur complètement articulé, là encore de la famille de Giorno. Sa voix possède des registres étendus, allant de l'aigu au grave, dans une découpe phonémique inouïe. Bisset doit se souvenir des modulations indiennes lorsqu'il change d'octave pour aller aux cris jodlés. La fascination qu'il exerce sur le public est constante, avec une joie vocale qui exorcise la vie. C'est un poète né pour être apparent sur les vidéo-cassettes, la danse, le rire, la joie sont tellement proches l'un de l'autre que le disque ne peut suffire à cette expression physique et aussi rituelle. S'il existe, c'est le poète complètement anti-intellectuel, qui se souvient de toutes nos racines « folks » qui s'abreuvent en lui.

BILL BISSET, 1975.



Dans ma propre maison, où il y a un théâtre entouré de jardins, en 1976 nous avons ouvert le troisième festival d'Ingatestone. Un visiteur inattendu vint nous rejoindre. Son nom : **Herbert Burke,** qui m'était complètement inconnu comme poète, puisqu'à une visite précédente il s'était dit professeur. Il nous apprit qu'il faisait des « partitions » depuis dix ans, qu'il avait un très mauvais magnétophone, qu'il ne savait s'en servir, etc. Bref, des excuses sans fin. Sans connaître l'enregistrement qu'il apportait : *Hommage to Emily Carr,* par curiosité, je le passai. C'était maladroit, mais fait d'une accumulation du mot « forest » que sa voix lançait dans l'espace. Il ajoutait à ce mot en leit-motiv un parler indien contrastant avec sa « forêt ». Faute de moyens techniques, la présence sonore n'était pas évidente, mais pouvait faire penser, en plus primaire, à certains **poèmes-parutions** des débuts, où les saccades parlées nous conduisent dans les magies verbales.

CHAPITRE 9

grande·bretagne

Je vis dans cet ensemble de pays depuis presque dix ans, et j'ai découvert avec étonnement que les « Continentaux » ignorent la Grande-Bretagne, comme celle-ci ignore le « continent ». Si, dans notre domaine, ce pays n'a eu aucun grand mouvement artistique bouleversant notre siècle, à part le *Vorticisme* en 1914, avec Wyndham Lewis, Anglais, et Ezra Pound, T.S. Eliot, deux Américains, il y a, par contre, des individualités très fortes.

J.m. William Turner, mort en 1851, dont les dernières toiles annoncent l'art abstrait ; John Constable, mort en 1837, dont les « ciels » lumineux préannoncent l'Impressionnisme. Plus près de nous, il y a l'étonnante recherche de l'Irlandais James Joyce, mort en 1941, et, dans le domaine de l'écrit, le prophétique roman de George Orwell : *1984*.

L'Angleterre, qui a lancé la Révolution Industrielle au moment où éclatait la Révolution Française, révèle de puissantes personnalités : Lord Byron (1788-1824), surtout avec ses poèmes ironiques. Gérard Manley Hopkins (1844-1889) et ses recherches sur le langage, ainsi que le pessimisme du Futur politique (cf. *Le Meilleur des Mondes*) avec Aldous Huxley (1894-1963). Enfin, et surtout, Wyndham Lewis (1884-1957). Ce dernier n'aurait écrit qu'un seul poème, assez analogue au fameux *La Victoire* d'Apollinaire, mais qui va beaucoup plus loin :

« Fais tout ton possible ! Sois toi-même ! De bonne foi sois beau joueur !
Ajoute foi à tout ! Ferme la bouche du cheval donné ! Cramponne-toi au bruit qui court !
Et tu entendras bien plus, là où la phrase se brise en deux,
Crois-moi, qu'entendent jamais les chéris les plus diplomés du maître d'école !
Quand une proposition s'effondre (c'est naturel, car on l'a propablement surchargée)
Ou qu'on observe loucher le sens, ou dans un fougueux préjudice grammatical,
Tu verras plus de la vraie matière de la poésie que jamais tu ne verras dans la syntaxe stupide !

Je sabote la phrase ! Après moi est le mot un.
Je perce le verbe — toutes les parties du discours sont renversés sur le dos.
Je suis maître de tout ce qui est à moitié prononcé et entendu parfaitement.
Reviens avec moi où je hurle avec le gorille et l'oiseau. » (1)

(1) Extrait de *The Song of the Militant Romance*.

Le plus étonnant dans ce poème c'est la liquidation de la grammaire, pourtant si peu encombrante en anglais. Pour Wyndham Lewis, elle est de trop, il faut la saboter, il veut tordre le cou à la syntaxe. Lewis, romancier souvent politique, redoutait tout ce qui pouvait être codé.

Dans le domaine de la poésie du son, il faut mentionner le préraphaélite Algernon Charles Swinburne (1837-1909). C'est Ezra Pound qui en parlera le mieux :

« Il négligeait la valeur des mots en tant que tels et était absorbé par leur valeur sonore. Sa manière de choisir devint mécanique, il s'en rendit d'ailleurs compte et il parodia sa propre systématisation. Les modernes, peu sensibles à la valeur du langage le liront avec un ennui croissant, mais je pense que les quelques individus qui l'auront lu avant que ne s'affine leur disposition pour la critique littéraire — cette disposition pour un jugement purement littéraire qui contraste avec le jugement mélodique — éviteront le débordement de ses émotions, dont certaines étaient d'une indubitable authenticité. Quel que soit le dédain qu'on affiche, on ne peut qu'être reconnaissant à l'égard de tous ceux qui ont perpétué l'esprit du paganisme et de la révolte dans une ère de papier-maché, à une époque où pullulent les Longfellow, les Mabie, les Gosse et les Harisson. » (1)

Ces deux positions, qui annoncent notre venue, sont restées lettre morte pour la plupart des poètes anglais contemporains. En réalité, la poésie « éclatante » prend son départ, en Grande-Bretagne... seulement en 1969, avec Bob Cobbing, que Dufrêne classa, à juste titre jusqu'à cette date, dans la catégorie « lettriste en diable ».

Il faut pourtant opérer une soigneuse distinction entre les auteurs de cette grande île : Gallois, Ecossais, Anglais, sont tous différents. Où l'approche est difficile, c'est qu'au départ les langues ne sont pas normalisées.

Par exemple Sunderland et New Castle, villes pourtant très proches, ont deux parlers qui leur sont propres. Quant aux accents, ils offrent de considérables différences d'une région à l'autre.

Pour les poètes sonores, il y a eu, il y a encore, une difficulté au point de niveau technique due à l'absence de studios électroniques. On connaît celui de l'université de East Anglia (fondé par Denis Smalley, compositeur néo-zélandais), celui de Goldsmith's College de Londres, (monté par Hugh Davies), et celui de l'université d'York (réalisé par le compositeur Richard Orton). Le premier grand studio (en projet) ne paraît seulement, pour les compositeurs et poètes, que cette année à New Castle, sous l'impulsion de l'animateur et musicien Jolyon Laycock.

C'est à peu près tout, à l'exception des grands studios de musique Pop', dont les niveaux sonores ne peuvent pas nous servir.

Il a donc fallu, très longtemps, se rabattre sur les poètes visuels, qui sont très importants :

John Furnival, né en 1933 (Anglais), un graphiste étonnant mettant au monde des chefs-d'œuvre visuels, particulièrement dans ses *Tours de Babel Changées en Pont.* Il est aussi co-inventeur, avec Hugh Davies, d'instruments musicaux. Les anthologies des poètes concrets l'ont publié à tort, puisque les seules recherches de Furnival dans les caractères d'imprimerie se font à l'aide des Letrasets. Il est, de plus, auteur d'un disque souple, et d'une bande magnétique qu'il fit avec Ernst Jandl, plus par amusement que par conviction.

Ian Hamilton Finlay, né en 1925 (Ecossais). C'est un plus que poète concret, qui ignore les sévérités du concrétisme allemand. Le poème est en lui, ou bien c'est lui le poème. Il le fait pousser dans sa maison, dans son jardin. Agoraphobe, ne sortant jamais, il « plante » son univers Finlay ... pour lui, à l'approche de ses regards. Ses sculptures en plastique, papier, plexiglass, sont très recherchées, et ceux qui ont vu le lieu Finlay sont tous bouleversés. A sa manière, c'est une sorte de Facteur Cheval.

Dom Pierre Sylvester Houédard, bénédictin, est né à Guernesey en 1925. C'est incontestablement un grand poète, lui aussi plus que poète concret. Il a fait le passage entre l'écrit et le concrétisme d'une façon exemplaire. Partant de l'écriture, son évolution ira rejoindre l'abs-

(1) Note communiquée par Gérard-Georges Lemaire. Le texte complet parut en 1976 dans la revue *L'Energumène.*

trait le plus pur. Dans la collection de poèmes que possède la Tate Gallery, on assiste à une démarche aussi rigoureuse que celle de Mondrian dans la peinture. Par contre, ses poèmes « lus » restent trop... analytiques. Ça ne jouit pas, bien que le rire nous emporte, par l'attitude de l'auteur.

Tom Phillips, né en 1937 (Anglais, propablement d'origine galloise), est le plus célèbre d'entre eux. Son audience est internationale, par ses graphismes. Son *A Human Document* lui valut, lors d'une exposition au Musée d'Art Moderne de Paris, cette réflexion de Jean-Jacques Lévêque : « Quelle richesse ! Ce n'est jamais pareil ! » C'est vrai, l'imagination prévaut à partir d'un livre dont il détruit l'original, car Tom Phillips trouve... à partir d'une base, d'un autre, comme le fit Picasso.

Phillips fait l'inverse de Burroughs, ses **cut-ups** dans les autres ignorent le hasard. Il crée plutôt des formulations, on peut dire esthétiques, en isolant quelques mots choisis dans la page d'un ouvrage ancien, essai qu'avait tenté le Tchèque Ladislav Novak en 1962. Du texte initial, ce qui n'est pas retenu est recouvert par un graphisme inventé toujours étonnant dans une qualité de « miniaturiste » rare.

Au point de vue sonore, on ne mentionnera qu'un disque dans la discographie, mais seulement pour mémoire ; ses enregistrements sont assez traditionnels par ses choix instrumentaux, et n'offrent que quelques exemples lus de son *Human Document* où les jeux de mots sont ironiques, très fins.

Mentionnons encore l'Irlandais John Sharkey, auteur de plusieurs ouvrages anthologiques sur les poésies de recherches, Charles Cameron, poète concret, Peter Mayer, et surtout Nicholas Zurbrugg, d'origine suisse, éditeur de la seule grande revue britannique : *Stereo Headphones,* consacrée au seul vingtième siècle. Né en 1938, Zurbrugg cherche à rassembler toutes les tendances internationales de notre temps (il est bien le seul en Grande-Bretagne).

Quant aux poètes phonétiques, nous avons donné leurs noms avec les post-lettristes.

Il est impossible de brosser le tableau anglais de ces vingt dernières années sans évoquer la musique Pop', qui a d'énormes moyens commerciaux, des grandes victimes, quelques rares grandes vedettes, et des studios « grandissimes » pour **fabriquer** des chanteurs ; pourtant, cela s'arrête à la fabrication. Il y a cependant quelques voix qui existent. Dans une rétrospective des années 60, l'an passé à la télévision de la BBC, il y a eu un grand ensemble avec les voix de Mike Jagger, Brian Jones et Keith Richards. Ces voix, disons-le franchement, auraient pu être étonnantes dans l'osmose électronique + rock. Malheureusement, les impératifs des chansons font qu'elles ne restent que chansons, c'est l'anecdote qui domine, alors que le climat général d'une véritable magie vocale pourrait porter ces chanteurs au-delà d'eux-mêmes. Ce qui étonne le plus, c'est que les voix crient, ou font semblant de crier, comme si l'électronique (donc les microphones) n'était venu que pour réaliser des amplifications instrumentales. Pensez qu'un seul microphone, gros comme un petit pois anglais, suffit dans une cravate, pour faire entendre une petite voix, sans relief. Par contraste, apparemment, les voix Pop' ne se délivrent pas de la vieille déclamation, elles souffrent pour dire « together ».

En parlant du Pop' et du Rock ici, au fond il y a dans ces voix les germes d'un grand théâtre sonore, si, bien entendu, on accepte d'abandonner le « jeu de la guerre » d'un certain commerce. Dans cet ordre d'idée, celui qui a le mieux compris la scène est David Bowie qui utilise les **cut-ups ...** mais dans l'historiette.

Bob Cobbing, né en 1920 (Anglais). Dufrêne l'approche ainsi :

« ... S'il affectionne les cadences primaires, le style cantique et les vieux trucs folklos, il sait admirablement en tirer les ficelles. Personnage turbulent, ailéphanfurnamburlesque, mago-faune (ou carnivore flore mégaphone) sa rieuse naïveté, vraie ou feinte, cache tout un trésor de violences, comme, à l'inverse, vibre sa « caisse » des fragilités de cristal qu'elle emballe. Au plan quotidien, le langage virevoltant de Cobbing se boucle égocentripètement sur d'insensées pirouettes permutationnelles coupant court à tout « sérieux » propos. » (1)

(1) *Revue Opus International,* n° 41. Paris, 1973.

Quant à Gobbing, il affirme :
« What is important is what is done, not what it is called. It is useful to have a generally accepted terminology, but this has so for proved impossible. For example, the French distingued between poésie phonétique and poésie sonore (which last is often translated into English as « sound poetry »), where as in England, both are referred to as sound poetry. » (1)

Cobbing nous dit qu'il découvrit en 1943 l'espace de la page éclatée. Par ailleurs, avec son refus de distinguer sonore et phonétique, il s'attribue le rôle de se trouver précurseur. En réalité, Cobbing faisait ses « lectures » de poèmes phonétiques avant 1969, puisque même en 1968, il recomposait à Stockholm sa *Chamber Music* (2) dont le titre est emprunté à un livre de poèmes de Joyce. C'est une « cadence » primaire. Cependant, Cobbing était peu satisfait de cette source tarie où on lit son bout de papier, en raison de sa voix, qui module sans structures. Sans la découvrir lui-même, il eut l'intelligence de travailler avec d'autres auteurs qui l'aidèrent.

Il réalise *Marvo Movie Natter* (3) en collaboration avec le compositeur Anna Lockwood et Jeff Keen. C'est une bonne recherche, large et généreuse, de 1968. Peu après, avec Dufrêne, il monte *Spontaneous Appealinair Contemprate* (4). En 1969, nous faisons ensemble *Vive Rabelais,* qui est resté inédit.

Cobbing a toujours éprouvé le besoin de s'entourer de plusieurs personnes. Il y aura avec lui les post-lettristes, le plus important étant Lawrence Upton, ou une spécialiste des chants médiévaux, Paula Claire. Le même besoin se fera sentir pour sa pièce *Wississipi* où, pour la première fois, il semble diriger l'œuvre (5).

Ainsi, l'Angleterre se trouve dans l'électronique tout à la fin des années 60, pour la poésie. Elle n'a pas compris les grandes distances prises entre la poésie phonétique et la poésie sonore, coupure que nous avions faite au milieu des années 50. Ces recherches vocalo-électroniques n'ont pas été reconnues par Cobbing, et l'on peut penser que, sans le vouloir, il fut un frein pour les jeunes qui le suivirent, par le fait que, seul, il n'a presque jamais enregistré.

Bref, tout en reconnaissant l'énorme travail de propagande qu'il fit pour les nouvelles poésies, je fais beaucoup de réserve... dans le sens où l'on ne peut plus enrichir le poème de lettres, et les modulations cantiques. Pourtant, qu'on ne s'y trompe pas, Dufrêne avait raison d'indiquer la présence de Cobbing, de souligner sa truculence, sa force physiquement rabelaisienne.

La voix, par contre, est à peine décrite. Elle oscille entre les « cris de Stentor » et la « profération »... Les timbres en seraient puissants s'il n'y avait, en contrepoints, de longs chants psalmodiés qui ne sont seulement qu'abstraits. C'est une prière qui devient lassante en raison d'une trop longue écoute qu'il impose à son public.

Pour conclure, son ami Sylvester Houédard dit de lui : « C'est un troubadour et un poète ». Mais ni l'un ni l'autre ne se souviennent des recherches de Swinburne, pas plus que de Wyndham Lewis qui, lui, voulait tout briser.

Edwin Morgan, né en 1920, Ecossais, est le poète britannique le moins connu à l'étranger, bien qu'à mon sens il soit le plus important. Auteur d'une dizaine d'ouvrages de poésie, il reconnaît les influences de James Joyce, de Maïakovski, des concrétistes brésiliens Haroldo et Augusto de Campos.

Parmi les nombreuses différences qui existent entre le continent et le monde anglo-saxon, il en est une dont on n'a pas parlé. On a seulement mentionné que, même Burroughs et Gysin se confrontaient avec les Prêtres, la *Bible.*

Ce que nous n'avons pas dit c'est que la Grande-Bretagne est bercée par deux grandes épopées, particulièrement depuis plus de cent ans : la *Bible,* mais aussi par *Alice au pays des mer-*

(2) *Text Sound Composition* n° 1, Stockholm, 1968.
(1) Catalogue Coelfrith Arts Centre, Sunderland.
« Ce qui importe est ce qui est fait, non ce qui est appelé. Il est utile d'avoir une terminologie généralement acceptée, mais jusqu'ici cela s'est avéré impossible. Par exemple, le Français faisait une distinction entre poésie phonétique et poésie sonore (dernier terme traduit souvent par « sound poetry ») tandis qu'en Angleterre on appelle les deux « sound poetry ».
(3) et (4) Revue *OU* 34/35, 1969.
(5) *Text Sound Composition* n° 5, 1969.

a sound event

film and verbivocovisual poetry

bob cobbing, henri chopin, andrew lloyd

reardon smith lecture theatre, cardiff

friday 8 may 1970 at 7.30pm tickets 5/- (students 2/6)

veilles, de Lewis Carroll (1). Si on remarque que l'oralité naturelle de la langue anglaise existe toujours, on saisira mieux, dans la mesure du possible pour un Français, ce que donne la *Bible* dans l'espace, elle qui garde tout son impact ; si on « entend » *Alice* — j'ai vu à la BBC un montage télévisé où les voix étaient sur plusieurs niveaux sonores — on comprendra tous les phantasmes oraux de cette petite fille qu'aucune dimension logique ne restreint.

C'est, avec ces deux nourritures, à la fois le rêve et les jeux des langages. Morgan les renforce encore « en lisant les œuvres des frères de Campos »... Je crois avoir dit de ces derniers qu'ils étaient, dans le poème-concret, d'une légèreté que les poètes allemands ou suisses n'avaient pas, tout en s'inspirant, eux aussi de Mallarmé. Les explorations dans le langage de Morgan prennent acte de ces libertés, car sa poésie est un instrument d'exploration. Avec elle, à partir de 1962 il en vient à cette « sound poetry » très différente de Cobbing, par contre proche de celle de Gysin.

Comparons le *I am that I am* de ce dernier avec *I am the resurrection and the life.* Alors que Gysin produit ses **permutations** techniques, Morgan décompose — ou du moins sépare — les données du dernier vers du poème *Message Clear* ; en coupant les mots, en supprimant les lettres, avant que le bloc final prenne forme, il crée des sens en **permutations** sensibles, avec des brisures, des propositions intérieures autres, qui différencient les sens de la phrase terminale. C'est, d'une certaine manière, une fusion complète des « principes » des **cut-ups** et des **permutations,** mais dans une création volontaire, plutôt qu'en obéissant aux hasards des **cut-ups.** Cette note n'est, bien sûr, qu'un aspect des recherches d'Edwin Morgan, et le choix que nous faisons en reproduisant *Message Clear* (2) reste dans le propos de ce livre.

```
am          i
                          if
i am                  he
    he r        o
    h    ur   t
   the re          and
    he    re        and
    he re
 a              n  d
    th  e  r              e
i am    r                   ife
                  i n
          s       ion and
i                     d     i e
 am   e res   ect
 am   e res   ection
                  o         f
    the                     life
                  o         f
  m  e            n
          sur e
    the               d     i e
i         s
          s   e t   and
i am the  sur           d
 a  t  res     t
                  o         life
i am  he r                    e
i a           ct
```

(1) Lewis Carroll, de son vrai nom : Charles Dodgson, 1832-1898. A tort, on le dit un écrivain pour enfants. C'est plutôt un poète de la liberté imaginative. Cette liberté (*Alice* est un livre édité en 1865) était probablement une réaction contre le puritanisme tout-puissant du règne victorien. Mais, plus encore, les phantasmes d'*Alice* — entre autres ouvrages de cet auteur — mettent la vie humaine sur plusieurs niveaux, qu'on ne peut réduire à de simples conformismes du « jeu de la guerre »

(2) *Worlds,* seven modern poets, published by Penguin Education, 1974.

i r u n
i m e e t
i t i e
i s t and
i am th o th
i am r a
i am the su n
i am the s on
i am the e rect on e if
i am re n t
i am s a fe
i am s e n t
i he e d
i t e s t
i re a d
a th re a d
a s t on e
a t re a d
a th r on e
i resurrect
a life
i am i n life
i am resurrection
i am the resurrection and
i am
i am the resurrection and the life

EDWIN MORGAN, 1975.

Peter Finch, Gallois né en 1947, nous dit : « Je crois qu'il y avait un moment où je voulais chanter mais ma voix ne me suivait pas. Avec des mots cependant c'était différent. Ils chantaient tout seuls. Ensuite, je me suis rendu compte qu'on n'avait pas besoin d'une ribambelle de mots pour faire de la musique. Un mot seul, ses intérieurs et extérieurs, suffisaient. A partir de là les méthodes traditionnelles de faire la poésie ne m'intéressaient plus autant qu'avant. Couper et tordre la voix solo menait à une « multi-voix », menait à la bande magnétique, où on peut faire chanter sa musique/voix, même si elle ne sait chanter une note. Tout est là ! ».

PETER FINCH, 1977. PHOTO ALLEN BURGIS.

Cette déclaration est importante sur plus d'un point. Le premier, c'est que le pays de Galle est « chanteur », dans la langue superbe de ce bout du monde, mais aussi en anglais. Le Gallois crée naturellement des formations chorales toujours très vivantes. Un second point, et tenant au pays même, tout ce qui est sonore est chant, est musique. Finch ne tient pas à faire de distinction entre poésie et musique. Enfin, le « couper et tordre la voix solo » montre que ce poète ne s'est créé aucune loi, ni dans l'écrit, ni dans le **cut-up** qu'il pulvérise avec un timbre qui sait jouir de sa chaleur. C'est aussi le premier britannique qui accepte le magnéto pour ses possibilités, puisqu'en l'utilisant « il peut faire chanter sa musique/voix », à l'encontre de Cobbing qui prétend que les « magnétophones sont utilisés tout juste pour la reproduction. »

La voix de Finch est le moteur principal d'une diction claire, nette, très articulée. Dans son enregistrement *Miss Skin* (Mlle Peau) de 1974 — pour prendre un exemple assez récent — il utilise des souffles (Oh ! Daumal), entre dans sa voix qu'il déchire (non qu'il la rende déchirante, il ne recherche pas l'effet facile), varie ses intérieurs, un peu à la manière des **audio-poèmes,** sans n'avoir, pourtant, subit aucune influence. Si son œuvre est moins abondante que celles de nombre de ses contemporains, c'est qu'il dirigea de 1969 à 1973 une revue importante : *Second Aeon,* qui nous renseignait sur toutes les recherches écrites, sonores, visuelles et de poésie-concrète en Grande-Bretagne. Puis il anima la librairie Oriel, du « Arts Council » à Cardiff, où il créa un département des recherches actuelles, un peu comme le fit, à Amsterdam : Other and so bookshop, qui s'est spécialisé dans les arts contemporains.

Tom Leonard, Ecossais né en 1944, est un éternel douteur... Il fut, pourtant, le remarquable organisateur du premier Festival de poésie sonore de Glasgow, en mai 1978. Leonard refuse de se glorifier de ses propres découvertes, qui se caractérisent d'abord par une présence scénique indiscutable. Il lance sur scène la parodie, l'énervement, la colère, la diction très nette, le chant, la force linguale du parler de Glasgow (que même les Anglais comprennent à peine), il exagère les « r » et donne une articulation syllabique probablement unique qui doit sans doute beaucoup à son langage d'homme qui vit le côté populaire de sa ville. A ces qualités emportées et emportantes, il ajoute visuellement des actions « à la Shakespeare », reprenant les « placards » situant le lieu de la scène. Dans sa pièce *My Name is Tom,* mi-enregistrée, mi-chantée ou proférée, et dont le texte se borne au titre lancé sur plusieurs niveaux sonores, il l'enregistre dans tous les sens, modulé, chanté, hurlé, il y ajoute The National Anthem (l'hymne national), puis des distorsions électroniques, des échos ; il caricaturise son accent, faisant découvrir une Ecosse ayant au moins deux parlers : celui de Glasgow (1) et l'écossais.

Quant à Leonard, très sérieux, il tourne en dérision son propre *Tom,* en se refusant à synchroniser les sons enregistrés, sa voix, ses gestes. C'est une continuelle danse en porte-à-faux, grinçante, agaçante, superbe. Tom Leonard est un plus qu'autodidacte ; il est dans les

(1) Le parler écossais utilise des valeurs syllabiques à la française. Un exemple, c'est la seule contrée britannique qui sait prononcer la lettre « u ». Pour *good,* écrit dans le sens anglais, on entend *gut.*

racines mêmes de son parler qui, étonnement, ne semble pas inconnu à nos oreilles étrangères. L'articulation parlée écossaise me semble d'ailleurs d'une extraordinaire beauté, qui me fait regretter l'oubli des « toniques » dans le français... Il est vrai que nos poésies les ont retrouvés. Je venais d'écrire ces lignes lorsque je reçus l'affiche du Festival de Glasgow. Il y est dit :

« Leonard est actuellement étudiant à l'université de Glasgow, et fait sa thèse sur le poète écossais James Thomson (1834-1882). Est surtout connu en Ecosse par ses poèmes qui sont des transcriptions du parler de sa ville. A publié des poèmes-affiches, des collages, des poèmes plus traditionnels. A produit une pièce pour la radio en 1977 : *If Only Bunty was Here.* A donné des « performances » aux festivals de Londres et d'Amsterdam, avec des recherches pour voix solo, bande magnétique en Stéréo ».

Sous son impulsion et avec Edwin Morgan, Glasgow devient une ville très active. Il est aidé par Chris Carroll, qui anima le célèbre « bookshop gallery Ceolfrith » de Sunderland durant plusieurs années, et fait de sa galerie Third Eye Centre, un des hauts lieux des recherches visuelles et sonores de Grande-Bretagne. Qui pouvait imaginer ce phénomène : Glasgow un centre ? Un port de plus d'un million d'habitants, toujours tourné vers le large, dont les violences sont célèbres entre Ecossais et Irlandais, devenant une plaque tournante des recherches poétiques !

H. CHOPIN ET TOM LEONARD, 1978. PHOTO GEORGE OLIVER.

Jusqu'alors, les sonorités seulement anglaises étaient plutôt négatives. Pourtant, lors du dernier festival de Cambridge en juin dernier, trois jeunes poètes : Rupert Mallin, Keith Dersley d'une part, et surtout Richard Tabor, d'autre part, devinrent des voix présentes et vivantes.

C'est aussi au festival de Toronto en octobre qu'on put voir pour la première fois F.C. Fencott, en soliste. S'il semblait auparavant s'être perdu avec le groupe phonétique JGJGJGJGJG de Lawrence Upton, seul il nous donna deux poèmes pour voix et espace scénique très présents. L'un marchait carrément sur « la civilisation du papier », l'autre, dans une lecture sémantique en même temps que phonique, emportait l'auditeur. De la participation anglaise de Toronto, Fencott était le seul à convaincre.

CHAPITRE 10

premiers grands festivals

Nos premières recherches électroniques connurent, dès le début, d'immenses soutiens. De la part des auteurs eux-mêmes, qui presque toujours se changèrent en éditeurs ou en animateurs de spectacles, sinon les deux, mais aussi des musiciens, chanteurs, critiques, peintres, directeurs de galeries, et, très rarement, des poètes.

Avant que le premier disque ne paraisse en 1959 (H.G. Helms, voir chapitre consacré à l'Allemagne de l'Ouest) il y avait un courant important en faveur des oralités qui acceptaient la phrase, le mot, le son buccal, les tessitures vocales ; par contre, nos désaccords étaient nets lorsqu'on refusait les paramètres chantés post-renaissances, plus nets encore en ce qui concernait la poésie anti-mots mais qui « faisait des vers », et de plus, nets dans notre rejet des poésies de circonstance. Il fallait ouvrir la voix, les langages dans tous les sens. Ce que nous avions comme héritage ne pouvait pas être dérisoire, le fabuleux verbe hérité du passé ne méritait pas de s'apauvrir ou d'être détruit, comme dans la tentative isouienne, ne méritait pas une impuissance de vivre en obéissant à la phrase de Lemaître de 1958 : « Ah ! tout est bu, tout est mangé, plus rien à dire ». Au contraire, il fallait tout dire, aller en tous lieux, tout sens. Il fallait contrecarrer les arts pauvres, les poèmes pauvres, les idéologies pauvres, les Uniques, qui sont le VIDE de la vie. Notre volonté d'aller dans tous les lieux oraux, dans toutes les voix, explique en partie nos choix pour toutes les sources sonores. Il fallait donc ouvrir, choisir les **poèmes-partitions** sémantiques, les **permutations** oralo-techniques, les **audio-poèmes** découvrant la voix intérieure/extérieure, ainsi que le mot, les poèmes **audio-visuels** pour les comédiens et les musiciens, la **verbophonie** pour chœurs (bien que cette recherche soit déjà datée), la **poésie-liquide** mettant en scène des sons filtrés par des appareils inventés, etc ; le tout multiplié par les microphones que les poètes phonétiques ignoraient, et pour cause, à l'époque Dada, sans excuse pour la période **après-1950.**

Les archives que je possède sont bien sûr intéressantes à plus d'un titre. Je vais essayer d'en dresser une liste très sommaire. Mais, tout d'abord, signalons que d'autres documents existent chez :

François Dufrêne, pour l'Ultra-Lettrisme ;
Bernard Heidsieck, pour les poésies sonores et actions ;
Chopin, autour des revues *Cinquième Saison* et *OU ;*

Françoise Janicot, étonnant photographe qui possède les meilleurs documents visuels sur la poésie sonore internationale. Il faudrait d'ailleurs publier un ouvrage de ses photos ; enfin les Suédois et les Américains.

Pour les écrits, lettres, critiques, affiches, publications, à nous tous nous possédons au moins 10 000 documents.

Dans cet extraordinaire courant sonore qui commence à couvrir la planète, avec tous les pays qui connaissent les « pluralismes » d'opinions, nous devons signaler les personnes qui nous soutinrent, souvent sans réserves...

Maurice Lemaître, 1950, revue *UR,* publiant les contestations lettristes de François Dufrêne et Gil J Wolman. Paris.

Bernard Heidsieck. 1955. Citations passim.

Maurice Lemaître, 1957. Publie H. Chopin. Paris.

Pierre Morrar, 1958, revue *Cinquième Saison* n° 3, où il est dit : « ne craindre ni répétitions, ni néologismes, ni harmonies imitatives, etc. Ne pas oublier que les poèmes devront être entendus (...) le poème peut atteindre une amplique que le disque par ailleurs doit encore affirmer... » (Extraits). Clermont-Ferrand.

Maguy Lovano, 1959. R.T.F. Emission de Christiane Mallarmé. Paris-Inter. Métapoésie d'Altagor, **audio-poème** *La Peur,* de Chopin, premier montage.

Karl Schwedhelm, 1959, Winnenden/Württ. Emissions radios, Allemagne.

Georges Linze, 1959, *Le Soir.* Bruxelles.

André Marissel, 1960, *Paix et Liberté.* Bruxelles.

Fernand Rolland, 1960, *L'Yonne Républicaine,* entretien avec Chopin, où on peut lire : « La poésie devient orale et gestuelle, mais avec des moyens techniques qu'elle n'a jamais obtenus. Ici, je les réclame du monde entier. » (Extrait).

Lutka Pink et Alex Smadja, peintres, 1960, font se rencontrer Henri Chopin et François Dufrêne, en présence de Raymond Hainz.

Fernand Rolland, 1960, *L'Yonne Républicaine,* remarque la création de la **Poésie Ouverte,** dans *Cinquième Saison* d'avril 1960.

Association d'Auteurs, in revue *Cinquième Saison* n° 10 et 11, 1960. Le but était d'aller en tous sens, pour faire reconnaître la poésie sonore par les poètes de l'écrit. Il n'y avait pas de directeur, pas de censure. Les noms étaient : Paul Chaulot, Chopin, Jean-Louis Depierris, Pierre Garnier, Ernest Haumesser, Renée-Riese Hubert, Edmond Humeau, Gaston Lacarce, André Marissel, Joseph Rouffanche, Jean Rousselot, Saint Helm, Michel Seuphor, Smadja, Jacques Théa, Robert Vigneau, Serge Wellens. Cette « Association libre des poètes » ne dura que 5 mois. Mais les appuis pour nos recherches furent sans réserves avec Jean-Jacques Lévêque, Lutka Pink, Norge, Jean L'Anselme, Seuphor, Raymond Busquet et Pierre Garnier.

François Dufrêne, 1960. Festival d'avant-garde de Paris, de Jacques Poliéri. Panorama du poème phonétique avec Isou, Wolman, Heidsieck, Seuphor, Schwitters, etc.

Bernard Heidsieck, 1961. Exposition sonore avec le musicien Yannis Xenakis, dans le cadre d'une exposition du peintre Jean Degottex, présentation d'Abraham Moles. Heidsieck déclare : « ... Pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page, une page : tremplin pour sa quête d'oxygène, projeté aussi, mobile, errant, à l'affût, à l'assaut des corps... » Extrait.

Jean-Jacques Lévêque, Gérard Guillot et Chopin, 1961. Lancement de la « poésie objective », galerie Art de France, Paris. Première rencontre avec Paul-Armand Gette.

Key Sato, peintre. 1961. Organise dans son atelier une soirée qui avait pour but de soutenir *Cinquième Saison,* avec Louis Chavignier, sculpteur, et le peintre Suzanne Rodillon.

Jean-Jacques Lévêque, 1960, revue *Sens Plastique,* Paris. Premier lancement de **l'audio-poème** *Sol Air,* d'H. Chopin.

James-Guitet, peintre, 1961. Organise une rencontre de soutien pour nos recherches avec : Michel Ragon, critique, Nicolas Carréga, peintre.

Galerie Mesure, 1962. Paris. Galerie dirigée par le fils de Seuphor, Régis. Confrontation poésie phonétique et poésie sonore, avec la *Ursonate* de Schwitters (disque 78 t. prêté par le peintre César Domela) et *Espace et Gestes* de Chopin, afin de montrer les différences. Dans une assemblée de plus de 100 personnes, il y avait les aînés qui nous soutinrent depuis nos débuts : Marcelle Cahn, Jacques Costine, aussi Maurice Lemaître, Robert Altmann, Luc Peire, Jean Gorin, Aurélie Nemours, etc. Seuphor y présentait des œuvres de Jozef Petters, qui, dans les années 20, allait bien plus loin que Vasarely.

Ceres Franco, 1962. Paris. Lance ses séries d'expositions de l'Œil de Bœuf, avec plus de quarante peintres et sculpteurs. Ces tableaux étaient ronds ou ovales. La première exposition fut sonorisée par Chopin. Préface de Michel Ragon. Rencontre avec Bernard Heidsieck.

René Déroudille, Jean-Louis Gauthier, Jean-Jacques Lerrant, Gérard Guillot, respectivement dans *Le Dauphiné Libéré, le Progrès-Soir, Le Progrès de Lyon* et *Les Lettres Françaises* en janvier 1962 soutiennent la « poésie objective » et une lecture en direct de Chopin. Gette expose sa première sculpture de lettres. Déroudille remarque : « Poésie-Action, fulgurante et informatrice, au même titre que l'Action-Painting, automatique et vibrante... » (Extrait.)

Paul de Vree, 1962, organise au « Musée des Lettres flamandes » à Anvers, une grande exposition de « poésie objective » et de poésie sonore. Les radios, journaux néerlandais et français font une très grande publicité.

Pierre Bourgeois, 1962, nous accueille à Bruxelles dans *Le Journal des Poètes.*

Jean-Clarence Lambert, 1962, Paris. Met au point son *Domaine Poétique.* C'est un grand événement à Paris. Voir au début de ce livre. Lambert utilise le sous-titre de *Cinquième Saison* : « poésie ouverte » que Jean-Jacques Lévêque lui avait montré.

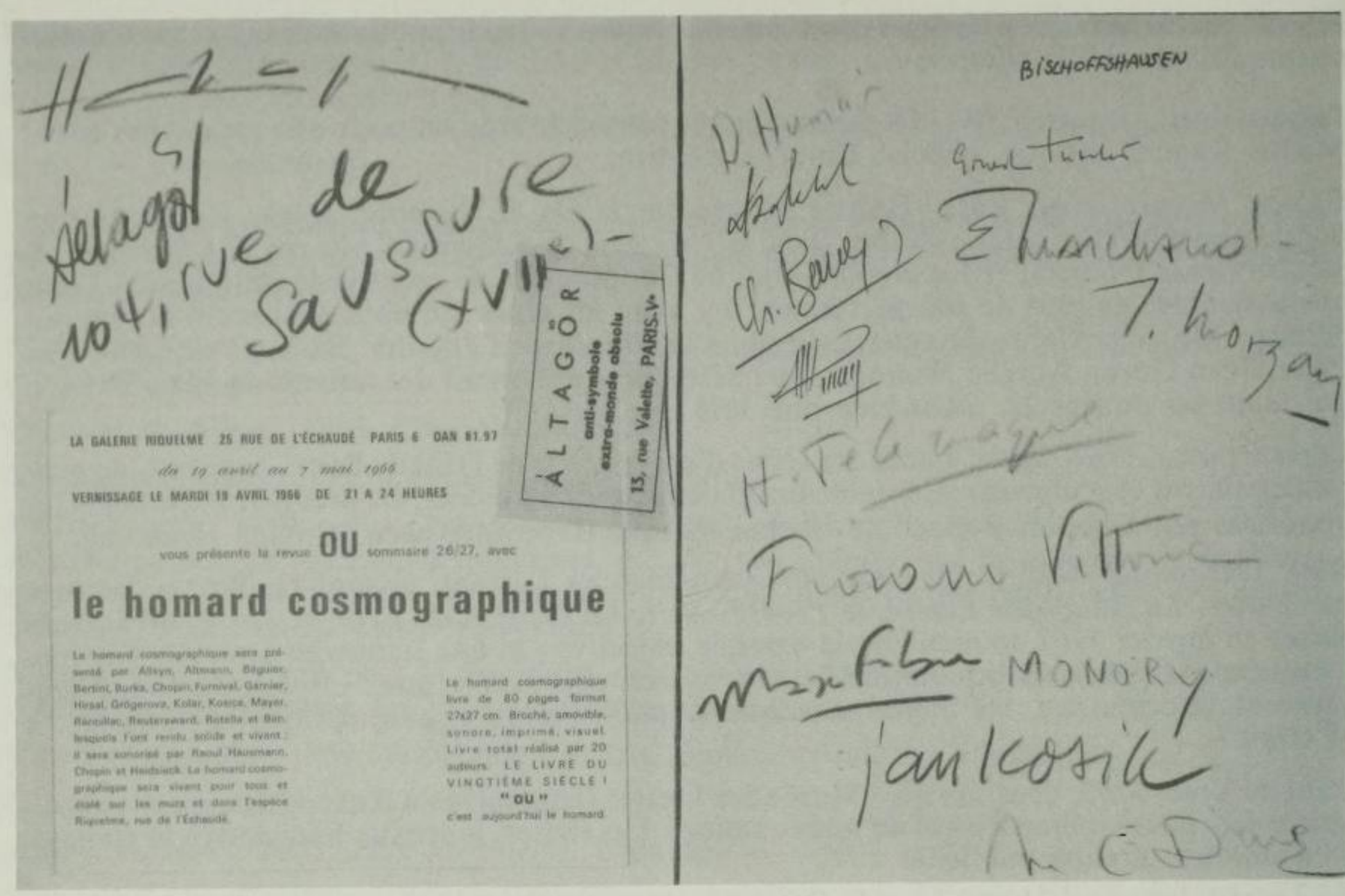
Maguy Lovano et H. Chopin, 1962, R.T.F., Paris-Inter, produisent douze émissions nommées *Evasions,* avec au programme Pierre Garnier, des extraits du *Dernier Roman du Monde* de Chopin, Hans G. Helms, Antonin Artaud, Pierre Henry, Seuphor et sa « musique verbale », Heidsieck, Lovano. Présentation : Patrice Galbeau. Réalisation : Christiane Mallarmé.

Paul de Vree, 1962, Anvers. Transforme l'équipe de l'étonnante revue *de Tafel Ronde,* avec : Jan van der Hoeven, Frans van der Linde, Chopin et Freddy de Vree. Der Linde répand la poésie sonore en Hollande, et fonde sa revue *Vers-Univers.* Il publie Garnier, Pétronio, entre autres.

Frans van der Linde, 1963, Hollande, publie sa revue *Kentering,* autour des recherches visuelles et sonores européennes.

Paul de Wispelaere, 1963, Bruges, présente une exposition sonore et « objective » avec les organisations du peintre Swinberghe, du musicologue Herman Sabbe.

H. Chopin est présenté à Denise Riquelme en 1963, par le peintre Jean Berthier. Au 25, rue de l'Echaudé, la galerie Riquelme diffusera tous les numéros de la revue *OU* publiés à Sceaux. Cette galerie, d'une façon systématique, créera les expositions avec les poèmes sonores. Ceux que nous entendrons seront : Heidsieck, Dufrêne, Chopin, Lovano, Altagor, de Vree, Seuphor, Gysin, Rotella, etc. En outre, elle exposera les « semaines de publications d'avant-garde mondiale », avec les Pays-Bas, le Brésil, la Belgique, les U.S.A., la Grande-Bretagne, et les ouvrages de Pierre Albert-Birot et de R. Hausmann. C'est là qu'il y aura les premières expositions personnelles en France de Jiri Kolar, John Furnival, Melo e Castro, des expositions de groupes avec Edwin Morgan, John Sharkey, Claude Pélieu, Dom Sylvester Houédard, etc. Organisation H. Chopin.



GALERIE RIQUELME, 1966. COLLAGE TROUVE.

Voir photo de la galerie dans le chapitre consacré à la Tchécoslovaquie. Parmi les visiteurs nous avions Toyen, Gabrielle Buffet-Picabia, Seuphor, Peire, Alice Hutchins, Enrico Baj, Camille Bryen, Jean-Louis-Brau, Isou, François Mathey, Lawrence Ferlinghetti, Josef Sima, etc., etc.

Paul de Vree, 1963, Nationaal Centrum voor Moderne Kunst, Deurne-Anvers. Poésie sonore et poésie objective. Il présente : Altagor, Lovano, Heidsieck, Chopin, Adriaan de Roover, Ben Klein, Adriaan Peel. Ces trois derniers recherchèrent à l'époque la poésie sonore. Soutien sans réserves de Paul Neuhuys.

Evelyne Massoud, 1963, Beyrouth, Liban. Tentative d'amener les Libanais à la poésie sonore et objective. Poèmes de Heidsieck, de Vree, Seuphor, Catherine Beaulieu, Schwitters, et Jan van der Hoeven.

Galerie St-Laurent, 1963, Bruxelles. *Cinquième Saison* et poésie objective.

Film Festival Benelux 1963. Le film *Pêche de Nuit,* de Luc Peire, Tjerk Wicky et Chopin, reçoit le prix Sinjaalprijs pour le film expérimental. Paul de Vree reçoit le Sinjaalprijs pour le film de poésie. Ces deux films sont à base de poésie sonore.

Paul-Armand Gette, 1963, Paris, organise une exposition personnelle sonorisée par Chopin, galerie Marie-Jacqueline Dumay.

Bernard Heidsieck, 1963, contribue à préparer le premier numéro de la revue *OU.* Il présente Gysin, et le peintre Jean Dupuy.

Heinrich Wiederhold, 1963, Frankfurt/Main, traduit le *Dernier Roman du Monde,* organise des soirées de lecture avec la troupe Frederick Ribell. Rencontre avec Franz Mon.

Suzanne Rodillon, 1963, Paris. Organise une « party » monstre, sonorisée.

Mario Chamie, 1963, Brésil. Concert de poésie sonore.

Raoul Hausmann, 1963. Premières correspondances.

Jan Burka, 1964. Peintre et sculpteur. Organise à Cagnes-sur-Mer des expositions de poésie sonore. Nous fait connaître au Canada pour le *Toronto Daily Star.*

Jacques Lepage, 1964, Monaco. Organise une rétrospective de poésie objective et sonorisée. Présentation dans *Nice-Matin* par René Gaffé.

Poilvet le Guenn, 1964. Propose à Coaraze les VIIIe rencontres de Provence, avec Gysin, Heidsieck, Chopin, Seuphor, Pétronio, etc.

Renaud et Valérie Heim de Balsac, 1964, Paris. Confrontent la poésie sonore et les structures sonores des frères Baschet. Au programme : Gysin, Heidsieck et Chopin ; danse de Françoise St-Thibaut.

Arrigo Lora-Totino, 1964. Première rencontre à la galerie Riquelme.

Francis Edeline, 1965, Bruxelles. Dans *Le Journal des Poètes,* prend la défense des poésies sonores et concrètes.

Alice et John Hutchins organisent un ballet avec Laura Sheleen et Françoise St-Thibault, en 1965, sur des œuvres de Heidsieck, Gysin et Chopin.

Jasia Reichardt, 1965, Londres. Monte une extraordinaire exposition : Between Poetry and Painting. Presque tous les auteurs cités dans ce livre s'y trouvent. Concert avec Dufrêne, Heidsieck et Chopin. Connaissance de Stefan et Fransciska Themerson, des Drweski qui défendirent toujours la poésie sonore, et de Sir Roland Penrose.

Arthur Pétronio, 1965, Bruxelles, in *Le Journal des Poètes,* termine son article avec cette phrase de Georges Linze, parue en 1924 : « Il est temps de lancer un appel à l'invisible, à l'impitoyable, à la nécessaire INSURRECTION POETIQUE. »

Jean Berthier et Jean-Jacques Lévêque, 1965, Paris. In *Jazz Magazine.* Ces deux auteurs attirent l'attention sur « l'extrapoéphonie » de nos travaux.

Galerie L'Œil Ecoute, 1965, Lyon. Confrontation visuelle et sonore entre Bertini, Furnival, Gette, Kriwet, Houédard d'une part, et Chopin, Heidsieck et Gysin d'autre part.

Jiri Latal, 1965, Tchécoslovaquie. Fait connaître à H. Chopin Jiri Kolar, Bohumila Grögerova, Josef Hirsal, Jiri Valoch, les critiques et traducteurs Adolf Kroupa, Jindrich Chalupecky, le peintre-poète Ladislav Novak. En outre, organise une émission radio autour de la poésie sonore, reprise par les stations d'Ostrawa, de Prague, et d'Olomouc.

Henri Chopin, 1965, Lausanne. Le sculpteur Hansjörg Gisiger lui permet de devenir producteur en Suisse, et le directeur, M. Valloton, le laisse monter une série d'émissions de poésie sonore, avec Heidsieck, Dufrêne, Novak, Garnier, Gysin, des poèmes phonétiques d'Hausmann. Il y eut quatre émissions de 40' chacune.

Pierre Garnier, 1964, Prague, revue *Knizni Kultura,* « Fonetickà basen a jeji vyvoj » ; panorama des poésies électroniques.

Evenemang, 1965 ; Le Merveilleux Moderne, exposition organisée à Lund par Jean-Jacques Lévêque. Poésie et théâtre avec : Heidsieck, Chopin et Jean-Loup Philippe.

Pierre Coupey, 1966. Festival of the Contemporary Arts. « More recordings of experimental 'non-verbal' poetry by some French poets. Université de la Colombie britannique. Canada.

Vahé Godel, 1966. *Journal de Genève.* Critique sur Pierre Garnier.

H. Chopin, 1966. « Poésie-Action ». Centre Culturel lorrain Universitaire. Les Techniques Nouvelles.

Gianni Bertini, Serge Béguier et Chopin, 1966, prix Antonin Artaud pour le film audio-poétique *L'Energie du Sommeil.* Rodez.

Gustav Metzger et John Sharkey, 1966. DIAS « *Destruction in Arts Symposium* », Londres.

Claudio Parmiggianni, 1966. Modena, Italie. Exposition sonore et phonétique avec : Schwitters, Hausmann, Brau, Isou, Wolman, Lemaître, Garnier, Cobbing, Novak, Niikuni, Chopin, Heidsieck, etc.

Ben Vautier, 1966, Nice. « Poésie-action » avec : Gysin, Gette, Dufrêne, Rotella, Lemaître, Ben et Chopin.

Jiri Latal, 1966, Prague. Avantgarda proti surrealismu ? Revue *Impuls* n° 2.

Jiri Latal, 1966, Prague. Konkretni Poezie ve Francii. Revue *Impuls* n° 9.

Biennale de Paris 1965 (1). Avec Heidsieck, Gette, Laura Sheleen, Françoise St-Thibaut, Jean-Clarence Lambert, Alain Jouffroy, Giorno, etc.

Revue *Vytvarné Umeni 5,* Prague, 1966. Confrontation des recherches de Chlebnikov, Ivan Puni, El Lisickji, Jiri Taufer, Ilja Selvinski, Iliazd (Ilja Zdanevic), Maurice Lemaître, Hirsal et Grögorova et Chopin. Les différences entre les futuristes russes et après 1950.

Dean Cadle, 1966. University of Kentucky. Tournées sonores avec les disques *OU* : Antioch College, Kent State University, Miami University (dans l'Ohio), University of Kentucky, University of Louisville (Kentucky) et le Rolling College, Winter Park (Floride).

Josef Hirsal, 1966, Prague. O Poezii prirozené a umelé. Manifeste sur la poésie sonore. Revue *Impuls.*

Bernard Heidsieck, 1966. Festival de Provins. « Poésie-action ».

Derde Programma, 1966. Emission radio néerlandaise, avec Ivo Michiels, Remco Campert, Herman Sabbe et Georgette de Rijcke. Panorama depuis le peintre flamand Paul Joostens jusqu'à Heidsieck, Dufrêne, etc.

Bob Cobbing, 1966. Revue *Isis,* Londres. Between poetry and music.

Jo Verbrugghen, 1966. Revue Cyanuur. Belgique.

Revue i 4 Soli, 1967. Turin. Poésie Sonore, puis Bertini.

Frank Popper, 1967. Paris. Exposition cinétique « Lumière et mouvement ». Sonorisation avec : Dufrêne, Chopin, Wolman, jeux visuels de Julien Blaine et Jean-François Bory.

Claudio Parmiggianni, Adriano Spatola, Henri Chopin, 1967. Fiumalbo. « Poésie sur les murs » et sonores. La petite ville des monts Appenins fut sonorisée jours et nuits.

Henri Chopin, 1967. Paris. Interview radio sur France-Culture pour la mort de Pierre Albert-Birot.

Freddy de Vree réunit, en 1967, un *International Programme Staff Members Conference,* sur le son, à travers la musique et la poésie ; diffusion par les radios flamande, hollandaise, suédoise et française.

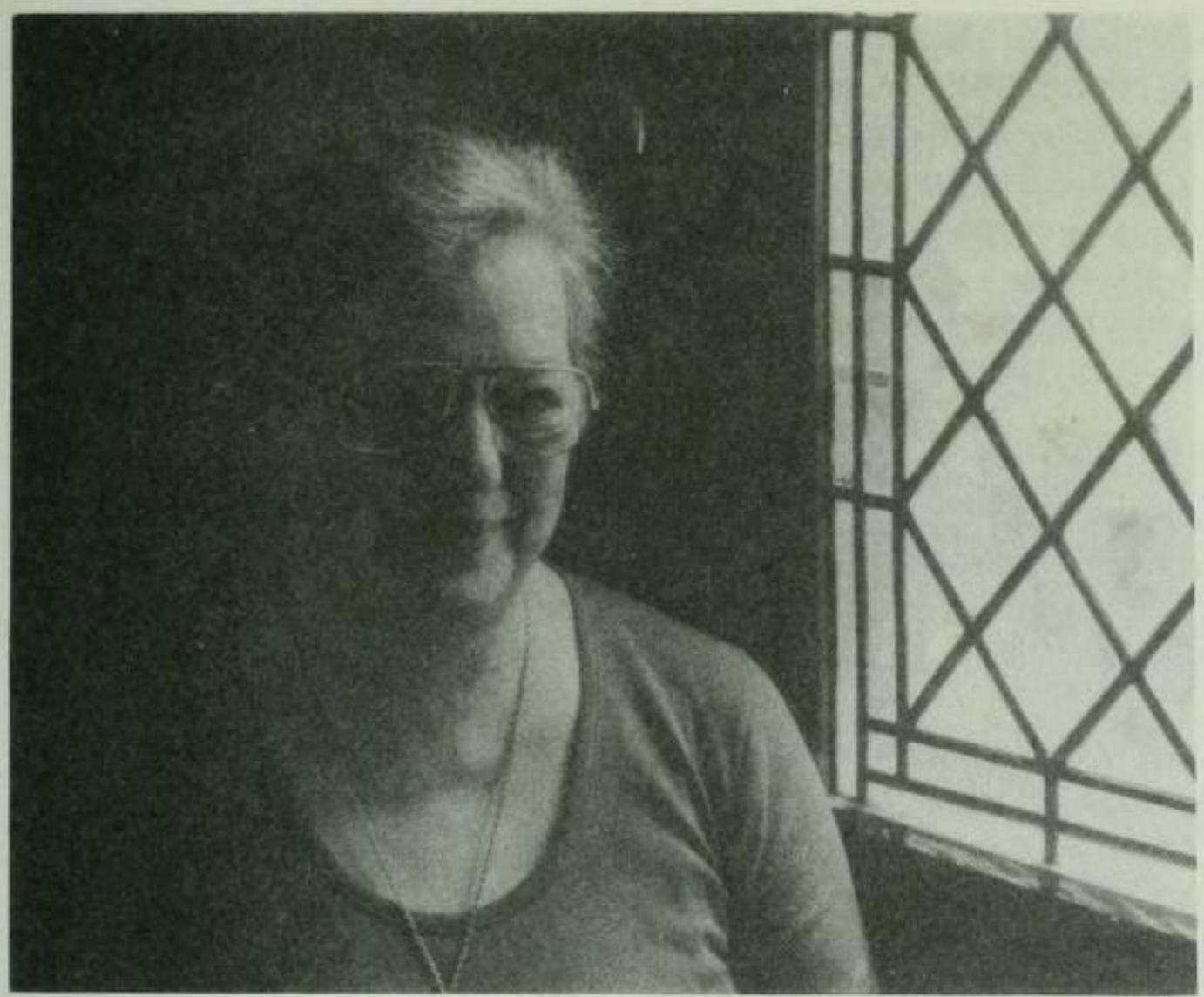
Après les « événements » de Mai 1968, les audiences s'étendent par les radios : Pacifica Radio (KPFA), les deux radios belges, néerlandaise et francophone, la radio hollandaise, la Suède, la télévision de la Suisse romande, la radio de Poznan, les films télévisés en Allemagne, les émissions sur France-Culture, France-Musique, la BBC avec Cobbing et Simon Watson Taylor, la BBC écossaise, la radio italienne, etc.

Cependant, cette liste ne serait pas complète si nous omettions les auteurs qui collaborèrent à des œuvres de poésie sonore. Dans l'ordre chronologique il y a Luc Peire, Jean-Loup Philippe, Gianni Bertini, Paul-Armand Gette, les appuis de Marcel Boussand, peintre, d'Alice Hutchins, sculpteur, de Cozette de Charmoy, collagiste, peintre, poète.

D'autre part, les organisations « sonores » de Françoise Janicot et de Jean Chopin ont été très importantes.

Les recherches de **Jean Chopin** portant sur les XIXe et XXe siècles ont été très proches des nôtres. Elle commence à étudier le français à l'âge de neuf ans, à l'école de Middlesbrough,

(1) Revue *OU* N° 25.



JEAN CHOPIN, 1979. PHOTO JEAN-MICHEL PLACE.

prend ses grades de « Bachelor of Arts » à l'université de Manchester où elle présente en 1948 sa thèse dont le sujet est une étude parallèle des poésies de Baudelaire et de T.S. Eliot, puis elle se consacre à James Joyce.

Elle a traduit des œuvres de Seuphor, Burroughs, Heidsieck (pour deux **poèmes-partitions**), Gysin, Hausmann, etc. Gysin dit « qu'elle est la seule qui sait rendre, en français, les **cut-ups** ». Pour ses **organisations** sonores, notons ses conférences à l'Institut britannique à Paris, dans de nombreux collèges et universités en Grande-Bretagne.

Françoise Janicot, femme d'Heidsieck, au départ est peintre. Le critique Gérald Gassiot-Talabot l'a classée parmi les peintres de l'« indicible ». Elle employait un monochrome gris, à

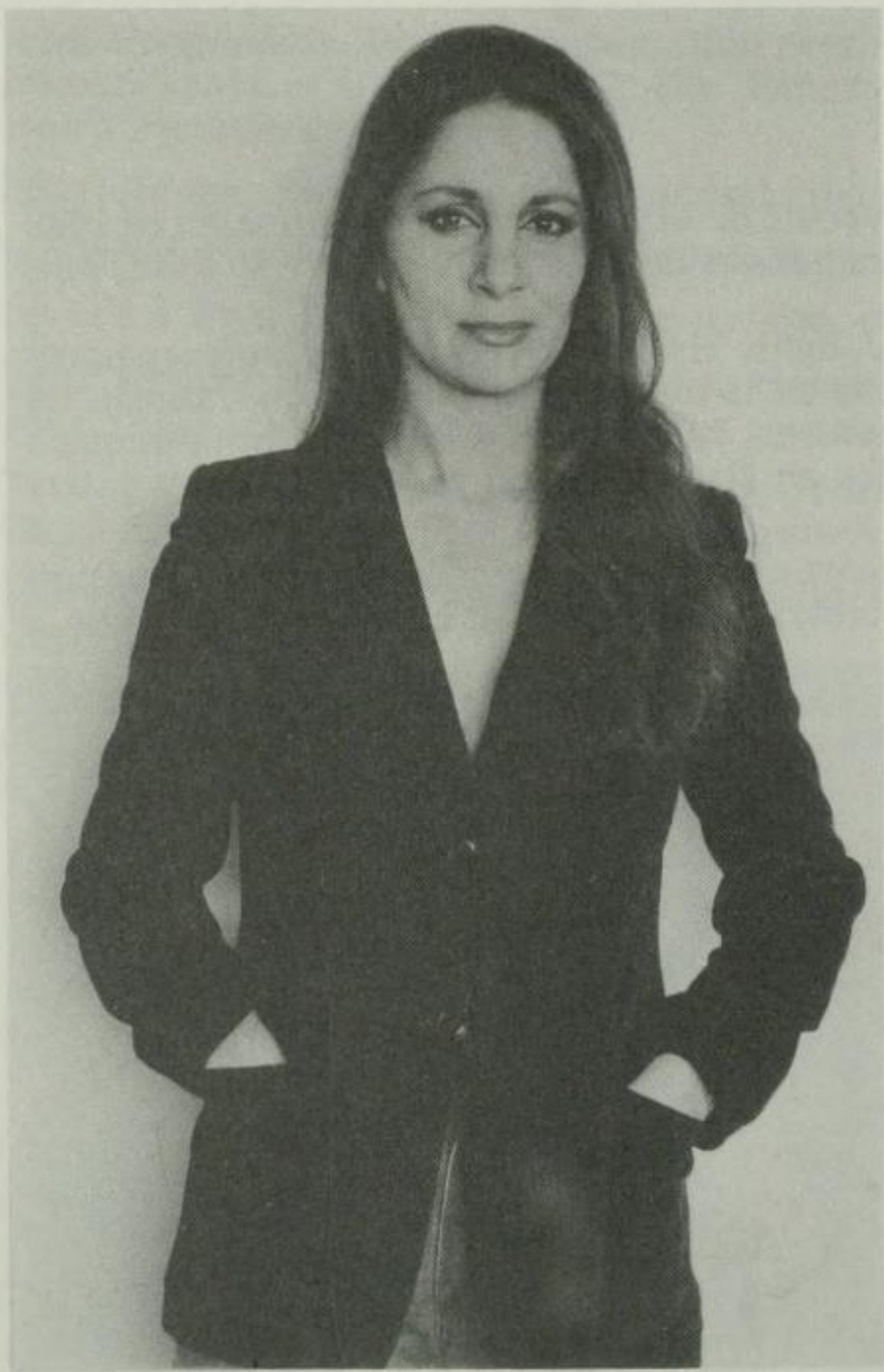
FRANÇOISE JANICOT IN *ENCOCONNAGE*, 1972.

peu près à la même époque qu'Yves Klein, Bernard Aubertin, les flamands Maurice de Clercq et Jef Verheyen. C'était une recherche du « grain » visuel qui, curieusement, était parallèle à certaines œuvres de poésie sonore. Ce n'est pas pour rien que le **poème-partition** *J* de Heidsieck (1961) évoque le mot « gris » des toiles de Janicot. Dans sa progression rigoureuse, Janicot renonce à la peinture de chevalet pour les collages, puis la photographie. On a indiqué les extraordinaires archives qu'elle a recueillies depuis quinze ans, sur les poètes sonores, mais celles-ci ne font pas oublier son œuvre visuelle, ni ses Happenings, comme son fameux *Encoconnage,* qui fut publié par Guy Schraenen (1).

Cozette de Charmoy, née en 1939 à Londres. Auteur de livres étonnants : *The True Life of Sweeney Todd* (2) qu'on a comparé abusivement aux collages de Max Ernst, Charmoy ayant une ironie que le Surréalisme n'a jamais connue, et *The Colossal Lie* (3) qui, à travers les inventions du type la « guillotine », nous conte comment la vie humaine est prise au piège. Ce sont des livres unissant la poésie aux collages, le collage à l'écriture, l'écriture à la plastique, etc.

Cozette de Charmoy a soutenu la poésie sonore dès 1965, par un certain parallélisme entre ses recherches graphiques de superpositions, mises en pages, plans différents, traits fins et épais qui correspondent à certains tons aigus et graves, à des hauteurs de sons qu'on retrouve dans ses hauteurs de caractères typos différents, etc.

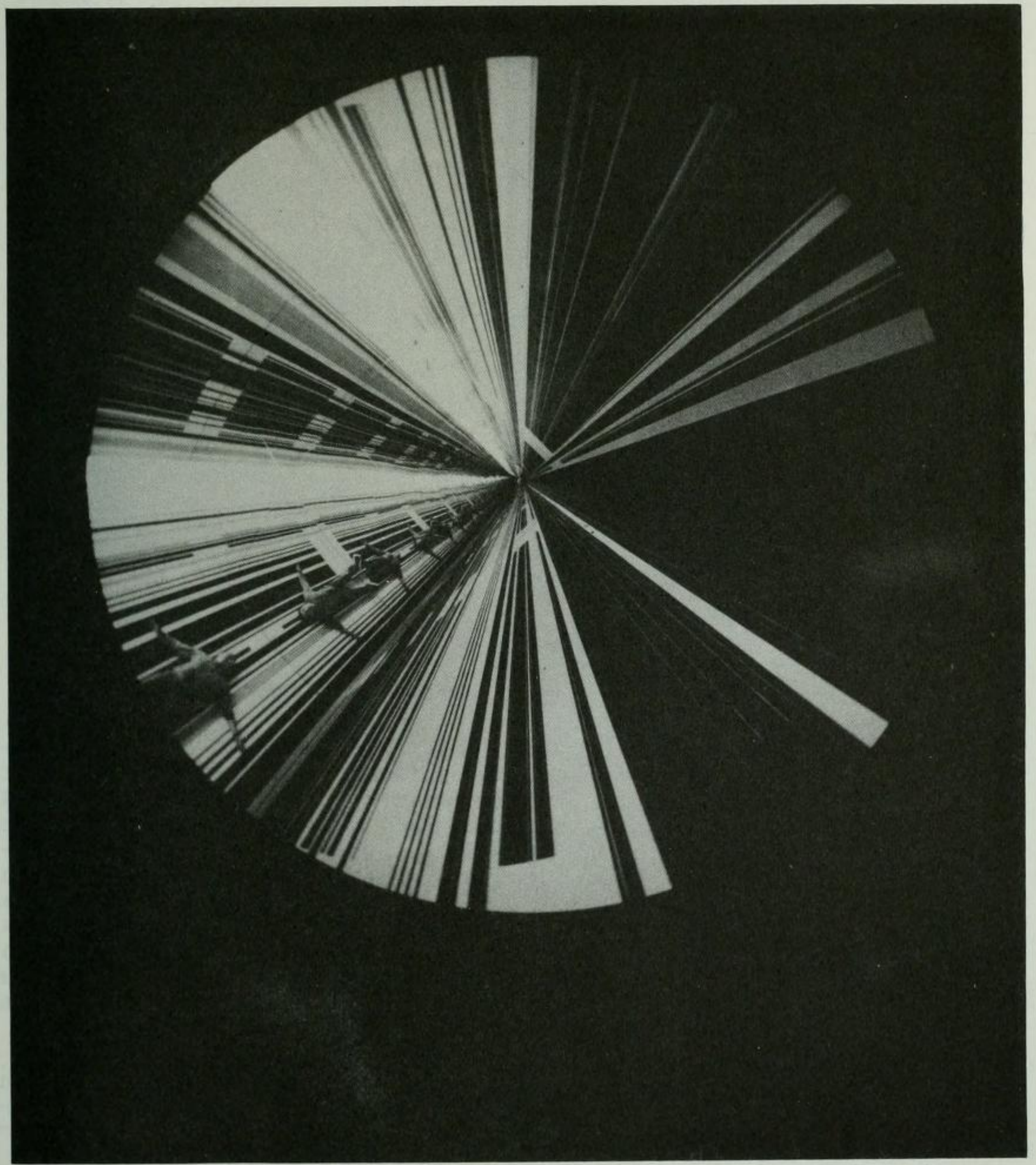
Peintre, de plus elle devint, sous l'impulsion de Rodney Grey, son mari, co-éditeur de la collection *Ottozec* qui, elle aussi recherche l'alliance de l'image et des sonorités... visuelles.



COZETTE DE CHARMOY, 1975. PHOTO RODNEY GREY.

(1) Anvers, 1974. Disque : Heidsieck. Action : Janicot.
(2) Gaberbocchus Press. Londres, 1973.
(3) Collection *OU* N° 4, Ingatestone, 1974.

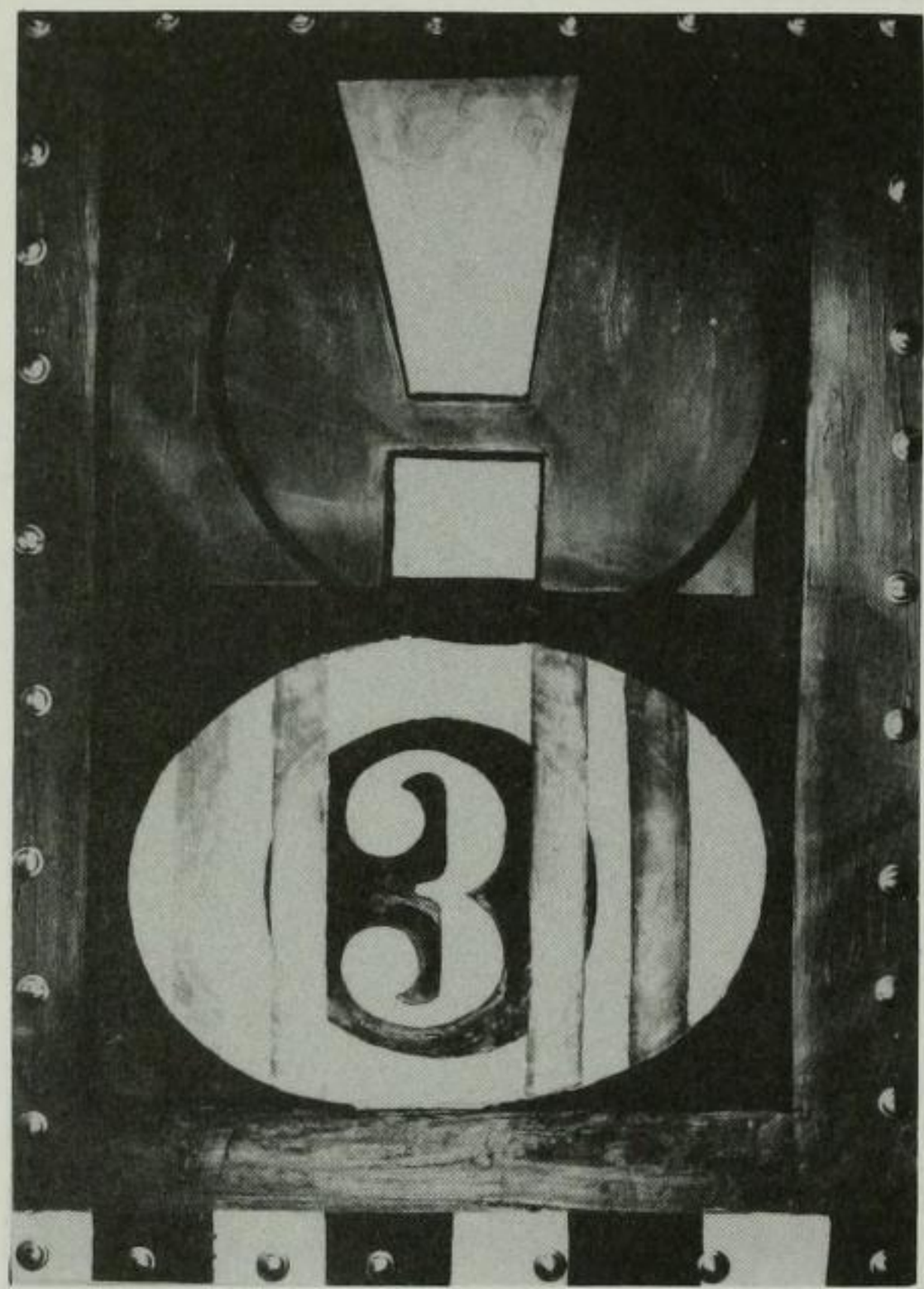
Luc Peire, né en 1918, a une démarche très rigoureuse. Parti d'une figuration de personnages mis à la verticale, lentement il abolit le sujet pour la ligne pure. C'est une recherche patiente dans la couleur, et dans l'agencement de ses plans visuels. On peut le situer dans les démarches qui ont suivi celles de Mondrian, de Gorin... Luc Peire ira jusqu'à l'éclatement de la peinture, comme dans l'un de ses environnements qu'on reproduit ici. Un autre éclatement se produisit lorsqu'ensemble nous avons pu réaliser le film *Pêche de Nuit.* Depuis 1957 cet **audio-poème** existait, Peire en 1962 demanda à l'écouter, dessina les cartons visuels, et demanda au cinéaste suisse Tjerk Wicky, de réaliser un film. Nous avons travaillé tous trois à ce premier film audio-poétique.



LUC PEIRE, *ENVIRONMENT III,* 1973, NOUVELLE ZELANDE. PHOTO JEAN MIL.

Gianni Bertini. Qui ne le connaît à Paris ? Dès 1949 il annonce la venue de ce que plus tard on nomma le « pop'art ». Ses scandales, ses refus du Salon de Mai, ses toiles intitulées « drapeaux », ses collages, toute cette œuvre est une des grandes créations d'après-guerre.

L'Energie du Sommeil, était enregistrée sur disque (1). Bertini eut l'idée d'en faire un film, en respectant le sujet de **l'audio-poème.** Celui-ci est dominé par ma respiration nasale. Bertini avec l'image l'enrichit en faisant filmer, par le photographe Serge Béguier, son nombril (qui respire !) mon nez, ma gorge, les cheveux de la femme de Béguier, et y ajoute en noir et en couleurs sa propre bouche mâchant un steack de cheval, peint à la gouache bleue.



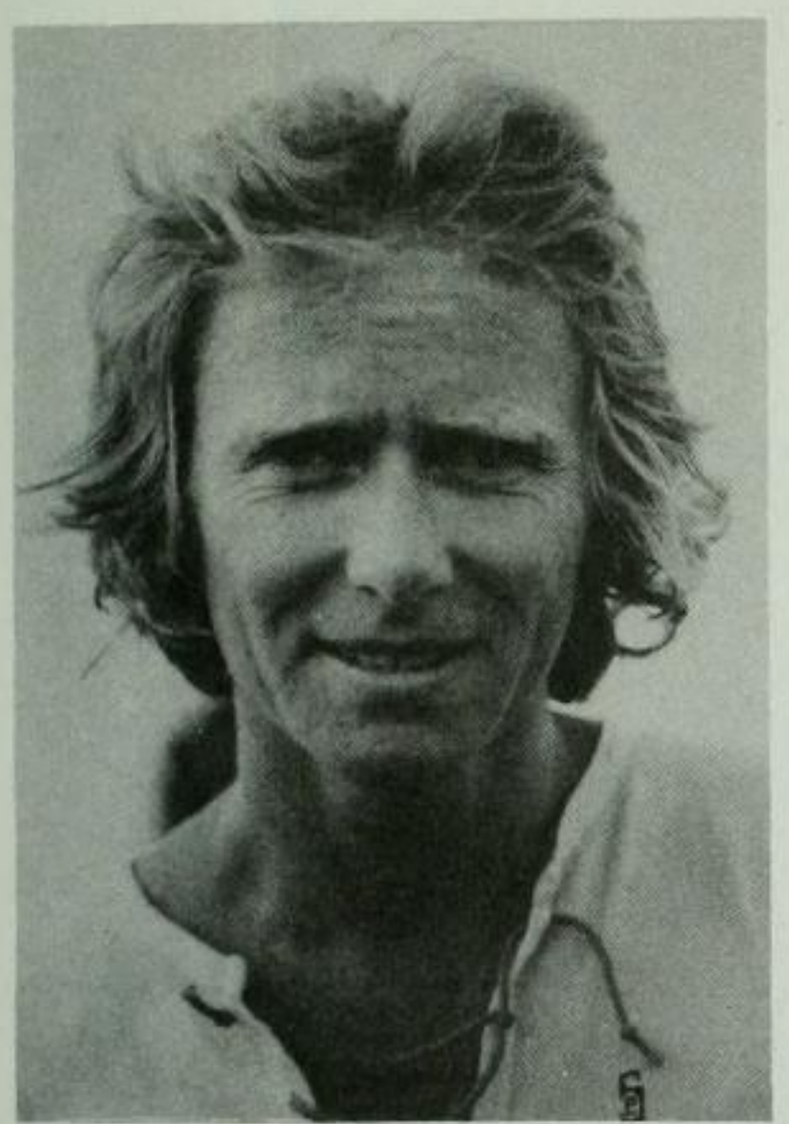
GIANNI BERTINI, PEINTURE *TRE*, 1949. 70 x 49cm.

Paul-Armand Gette, né en 1927, poète oral, sculpteur. Sa démarche est d'une logique exemplaire. Jusqu'au tout début des années 60, il allie dans ses peintures le graphisme, l'écriture. Il fait dans le même temps ses « calcinations », sculptures fondant et figeant volontairement toutes les formes, tous les volumes. A partir de 1962 il expose ses remarquables sculptures de lettres d'affiche et de plomb. On ne peut s'empêcher de voir là un mausolée définitif de l'alphabet. Viennent ensuite ses empreintes d'insectes, fossilisés à tout jamais. Michel Giroud a raison de dire : « il expose ses documents (à la manière d'un savant, avec la sécheresse et la froideur traditionnelles) », car il s'agit bien de cela, Gette fige les valeurs de la vie, nous fait assister à une vie sans vie. Ses collaborations avec la poésie sonore sont rares. Il propose en 1965 des enregistrements d'insectes que nous entendrons, l'année suivante, dans *Coléoptères and Co* (2) de Heidsieck. Il est aussi auteur, après 1970, de « lectures sans fin », comme dans *Catalogus coleopterorum fennoscandiœ et daniœ,* qui est une oralité sans action ni passion.

Jean-Loup Philippe, né en 1934, dramaturge et metteur en scène, se trouvait au début du Domaine Poétique avec les poètes sonores. Il assura les mises en scène des pièces de Jean-

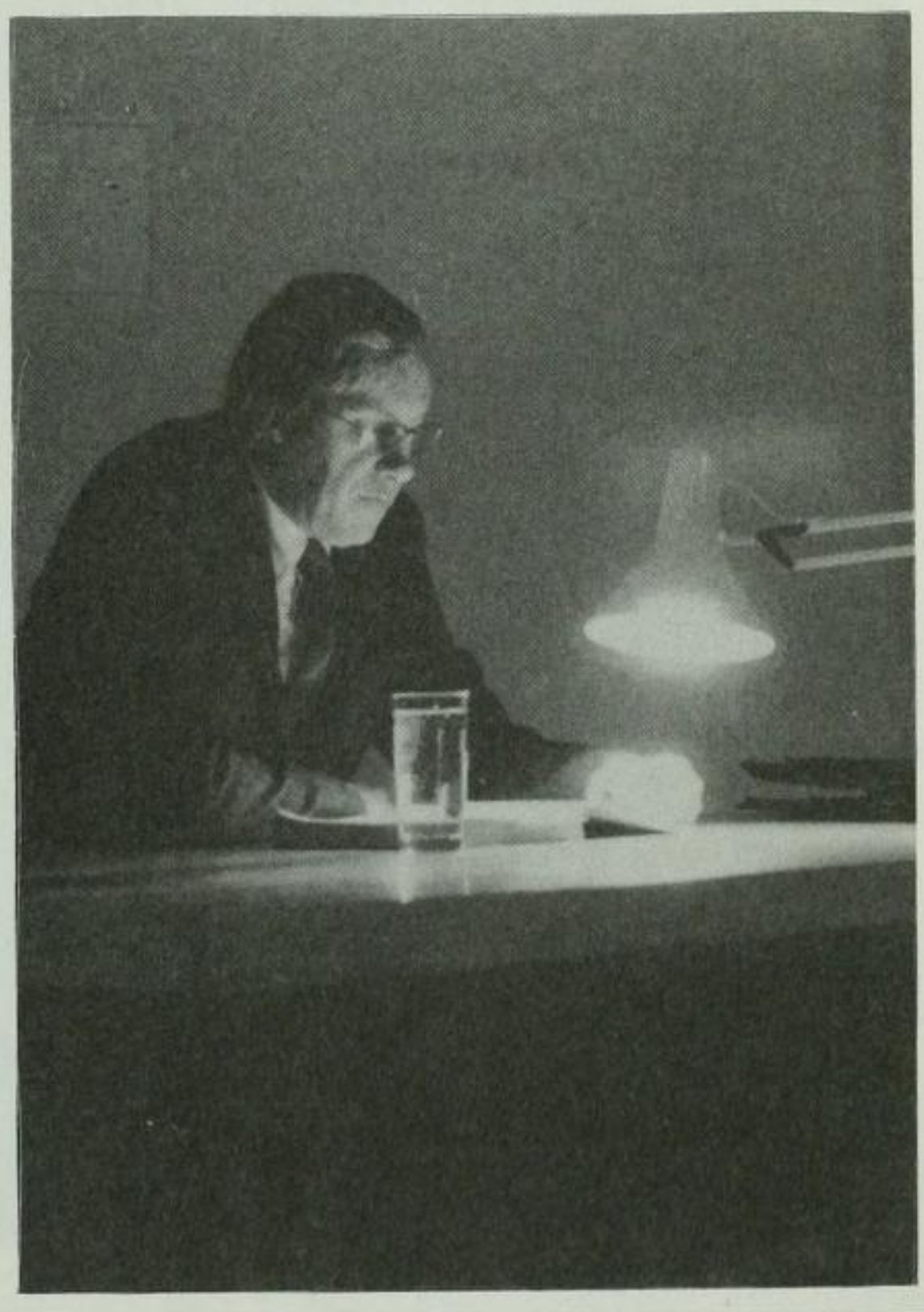
(1) In revue *OU* n°23/24. 1965. Le film fut terminé en 1966.
(2) Extrait du texte publié dans la revue *OU* N° 23/24, 1965. Voir aussi : *Gette, de quelques lisières, prolégonèmes à un essai de définition de la notion d'écotone,* préface de Michel Giroud, édition Cheval d'Attaque, Paris, 1977.

Clarence Lambert, de Robert Filliou, et donna trois de mes pièces : *Le Discours des Ministres, L'Armoire* et *La Cathédrale.* C'est un dramaturge qui, dans ses recherches théâtrales personnelles, isole les mots, les rend sonores par une diction très sobre, très dominée. Il ne chante, ni ne crie, et prend sa voix par l'intérieur. Philippe fait une curieuse expérience, celle de (re)composer le théâtre, qui mourait dans le nonsense, Yvan Goll suivi d'Eugène Ionesco, dans le néant, Samuel Beckett. Il en vient à donner une vie personnelle à chaque membre d'un corps humain. Dans son *Voyage en Incertain* (1) les personnages sont : « Gros yeux (sexe féminin), l'écoute (sexe féminin), le doigt (sexe masculin), toute pareille (sexe féminin), la moue (sexe féminin), le dur (sexe masculin)... » cet ensemble se détachant du corps, comme la voix, comme la poésie sonore séparée du corps, bien que naissante par lui. Pour moi, c'est un dramaturge de grande classe, qui enrichit ses cabrioles verbales avec un humour extraordinaire, celui d'un homme heureux... parfois presque naïf.



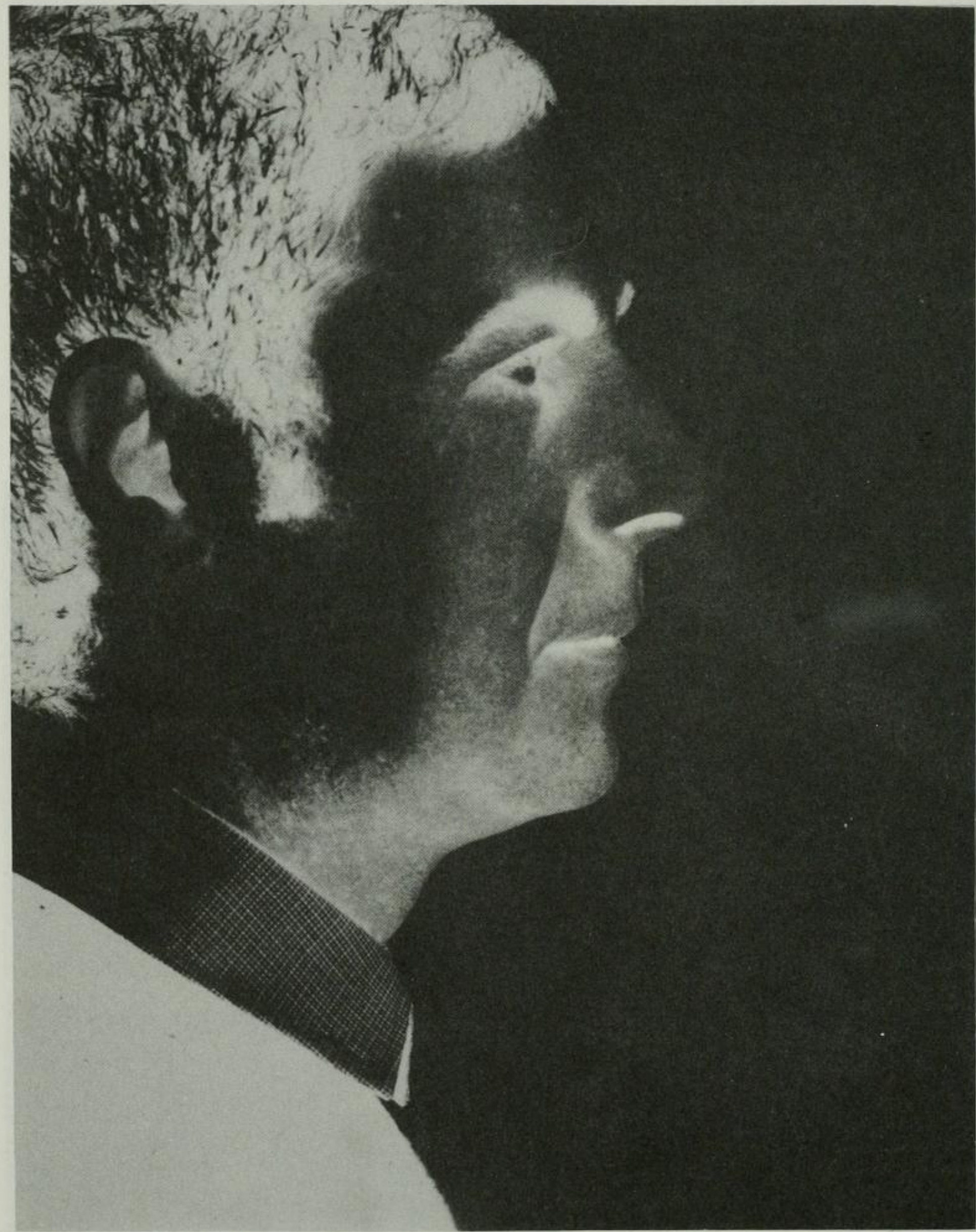
JEAN-LOUP PHILIPPE, 1978. PHOTO RAYMOND BALDOCCHI.

PAUL-ARMAND GETTE, 1976, PHOTO FRANÇOISE JANICOT.



(1) Les Editions de la Grand'Rue, Paris-Longjumeau, 1976.

Marcel Boussand, né en 1931, est très peu connu. Depuis plus de dix ans il refuse les expositions commerciales, il va même créer une *Association* où les auteurs sont annulés, ne signent pas. Cette organisation fut aussi aidée par le peintre René Gentils. Boussand est probablement le seul auteur de **cut-ups** en français, qui sont très peu connus, puisqu'ils commencent seulement maintenant à être publiés (1). Ce peintre/poète, étonnant graphiste et dessinateur s'est trouvé, dans le visuel, dans la même force imaginative que les voix toujours entendues ; c'est dire qu'il ne se répète jamais, refusant le peintre qui fait le même tableau-système toute sa vie.



MARCEL BOUSSAND, 1978.

(1) Editions hors commerce François Norguet, Paris, 1978.

1970... et rencontres poésie • musique dans l'électro•acoustique

LIVRE 4

« *Et mille autres animaux grouillent, se détendent,*
s'élancent vers les orifices de cet homme.
Et leurs voix se résument en SOUFFLE, en souffle encore chaos contenant tous rythmes, en souffle souffrant encore d'être diffus et multiple.

Les mouvements respiratoires ont ce curieux privilège d'être modifiés, modulés par tous les mouvements passionnels qui agitent le corps, et, de ce fait, d'en être l'expression brute et le résumé, tout en restant soumis à ce que nous nommons le contrôle de la volonté. C'est pourquoi nous prendrons la matière première de l'émotion poétique dans sa manifestation respiratoire. Tout le contenu affectif du poème est présent dans le souffle — plus ou moins long ou court, égal ou inégal, continu ou saccadé, bref dans l'inspiration et prolongé dans l'expiration, ou inversement, suspendu après l'inspiration ou après l'expiration, etc. — il est tout entier dans les modifications du souffle du poète mais dans un état chaotique où les émotions se contrarient mutuellement ; d'où le sentiment d'oppression, d'étouffement ou au contraire d'ivresse et d'enthousiasme qui précède d'ordinaire la création poétique ; les élans impétueux des vies animales réveillées par la méditation primitive se font obstacle les unes aux autres, si bien que cette véhémence respiratoire n'arrive même pas à se résumer dans un cri.

A plus forte raison, elle est impuissante encore à s'exprimer en mots. Il n'y a pas de relations toutes faites entre le tumulte viscéral et les automatismes du langage ; les mots ne s'imposent à la marée pneumatique des passions que par l'intermédiaire de **l'image.** Or le chaos lyrique ne se cristallisera en image que sous l'impact d'une énergie extérieure » (1)

(1) René Daumal, *L'Evidence Absurde,* Essais et Notes, 1 (1926-1934) Edition établie par Claudio Rugafiori. Gallimard, 1972. Ce rappel, qui m'a été fait par Mme H.J. Maxwell, pourrait servir de préface à tout ce livre. Daumal était un des fondateurs du mouvement *Le Grand Jeu* ; et l'on comprend pourquoi le peintre de celui-ci, Josef Sima, nous tenait en haute estime, moi-même, mais surtout Heidsieck.

CHAPITRE 1

après 1970

Le vingtième siècle vit son dernier quart. Dans sa fulgurance, il a vu surgir ses guerres affreuses. Il a aussi connu ses changements de régimes qui, tous, finissaient par auto-adorer le Culte de la Personnalité (d'où leurs chutes lamentables) utilisant les grandes découvertes de notre temps.

Ces grandes découvertes permettent les voyages, abolissent les distances, soignent le corps animal et humain, oublient souvent l'esprit et, en même temps, ouvrent un futur inquiétant pour une planète, la nôtre, qui devient à la fois fragile et lourde en raison de ses démultiplications des vies. Par exemple, lorsqu'on demande 100 millions d'habitants pour un pays, en doublant son précédent score, on double les vies animales et végétales, pour les nourrir. En tonnes, notre véhicule se surcharge, et nous sommes tous dans un anonymat des nombres, et très peu certains de la solidité de nos « amortisseurs » terriens.

Face à ce monde « destructeur et menaçant », pour nous il est évident que, depuis le Futurisme, la démarche est verticale. Nous nous dégageons de la Pesanteur, nous montons vers des ailleurs, avec des langages humains qui s'épanouissent dans les grands larges qui ne se veulent plus « récupérables », même par des machines, même par des technocrates.

En fait, nous prenons nos distances, parce que nous sommes sur un brûlot pissant ses paroles primaires, ses mausolées adorées, ses traditions fabriquées, qui n'appartiennent à aucune réalité ; la réalité, depuis 1950, est l'expansion de toutes les imaginations, et non celle de la quantité des nombres.

Contrairement à cette maladie du « culte de la personnalité », du **pouvoir pour le pouvoir,** des pauvres paroles — surtout politiques — qui nous sont assenées jour après jour, les paroles poétiques (peu importe que le poète soit durable ou non) ont pris du champ depuis 20 ans, en se donnant un verbe d'abord éclaté et lentement éclatant, puis un verbe multiplié en s'aidant des machines, surtout après 1970, afin de connaître et les verbes et les machines par leur intérieur.

Ils se sont — ces poètes — rendu compte qu'ils ne devaient pas se servir des machines parce qu'elles étaient là (comme on se sert de l'automobile) mais pour découvrir la voix, le verbe et la vie non limitable, face aux anciennes formulations humaines figées dans les traditions.

Que, face à elles, notre volonté était de réclamer et de trouver des langages insaisissables, dans le but de voir disparaître les vieux rêves des **dictateurs,** et leurs prétendues valeurs éternelles. Nous avions choisi toutes les mouvances.

C'est dans ces mouvances (ou poésie-action) que le poète pose bien des questions, lorsqu'il entrevoit le futur. En voici une de Heidsieck :

On prétend que le dinosaure est mort de sa taille démesurée. Notre Société risquait de mourir de la dimension de ses Entreprises. L'informatique a rendu à nouveau l'ensemble vivant. Au-delà des ordinateurs, l'informatique est l'une des clés — demain ce sera la seule — de cette compétitivité dont la nécessité éclate.
Politiques et législations doivent s'adapter dès à présent à la civilisation post-industrielle de la matière grise.
Il est urgent d'en prendre conscience. L'informatique a profondément pénétré, féconde, renouvelle et développe toutes les autres disciplines de la matière grise. La mise en œuvre des ordinateurs a créé un nouveau facteur de rentabilité de plus en plus essentiel ; la vitesse.
La seule chance de maîtriser l'évolution est de recourir aux instruments qui sont à notre disposition. L'homme politique moyen nourrit à l'égard de l'informatique le complexe classique de l'ignare à trémolo qui à chaque fois que la technique fait un pas en avant crie au danger et s'exclame : « Que reste-t-il de l'homme ? ». — « L'homme va être asservi par la machine ».
Grâce aux ordinateurs qui lui permettent de démultiplier la capacité de son cerveau, comme la machine à vapeur, et toutes ses descendantes, lui ont permis de démultiplier la force de ses muscles, l'homme va pouvoir exploiter largement les ressources de son esprit. Il existe avec l'ordinateur un instrument de maîtrise du futur dans la mesure où la machine permet la multiplication des prévisions et surtout des investigations et des choix possibles.

L'ordinateur arrive au moment opportun pour éviter que nous sombrions plus avant dans la bureaucratie, cette bureaucratie qui est l'une des causes du refus de la Société par la Jeunesse.
C'est ainsi que dans un souci d'efficacité et de simplification on peut viser à libérer le citoyen de certains tracas : un individu et sa famille, par exemple, sont assujettis à la Sécurité Sociale, au Fisc, etc ... etc ... Par rapport à la Collectivité Politique, ils doivent et reçoivent : on pourrait admettre qu'il y ait un compte global d'un individu par

Nous sommes inventoriés, fichés et disséqués, tranche par tranche, à tel point que la fameuse liberté individuelle, dont les honnêtes gens nous rebattent les oreilles, devient un mince vernis hypocrite, presque un alibi. Sous la pression d'une Société dont les motifs sont fort sujets à caution la vie privée s'effiloche.
Elle se fait pleine de trous et perméable comme une dentelle. C'est une offensive formidable et sournoise qu'essaient de dénoncer les grandes autorités

— c'est ainsi qu'à l'O.N.U. plusieurs pays sont intervenus pour défendre la vie privée menacée et ont obtenu l'ouverture d'une enquête.
— qu'ici et là se rencontrent des magistrats internationaux.
— qu'à Téhéran, pour le 20e anniversaire de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme on a poussé un cri d'alarme.
— qu'un colloque va s'ouvrir à l'Unesco sur la défense de la vie privée.
— qu'à Genève le Bureau International du Travail gémit de voir les hommes étiquetés et spécifiés comme des outils.
— que les journées d'études sur l'informatique dans l'Administration parviennent à la conclusion qu'il est à craindre que les notions quantitatives grâce à l'ordinateur ne fassent négliger les aspects qualitatifs des mesures concernant les administrés, notamment en ce qui concerne les libertés individuelles.
— que ces mêmes journées d'études enfin aboutissent à constater que l'ordinateur peut imposer à un gouvernement pour des motifs purement techniques des décisions qui devraient être d'ordre politique. Cependant, les mises en garde morales ne pèsent pas lourd devant l'invasion universelle des fiches. Notre exquis petit moi n'a qu'à s'écraser devant l'homme que nous sommes pour les autres. Recensement National, Etat civil, Livret de famille, dossiers scolaires et universitaires, livret militaire, carte de Sécurité Sociale, dossiers du fisc, des Assurances, des Banques, des Sociétés de crédit, de contraventions, fiches d'associations diverses, culturelles et professionnelles, de passages de frontières, de douane, d'en-

rapport à toutes ses obligations et à tous ses droits.
40.000 ordinateurs étaient en service aux Etats-Unis en 1967 contre 8.000 en Europe Occidentale : 100.000 autres seront installés dans les dix prochaines années. En effet, entre 1970 et 1980, l'industrie des calculateurs deviendra en volume la troisième industrie mondiale après le pétrole et l'automobile. A cette date, les équipements en machines pour le traitement de l'information constitueront le premier poste d'investissement des entreprises. La cybernétisation de la Société humaine va entraîner, obligatoirement, une sorte de métamorphose des mentalités et des structures parce que les possibilités offertes à l'homme vont être profondément différentes de celles qu'il a utilisées jusqu'ici.
Il en résultera la mutation la plus considérable que l'humanité ait accomplie depuis l'invention de l'écriture et depuis celle de l'imprimerie.
Avoir, en définitive, la cybernétique comme langage maternel, s'impose pour ceux qui veulent préparer la Société de demain.

quêtes variées, d'hôtels, de prospecteurs de vente, de police, questionnaires et tests de tous ordres. Eh bien, l'efficacité moderne, dit-on, exige tout cela. Toutefois, la fin de la vie privée, ce ne sont pas ces lésions de détail, ni chaque petite fiche isolée : c'est la synthèse qu'en peut donner l'ordinateur.
Rien n'empêche en effet, en principe, de réunir, après tout, toutes les fiches, tous les recensements dans la même machine. Oui, ce terrible géant qui monte est l'ordinateur, l'overall computer, le méga-ordinateur. Il en saura sur nous bien plus que nous-mêmes. Il connaîtra nos possibilités, nos inhibitions, nos hantises, nos vices. Il ordonnera notre avenir. Avec le méga-ordinateur, il n'y aura plus la moindre chance non seulement d'avoir une vie privée mais même d'avoir une vie tout court. Quel frein serait assez puissant pour protéger le grand technocrate de l'irrésistible tentation de tout savoir et réglementer. Il suffirait en outre que 10.000 opérateurs se mettent en grève et ils seraient les maîtres du pays.

Ce texte : *Terre à Terre* (1), nous met face à la réalité dans ce qu'elle a de plus exaltant et de plus inquiétant, tout à la fois. Lorsque l'homme est en présence de ses machines Ordinateurs, il ne peut plus revenir à un idyllique passé où tout était soi-disant beau, vivable, facile et libre. Il ne peut guère envisager un idyllique futur si on sait lire la colonne de droite du texte *Terre à Terre,* car il est d'ores et déjà informé de ce qui l'attend, si l'on conserve le vieux truc « du Culte de la Personnalité ». En effet, on a vite oublié qu'un Louis XIV, par exemple, dominait 15 ou 17 millions d'habitants, et, qu'en conservant ce vieux Culte antique, on a vu un Mao à la tête de 800 millions d'individus ... tous muets. C'est caricatural, d'où l'importance donnée aux valets, aux conseillers-serviteurs, dits Sages, puis aux machines, que nous devons dépasser avec nos langages en expansion, en utilisant nous-mêmes lesdites machines, contre les incompétences étatisées, devant lesquelles nous faisons vivre les puissances imaginaires.

C'est à partir de cette double conscience : l'acceptation de toutes les conséquences électroniques d'abord, la pré-connaissance du Grand-Technocrate-Informatique ensuite, et qui est déjà présent, que nous avons agi.

Lorsque, dans ce livre, avec insistance, on a refusé l'Histoire dite inéluctable, de la poétique et de la politique, lorsque, avec non moins d'insistance, on a créé les « pulvérisations » : les **permutations**, les **brouillages,** les **insaisissables,** les **multiplicités,** les **infra-** et **ultra-sons** vocaux, nous étions conscients d'échapper à tous les codes, à toutes les programmations possibles, même si le « permutable » de Gysin se voit programmer par Ian Sommerville. D'où à son sujet, notre terme d'une poésie « technique », notre réserve quant à son utilisation possible pour en faire une drogue verbale, que le même Gysin, d'ailleurs, brouille en inventant sa « Machine à rêver » (Dream-machine).

A ce niveau, la poésie sonore multipliée en tous sens est un besoin profond qui veut exorciser les programmations du futur, qui seront toujours glacées, si la chaleur des timbres physiques ne s'y ajoute pas.

C'est pourquoi nous avons mis aux calendes grecques l'Histoire (je pense une fois de plus à « la face de méduse du totalitarisme ») qu'observèrent les phonétistes tardifs.

Pour nous, il n'y avait pas seulement l'idée de mettre dans l'espace un art purement corpo-

(1) Fylkingen, *International Bulletin* n° 2, 1969, Stockholm.

rel (comme les **mégapneumies** et les **crirythmes**) très largement projectif ; nous avions plutôt le besoin de prouver que, puisque nous avions des technicités, le mieux était de les **injecter** (1) de nos voix étendues qui dépassaient les **cadres,** si j'ose dire, sur lesquels les computeurs pouvaient se brancher. En effet, les programmations jusqu'à présent obéissent, qu'on le veuille ou non, aux paramètres connus issus du vieux verbe et des anciennes hauteurs de son.

Je me souviens, à ce sujet, de deux faits : l'un se produisit chez Peter Zinovieff ; il reconstitua avec ses computeurs une symphonie de Beethoven ; c'était, je crois, en 1968, et il y avait aussi Henri Chiarrucci, physicien du son. Le second se produisit en Tchécoslovaquie, lorsque le computeur parvint à reconstituer mon style écrit. Dans les deux cas, le computeur travaillait l'existant, n'inventait pas. De plus, dans une exposition à Londres préparée par Jasia Reichardt, *l'Art Cybernétique* en 1968, je me vis interdire l'emploi, par Zinovieff lui-même, d'un microphone où je projetais une « injection » soufflée ... le computeur n'encaissait pas le son seulement vocal... il est vrai que j'ai pris l'habitude de le modifier dans les champs/distances sonores.

Si cela semble un peu mystérieux au lecteur, qu'il sache que les variations vocales sont en dehors des phonations canalisées par le verbe ancien ; que les brisures à la Heidsieck, dans certains **poèmes-partitions,** ne peuvent être programmées, dans l'état actuel des récupérations sonores.

Bien que la différence des recherches de Heidsieck et des miennes soit réelle, il y a, poussé au maximum, le même désir de rester inclassable.

D'où, sans doute, chez Heidsieck, le goût de rechercher les « oralités » qui se multiplient, changent le « sens du sens », utilisant les superpositions, ou les moyens stéréophoniques. L'attirance que Heidsieck a pour les poètes oraux : Giorno, Métail, Gette, ne pouvait s'exercer qu'avec lui, de même que, antérieurement, il avait été le premier à reconnaître les tourbillons des **permutations** de Gysin.

Dès lors, Heidsieck se soucie davantage des « brouillages », dans le sens du sens, que des tessitures vocales.

Les rapports qui existent entre les poètes oraux et les poètes sonores sont de deux ordres bien différents :

---

(1) Il me semble qu'ici une note un peu étendue soit nécessaire. Tout d'abord, les **injections** dans les machines existent, et il faut en tenir compte. Elles commencent à être utilisées **au sommet,** soit par l'Etat, sans que celui-ci soit conscient qu'il continue « le jeu de la guerre ». L'Etat a toujours bonne conscience ... s'il vainc.
Cette invention de l'**injection** est un grand hors-d'œuvre pour le futur. On lui propose un verbe déjà connu, répertorié, naturalisé, et éventuellement artificiel, en créant, par exemple, un poème inédit de Baudelaire. Après son injection, on le propulse dans les mémoires, à l'aide de tessitures vocales supposées.
A partir de cet instant, on peut **capitaliser** des **injections** et des tessitures inventées et les emmagasiner dans la Banque de l'Individu qu'est l'Informatique. On peut en servir des fragments, le temps qu'il faudra, en se servant des « media » sonores et visuels.
Bien sûr, cela suppose que, dans la Banque en question, il faut emmagasiner des valeurs connues, répertoriables, par exemple celles du verbe enseigné dans les écoles. Il est alors fait appel à un verbe appris par cœur, banal, qui fait appel à la mémoire (la prolifération des jeux de télévision établit parfaitement le banal ... du vide) plutôt qu'à la connaissance ; c'est le cas le plus commun du verbe sans vie.
C'est ce verbe-là qui peut être stocké dans la Banque. Lorsqu'on sait, par ailleurs, que n'importe quel Etat n'emploie qu'un verbe banal, et que n'importe quel Premier Ministre ne met en doute, en question, à partir de cet instant l'Etat possède un verbe, comme il possède, ou il gère, un territoire.
Déjà possesseur d'un verbe accepté sans aucune remise en cause, il est indispensable pour l'Etat de savoir à qui est destiné ce verbe ; on le sait, le verbe est destiné à l'homme. Il convient dès lors de faire injecter le verbe dans l'homme lui-même, et cela ne peut se faire que si l'homme, lui aussi, est banal.
Donnons ici un exemple. Récemment, en France, une certaine Réforme a inquiété des professeurs, des parents, etc. Il s'agissait, en fait, de Banquer l'enfant dès son très jeune âge, avec un dossier scolaire, comprenant ses études, son comportement, etc., rendant caduque le casier judiciaire du délinquant à venir, puisque l'individu se trouve Banqué à la source. Ceci est valable avec d'une part un verbe banalisé, et l'individu non moins banalisé, d'autre part. Car, en fait, à partir de l'enfance, l'homme est placé dans un système appauvri du verbe injecté et banalisé, d'où il ne pourra sortir puisqu'il sera dans la Banque. C'est, probablement, ce qui fit dire à notre Premier Ministre que le temps « de l'imagination au pouvoir » était révolu, lequel, sans le savoir, obéissait au Dictateur Suprême, *ERnest,* de mon *Dernier Roman du Monde,* lequel déclarait :
« Peuple, je suis venu pour T'apprendre à vivre. Depuis des millénaires, Peuple, les grands Te disent que Tu n'auras plus de charges et qu'en votant pour eux, Tu seras riche.
- Les bouches restaient béantes.
Moi, je Te dis : Tu auras toutes les charges. Par ce système, quand Tu en auras une de moins, Tu seras heureux, et plus jamais accablé ».

Les premiers, sans grande question, respectent le verbe et ses données, quitte à le laisser se dérouler dans l'oralité sans aucune passion : Gette ; avec une position d'auteur qui note les phantasmes de sa vie : Giorno ; avec une passion érotique — au sens élevé, jamais vulgaire — : Parant ; avec une ironie froide et rieuse : Métail.

Les seconds n'acceptent plus le verbe connu ... il doit s'augmenter de tous ses sons.

Cependant, dans les deux cas, il y a une convergence dans la mesure où ces deux voies deviennent seulement sonores. Toutes deux, ensemble, ouvrent la voie à l'extension vocale ... dans un effet de « boomerang », à savoir que le mot et le son buccal partent et reviennent, se cassent et se brisent, se ridiculisent et s'objectivent, dans des appréhensions — ou plutôt des « préhensions » orales.

Par comparaison, lorsque Frank Popper en 1967 choisit, pour une exposition d'art cinétique, le sous-titre : « lumière et mouvement », les poètes oraux pourraient s'attribuer celui de « verbe et mouvement », tandis que les poètes sonores se verraient, au plus large, sous l'impulsion de « voix et mouvement ».

Notons pourtant que ces frontières sont absolument arbitraires, quand on voit que Giorno **danse** son oralité, qu'on entend Parant projetant sans fin sa voix pâle, avec quelle superbe !

En fait, cette période débutant après 1970 est un nouvel éclat, de plus en plus démultiplié.

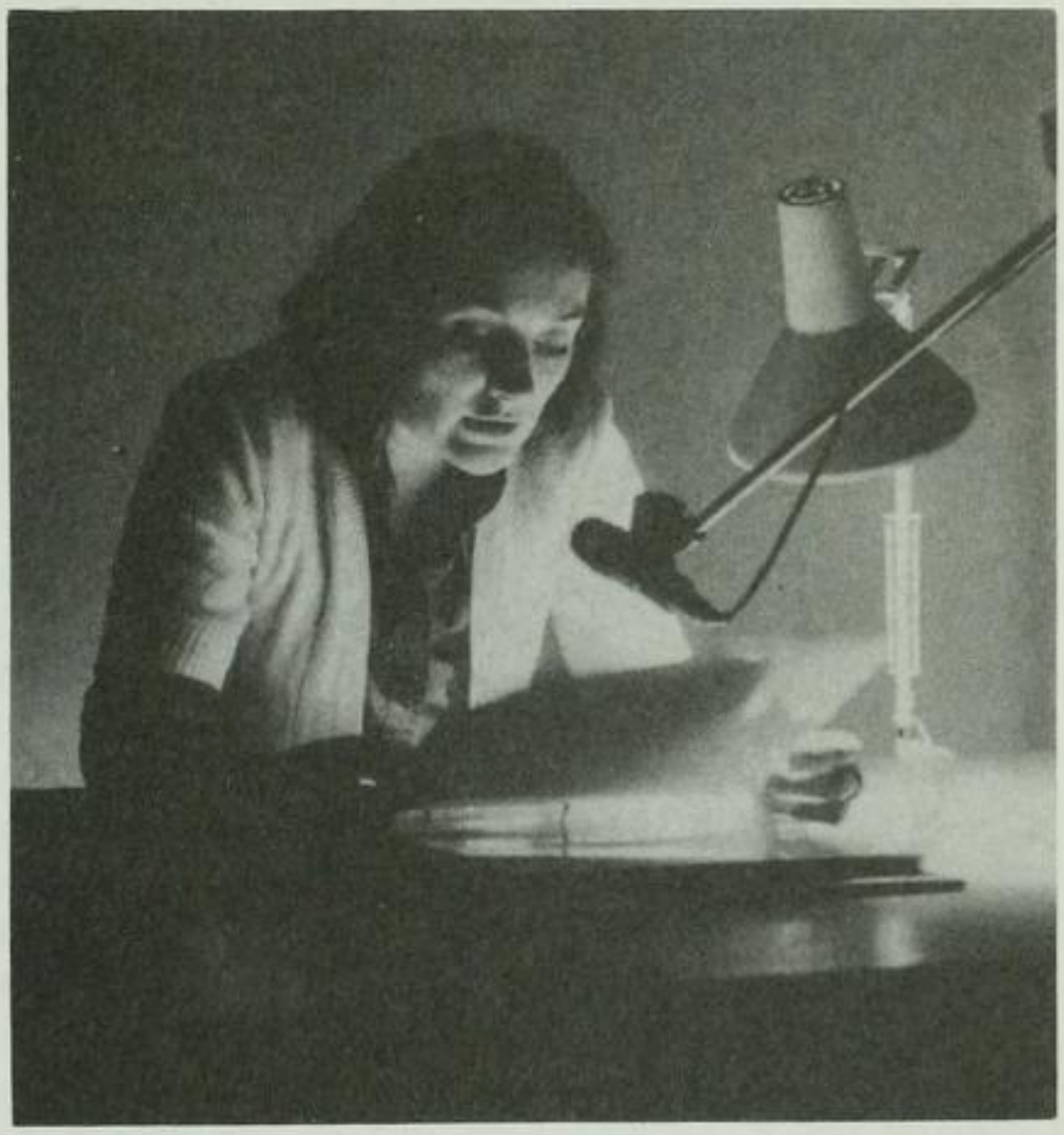
Michèle Métail, poète oral. France.

L'ironie, la recherche, la diction « impassible », sont propres à Michèle Métail, que nous tenons à situer par certaines appréciations. Elle-même déclare :

« Je fais de la poésie qui est une tentative d'exploitation du langage divisé en ses composants, substantifs, verbes, adjectifs, etc ... Le phénomène sonore intervient comme il est toujours intervenu en poésie, à ce titre et pas davantage. Ce qui n'empêche pas, parfois, de me sentir très proche des poètes sonores en écrivant des textes faits pour être entendus ».

De son côté, Heidsieck nous dit :

« Michèle Métail ne finit pas de fournir aux compléments du nom d'autres compléments de noms ... Et ces lectures à haute voix de nous apparaître alors comme les clefs de communications orales redécouvertes » (1).



MICHELE METAIL, 1976. PHOTO FRANÇOISE JANICOT.

Quant au producteur radio Georges Charbonnier, il dira que Métail est « une voie nouvelle par son analyse des structures du langage ».

Enfin, lisant et écoutant cet auteur qui produit d'étonnants textes à lire et à voir, je ne peux m'empêcher de citer un passage du *Meilleur des Mondes,* d'Aldous Huxley (2) :

« ... l'écrivain suppose l'existence, dans l'esprit de ses lecteurs, d'une certaine somme de connaissances, d'une familiarité avec certains livres, de certaines habitudes de pensée, de sentiments et de langage. Sans les connaissances nécessaires, le lecteur se trouvera inapte à comprendre le sujet du livre (c'est le cas ordinaire chez les enfants). Sans les habitudes appropriées de langage et de pensée, sans la familiarité nécessaire avec une littérature classique, le lecteur ne percevra pas ce que j'appellerai les harmoniques de l'écriture ».

(1) Heidsieck, *Poésie sonore, poésie action, Canal,* n°29-31, 1979.
(2) *Le Meilleur des Mondes,* première publication en anglais, 1932.

Michèle Métail, née en 1950, appartient à une génération qui bénéficie des expériences de trois quarts de siècle. Elle a traversé les « enquêtes » que les aînés avaient faites. Elle a, devant elle, tous les mouvements, des Futurismes à maintenant. Elle possède, presque naturellement, l'art des radiophonies, les musiques instrumentales et électroacoustiques, les poésies, de la page s'évadant de la page, de la page allant aux sons sémantiques, des sons sémantiques aux sons purement vocaux. A la suite d'une telle expérience, que fallait-il faire ? Que pouvions-nous encore trouver qui fut original, ou, du moins, qui put compléter notre siècle panoramique ?

C'est à ce point de jonction que Métail est importante. Elle décide de rompre — peut-être sans le savoir ? — avec certains automatismes, « certaines habitudes de pensée, de sentiments et de langage ». De rompre avec l'affirmation d'Huxley : « Sans les connaissances nécessaires », et, aussitôt, avec cette extraordinaire synthèse que peut être le poète (songez que, depuis Richelieu, l'Académie Française, qui n'est pas poète, arrive, en 1978, à analyser la lettre « e » avec le mot **entuber**), c'est notre langue même que Métail rend drôlatique, en éclaircissant au sommet un de ses squelettes, le subjonctif. D'une certaine manière, elle se met **sur le promontoire de la langue française**, alors que le Futurisme italien était sur le promontoire des siècles. L'analyse était nécessaire, pour tous, car, parfois, face à la grandeur d'une langue, nous éprouvions quelque repentir à la mettre en morceaux, avec le but primordial de l'enrichir sans cesse. Métail, dans la grammaire et dans le verbe, isole les automatismes acquis d'une langue d'un pays, les présente tels qu'ils sont, sérieux, pédants, joyeux, ironiques, plaisants, riches et dérisoires. Reste sa diction, quand elle « se sent proche des poètes sonores ». Celle-ci est nette, précise, sous une sonorité volontiers monocorde, neutre, sans effet de voix, sinon ceux des nuances timbrales ; le timbre est chaleureux, évite le piège de la déclamation.

Pas de recherches à l'intérieur de la voix chez elle puisque son but est, avant tout, de savoir ce que vaut notre langue, avant peut-être d'aller ailleurs. L'extrait qui suit montre que Michèle Métail devrait graver un disque car, c'est une pirouette, j'aimerai le passer avec des centaines de haut-parleurs dans toutes les usines de langue française ... afin de rompre avec tout sérieux dire :

La Main Chaude

« A : . . . que vous confessassiez.
B : . . . que vous exhortassiez.
A : . . . que vous essayassiez.
B : . . . que vous indiquassiez.
. . . que vous formulassiez.
. . . que vous montrassiez.
. . . que vous signifassiez.
A : . . . que vous chipotassiez.
B : . . . que vous nommassiez.
. . . que vous citassiez.
A : . . . que vous barguignassiez.
B : . . . que vous vous référassiez.
A : . . . que vous atermoyassiez.
. . . que vous hésitassiez.
B : . . . que vous dissiez.
A : . . . que vous vous souvinssiez.
B : . . . que vous rapprochassiez.
A : . . . que vous entérinassiez.
. . . que vous témoignassiez.
. . . que vous ratifassiez.
B : . . . que vous ajoutassiez.
A : . . . que vous mentionnassiez.
B : . . . que vous révélassiez.
A : . . . que vous livrassiez.
B : . . . que vous démasquassiez.
A : . . . que vous ébruitassiez.
. . . que vous colportassiez.
B : . . . que vous cancanassiez.

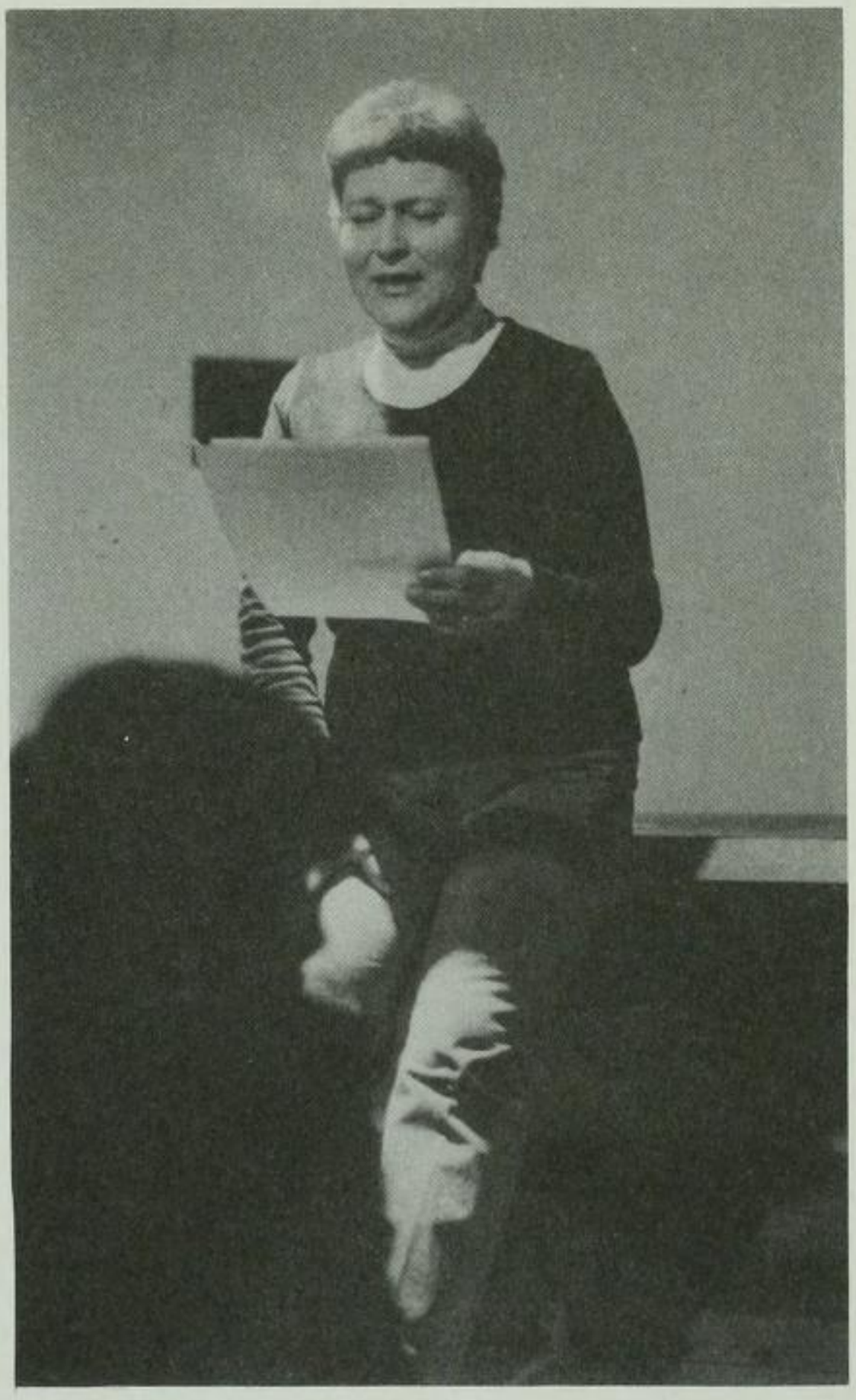
A : . . . que vous embellissiez.
. . . que vous enjôlivassiez.
B : . . . que vous alléchassiez.
A : . . . que vous trompétassiez ».

Il fallait que Métail vint, pour éviter que nous nous entubassions dans une langue qui, en tous sens, s'élargit. D'autant plus que cet auteur surmonte le « halo d'associations autour d'une phrase littéraire » et nous amène sa joie personnelle.

Puisque pour nous j'ai cité René Daumal, qui, d'un « souffle » nous pré-annonce, laissons Huxley le faire à son tour, lorsqu'il dénonce son « halo » et que Métail néglige dans ses poèmes lorsqu'elle refuse le « littéraire » :

« Car ainsi qu'un son musical évoque tout un nuage d'harmoniques, de même la phrase littéraire s'avance au milieu de ses associations. Mais tandis que les harmoniques d'un son musical se produisent automatiquement et peuvent être entendues de tous, le halo d'associations autour d'une phrase littéraire se forme selon la volonté de l'auteur et ne se laisse percevoir que par les lecteurs qui ont une lecture appropriée » (1).

Lily Greenham, poète/musicien. Grande-Bretagne.



LILY GREENHAM, 1976. PHOTO FRANÇOISE JANICOT.

Lily Greenham naquit à Vienne en 1928. C'est une voyageuse, aussi dans les langues : allemand, français, espagnol, anglais, un peu de danois, etc. Elle fut très appréciée comme « extraordinaire diseuse » pour reprendre Dufrêne, du poème phonétique. Ses « lectures » furent nombreuses, en Grande-Bretagne, Suisse, Allemagne, etc., alors qu'à Paris, nous la

(1) *Le Meilleur des Mondes.*

connaissions surtout par sa recherche d'art cinétique. Actuellement, elle réside à Londres, et parfois, elle travaille dans le studio que Hugh Davies a fondé, au Goldsmith's College.

Elle s'était signalée par ses interprétations des poètes oraux du type Jandl, des phonétiques, particulièrement avec Peter Greenham, mais aussi avec un large répertoire puisé dans la poésie allemande contemporaine. Sa voix est dure, agressive quand il faut, dominée par des articulations germaniques qui peuvent être très découpées, que le timbre de Greenham rehausse en créant une sorte de diction, disons : en charnières. Ce côté mimétique de la lettre, comme de la syllabe, atteint souvent une danse verbale, extrêmement présente. Son travail de diseuse phonétique dut commencer vers 1950 et s'acheva en 1973, quand elle se rendit enfin à la poésie sonore. On peut croire que ses expériences d'art cinétique où les prismes visuels se multiplient, l'ont aidée à rechercher des sources identiques pour ses dictions. Un beau jour, la diction simple ne fut plus suffisante. C'est alors qu'elle inventa le terme de **Lingual Music,** après son premier enregistrement : *Relativity,* de 1973-74. On pourrait peut-être rapprocher ce terme de la « Musique verbale » de Michel Seuphor.

Greenham essaie de créer une étroite fusion entre les possibilités de l'électronique, et les instruments qui lui sont propres : la voix, et la composition ouverte par le magnétophone. Dans *Relativity* (qui n'existe que sur bande, et qui était sa première recherche), j'avais trouvé que derrière l'idée, c'était un peu simple, un peu facile. Elle utilisait les mixages, échos, qui servaient sa diction rompue et où ressortaient les mots : spectrum/white/light/language/-link/velocity/red/orange/yellow/blue/violet/electron... renforcés par des phonations de lettres, de phrases qui se pulvérisaient.

L'année suivante, elle proposa *Traffic,* sans changer de moyens de réalisation, mais avec plus de dynamisme. *Traffic* a une autre dimension dans son « collage » sonore ; il découvre un champ auditif plus large, avec ses répétitions phoniques, son obsession bruitale de la vie actuelle qui s'attache sur la bande magnétique, grâce surtout à la tessiture de sa voix.

Mais Greenham ne s'arrête pas là ; dans *7 Consonants in Space,* elle parvient à unir parfaitement musique et voix, et nous découvre totalement sa **lingual music.** Le rapport — ou l'osmose — des deux sources est tellement constant, que Greenham met d'emblée son œuvre à la disposition et du musicien et du poète.

Même remarque pour la reprise de *Traffic,* sous une autre forme, avec *Circulation,* de 1976, dont une partie est traitée au computeur, opposant l'artificiel au son physique, en quelque sorte au charnel. Cet enregistrement ne comporte que la voix de l'auteur, et trois sons étrangers, mais, tant au point de vue sonore qu'au point de vue voix, nous sommes enrichis. Greenham s'exprime fort clairement à ce sujet :

« Contrairement à la façon traditionnelle de mettre la parole dans la musique, par la « lingual music », le langage parlé (mis en différents niveaux, en des « hauteurs » contrastées) paraît comme une musique. Le premier pas fait dans le procédé pour ces pièces électroacoustiques comprend un répertoire de lettres, de syllabes, de mots, de phrases, lequel est utilisé mécaniquement ... et par les machines seulement » (1).

Katalin Ladik, poète. Yougoslavie.

Selon Sten Hanson, elle est Hongroise. C'est une découverte du festival d'Amsterdam de 1977 ; autant dire que nous ne savons presque rien d'elle.

Elle possède vocalement tout un orchestre « verbophonique », avec sa seule voix qui peut être aiguë, grave, modulée, aux variations inattendues, abruptes, faisant jaillir de la bouche et de la gorge des phonations très rares.

Un tel mécanisme vocal, qui paraît spontané, naturel, mais qui, en fait, est très contrôlé, ne pouvait qu'être amplifié par le relais des microphones. Cette amplification donne une telle présence sonore que nous sommes surpris qu'un résultat semblable puisse venir d'un corps fragile, gracile, et qui ne cherche pas à séduire le public, ce qu'elle pourrait faire par sa beauté. Ce n'est pas la séduction qu'elle recherche, mais le son vocal pur.

Le seul disque que nous ayons d'elle (2) nous donne une faible idée de ce que nous recevrons quand elle paraît sur scène. Une grande magie vocale s'entend dans l'espace, couvre le lieu du théâtre du concert.

(1) Bulletin de la BBC, avril 1975.
(2) *Phonopoetica.* Disque 17 cm. 1976. Edition Dunja Blazeric, Belgrade.

Elle met en valeur des poèmes visuels, ceux du Hollandais G.J. de Rook, du Hongrois Toth Gabor, non sans un grand humour sonore. Il faut noter que ces poèmes visuels sont des partitions de base, à partir desquelles Ladik invente ses dictions.

Ce qu'elle réalise, c'est l'invention de la voix qui est très étudiée, qui, certainement, a connu les appels onomatopéiques des campagnes de l'Europe centrale pour les animaux, qui, de plus, a assimilé les dimensions du son sur plusieurs niveaux, qu'elle restitue par ses « phonopoetics » pour conserver le titre qu'elle emploie.

Si, plus haut, on lit souvent le mot **grain** de la voix, Ladik est son pluriel, avec le regret de devoir une fois de plus admettre que les mots ne servent à rien lorsqu'il convient d'expliciter de tels phénomènes sonores.

KATALIN LADIK, 1976. POCHETTE DU DISQUE MENTIONNE.

CHAPITRE 2

Quatre textes de base ... nouveaux, dont un redécouvert.

Les élargissements ne sont pas le fruit du hasard. De Rimbaud à Nietzsche, des Zutistes à Dada, des notes d'Aldous Huxley à celles de René Daumal, des ruptures d'Apollinaire à celles de Wyndham Lewis, etc., tout nous indique qu'il y a un « fil d'Ariane » inéluctable, nous conduisant, de décades en décades, à ce qu'on est convenu de nommer : poésie sonore. Ces textes de base nouveaux peuvent éclairer le lecteur, dans « l'émotion poétique » :

« ... la matière première de l'émotion poétique est un chaos cénesthésique. Un mélange confus d'émotions diverses, d'abord douloureusement senti dans le corps, comme un grouillement de vies multiples qui cherchent à s'échapper ... Tout le contenu affectif est présent dans le souffle ... dans les modifications du souffle du poète, mais dans les états chaotiques où les émotions se contrarient mutuellement. D'où le sentiment d'oppression, d'étouffement, ou au contraire d'ivresse et d'enthousiasme qui précède d'ordinaire la création poétique. Les élans impétueux des vies animales réveillées par la méditation primitive se font obstacles les uns les autres, si bien que cette véhémence respiratoire n'arrive même pas à se résumer dans un cri ... » (1).

Près de nous, le compositeur Jacques Bekaert, élève d'Henri Pousseur, remarque la musique de toujours :

« *Le Mot en Musique*

La préoccupation du langage n'est certes pas neuve chez le musicien. Le chant fut sans doute la première activité musicale de l'être humain et il est normal que tout au long de l'histoire il se soit soucié du rapport entre le mot et le son, entre la phrase et la mélodie, entre sa voix et sa musique.

. . . . . .

Déjà la voix avait débordé du chant, s'était aventurée dans le parlé (héritier des récitatifs classiques), voire dans le cri et le bruit. Avec les possibilités de la bande magnétique le contrôle atteint chaque élément, la précision devient proprement inouïe et le mot peut se disperser en composants multiples » (2).

(1) Extrait de *Contre-Ciel*, de René Daumal. Recueilli par Heidsieck, in *Cinquième Saison* N. 18, 1963.
(2) Extrait d'une note spéciale pour ce livre, de 1976.

De son côté, Nicholas Zurbrugg, rédacteur de revues, critique, auteur de collages ... qui « ne sont pas fortuits », accepte les nouvelles recherches. On peut laisser quelques extraits d'une longue étude qui, espérons-le, trouvera un éditeur :

« En acceptant directement la technologie du magnétophone et du disque la revue *OU* a publié textes et disques de recherches poétiques dont la tentation est d'enregistrer, d'animer, de fragmenter, d'amplifier, de juxtaposer et de superposer les dimensions soniques abstraites et référentielles du mot avec le magnétophone, de même que le cinéaste enregistre, anime, fragmente, agrandit, juxtapose et opère des superpositions d'images par les données abstraites et référentielles à l'aide de la caméra.

. . . . . .

Si Raoul Hausmann a rejeté le verbe pour travailler le son de la lettre, et si des poètes du « souffle », tels que Gil J Wolman, Jean-Louis Brau et Dufrêne ont combiné de manières différentes des sons vocaux (parfois non vocaux) dans des œuvres laissant ces sons en des états identifiables, Chopin, lui, utilise le magnétophone non seulement pour enregistrer, mais pour fragmenter tels ou tels sons, les re-composant en de nouvelles « vagues » sonores qui forment une **musique** ou mélancolique ou espiègle pour l'homme contemporain.

. . . . . .

En menant un nombre d'expériences parallèles (mais moins fortuites) et avec des narrations sonores fragmentées, le premier « passe-partout » de Heidsieck nommé *La Poinçonneuse* est peut-être l'expérience la plus remarquable de tout poète qui travaille dans ce genre. Composé avec les bruits de métro de Paris et les voix de Heidsieck et de feue-Christine Tsingos en 1970, ce poème présente le voyageur en face d'un billet doux d'une **poinçonneuse** qui révèle son béguin et son intention de demander le transfert à une autre station s'il ne lui est donné aucune réponse. En superposant les monologues sur des enregistrements réels des bruits monotones et mécaniques d'une station tour-à-tour animée ou vide de trains et de voyageurs, Heidsieck traduit technologiquement un incident soudain qui agite les limbes du métro actuel en une narration téléscopique étonnante dont les phases de plus en plus explicitées se chevauchent jusqu'à former une œuvre sonique de proportion parfaite thématiquement, matériellement et structurellement ... » (1).

Sans doute faudrait-il composer un livre entier avec les textes reçus, particulièrement ceux de Roussel et de notre aîné Daumal, qui vivent la jouissance de l'écrit. Le premier cité, Alain Roussel, n'est pas poète sonore. C'est une grande interrogation qu'il se donne à lui-même, dans un texte qu'il publia en 1974 (2) :

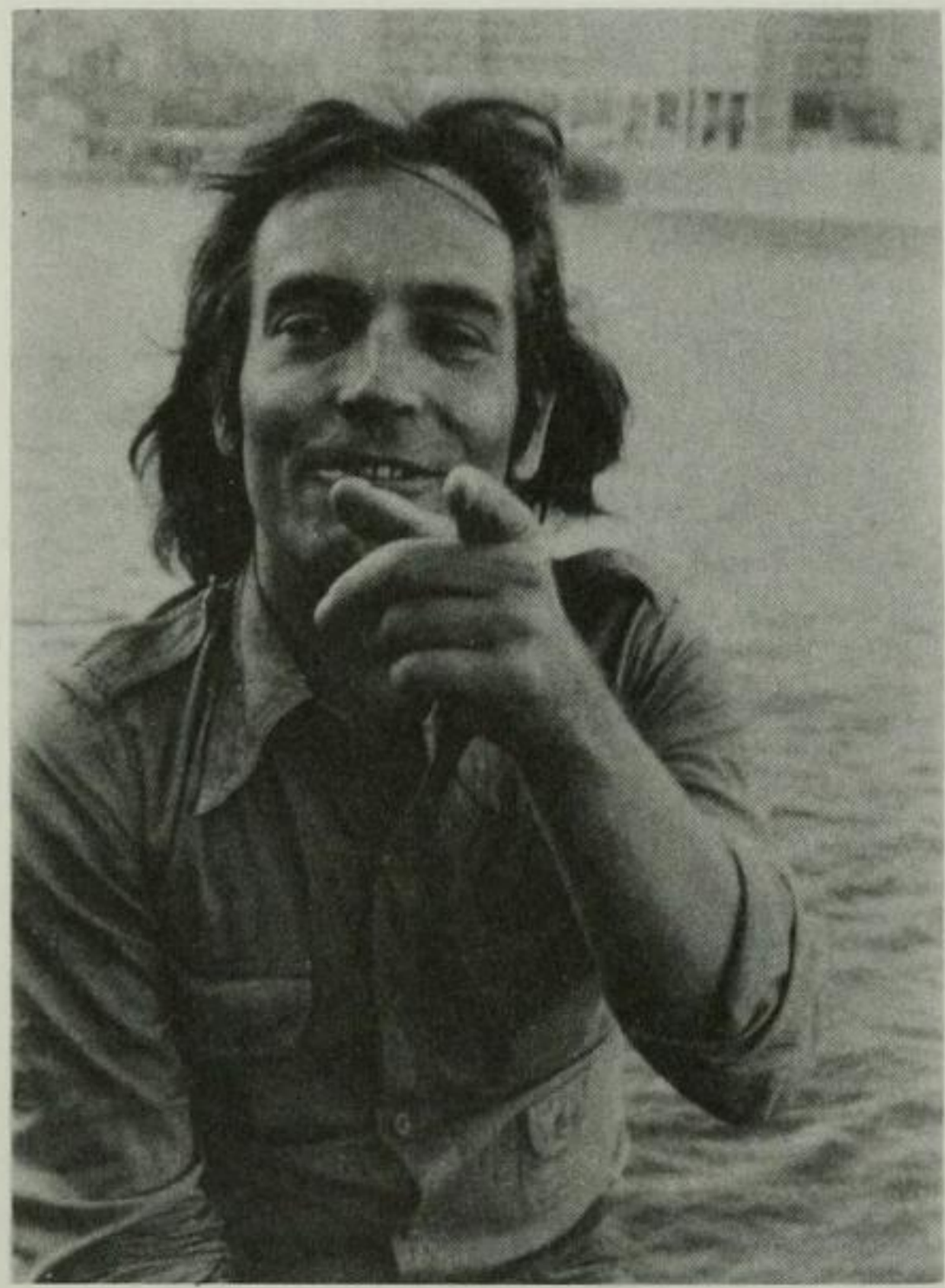
« Qui suis-je ? Cette question est idiote ; ce n'est pas moi qui la pose mais les mots et ce sont eux qui y répondent. A la limite, je n'ai rien à y voir, ça ne me regarde pas. Cette substance volatile m'est étrangère ; je l'ai déjà dit : ça me traverse seulement. J'aurais pu aussi bien n'avoir jamais et de langage et exister quand même ; cette présence au monde ne s'invente pas dans la parole, de toute façon elle la précède. Je prends le langage pour une habitude acquise, captivante et prodigieuse certes, mais dont la nécessité n'est qu'apparente et pouvant disparaître. C'est une forme de possession tellement insidieuse que, si je l'écoutais, je finirais par me tromper d'identité. Il suffirait de m'abandonner à la vague immense qui me ronge, m'agrippe comme pour m'arracher à la terre ferme, à l'humus fertile de la chair, des nerfs, des os et du sang ».

(Extrait)

(1) Tiré de *Dada and the Poetry of the Contemporary Avant-Garde,* 1975, non publié.
(2) *Le Texte Impossible,* publié en ronéo par l'auteur.

CHAPITRE 3

Nikolaus Einhorn, éditeur, poète. Allemagne.



NIKOLAUS EINHORN, 1976.

Dans les milieux spécialisés, Einhorn fait figure du troisième éditeur de la poésie sonore. Son édition : **S-Press Tonband** se fait sur bandes magnétiques et cassettes. Il publie régulièrement des enregistrements d'auteurs aussi divers que Heissenbüttel, Cage, Giorno, Heidsieck, Jandl, MacLow, Rühm ... c'est un rassembleur des sonorités ... publiant des démarches internationales, contrairement à Giorno, à Charles Amirkhanian et à Peter Harleman qui ne publient dans leur pays que des Américains, à l'exception toutefois d'Heidsieck. C'est d'ailleurs une petite accusation que je laisse là, juste en passant, pour m'amuser ... en face d'un monde sonore qui est opposé à toutes frontières.

Einhorn, né en 1940, est professeur d'anglais à Düsseldorf. C'est un éditeur qui fait tout lui-même, recevant l'enregistrement original, « tirant » sa bande magnétique **à la demande,** d'où l'absence de stock, de marché, de distributions déposées. C'est une formule intéressante, qui sera suivie par un autre éditeur à Anvers, Guy Schraenen, producteur de cassettes, aussi à la demande.

A force de recopier les bandes originales, Einhorn a fini par nager dans le son et, depuis peu, est auteur. En 1973, il réalise son *Arbeiten,* un **audio-poème** qui n'a que ce mot dit par trois voix, dont une, par distorsion, semble artificielle ; une seconde s'apparente à la « poésie répétitive » et est obsédante, la dernière enfin étant la structure. Cela me rappela mon *Dernier Roman du Monde* s'achevant sur des pages ayant le seul verbe « je travaille ». Cependant, loin d'y voir une influence, ce serait plutôt l'esprit d'une époque, avec son *Arbeiten* il y a une critique sous-jacente de l'Allemagne toujours étonnamment laborieuse.

En 1975, il propose *Don't you may be,* qui est intraduisible. « Ne fais-tu pas ... peut-être ... » ; ou encore : « Ça pourrait très bien être ... peut-être ». C'est l'indécision, l'informé, le vague, l'impuissance, tout cela se trouve dans cet **audio-poème** qui, de plus, y ajoute des remarques de Cage, de Hans G Helms. C'est à mon sens une grande ouverture, opposée à celle de la génération de Franz Mon et de Harig. Einhorn ne fait pas de l'art pensé, noté, rigoureux, il laisse le champ libre, il retrouve (mais sans le souffle créateur) les libertés du Dadaïsme de Berlin, les accroît de ses connaissances de la beat-generation, et des poètes sonores de tous pays.

Roberto Altmann, peintre, graphiste, graveur. Liechtenstein.

« ENTR'ACTE *émettre - enregistrer - émettre simultanément les modulations suivantes :* ● d'ut maj. à ré min. quitter ut sur tous les degrés ; entrer en ré par le 4°. ● d'ut maj. à ré min. quitter ut sur tous les degrés ; entrer en ré par le 2°. ● d'ut maj. à mi min. quitter ut sur les 1°, 3°, 5° et 6° degrés ; entrer en mi par le 2°. ● de la min. à sol maj. quitter la sur les 1° et 5° degrés ; entrer en sol par le 1°. ● de la min. à sol maj. quitter la sur les 1°, 4°, 5° et 6° degrés ; entrer en sol par le 4°. ● de la min. à sol maj. quitter la sur les 1° et 5° degrés ; entrer en sol par le 6°. ● de la min. à fa maj. quitter la sur les 1°, 4°, 5° et 6° degrés, entrer en fa par le 5°. ● de la min. à la fa maj. quitter la sur les 1°, 4°, 5° et 6° degrés, entrer en fa par le 2°. ● de la min. à mi min. quitter la sur les 1°, 4°, 5° et 6° degrés ; entrer en mi par le 6°. ● de la min. à mi min. quitter la sur le 1° degré ; entrer en mi par le 2°. ● de la min. à ré min. quitter la sur les 1°, 4°, 5° et 6° degrés ; entrer en ré par le 2°. ● de la min. à ré min. quitter la sur les 1°, 4° et 6° degrés ; entrer en ré par le 6°. » (1)

C'est tout le personnage, qui se fit connaître dans le groupe des lettristes où il était hypergraphiste. Plus tard, il publia ses revues *O* (titre probablement dérivé de la revue *OU*) et *Apeïros* (2) qui renie quelque peu son allégeance lettriste. Il n'aime pas qu'on parle de son passé. Du point de vue peintre, c'est un peintre qui sait avoir une certaine synthèse dans la descendance du calligramme, qui est, rappelons-le, manuel, mais aussi qui sait être maniaque avec une petite écriture serrée, peu ouverte, qui se replie sur elle-même.

C'est un auteur très centré sur lui-même, et on l'entrevoit dans son poème sonore *Volubilis 73* ; celui-ci déroule un poème fait de lettres simples, qu'il accompagne de quelques souffles, de claquements de langue, qu'il renforce de quelques réverbérations faisant bouger quelques sons a-signifiants, a-signifiés, et pas tout à fait onomatopéïques.

(1) Revue *Apeïros,* n° 2.
(2) Revue *Apeïros,* 8 n° parus, de 1971 à 1974.

Après quoi, il s'analyse, s'établit un code en 9 temps différents que je cite, en gros : récitation (volubile) improvisée ; état psychologique ; état physiologique ; ambiance ; date de réalisation ; temps de réalisation ; mécaniques organiques de perception ; mécaniques matérielles de transcription ; notes complémentaires.

Si j'ose ainsi dire, c'est un chant ... pour l'auteur, sans impact extérieur, sans action.

Sarenco, éditeur, poète. Italie.

Avec lui, nous avons un propagandiste des poésies visuelles, sonores, révolutionnaires en Italie. Ses publications sont nombreuses, dont, entre autres : les revues *Lotta Poetica,* qu'il lança avec Bertini et Paul de Vree, et *Factotum Art,* gros volumes faisant le tour des mouvements internationaux.

Comme toujours en Italie, les renseignements qu'il donne ne sont pas très exacts, en ce qui concerne les recherches précises du monde sonore et visuel, mais son rôle est important.

Pour notre poésie, il fut remarqué avec le chapitre consacré à l'Italie, autour d'Arrigo Lora-Totino. C'est seulement en 1976, après une longue recherche, qu'il parvient à monter des enregistrements, qui rappellent le Sarenco ... disons gauchiste, appelant la « révolution » de tous ses vœux.

Superficiellement, à certains il est communiste, puis maoïste ... en fait, Sarenco est indépendant. Ceux qu'il publie le sont tous : de Vree, Aubertin, Heidsieck, Alain Arias-Misson, etc. Tout ce qui a une « odeur d'autre chose », c'est-à-dire qui n'est pas classable, l'intéresse. C'est, de plus, une présence qui s'affirme de plus en plus rabelaisienne, au tempérament à la fois pantagruellique et lourd. C'est un homme tout en puissance.

Son comportement est d'ailleurs celui d'un homme qui connaît sa présence physique, alors que ses enregistrements, par contraste, ne sont pas encore l'image qu'on se fait de lui. Dans son *English Course,* de 1976, il y a une leçon d'anglais pour débutants, dite d'une voix persuasive par un professeur, et, en contre-partie, le seul mot « révolution », niant la leçon apprise. Cet envoi se termine par des phonèmes prolongés, dérisoires, qui tiennent toujours de la diction des poèmes phonétiques. Ici, l'extraordinaire tempérament de Sarenco ne paraît pas ; c'est encore l'*idée* post-1968 qui domine, alors que cet auteur est fabuleusement présent. Ayant beaucoup d'amitié pour lui, je lui demande : « pourquoi ne te verses-tu pas, toi, dans les sonorités, à la place de tes idées ? » Sarenco est un poème sonore vivant.

Franco Verdi, poète concret, visuel. Italie.

Nous sommes surpris d'apprendre qu'il aurait réalisé des poèmes sur magnétophone, depuis 1965. C'est *Filosofemi,* puis *Concerto per Molla solista a stampa continua* deux ans après, *Cosaglia* en 68, *Vocabularia* et *Pesciari* en 1977.

Verdi naquit en 1934, est professeur de philosophie et d'allemand. Il est connu pour ses poésies visuelles, surtout en Italie, aussi pour ses archives sur l'avant-garde.

Si nous ne l'avons pas situé dans le premier mouvement des poètes italiens, c'est que nous n'avions aucun renseignement. On ne peut, par conséquent, que parler de *Vocabularia* et *Pesciari.* Le premier est une lecture simple sur une piste, une lecture d'un autre propos sur la seconde piste. C'est une dérision des clichés, des communiqués journalistiques et politiques. Il en ressort, par l'opposition des deux voix, un humour certain, mais dans une diction traditionnelle et volontairement neutralisée. Le professeur constate des faits.

Avec *Pesciari* nous ressentons, sous la diction « impassible », une ironie assez froide ; les accumulations et jeux de mots se déploient, le rire s'amuse des religiosités de l'Eglise, s'achève dans une voie cantique.

Avec Verdi, le magnétophone existe, il l'utilise sans découvrir ses disponibilités sonores. Sans doute, est-ce seulement sa présence scénique qui compte ?

Anna Lockwood, musicienne. Nouvelle-Zélande

Les distances n'existent plus. Les communications traversent les océans, et l'ancien territoire des Maoris qu'au milieu du XIXe siècle les Européens conquirent n'échappe pas à ce monde des **airs chargés d'ondes.**

Dans cette immense surface polynésienne, la Nouvelle-Zélande est une avancée tenante des ondes nouvelles. Elle eut besoin de celles-ci lorsqu'il lui fallut protester, avec les Austra-

liens, contre les essais nucléaires français. C'est une île qui n'a plus à subir les abus des pays extérieurs, dès le moment où les ondes sont audibles, j'allais dire « solides ».

On connaît, de cette contrée, au moins trois compositeurs importants. C'est Denis Smalley, qui passa deux ans au G.R.M. à Paris.

Plus près de la poésie sonore, le compositeur Anna Lockwood travaille souvent la voix. A partir de ses recherches musicales, elle envisage celle-ci comme un instrument, et l'utilise à ses débuts dans ses tessitures intérieures, en dehors de toute diction traditionnelle, en dehors des mots, et des lettres. En 1968, elle travaille avec Bob Cobbing. En 1970, elle réalise un enregistrement avec Harvey Matusow, qu'elle renie aujourd'hui (1).

Dans le même temps, elle invente de nouveaux instruments avec des verres, des bouteilles, des morceaux de vitre qu'elle découpe en plus ou moins grandes longueurs, et elle branche des micros de contact sur ces verres qu'elle fait vibrer, par le toucher, et par percussions (2). L'œuvre est fascinante, c'est une accumulation de thèmes sonores qui la rend proche des recherches des voix superposées, c'est aussi une déchirure permanente des sons qui n'obéissent plus à une notation.

L'évolution des recherches de Lockwood est une succession d'explorations sonores, plutôt qu'un goût de développer une découverte. Les « verres » explorés et mis au son lui suffisent pour une seule œuvre, qu'elle oublie rapidement afin d'éviter tout système. Elle dit de cette recherche : « Je suis revenue fascinée par la complexité des sons simples ».

Plus tard, en 1973, elle compose *Malaman*, qu'elle décrit ainsi :

« *Malaman* est une longue **psalmodie** qui utilise des mots anciens de plusieurs langues, et qui disent toujours le « son ». On les **psalmodie** dans une séquence déterminée par le **psalmodiant** à chaque « performance ». Le concept qui sous-tend cette œuvre c'est que le son est une forme d'énergie primaire, comme le sont la lumière et la chaleur, lequel son était ainsi perçu par les cultures anciennes. Je suggère que les mots, pour les cultures anciennes, voulaient dire : « son », mais pas « musique », ni « bruit ». Ces mots sont en eux-mêmes des créateurs d'énergie, donc on les **psalmodie** afin de libérer cette énergie. Parfois en solo, d'autres fois par refrains antiphoniques, pour des périodes de temps allant de 12 à 40 minutes » (3).

Anna Lockwood a étudié le monde des Maoris, leur psalmodie, leurs prières, leurs voix. Cette étude s'étend de plus en plus, toujours avec les voix humaines, avec son *Spirit Catchers*, de 1975 :

> « ... cet enregistrement est fait avec l'idée chamaniste qu'une partie de l'esprit d'une personne, d'une plante ou d'un animal peut être captée et tenue à l'intérieur d'une pierre ou d'un autre objet ».

Lockwood, née en 1939, est actuellement à New-York, et se fait connaître par ses « rituels » publiquement. J'avais participé à Londres à l'un d'eux, en subissant un étrange envoûtement ; drogue sonore, exorcisme ? Oui.

John Cousins, musicien. Nouvelle-Zélande.

Cousins est un de ces musiciens qui se souvient qu'avant la Renaissance il y avait un instrument universel : la voix. Que celle-ci, de plus en plus, reprend son rôle d'avant l'imprimerie, un rôle qui rend « charnelle » la musique électroacoustique, avant qu'une instrumentation nouvelle se crée avec les voix artificielles.

Dans cette idée, Cousins compose, en 1973 — ou 1972 ? — *Christmas Music*, avec très peu de musique ... Les voix sont prioritaires, elles évoquent cette journée païenne qui ne ressemble pas à notre « noël » français. Le « Christmas » est plutôt une « party » heureuse et dérisoire et nullement accompagnée d'une messe.

C'est une fête... débridée et compassée. Dans son enregistrement, on entend de violents « accrochages » électroniques, puis des dialogues simples, le tout empreint d'une banalité

(1) *text Sound Composition, n° 6,* 1970.
(2) *Glass World,* Tangent Records, Londres, 1971.
(3) Lettre reçue en 1976.

constante ; les paroles sont brisées, parfois, lorsque Cousins « manipule » son enregistrement, ou quand il réalise le *montage* final ; l'ensemble donne une sorte de jusant sonore avec des temps forts, agressifs, exagérément durs, ou bien par des temps dont les tonalités sont très légères. On a l'impression que la parole aimerait s'exprimer, mais elle se désarticule ... dans des rythmes syncopés suggérant nos balbutiements après boire. C'est le sacré, le banal, le vulgaire, le musical, le poétique, tout à la fois, qui se « recroquevillent » sur la bande magnétique (1).

Le second enregistrement de Cousins, *yguOuh,* de la même année, a un double sens. Un qui est politique, anti Viet-Nam, dans une anti-narration, en refusant toute clarté du dire, sauf quand il utilise l'accent américain du Texas (allusion probable à Lyndon Johnson) et des phrases toutes faites : « Tu dois y aller, tu comprends pas, il faut leur apprendre, ces bâtards jaunes il faut s'en débarrasser ... » (notons qu'en anglais le mot bâtard est l'injure suprême).

Le second sens est celui du titre, tiré d'un poème de E.E. Cummings. Le mélange de la composition vocale à partir des éléments premiers, et du poème presque phonétique de Cummings laisse entendre le persuasif « you gotta go », comme un inéluctable départ pour ... pour ... pour ... quoi ? Cousins réalise une fusion rare, entre la poésie et la musique, et, du même coup, dépasse les deux pour réaliser un art sonore d'une grande présence.

Daevid Allen, musicien. Australie.

Depuis trois ans, nous savons que les départements universitaires de musique australiens recherchent les sons vocaux dans la musique électroacoustique. De plus, **Alan Riddell,** né en Australie (1927-1977), de parents écossais, s'illustra par ses « typewriterpoems » d'une beauté visuelle rare. C'est lui qui m'affirma, un mois avant de mourir, que l'Australie préparait « une grande investigation contemporaine » (2).

Les enregistrements, selon mes correspondants, n'étant « pas au point », on ne peut mentionner que le compositeur-poète Daevid Allen, né en 1944, qui compose en 1966 *The Switch Doctor.* Indiquons que switch est un interrupteur électrique, que si l'on fait sauter le « s », witch signifie sorcier. Dans le poème sonore d'Allen, il y a la même ambiguité, à l'audition.

Daevid Allen, qui vit actuellement en Allemagne, ayant eu quelques ennuis causés par l'ancien puritanisme de son île, fut influencé par l'œuvre de Burroughs.

Lorsque ce dernier publie, en 1961, *The Soft Machine* (la machine molle), peu après son *Naked Lunch* (le festin nu), immédiatement il y aura un grand mouvement autour de ce livre ; un groupe de musique Pop' utilisera le titre, sans compter David Bowie qui trouve ses moyens vocaux après avoir lu ces livres, comme nous avons pu le noter.

Allen, de son côté, sera surpris des éructations parlées de Burroughs. Dans *The Switch Doctor,* sous forme d'hommage, il recherchera les mêmes timbres, mais avec, en plus, sa composition musicale qui l'entraîne à utiliser les superpositions pour lancer des paroles multipliables à l'infini. L'impression ressentie est celle que pourrait proposer un « déphasage » auditif, une « magie » de l'écoute lorsque le compositeur utilise des champs sonores contrastés. Le résultat est à l'orée de la voix artificielle. Daevid Allen rend la musique Pop' expérimentale et la musique électroacoustique plus charnelle. Si nous le plaçons après 1970, c'est que son « work in progress » se poursuit dans la liberté d'expression. Son *The Switch Doctor,* d'une durée de 30 minutes, appelle d'autres développements dans ses rapports voix/pop'/électronique.

U.S.A., encore, **Charles Amirkhanian.**

La seconde decade américaine est très riche, en musique et en poésie. Le premier qui attira notre attention est Charles Amirkhanian, né en 1945, animateur de KPFA Radio, éditeur d'un disque déjà mentionné : *10 + 2 : 12.* C'est en musicien qu'il utilise les mots, réels ou inventés, dans une diction neutre, sans effet oratoire. L'intérieur de la voix n'est pas son souci dominant. Ce qu'il découvre, c'est une « musique verbale » dans les mêmes mesures que

(1) Les deux enregistrements seront publiés dès la reprise des publications *OU.*

(2) Cela semble vrai. L'Australie vient d'inviter comme *lecteur* Nicholas Zurbrugg afin de mieux connaître les recherches des XIXe et XXe siècles. Zurbrugg est un brillant universitaire, très informé des recherches anglo-françaises actuelles.

Seuphor, très peu « manipulées », d'une sobriété surprenante, avec un rythme lui aussi surprenant.

Avec son enregistrement *Each-LL* de 1971 (1), Amirkhanian, de sa voix rentrée, simple, donne un anti-théâtre vocal qui étonne ; la découpe sonore rejoint à la fois le rythme élémentaire, et les silences, qui ont le poids des sons persistants. Les mots n'existent pas, puisqu'ils sont inventés, mais ils semblent évidents. En 1972, il réalise à Stockholm *Just,* avec quatre mots : Rainbow = arc-en-ciel ; Chug = bruits d'une locomotive prenant de la vitesse ; Bandit et Bomb. C'est presque un moment de « musique répétitive » qui a moins d'invention que *Each-LL,* en raison d'une démarche déjà familière. En 1977, il crée *Dutiful Ducks* (From a live performance), véritable chef-d'œuvre d'ironie sonore (2).

Liam O'Callagher naquit en 1917. Il fut peintre, plus tard poète concret, puis auteur de happenings ; il recherchera, peu à peu, les arts vidéos. C'est presque le choix total pour le seul XXe siècle, avec ses techniques en progression. En 1970, il publie *Border Dissolve in Audiospace* (3) qui reflète « sa vision d'une société nouvelle dans laquelle le monde technologique assiège, avec ses passeports, ses papiers, les hommes libres ».

Border Dissolve... est un échange téléphonique entre le Canada et les U.S.A. une fois encore.

Beth Anderson, compositeur, née en 1950, propose sa *Torero Piece,* en 1973 (4). C'est une lecture simple, refusant le toréador ... qui n'existe plus, pour le toréro lui-même, dont le rituel se passe en 64 minutes. Nous n'avons qu'un seul extrait de cette *Torero Piece*, et ses 3 minutes 46 nous la présentent très mal.

Bliem Kern fut, en 1971, le fondateur de la « sound poetry Workshop » à New-York. Il est né en 1943, s'est fait connaître comme « commentateur » radio, et pour ses recherches poétiques. Celles-ci ont une apparence de poésie concrète, mais une apparence seulement. De même que Bengt Emil Johnson utilise les aspects du concrétisme pour noter ses partitions, Kern en fait autant. Les mots qu'il écrit sont plus des prétextes que des repères à lire comme des notations.

Kern est possesseur d'une virtuosité vocale certaine ; ses poèmes sont, parfois, répétitifs, souvent discontinus ... Pour lui, le magnétophone n'est qu'un récupérateur de sons vocaux, qu'un appoint nécessaire, dans lequel, pourtant, sa voix s'infléchit dans une grande richesse modulée, servant une sémantique dont les thèmes : Copernic, clock, out, etc., se retrouve dans son livre-cassette MEDITATIONSMEDITATIONSMEDITATIONS (5). L'appel de l'espace scénique lui convient de plus en plus, lorsque, pour ses poèmes, il recherche un « noir » ambiant, qu'il déchire par des flashes de lumière.

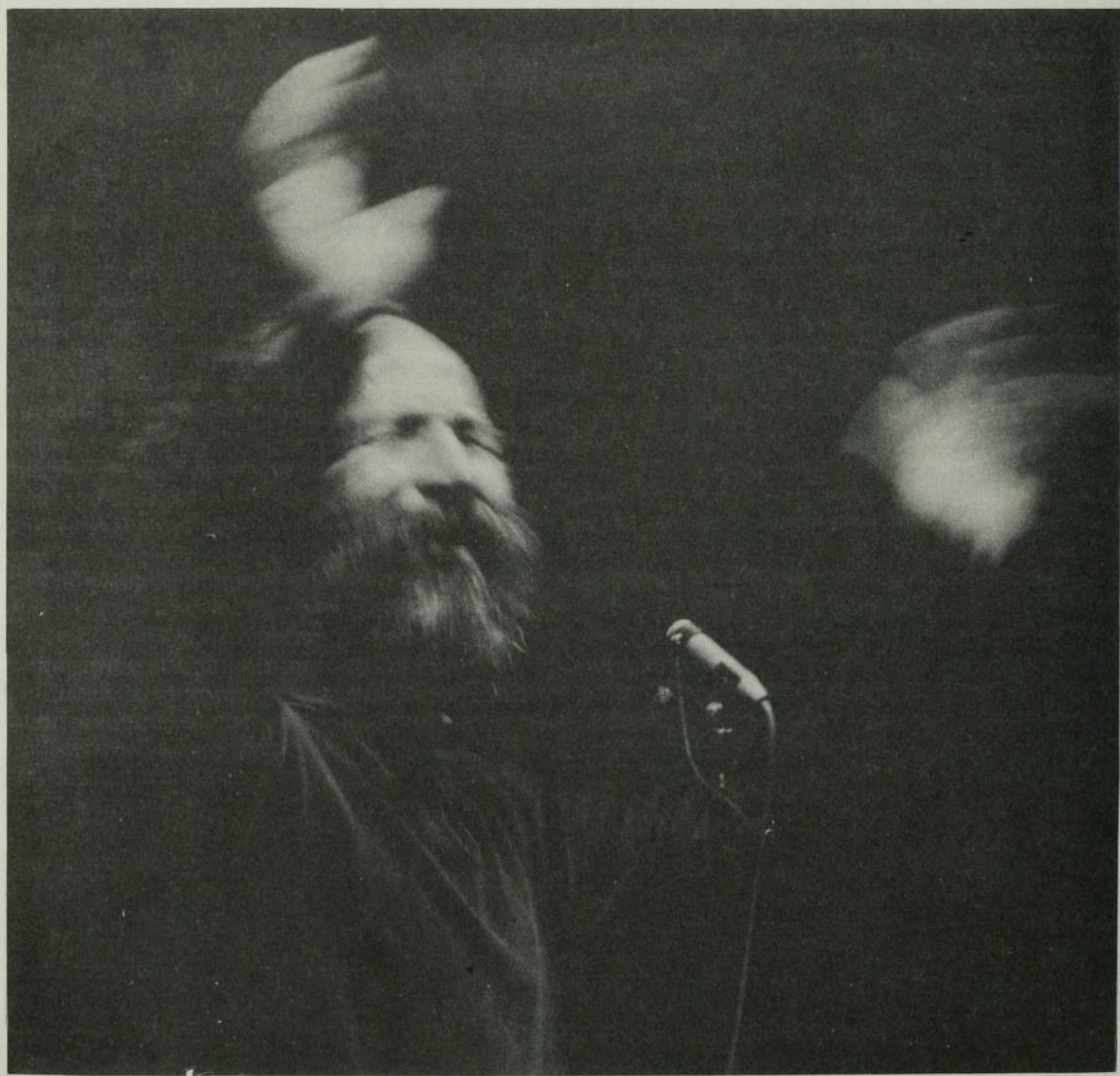
Peter et **Patricia Harleman,** depuis 1969, ont publié une dizaine de disques. Avec eux, la poésie ressemble à un mélange chanté, dansé, mimétique, et tous deux s'accompagnent de leurs crécelles, de leurs instruments à percussion élémentaire. Pour moi, c'est seulement de l'amateurisme, tandis que le critique Robert Palmer trouve « qu'ils ont une alliance paroles/musique/magie conséquente ».

Né en 1953, **William Brunson** est un résonateur du monde sonore. Sa formation est musicale. Très tôt, il recherche la voix, pour elle seule, et déplore que maints jeunes compositeurs restent fidèles aux voix cantiques, doublées d'un mysticisme post-hippy, sans le vivre ... parce que c'est devenu une mode. Sa première pièce, *Tower of Babel,* de 1975, est une réussite. La composition électroacoustique est le thème central ; à l'intérieur se glissent des voix masculines et féminines utilisant quatre langues : italienne, anglaise, française et allemande ; on entend ces mots : « je n'ai pas pu expliquer », ou encore « m'expliquer », qui, dans les montages se confondent avec « piquer ». Les significations dites se chevauchent, donnent une

(1) Revue *OU,* n° 42/44.
(2) Cassette *La Mamelle,* 1977.
(3) et (4) *10 + 2 : 12.*
(5) New Rivers Press, New York, 1973. Une sélection de poèmes de 1964 à 1973.

narration brisée, moquent quelques souvenirs de chants liturgiques, qu'il rend des plus aléatoires en ajoutant des sons physiques : les respirations, les souffles. Sa *Tour de Babel* tremble, est de guingois, c'est un mythe dont il faut se défaire. Brunson a de plus une qualité naturelle : il entre dans les grains vocaux, sans effort. Cette physique du son paraît dès son premier enregistrement, comme si la voix n'avait plus à se souvenir des paramètres chantés.

Toby Lurie, né en 1925, se fait connaître sur disques à partir de 1971. C'est, dans plus de 600 écoles américaines, un infatigable propagateur du son, qui, pour lui, comprend le « poème sonore, le rythme, la musique, le drame, la danse, l'amour, le dialogue », etc. Il veut que la poésie sonore soit action, mais, de plus, participation avec des élèves, en créant des partitions simples. Tout comme Pierre Albert-Birot qui devint poète après 40 ans, Lurie, en cela, l'imite. Auprès des étudiants, il passe pour être « profondément attachant dans ses recherches linguistiques ». D'autres étudiants remarquent : « L'audience a participé, a réagi, et revenait réapprendre des sons vocaux qui ne peuvent être enseignés ». C'est si vrai que, lorsqu'il vint nous voir à Ingatestone, d'emblée il nous prit comme exécutants de ses partitions, lui qui leur confère une générosité d'expression rarement atteinte.

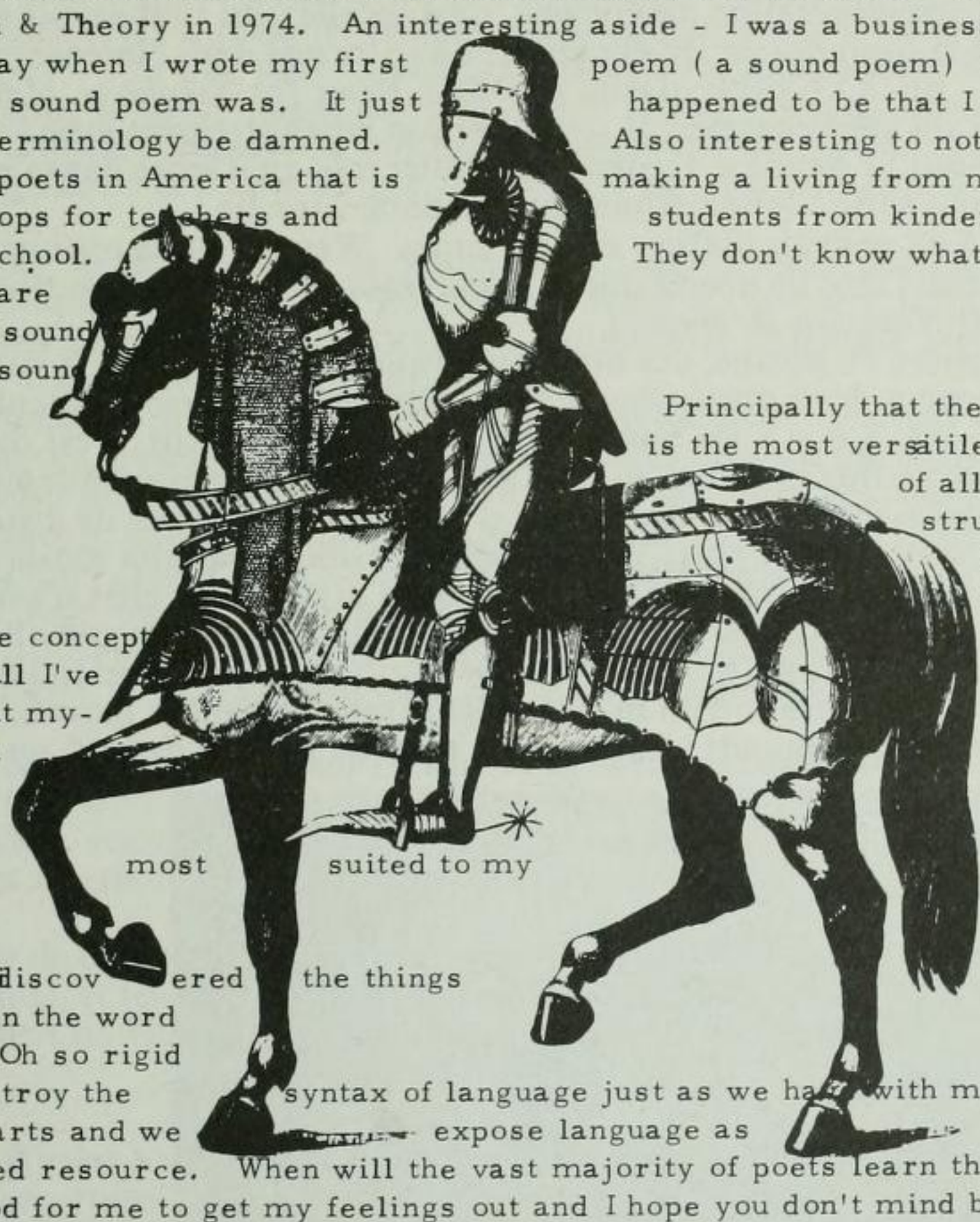


TOBY LURIE, 1978.

April 20, 1978

Dear Henri:

Will look forward to visiting with you when I come to England. As you request, I'm enclosing a picture. I was born May 12, 1925. Is it possible - it is and was. I have an extensive musical background, perhaps as extensive as any sound poet going. First, I wanted to be an opera singer and studied voice, with the best and the worst, for about 12 years. Finding I had no voice I shifted to composition. Studied with Sessions, Milhaud, and some who taught me something over the years. Greatest difficulty was in orchestration until finally years after I had given up seriously writing I learned it all in a moment. A very wise man said, 'forget all the rules, limitations, shoulds & shouldn'ts, just let the instruments dialogue with each other'. In that moment I knew what orchestration was all about. Got my B.A. in Composition & Theory in 1974. An interesting aside - I was a business man until my 40th birthday when I wrote my first poem (a sound poem) I didn't know what the hell a sound poem was. It just happened to be that I was born a sound poet. Terminology be damned. Also interesting to note that I'm one of the few poets in America that is making a living from my poetry. Mostly workshops for teachers and students from kindergarden through high-school. They don't know what the hell I'm doing but they are learning about sound poetry from a sound poet.



Principally that the human voice is the most versatile and beautiful of all musical instruments & that words are actually living organisms.

They love these concepts and so do I. All I've got to say about myself is that I'm lucky as hell. Lucky to have found the thing most suited to my temperment & limited talent. Lucky to have discovered the things that exist within the word and within the Oh so rigid syntax of language just as we have with music sentence. Destroy the expose language as and all visual arts and we When will the vast majority of poets learn this simple truth. a barely touched resource.

It's always good for me to get my feelings out and I hope you don't mind being the recipient. I'm sending a bit of background along Ithing you have most of my books and records but I'll send y9u one of my more recent books. Conversations with the past. And a piece of manuscript which shows one way I work with sound poetry. Good luck with your book.

Best,

Toby

TOBY LURIE
1429 Page St. Apt. E
San Francisco, CA 94117

Entendre Lurie laisse, au début, un doute ... on craint, à l'instar de beaucoup de musiciens, y compris John Cage, que les lettries soient des notations musicales. Cette crainte disparaît très vite, d'une part à l'écoute de sa voix, possesseur d'une chaude « flexion de grains », si j'ose ainsi dire, d'autre part quand la sémantique se découvre multipliée par les effets du montage électronique. Quand il compose *Father of our Thoughts,* il laisse en clair : « do you hear me, dad ? is me, your son », etc ..., tandis que le père ne répond jamais. Là, Lurie joue de sa voix, donne une merveille d'écoute, dans une ironie dramatique, aux sombres couleurs sonores.

Son *Beautiful-Child-Innocence,* (1) de 1975, est un grand moment vocal ; la poésie retrouve ses libertés que les siècles prosodiques avaient perdues.

En décembre 1977, je reçois une lettre qui commence ainsi : « hi ! I'm **Larry Wendt** ». C'est un jeune compositeur, né en 1946, qui se fait connaître à partir de 1975 avec *Annabelle's Song* et, surtout, par une anthologie qu'il produisit avec Stephen Ruppenthal. Ce qui est très important pour la jeune génération américaine, c'est qu'elle veut tout savoir des bouleversements européens de la (des) poésie, qu'elle cherche à se former dans l'intense création — toujours renouvelée — du XXe siècle. Dans son *The Blues for Stéphane Mallarmé,* Wendt prend acte de la fin du siècle dernier. Il sous-titre son enregistrement avec : « **Je suis hanté.** L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! ». Il prend ce dernier mot qu'il lance dans l'espace et, celui-ci répété, devient une sorte d'onomatopée qui résonne sans fin.

Ce que Mallarmé ne pouvait réaliser en son temps, Wendt veut le restituer, prolongeant d'une certaine manière l'idée de liberté que le poète français pratiquait, surtout avec son *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard.*

A la place des espaces du poème, des mots qui s'isolent, Wendt, dans la variété sonore du mot « azur » recherchera des « distorsions » qui solidifieront l'air enfin entendu comme une évidente valeur du son. S'il y a un Spatialisme réussi quelque part, c'est dans cette pièce qu'on le reçoit, dans un flux et reflux audible déclenchant une tension d'écoute qui tourbillonne dans une insaisissable conviction vocale d'une part, augmentée de distorsions faisant « grincer » nos tympans, d'autre part. Wendt réalise l'osmose parfaite musique-poésie, et il n'est pas question d'abolir les frontières entre ces deux arts, puisqu'elles n'existent pas dans l'évocation sonore. Ajoutons aussi la conviction scénique de l'auteur, qui allie l'humour au rire impassible, lorsqu'il déforme la voix humaine par un moyen naturel (ou devenu naturel) presque instrumental, par l'usage d'un masque à gaz transformant la parole. Voir cet auteur au corps sans fin (il est très grand) affublé de ce masque parlant devient un grand plaisir.

FESTIVAL DE TORONTO, DE GAUCHE A DROITE : S. HANSON, B. HEIDSIECK, H. CHOPIN, LARRY WENDT, BLIEM KERN, A. LORA-TOTINO, J. MACLOW.

(1) Cassette *La Mamelle,* 1977.

L'anthologie dont on a parlé au début de cette note comprend : Charles Amirkhanian, Wendt, Stephen Ruppenthal, Chopin, Steve McCaffery, John Oswald, Dominic Alleluia, Toby Lurie, Stefan Weisser, Henry Rasof, Heidsieck, Aldo Palazzeschi ... Filippo Tommaso Marinetti. Par ses contrastes d'auteurs, sa gravure techniquement parfaite, c'est probablement la meilleure anthologie qui ait été récemment publiée (1) pour les expressions sonores internationales. De plus, la « santé » créatrice de cette nouvelle génération est telle, qu'à nouveau la voix s'agrandit. Oh ! vertigineux vertige !!!

Stephen Cranston Ruppenthal, né en 1943, est le premier auteur d'une thèse mondiale sur les sons vocaux. En 1973-1974, il recherchait : la nature du poème oral, ses antériorités historiques, les styles nous conduisant au « sonore », dans la musique, le théâtre, le poème, et d'autres recherches ; de plus, il délimitait les développements des arts sonores, distinguant les voix entendues de celles qui sont « manipulées » par l'électronique. Dans sa thèse de presque 200 pages (2), il ne néglige rien ; il précise les notations optophonétiques d'Hausmann, et les notations lettristes. S'il y a quelques erreurs, quelques omissions, il n'empêche qu'il sait différencier toutes les voies des voix : poème simultané, poème automatique, poème visuel, poème phonétique, se comprenant de 1916 à 1950, poésie sonore, verbophonie, text sound compositions, timbral composition through performance, etc, après 1950. Consciemment, il propose les origines de la poésie sonore, celles, bien sûr, qui refusaient le squelette de la lettre.

Les recherches de Ruppenthal se poursuivent, sans donner autre chose que les faits, excluant les critiques de valeur sur les œuvres. Je crois qu'il sera surpris avec ce livre, où nous n'avons pas manqué de citer Nietzsche, Baudelaire, Lawrence Sterne, Lewis, Pound, etc., qui, tous, renforcent notre propos.

Dans sa démarche rigoureuse, Ruppenthal, heureusement, n'est pas qu'historien de nos poésies et musiques, puisqu'il entend bien nous situer à l'échelle planétaire, refusant, comme nous tous, l'ordre de priorité des découvertes ... du fait que les créations sont dans l'air.

Bref, organisateur, co-éditeur, membre du groupe *Electric Weasel Ensemble* (le groupe de la belette électrique) depuis 1976, ce trompettiste, chanteur et professeur de musique à l'université de San Jose, est un pivot important, qui veut entreprendre l'aventure de couvrir la mappemonde des sonorités humaines, bien entendu en compagnie de tout le groupe de la « belette », de Larry Wendt, et s'associant Toby Lurie et Amirkhanian pour les œuvres qu'il publie.

L'œuvre de Ruppenthal est d'une recherche poético-musicale inouïe. Dans son *The Same Language,* de 1977 (3) sous-titré *The Totemic Illusions,* le langage, en expansion continue, est en lui le *même*, enrichi d'une voix sans fin. Nous nous éloignons franchement des techniques **cut-ups** et « permutationnelles » des départs américains, qui pouvaient devenir techniques pures.

Au contraire de ces dernières, la « sensorialité » des sons domine l'écoute en revitalisant les énergies des mots, et leurs « esprits ». Ainsi le langage devient ce que désirait René Daumal : « un grouillement de vies multiples qui cherchent à s'échapper », et que Ruppenthal découvre.

Le **Electric Weasel Ensemble** fut fondé en 1974 par Patricia et Allen Strange, et Donald Buchla. Ils interprétaient des œuvres de John Cage, Alvin Lucier, Jackson MacLow, David Rosenboom, David Tudor, Daniel Lentz, Amirkhanian, J.B. Floyd, Morton Subotnick, Anthony Braxton, et d'autres. En 1976 se joignent à eux Ruppenthal et David Morse. Tous musiciens, tous sont tenants des vocalités dans les « multi-media presentation ... ».

D'**Allen Strange,** qui naquit en 1943, on ne connaît que *Uncle Erhard,* de 1977 (4). Sous un sujet très simple, disons franchement que nous entendons une grande œuvre, très décon-

(1) *Variety Theatre, an anthology of Sound Poetry,* published by La Mamelle inc., 1977. San Francisco.

(2) A Thesis presented to the Faculty of the department of Music, San Jose State University, August 1975.

(3) *The Same Langage,* in Cassette *La Mamelle.*

(4) *La Mamelle.*

ELECTRIC JAM
at
Jumpoff Joe's

ANNOUNCING A 6-DAY WORKSHOP IN ELECTRONIC MUSIC; June 19-25

There will be seminar/demonstration throughout the week on S.P.

* New performance techniques on acoustic instruments
* Lectures, demonstrations, hands-on experiences
* Introduction to techniques of electronic instruments, idiomatic composition, sound poetry
* Rap sessions on problems of live performance, setting up a studio, teaching new music trends
* Survey of literature from avante-garde to rock
* Two live concerts
* Accredited for 2 college units by Univ. of Oregon
* Luxurious cedar log cabins, 130 acres, pool, riding, campfires, excellent food, beautiful scenery of So. Oregon
* $275 per person for the workshop includes classes, accommodations, 3 meals per day
* Enrollment limited to 24 for maximum experience . . . reserve early!

FOR RESERVATIONS SEND THE FORM BELOW TO:

Electric Jam
Jumpoff Joe Ranch
3886 Winona Road
Grants Pass, Oregon 97526
(503) 479-9629

You will be sent detailed information about what to bring, a map, etc. If you are flying into Medford & need transportation, please note on back of reservation form.

FACULTY
Allen Strange
Stephen Ruppenthal
Donald Buchle
Patricia Strange
David Morr

Please reserve _____ spaces for me for the Electric Jam June 19-25. I am enclosing $50 per person deposit, for a total of _____.

I understand this is refundable up until 14 days before the workshop.

Name _____ Sex _____

Address _____

_____ Phone _____

Will be taking for credit: _____

tractée, d'une joie sonore indéfinissable. Il s'agit d'un dialogue entre des enfants et les sons modifiés par des manipulations électroniques. Le raccourci est saisissant, entre l'enfance, et les machines. L'électronique modifie le parler, les phonèmes eux-mêmes changent... c'est un futur humain.

Strange donne, par sa composition, une chaleur étrange ; il y a les rires de la petite enfance : des onomatopées directes, qui restituent un accent du rire qui couvre la planète ; en effet, les races se séparent en vieillissant dans leurs principes, parce qu'elles ont perdu l'enfant. Puissent les sons nous réunir ! Des sortes de « percussions et des bruitages coupés » contrarient les balbutiements des petits. C'est une œuvre d'une tessiture sonore extrêmement contrastée et riche.

L'intention de **Stefan Weisser** est claire :

> « J'utilise les cassettes parce qu'elles offrent les moyens de créer des relations étroites entre les personnes, qui peuvent développer et étendre leurs langages, avec l'aide des possibilités électroniques. Les cassettes sont les meilleures techniques accessibles à tous ».

Poète de l'audio-visuel, ayant étudié pendant dix-huit ans l'évolution de la musique et treize ans le langage, Weisser laisse une œuvre de répétitions avec son *Feather Floating in Umunhum Room* (1) dont le thème central est « feather floating », rapprochement de deux mots qui vit une alternance — pourquoi pas un jusant sonore — devenant tour à tour émettrice et réceptrice d'une plume flottante dans des sonorités « plus suggestives qu'objectives », nous plongeant dans un environnement audible où les voix — il y en a neuf — fusionnent entre elles, semblant perdre leur empreinte personnelle, tant la technique est aboutie.

Henry Rasof naquit en 1946. Il est plus proche de la « musique répétitive » de Steve Reich, par exemple, que des auteurs découvrant la voix et les sons par l'intérieur.

Volontairement son parler, son chant, sa monotonie recherchent par la seule parole une saturation d'écoute, exprimée par l'articulation de quelques mots et quelques phonèmes inventés. Son *Long Poem* (2) de 1975 n'est qu'une lecture qui, dans l'anthologie de Ruppenthal et de Wendt, propose la voix simple.

Sur la même cassette, Oronzo Abbatecola nous rappelle les « éclatements » futuristes italiens en interprétant *La Fontana Malata* (1908) d'Aldo Palazzeschi, et *Correzione di bozze + desideri, in velocità* (1914) de Marinetti.

Les éditeurs en profitent pour évoquer le rôle essentiel du Futurisme, et Abbatecola est bien dans l'esprit de ce mouvement, quand il restitue le dynamisme des fameuses recherches des « mots en liberté ».

Si l'art abstrait eut de très grands précurseurs, entre autres : Mondrian, Kupka, Delaunay, Kandinsky, eux-mêmes suivis par de grands peintres comme Herbin, Gorin, Marcelle Cahn, Peire, par exemple, les artistes plus jeunes ne purent renouveler les créations qu'avec l'apparition des techniques architecturales et cinétiques, je pense, ici, particulièrement au peintre-sculpteur Jaacow Agam.

Par contre, pour le son vocal électronique, on constate une création continuelle, qui n'a pas à chercher une mutation technique, puisqu'il est né avec elle.

Nous avions commencé les sons vocaux électroniques à Paris, nous nous étions jetés corps et âme dans tous les possibles sonores, dictions, sémantiques, sons vocaux multipliés ... et ... nous avions craint, un certain temps, que les champs vocaux que nous avions ouverts puissent, par leurs diversités, laisser perplexes les générations à venir.

A l'époque, la voix par l'intérieur, avec les musiciens, n'était pas encore découverte. Pour cette raison, le second mouvement majeur de la poésie sonore n'apparaîtra qu'au moment où

(1) et (2) *La Mamelle.*

le compositeur prendra la voix comme instrument principal, dans l'électronique. C'est le cas de presque tous ces Américains que nous situons après 1970.

Si, entre 1960 et 1969, il y eut « les musiques répétitives », des introductions vocales épisodiques comme nous les noterons plus loin, « la voix en portrait », dans le domaine musical (constante en poésie avec quelques Français, Italiens, Allemands, Autrichiens, Suédois, etc.) ne prit une dimension considérable que le jour où le musicien cessa de se cantonner dans son domaine, comme le fait toujours, à Paris, le Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.), et que le Groupe de la Belette Musicale refuse. Une fusion musique/poésie, ou : poésie sonore/musique électroacoustique s'épanouit de plus en plus, et donne aux langages des dimensions audibles dans une expansion éclatante pour les sonorités.

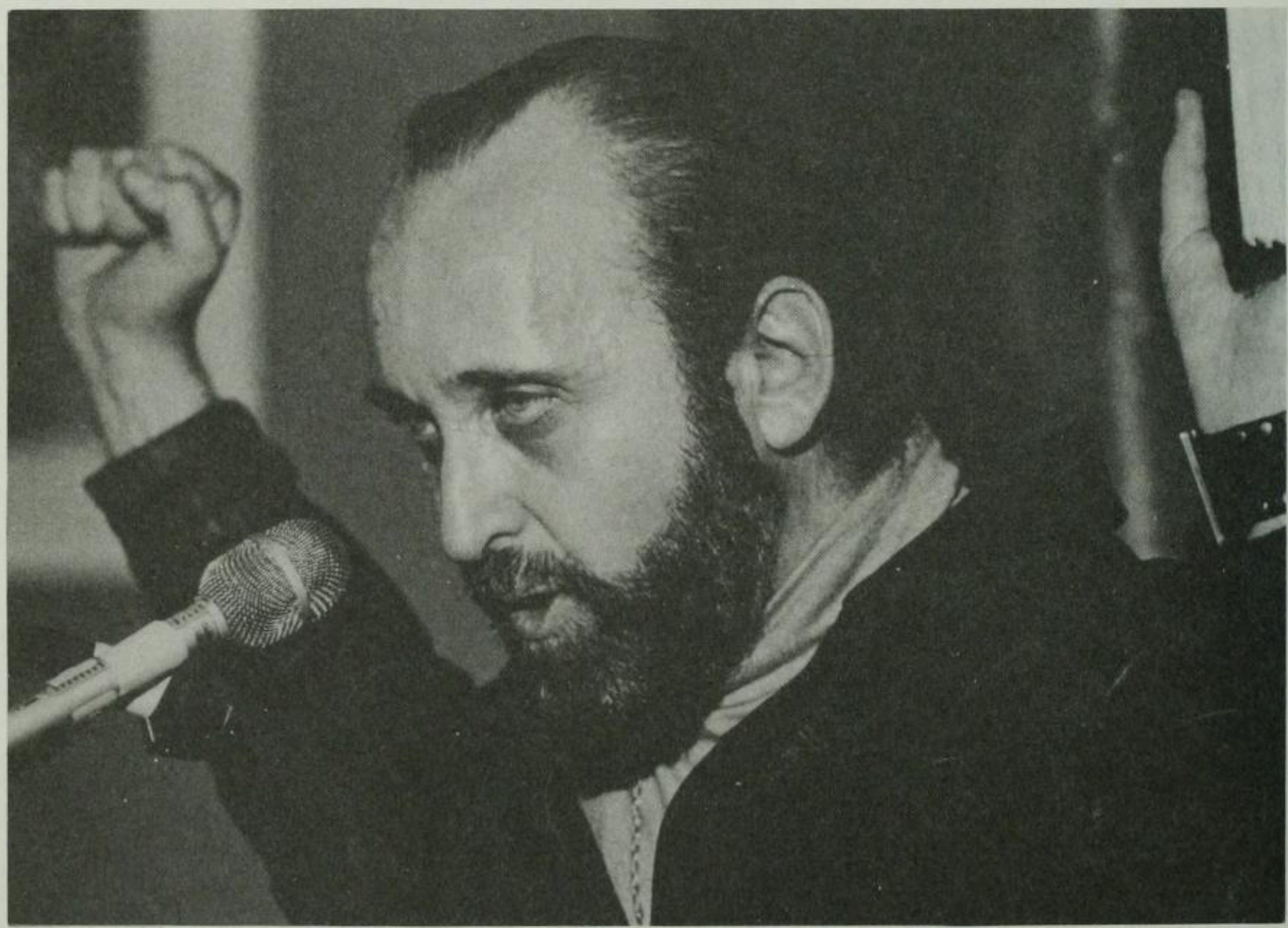
Si bien qu'une fois encore, nous constatons qu'il n'y a ni écoles, ni mesures, ni chapelles et groupes.

Pour évoquer le dernier auteur américain de cette cassette prometteuse d'avenir que *La Mamelle* publia, remarquons le compositeur **Dominic Alleluia,** né en 1937.

Lui aussi recherche la voix par l'intérieur, mais en peintre qui est habitué à travailler la matière, en voulant découvrir, « dans la vie chaotique », des éléments structurés qui s'opposent les uns aux autres, comme dans des collages.

Dans son *Composite = 1,* il y a une accumulation de plans phoniques, de paroles déformées, de rots, etc ; c'est une sorte d'amalgame qui, de plus, n'hésite pas à utiliser les récurrences dans sa composition. C'est une dimension familière aux poètes et aux compositeurs, et c'est un + en + à ajouter à la voix.

Né en 1931, **Jerome Rothenberg** est juif et il le dit bien haut. Il est très réputé aux U.S.A., comme poète, essayiste, et aussi dans ses recherches des parlers oraux indiens, qu'il traduit. Tout cet ensemble n'est pas sans rapport avec sa poésie orale. Il la chante en conservant les



JEROME ROTHENBERG, 1979. PHOTO ALAN MAGAYNE-ROSHAK.

valeurs vocales du psaume, auxquelles il donne une grande présence évocatrice de la prière. Il la psalmodie sans oublier les interventions gutturales phonémiques conférant à ses poèmes sémantiques des arrêts, je dirais audibles, eh oui ! pleins de reliefs.

Sa voix est ... Comment peut-on dire ? ... presque pâle, plutôt douce, sans grand niveau, mais il connaît tous les envoûtements du rituel et de la monotonie.

Dans son *Horse Songs* de 1977 (1) il remplit une piste de la bande magnétique de ses chants, qu'il reporte sur une seconde piste, avec un léger décalage à l'attaque. D'une façon étonnante, à la langue américaine il ajoute des timbralités hébraïques, des timbres proférés, et cet ensemble était, avant Rothenberg, impossible à imaginer. La démarche de ce poète est une longue enquête dans le dire, dans le mot, dans la voix. Il vient à l'oralité après de longues recherches des prières, du chant, des sons humains. C'est une sorte de prosopopée qu'il personnifie, et dont la conjugaison peut être de toute beauté. De plus, en dépit d'un corps petit et grassouillet, son incontestable présence scénique soutient sa magie verbale.

Le Canada encore.

Steve McCaffery, né en 1947, a un long passé avec *CanaDada.* Il a aussi travaillé avec O'Huigin et Ann Southam. Si ce poète-compositeur est à l'écart du premier groupe canadien, c'est que ses recherches appartiennent à la fois au chant, à la diction, ressortent de la musique et de la poésie.

Disons, en tout cas, que nous avons avec lui une présence majeure du Canada, du même niveau que Nichol, Bissett et Paul Dutton.

Ses techniques vocales sont extrêmement étendues, et, quand il utilise les sons buccaux, par exemple un gargarisme, c'est une véritable usine à sons, très perfectionnée.

Avec son enregistrement *Structures of Incident I,* de 1977 (2), toutes les « énergies » sonores sont répertoriées, mises en simultané par les superpositions techniques, montées avec sa/ses voix amplifiées par l'électronique. McCaffery travaille la voix par l'intérieur, il jaillit ses actions avec une imagination rare. Il tente, de plus, de résumer toutes les valeurs du XXe siècle, sans craindre de mentionner ses sources. Il prend acte de celles-ci dans son « a structuralist-Dadaist theatre », accompagné du terme : *audiophonics,* qui « intègrent les compositions sur bandes avec les habituelles technologies électroniques ».

Tout est valeur sonore pour lui. Il n'a aucun principe de notations, il est l'homme qui porte ses respirations, ses cris, ses phonèmes, ses mots, ses borborygmes, etc., sans discrimination. Tous les sons humains, à la différence du Lettrisme, ne sont pas codés, il les fait !!! Au festival de Glasgow, il étonna de plus par sa force sur scène, déployant son imagination vocale au plus large.

La cassette de *La Mamelle,* pour être complète, porte une œuvre de **John Oswald...** qui est un **cut-up** multi-développé, plus que **cutuposé,** si on peut inventer ce verbe. Il prend un enregistrement de Burroughs qu'il découpe en petits morceaux. Oswald « brouille » le plus qu'il peut l'écrivain, et gageons que celui-ci doit être très heureux de se voir sur la table d'opération. La voix de Burroughs mise en miettes devient une pluie timbrale suggestive ... dans le sens de sa *Révolution Electronique,* qui nous laisse libre. Nous savons qu'Oswald est Canadien, qu'il naquit en 1953.

La présence canadienne s'est incarnée avec les poètes d'expression anglophone. Du côté du Canada français, il y a bien sûr des poètes de qualité ... d'expression assez traditionnelle. Si le goût oral anglo-saxon est certain, constatons une fois de plus que la langue française, dans son corset académique, s'est séparée de l'oralité. Je veux dire ici que le Canadien français n'a pas ressenti l'impérieuse venue du son avant l'arrivée de quelques compositeurs ... qui vinrent en France. Il s'agit de Gille Tremblay qui fréquenta les stages du G.R.M. à Paris, suivi de peu par un autre compositeur : Micheline Coulombe St-Marcoux. Tous deux enseignent au Conservatoire de musique de Montréal « essayant depuis deux ans d'y implanter un

(1) The New Wilderness Foundation Inc. New-York. Cassette n° 7707A. Edition des poèmes, éd. Bourgois, 1978.
(2) *La Mamelle.*

studio... ». Cette remarque vint du compositeur **Philippe Ménard,** que je connus au G.M.E.B. de Bourges, en 1975 (1).

Ménard, né en 1946, élève de Clozier et de Barrière que nous verrons plus loin, suit l'enseignement du groupe de Bourges qui emploie la voix humaine comme un collage sonore. En 1975, il compose *Jeux Interdits,* musique électroacoustique et voix, avec ses : défense de cracher, interdit de marcher sur les pelouses, interdit d'uriner, etc. Bref, tout ce qui étonne le visiteur de la France. Le compositeur s'en donne à cœur joie ; il n'oublie rien des interdictions. Si la voix elle-même n'est pas recherchée, l'œuvre, par contre, pour un premier essai atteint un burlesque ... amer ... car on ne comprend plus ces interdits de l'ancienne fille aînée de l'église ... qui parsèment ses produits « chienneux » sur les trottoirs.

Il nous vient aussi la voix et la diction — remarquables — de **Pauline Harvey,** née en 1950. Venant de Montréal, elle nous laisse entendre une poésie orale, se dégageant déjà quelque peu des découpes jeux de mots du cabaret.

(1) Le compositeur argentin et canadien, Alcides Lanza, né en 1929, dirige à partir de 1974 le studio de musique électroacoustique de l'université McGill de Montréal, créé par Hugh Le Caine en 1964. Lanza a participé à de nombreux festivals et concerts ; on le rencontre à New York, Berlin, Bourges, etc. Sous son impulsion, le Canada francophone, contrairement à ce qui est dit ci-dessus, se donne une place conséquente dans les recherches musicales et vocales naturellement électroniques. Grand chercheur, Lanza découvre de nouvelles valeurs poétiques dans la poésie concrète, avec la poésie sonore en général, ainsi que dans l'extension des musiques électroacoustiques qui n'appartiennent déjà presque plus à l'*Histoire* des arts anciens : Musique et Poésie.

CHAPITRE 4

Nous devons revenir en arrière, avec le Belge **Léo Küpper,** né en 1935. Il commence ses recherches vocales en 1965, avec des poèmes d'André Desramaux. Si Küpper ne figure pas dans le livre précédent, comme Steve McCaffery, c'est que Desramaux n'est, au fond, qu'un point de départ pour la composition *Electropoème,* que Küpper monta avec 6 récitantes et 6 récitants.

Léo Küpper a été au début du long chemin vocal, qu'il sut approfondir très tôt. S'étant depuis toujours intéressé à la voix, on lui doit sur le sujet les meilleurs textes qui soient. Voici quelques extraits de :

« *Possibilités nouvelles de la musique vocale* (1).

Phonèmes, Allophones, Phonatomes, Logatomes, Micro-sons Phonétiques.

Chapitre 2.

Il fut ce temps (celui de la monodie et de la polyphonie européenne) où n'exista de musique que celle vocale et les recherches phonétiques d'aujourd'hui souffrent par points de comparaison. D'autre part, l'intérêt des auditeurs se porte vers l'écoute des instruments et celui du haut-parleur surtout — en général de qualité suspecte — ce qui a quelque peu déshumanisé la qualité vocalique, les meilleurs interprètes s'étant réfugiés dans la musique baroque (évitant des partitions hiéroglyphiques et un traitement inhabituel de leur voix). En tant que producteur fondamental du matériau musical, les compositeurs sentaient l'emprise bloquée d'une tessiture trop étroite des types de voix (du soprano à la basse) et d'échelles musicales naturelles dont le dénombrement avait été méthodiquement exploité. Or, on le découvre maintenant, de plus en plus, que les limites (de tessiture, d'échelle, de la dynamique, des spectres — en tant que sons uniquement harmoniques — de monodie et de polyphonie, des interprètes ...) n'existent pas réellement, mais qu'elles ne le sont surtout que parce que la culture traditionnelle nous les veut présenter telles quelles. Ce blocage esthétique est à briser au plus vite puisqu'à travers les techniques nouvelles de l'électronique (enregistrements amplifiés, auditions spatialisées, synthèse des sons vocaux ...), on constate, en effet, que les sons phonétiques d'un interprète entraîné peuvent occuper spectralement tout le champ auditif, des sons les plus « bas », jus-

(1) Texte intégral, in revue bilingue *Faire*, Bourges, 1978.

qu'aux sons les plus « hauts », y compris le champ des ultra-sons et cela sans aucune transformation... ».

« Chapitre 4.
Si l'on considère l'organe phonatoire comme un générateur physiologique musculaire inhalant et exhalant l'air environnant à travers un ensemble plus ou moins complexe de cavités résonnantes et frictatives, si l'on chiffre ensuite chaque détail organique intervenant dans la production sonore sous forme de tableaux combinatoires, on obtient (les éléments étant pris un à un, deux à deux, trois à trois, ainsi de suite ...) une carte physiologique et sonore. Apparaît alors un ensemble de générateurs qui sont : la luette (générateur d'impulsions petites et variées à la glotte (générateur d'impulsions plus larges), la langue (générateur de bruits, d'impulsions et de sons harmoniques), les dents (générateur d'impulsions), les lèvres (générateur de bruits, d'impulsions et de sons harmoniques). Des parties phonatoires peuvent devenir « générateur » par friction plutôt que par vibration ... ».

Bien entendu, ces classements « mesurés » n'existent pas pour le poète, mais ils sont tellement vastes qu'on ne peut les ignorer, pas plus que cette position :

> « Un fait concluant émerge toutefois de l'exploration des micro-sons phonétiques, c'est que le corps lui-même dans ses micro-mouvements (voulus ou non) semble être un vaste bruit, un océan de vagues bruyantes. Mais les auditeurs, dans leur intimité esthétique, que désirent-ils vraiment ? ».

Personnellement, je suis plus optimiste que Küpper ; il y a des milliers de voix nouvelles, il y en aura de plus en plus, du jour où l'auditeur deviendra lui-même voix.

Reste l'œuvre de Küpper ; dans notre domaine, ses théâtres vocaux, ses marionnettes vocales, le tout versant dans une technicité éperdue, en font un compositeur extrêmement présent, par ses espaces sonores et scéniques.

Bien qu'avec retard, la France musicale a tout de même reçu la poésie sonore ... A partir de 1975, au Festival de Bourges, organisé par **Christian Clozier** et **Françoise Barrière.** C'est le poète-compositeur Sten Hanson qui y présenta deux Français : Heidsieck et moi-même. Nous étions déjà connus en Europe, aux U.S.A., au Canada.

Voici un texte que Clozier a expressément rédigé pour ce livre :

« VOIX ET ELECTROACOUSTIQUE

Le dit de la glose et de la glotte

Par ces temps présents, quiconque donne sa parole est sûr de ne point s'en défaire. On se baille des écrits, on se signe des actes, on endosse. La Parole de Dieu se trouve dans des bulles après avoir été l'Ecriture. La valeur, la sécurité, l'authenticité sont accordées à l'écrit, la parole est futile. Elle est d'argent quand le silence est d'or et le papier monnaie liquide. La culture et ce bon monsieur Gutenberg ont dévalorisé la parole, ont figé les caractères. La classe distribue la connaissance et l'écriture à son gré par le gué et les jules ferry-boat de ses classes. La parole et l'écrit, la voix et la langue ont le rôle que l'idéologie en place leur attribue selon ses intérêts immédiats. Cette querelle de l'Ancien et du Moderne (ère orale, ère de l'imprimerie), certains la transcendent par l'ère des « mass-media » sur l'aire du petit village global contemporain. Cet air git versé. On veut nous faire croire que la parole est sans valeur, brute, sauvage en regard de ces modes socialisés et culturés que sont l'écrit et les « mass-media », alors que la première est libre et les secondes propriété privée.

Question :
● Pourquoi un compositeur de musique contemporaine préludant sur le thème voix et électroacoustique s'égaie-t-il dans ces mauvais jeux de mots ?
Réponse (Larousse) :
Qu'est-ce qu'un compositeur, trice ? :
● Une personne qui compose de la musique, du texte typographique, etc.

Question :
● Quel est le sens de composer et de musique ?
Réponse (Larousse) :
● Composer : former un tout en assemblant différentes parties. Exemple : composer un remède.
● Musique : art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.
Question :
● Que recouvrent les définitions du mot musique ?
Réponse (Larousse) :
● Théorie de cet art : apprendre la musique.
● Réalisation pratique de cet art : faire de la musique.
Plus précisément :
● Musique vocale : **écrite** expressément pour les voix.
● Musique instrumentale : **écrite** pour les instruments.
(Pour finir en illustrant les références culturelles du dictionnaire :
● Association de musiciens : musique d'un régiment ...).

PREMIERE PROPOSITION : QU'EST-CE QU'ON FAIT ?

Cette pauvreté dans la définition, ce vague dans l'explication situent le problème, la problématique, du fait, du discours du texte demandé. En effet, ce dictionnaire questionné nous donne une définition fausse, tendancieuse, une certaine idée du fait et de la fonction de la musique. La valeur pédagogique en est certaine : d'une conception déjà réactionnaire au dix-neuvième siècle, on tire une vérité pour le présent et l'avenir, on grave dans la mémoire cette définition de la musique, on consolide la tradition, on refuse le droit à la différence, on met au silence l'évolution depuis un siècle. Par servilité idéologique on interdit le présent au nom du passé par peur de l'avenir (économique et politique).

Ainsi, quelles réflexions peut-on tirer des définitions citées :
● un compositeur c'est quelqu'un qui assemble.
● **la Musique, l'Art, c'est comme un sentiment, cela s'apprend, cela se fait (Candide serait content).**
● comment cela se fait-il ? Cela s'écrit.
L'Ecriture, qu'est-ce ?
L'écriture est la représentation de la pensée par des caractères de convention (Larousse).
Ainsi, le compositeur de musique actuelle se trouve être :
Une personne qui fait par l'écrit des assemblages de caractères de convention agréables à l'oreille et représentant sa pensée.
Encore faut-il, également, avoir de l'oreille, c'est-à-dire être doté mystérieusement de cette « aptitude à apprécier l'harmonie des sons ».
Il est urgent de reprendre à zéro l'enseignement.

DEUXIEME PROPOSITION : LES MAUVAIS SYNONYMES

L'habitude culturelle veut que, lorsqu'on dit voix, se faufile une certaine connotation chant.

Consultons à nouveau les à peu-près, les incertitudes du petit Pierre, où les imagés, les familiers, les par-extension, les boucles, nous font perdre notre latin originel.
VOIX :
● ensemble de sons qui sortent de la bouche de l'homme : voix harmonieuse.
PAROLE :
● faculté naturelle de parler : l'homme seul a la parole.
● ton de la voix : avoir la parole douce.
● mot prononcé ou suite de mots exprimant une pensée, un sentiment : s'expliquer en peu de paroles.
● assurance, promesse verbale formelle : donner sa parole.
CHANT :
● suite de sons modulés émis par la voix.

• art consistant à cultiver sa voix.
(Cultivons le paronyme et cherchons à cultiver :
travailler la terre pour la rendre fertile, l'améliorer : cultiver un champ).
Et que fait-on de la voix, de la parole et du chant :

on hausse	on perd	on **chante** juste / faux
monte	manie	
descend	a	détonne
donne de la **voix.**	coupe la **parole**	déchante
	demande (ma parole)	chantonne
	prend (sur parole)	à pleine voix
	porte	

On chante, on se tait, on parle, on se tait.
La voix n'a pas d'antonymes, d'existence verbale.
Par contre, ses synonymes annulent et ajoutent certaines oppositions : **Son** - organe - gorge - cri - **chant** - babil - gazouillement - gosier, ton - **parole.**

La ségrégation s'installe. La voix est un ensemble harmonieux. Le chant est l'art, le culturel, le son modulé. La parole est douce, naturelle. Il apparaît que la voix est donc un bien petit ensemble à deux composants. Tout son qui sort de la bouche sans être un son modulé ou un mot prononcé, n'est pas, ne sera, ne saurait être. Comme les gestes, il y a des mots déplacés, et nos bouches semblent bien peu sonores. Heureusement, et hélas pour certains, il n'en est rien, la voix est un instrument portatif qui fait beaucoup de bruits.
Aussi, laissons les lexicologues expliciter que la parole de Dieu est par des voies impénétrables l'écriture sainte dictée par le verbe fait chair et mis en croix (ce qui aura au moins donné naissance aux cruciverbistes), et revenons à la musique, l'électroacoustique puisque tel est notre intitulé.

MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE ET VOIX :
Cette appellation générique définit toute musique utilisant pour sa réalisation et sa diffusion des moyens technologiques électroacoustiques. Cette appellation ne recouvre aucune qualification de style, d'école : ce sont les intentions musicales, les méthodes, les techniques compositionnelles, déterminées ou déterminant la pratique des appareils électroniques (sélection et structuration de fonctionnement les uns par rapport aux autres) qui caractérisent les écoles.

— L'Electroacoustique est la lutherie contemporaine
— Musique Expérimentale, de Recherches, d'Ordinateur sont des méthodes de composition qui peuvent recouvrir pour chaque catégorie des styles musicaux différents.

Apparaît ainsi, non l'unicité de la musique électroacoustique, mais son extrême diversité d'expression, de définition des musiques nouvelles. Point commun, toutes exigent une nouvelle écoute du sonore, non opposée à l'écoute normalisée mais élargie. Il faut y éduquer et les musiciens, et les mélomanes.
Cette musique, dont le compositeur est également l'interprète sur les instruments du studio, du potentiomètre à l'ordinateur, ne s'écrit pas au moyen des traditionnels signes conventionnés. Sa représentation graphique se présente sous forme de schémas, dessins, couleurs, organigramme logique, programme ... Le code est celui du compositeur qui le transmet à la machine-interprète, le dialogue homme-machine, qui permet au musicien — alors qu'il procédait dans la tradition par évaluation spéculative du sonore lors de sa composition en manipulant des signes excessivement distants et approximatifs de l'objet de leur représentation : les notes — de contrôler et disposer par ces moyens électroacoustiques et ses deux oreilles le matériau sonore qu'il travaille, à tout moment de la réalisation. Trois possibilités fondamentales sont ainsi acquises :

— quelle que soit la source sonore (instrumentale, électronique, acoustique), fixée sur la bande magnétique, électromagnétiquement analogiquement ou après conversion numériquement, peuvent être dissociés traités ou créés isolément ses paramètres, ses éléments constituants ;

— quelle que soit la source sonore, la bande, cette mémoire exacte du temps, nous restitue à la demande quand et autant on le souhaite, le signal sonore enregistré ;
— à tout moment de la composition, le musicien, bulbe et oreille mêlés, estime l'adéquation entre son intention musicale et son expression réalisée.

Ainsi, le son par l'enregistrement, est matérialisé. Le son prend corps, existe après qu'il soit émis, le son peut être calibré, chiffré, saisi avec les mains, et non plus seulement avec les oreilles. La voix n'est pas seulement ou la parole ou le chant, elle est tout ce qui sort de la bouche, tout ce qui est trop faible pour sortir et que l'on saisit par des micros de contact, elle est la voix naturelle dans son espace acoustique, la voix sonorisée, la voix enregistrée, la voix téléphonée, la voix manipulée, la voix portée par les ondes, la voix des autres peuples, des autres cultures. (Cocteau avait dû lire *Le Larousse* pour concevoir que, dans sa *Voix Humaine,* l'interlocuteur à l'autre bout du fil ne soit pas entendu.) Ces voix, ces couleurs et sonorités des voix constituent notre environnement sonore permanent, font corps avec notre culture. Il n'y a plus une voix, mais des voix. Sans omettre une digression technologique abondante, je voudrais souligner l'importance de ce phénomène.

Lorsqu'en 1895 à Saint-Pétersbourg, Popov lance sur les ondes, pour la première fois des signaux Morse, suivi de Marconi en 1896 et de Ducretet en 1898 (entre Tour Eiffel et Panthéon), en fait la T.S.F. naît ; l'histoire, avec le sens de la dialectique qui la caractérise, quitte après un demi-millénaire l'ère de l'imprimerie pour revenir à l'ère de la tradition orale, cette fois électrifiée.

Ce n'est pas tant l'audio-visuel que l'audio qui nous cerne, nous englobe. La télégraphie sans fil s'est développée conjointement aux progrès des tirs à longue portée de l'artillerie. Elle a apporté un bouleversement considérable dans le vécu, dans la dépendance qui nous lient au temps et à l'espace. Pour communiquer, plus de déplacement et d'attente, le **feed-back** est immédiat quelle que soit la distance. La T.S.F., c'est-à-dire la Radio, diffuse la Culture, la Connaissance, l'Idéologie et beaucoup de sous-produits. Gratuitement, où que vous soyez, elle vient à vous, que vous soyez lettré ou analphabète.

La Connaissance : la Culture, l'Information, écrite, est imprimée en milliers d'exemplaires vendables, lisibles ; orale, elle est diffusée tous azimuts audibles.

Léon Trotski avait bien vu le problème lorsqu'il écrivait :

« La conquête du village par la radio est une tâche pour les quelques années à venir, très étroitement liée à l'élimination de l'analphabétisme et à l'électrification de la campagne ... Il est nécessaire que notre village illettré ou semi-illettré, avant même de savoir lire et écrire comme il le doit, soit capable d'accéder à la culture à travers la radio, qui est le moyen le plus démocratique de diffusion de l'information et de la connaissance ».

Et puis aussi :

« Lorsque le prolétariat de France se saisira de la Tour Eiffel et annoncera en toutes langues de son sommet qu'ils sont les maîtres de la France, il faut qu'à ce jour, qu'à cette heure, non seulement les ouvriers de nos villes et de nos industries, mais encore les paysans de nos villages les plus reculés puissent répondre à l'appel des ouvriers européens : « nous entendez-vous ? » ... « Frères, nous vous entendons et voulons vous aider ». Cf. *Littérature et Révolution.*

Quel **feed-back** ! Hélas ! la politique et l'argent ont confisqué « idéologiquement » cette radio naissante. Mais la recherche militaire (pour permettre aux généraux d'être des téléphonistes à l'abri), la recherche industrielle (pour vendre plus chers des produits coûtant peu), bref, beaucoup de bonnes volontés ont travaillé dur pour nous offrir les techniques électroacoustiques (c'est-à-dire des appareils qui transforment l'énergie acoustique en énergie électrique, et réciproquement, ou qui traitent, par amplification, émissions, filtrage... ces énergies), appareils dont nos collègues les Futuristes, Varese, Cage et autres rêvaient et que la Fée Electroacoustique nous offrit au sortir de la Deuxième Guerre (il est vrai que, sous l'impulsion de la propagande hitlérienne par radio Grandes Ondes, les pays alliés ont dû s'efforcer de rattraper leur retard).

La soudaine existence de cette lutherie électroacoustique provoqua une réelle révolution dans la musique (non dans les circuits musicaux), révolution dont la phase insurrectionnelle s'est achevée il y a peu. La théorie musicale s'exprimant, formulée au tra-

vers d'une écriture, par la voix, puis par les instruments créés multiples et appropriés (langue-parole), ce qui était l'Ordre établi se trouvait brusquement inversé : parole-langue.
Existait soudainement un prodigieux lexique qu'il fallait reconnaître et organiser. C'était la genèse à l'envers : les éléments étaient donnés avant qu'ils fussent nommés. C'était une nouvelle démarche : l'objet musical n'était plus le simple reflet d'une idée, il pouvait nourrir, déterminer l'idée musicale.
Le poète put enfin contrôler, manipuler, mixer, sa voix-parole-chant-cri-babil ... parler à notre cœur et à nos oreilles, ouvrir son cœur, ouvrir sa gorge, dire des sons qui ne peuvent être lus. De sa voix il fait un récitatif, une polyphonie. Avec la bande magnétique, il nous parle très vite aigü, très lentement grave, à l'endroit, à l'envers. Il réveille les paroles gelées.
Au risque de sociologuer pauvrement, j'ouvrirai cette nouvelle digression. Le contrôle et la finalité commerciale qu'exercent des sociétés financières et des groupes politiques sur les moyens de communications audios, par leur puissance, s'ils aliènent et polluent l'environnement et la liberté sonore de l'individu (musique d'ambiance dans les grandes surfaces, ateliers, rues, matraquages à l'antenne, monopole d'Etat des émetteurs, retape agressive par haut-parleurs ...), pour équilibrer et justifier cette puissance, leur font appliquer au service du public certaines retombées et utilisations. Cette pratique de la consommation sonore a transformé « culturellement, quotidiennement » l'écoute du public, a développé son acuité auditive, a relativisé l'image sonore. Un message, un signal, une voix, une musique, n'a plus une, mais plusieurs réalités sonores selon le circuit de communication qui nous le font entendre. Nous mémorisons, nous vivons l'image sonore d'une personne, avec sa voix au téléphone, sa voix autour d'un café, sa voix dans une ambiance studio, sa voix lointaine ou très proche dans l'écouteur ou le poste ... Nous ne connaissons plus les voix, nous les reconnaissons. Le public passe sans heurt de l'écoute d'une musique en salle de concert à l'écoute de cette musique sur un disque rayé et une chaîne qui se distord. La parole va jusqu'à être dissociée des lèvres, de la voix et du temps de la personne qui parle, et ce quotidiennement dans les films ou les interviews doublés.
Il y a des personnes dont nous ne connaissons la voix qu'au travers du micro et du haut-parleur, hommes politiques, journalistes de radio-télé, chanteurs ... Ces décalages, ces démarquages, produits des techniques « media », nous les utilisons ainsi que d'autres, plus complexes, dans notre travail compositionnel. Les diverses vies acoustiques, les différents modes d'enregistrement d'un événement sonore, leurs manipulations et traitements, produisent une palette de sons prodigieuse. De tout son enregistré par les techniques analogiques ou numériques, il est possible de garder, changer, annuler, faire évoluer les sens, la forme, le registre, le timbre, l'espace, la durée, selon et dans le son lui-même et/ou selon des traitements commandés par d'autres sons. Nous pouvons donc choisir, sélectionner, le niveau, la fonction, la définition de n'importe quel son. Nous pouvons, selon les moyens, le traiter en temps réel (vécu) ou en temps différé. Nous pouvons faire cela avec des moyens très sophistiqués, ou bricolés à partir de composants vendus librement (circuits intégrés, micro-processeurs ...). A la différence de la langue, nous ne sommes plus bloqués entre le recto et le verso de la page écrite. Nous pouvons jouer librement du sens et du son. Ainsi, la voix se trouve-t-elle être pour nous une production sonore émise par un excitateur-résonneur-vibrateur, constitué de tous les sons qui peuvent être émis, sans hiérarchie de valeur ou de beauté, sans interdit.
La voix peut être chant, culture, texte ; slogan, dialogue ... Elle peut servir à commander par tension ou fréquence, d'autres instruments. Il n'y a pas une voix, une formalisation (cause/effet), il y a des voix et des fonctions, celles que l'on décide. Actuellement, des programmes d'ordinateurs, par synthèse sonore, créent des voix qui parlent (économiquement, elles parlent mieux l'anglais que le français). Le mythe de la voix est mort. Ce n'est plus la voix qui fait l'homme, c'est l'homme qui fait sa voix. La voix est libre » (1).

(1) Suivant l'imagination bouleversante de la « sécurité sociale », Christian Adrien Clozier nous dit qu'il est : « 1 45 08 60 159 035 ». Françoise Barrière et lui sont les étonnants animateurs du Groupe de Musique électroacoustique de Bourges, G.M.E.B. Dans leurs publications, ils ne sont pas séparés, mais on put dire de Clozier qu'il fut « joueur de violon curieux sonneur d'hydrophilus rimeur ... ». Rappelons que, par eux, et pour tous les pays réalisateurs de musique

« La vieille sirène tombée au fond d'un lac pétrificateur, le chant des vieilles sirènes que la cristallisation paralyse, éclate et s'embrase comme un peu de poudre au contact des deux charbons de cornue qui brûlent de notes lumineuses les tympans de l'écouteur. L'inanimé froid se réchaufe et redevient mobile au contact de la chaude cervelle, à travers les oreilles percées de clous. Voici que les paroles se dégèlent par les airs de la mer boréale ».

Alfred Jarry.

Par contre, la démarche compositionnelle de Clozier est différente, plutôt collagiste dans ses œuvres musicales où, d'une part, il y a la composition électroacoustique et de l'autre des mots, phonèmes, phrases, sans recherches vocales intérieures. Dans sa *Symphonie pour un Enfant Seul* (1), les rires, les rots tournent les langages en dérision. Il ajoute des onomatopées inventées, des jeux de mots faciles (comme dans son texte), des respirations saccadées et l'on a envie de le voir tirer la langue, des proférations proches des « souffles » des **mégapneumes** de Wolman ; il passe certains moments en récurrence, dans la parole, il augmente l'effet sonore de claquements de langue, il utilise les répétitions, les pleurs d'enfant, les comptines — ou non — la trompette guerrière, l'épopée, la chanson dans ce qu'elle a de plus plat, une succession de clichés... Malgré ces facilités apparentes, ce collage sonore est d'un réalisme constant ; Clozier met en pratique et sur la scène sonore toutes les aliénations que nous vivons ; ce serait de l'art pauvre si la composition musicale ne lui conférait pas une extrême richesse. Par l'opposition des deux mondes : l'un aliénant, l'autre d'une grande présence électroacoustique, l'ensemble parfois trivial, mais musicalement très « enlevé », illustre fort bien ce que Jean-Michel Damian a dit de cette œuvre :

> « Christian Adrien Clozier parle de l'enfance ... c'est un peu d'une autobiographie qu'il s'agit. Ce jeu compliqué est réalisé paradoxalement avec des matériaux simples, issus de la vie quotidienne. Chose insolite, ce baroquisme ne recèle aucune vanité, aucune emphase » (2).

Le même coffret contient le *Ritratto di Giovane,* de Françoise Barrière.

Barrière, née en 1944, ne cache pas que son *Ritratto* est un portrait d'homme. Cette composition de musique électroacoustique comprend deux éléments francs : le piano, avec Renaud Gagneux, la voix, de Clozier. C'est un collage, que Damian décrit ainsi :

> « ... Cette collecte de bribes, de fragments qui sont ensuite reconstruits, soigneusement replacés pour dresser un « portrait-souvenir », cette démarche est proche aussi d'une certaine avant-garde en arts plastiques, qui s'attache à constituer des boîtes, des maquettes où sont réunis des petits objets témoins d'une époque ou d'un lieu. Volontiers fétichiste (l'amour est fétichiste), le propos reste humble, ne craint pas d'évoquer des éléments triviaux, « non nobles ». On pourrait parler d'art « naïf », s'il ne s'agissait de la volonté délibérée de travailler dans le quotidien, de témoigner sans fausse pudeur de petites choses, de détails dont l'importance peut devenir prépondérante dans un rapport humain ».

Pour nous, c'est un peu plus. Les mots que Clozier envoie sont « ras le bol », « c'est pas beau, ça ! », « ce que c'est dur la vie d'artiste », « quel con », « je suis le pâtre grec qui joue de la cithare ... voilà ! », « je te dis merde, pourquoi je te dis merde ... c'est pour être dans le ton », etc.

Ces paroles, qui s'opposent au piano étonnemment présent, à la composition très aboutie, nous mettent devant le monde des clichés, devant La Civilisation du Papier, face à l'ère de papier-maché qu'on signalait au début de ce livre en citant Ezra Pound.

Ces collages musique/paroles indiquent une direction qu'il était indispensable de mentionner. C'est une direction pour les oralités à venir, si l'on entend Barrière déclarer : « la musi-

électroacoustique, Bourges est devenu la seule ville française à sortir de ses propres productions, en réalisant des festivals internationaux annuels. C'est aussi le premier lieu musical qui a su éviter l'écueil d'occulter la poésie sonore, puisque son but est d'enrichir toutes les sonorités de maintenant.

(1) Deux disques sous coffret de Françoise Barrière et Christian Clozier, avec préface de Jean-Michel Damian. G.M.E.B., Bourges, 1976.

(2) Extrait de la préface de Jean-Michel Damian, op. cit.

que électroacoustique est vocale », ce qu'elle comprend de mieux en mieux avec son *Chant à la Mémoire des Aurignaciens,* de 1978, où la voix est partie intégrante de la composition électronique. C'est une œuvre trouvant parfaitement « la voix abstraite » alliée aux sonorités de notre ère nouvelle.

DE GAUCHE A DROITE : FRANÇOISE BARRIERE, STUDIO DE BOURGES, CHRISTIAN CLOZIER. PHOTO M. DELL OLIO. J.

La voix « collée » est d'ailleurs d'une importance considérable pour le Groupe de Musique électroacoustique de Bourges qui, soulignons-le une fois encore, fut le premier centre officiel à nous recevoir.

On retrouve cette « voix » avec **Pierre Rochefort,** qui doit avoir vingt-trois ou vingt-quatre ans, qui étudie au G.M.E.B. et dont Heidsieck a dit :

« ... subjectivité et tendresse, objectivisme et constat, humour ou lyrisme ». C'est bien l'impression qu'on reçoit avec le *Dîner de Grandes Personnes,* que Rochefort composa en 1975. C'est un collage voix-musique électroacoustique très bien monté. Rochefort utilise les clichés des grandes personnes : « moi, j'ai soixante-dix ans », « jambon à la crême », « pendant l'occupation », « moi qui ai fait la guerre », etc. Tout cela lors d'un dîner en province, dans le Morvan, dans un milieu madré, paysan, pittoresque et sentencieux tout ensemble. La composition, très équilibrée, est pauvrement vêtue de paroles. Il se dégage une sorte d'amertume derrière cette bonne franquette, et l'auteur semble penser : « le monde adulte ce n'est que ça ? ».

Le groupe de Bourges, avec ces trois compositeurs, n'était jamais dans les tessitures vocales avant *Le chant à la mémoire des Aurignaciens.* Il fallait qu'il se distingue de ce grand courant, et... il réussit.

Dans ce chapitre qui remarque l'influence que Rochefort reçut de Clozier et Barrière, un autre auteur, lui aussi influencé ... mais en d'autres lieux, se fait connaître depuis trois ans. Il s'agit de mon fils, **Denis Chopin,** né en 1956.

Musicien, toute sa vie fut baignée dans l'oralité, dans la voix, avec les disques, bandes magnétiques, cassettes que je conserve. Parfaitement bilingue, il voyage de Gysin à Heidsieck, de Burroughs à moi sans effort. Mais, curieusement, ce n'est pas un copiste, ni une réplique. Dans sa *Cantate pour deux cents escargots sourds et muets,* de 1975, il est plutôt proche de Gil J Wolman et ses **mégapneumes,** le seul auteur que Denis n'avait jamais entendu ... tout en faisant du Wolman électronique.

Ces **mégapneumes** électroniques, qui n'ont jamais existé avant Denis, donnent une expectoration à la fois burlesque et agressive. Denis se moque des « nouveaux sons » qu'Apollinaire appelait ... dans son poème *La Victoire.* Entre ses **mégapneumes** du début et dans le finale, il y a un poème narratif dont la première partie est couverte, en surimpression, d'onomatopées et de mots à peine audibles, laissant une impression de paroles qui ne voient pas tout à fait le jour. La seconde partie est claire. Le texte est dit en anglais, avec un accent dont

la qualité surprend l'oreille britannique. Le thème, trop long à noter ici, est simplement celui d'une école en flamme. Il y a une odeur de pieds, deux millions de pompiers qui crachent sur l'incendie (l'eau est absente) et deux mille policiers qui restent assis sous un bureau. Bien que je sois suspect de parler de mon fils d'une façon positive, disons qu'il nous a tous surpris, y compris les Anglais eux-mêmes.

De la même période, nous entendons un enregistrement très original. L'auteur, **Jean-Luc Parant,** déroule un très long poème tiré d'un livre entier, dans une sémantique très précise, avec un texte presque répétitif, mais dans le sens beaucoup plus généreux « de chercher sans cesse à nouveau » ; c'est une voix seule, sans recherches électroniques, juste avec un micro. La voix est « pâle », simple, donne une impression d'une parole déroulée sans fin ... qui serait ... comment peut-on dire ? La parole-sexe sans cesse tournée vers la grande explosion sexuelle des vies ... dans l'extraordinaire vigueur des corps enfin déculpabilisés. C'est un poème étonnant, qui jamais ne lasse. Nous avons entendu Parant au Havre, en janvier dernier, lorsqu'il lisait son long poème en direct. C'est un envoûtement rarement atteint par une seule voix. Par contre, j'ai reçu le même poème, qui est appelé *Tir* sur la cassette (1) accompagné musicalement ; cet accompagnement n'ajoute rien, la voix de l'auteur se suffit à elle-même.

Pour finir ce chapitre, on peut donner un aperçu du poème *Cloud Chamber,* de **Richard Tabor,** Anglais né en 1956. Cet auteur, avec une infinie richesse, réalise son poème pour trois voix en direct, les trois voix étant amplifiées par un microphone pour chaque récitant. D'une manière naturelle, Tabor vit dans le microphone, et la question n'est plus posée de savoir si cela vaut la peine ou non.

Je n'ai entendu qu'une seule fois sept minutes *Cloud Chamber* au *Cambridge Wordfair* de juin 1978, et le sentiment reçu était qu'enfin la voix se lançait dans tous les espaces et sans effort.

(1) Cassette publiée par l'Anglais Paul Buck, sans date.

CHAPITRE 5

les voix épisodiques

« La dimension de la lecture n'étant pas celle des sons, les libertés improvisées ne se trouvant pas dans les styles écrits (Léon Bloy, Céline, Joyce, Audiberti, Albert-Birot ... appellent les lectures à haute voix, par leurs textes mêmes), il serait enfin temps de découvrir des hommes devenant des « oralistes », si je puis dire, non des poètes lisant leur bout de papier ».

« Pour ce premier livre sur le phénomène des espaces poétiques et musicaux, il aurait fallu un « reportage » plus ample. Les documents sonores, les affiches, les tracts, les expositions, tous ces remuements ne peuvent être reproduits ici. Si on pense que je n'ai même pas eu la place de rechercher chaque œuvre — m'étant volontairement limité à n'évoquer que la recherche de chacun, au plus vague — imaginez l'énorme travail à faire, surtout lorsqu'on sait qu'il existe plus d'un millier d'œuvres sonores qui, d'ores et déjà, sont mises en orbite. Imaginez ce qu'il en sera, dans les dix prochaines années (des voix vivantes et optimistes), surtout en apprenant que, depuis un quart de siècle, les œuvres du son voyagent dans toutes les directions ».

Notes H. Chopin.

A peu près en même temps que les poètes, il y a eu des approches épisodiques des voix, par des musiciens. Recherchons-les, bien que nous soyons souvent gênés lorsqu'il s'agit de dater les travaux des musiciens, les disques ou les cassettes ignorant souvent les « achevé d'imprimer » ou de « graver ».

Vincent Munro, ténor. Canadien.

Je l'ai rencontré en 1959, par Maguy Lovano. Il connaît nos travaux depuis vingt ans. Spécialiste des lieder, c'est une grande voix, dans l'ancien paramètre musical. Dans son évolution, Munro devint un « chercheur vocal » important. Lorsqu'il monte, en compagnie du trompettiste Louis Roquin : *YOD* (1), il se passe, entre la voix et l'instrument, une alliance sonore totale. Roquin trouve les « sons des sons » dans son instrument, Munro les « grains des grains » de la voix ; ils emportent, l'un et l'autre, l'auditeur dans une fusion complète voix-instrument. Notons que Lovano lança, en 1959 ou 1960, *5 cri-gestes* avec la voix de Munro, qui les chante, et qui suivent de peu les **crirythmes** de Dufrêne.

(1) *Point-Radiant*, Paris, 1974. Disque 30 cm.

Herbert Eimert, compositeur. Allemand.

Né en 1897, Eimert m'a surpris par ses déclarations. Il déclare que sa rencontre avec Jefrim Golyscheff, en 1923 à Berlin, l'avait fortement marqué. Qui connaît Golyscheff ? On sait vaguement qu'il fut violoniste, qu'il composa son *Trio* en 1914, qu'il est reconnu par Busoni et Schönberg comme un « ouvreur » de la musique sérielle, qu'il signa un manifeste dada, à Berlin, en 1919, qu'il peignit plusieurs tableaux, presque tous disparus dans la tourmente de « l'art dégénéré », qu'il devint scientifique entre 1925 et 1964, qu'il reprit une peinture post-surréaliste de grande qualité à partir de cette date, ce qui lui valut une exposition chez Arturo Schwarz, à Milan. Il mourut en 1970, et c'est son vieil ami Hausmann qui me l'apprit. J'ai connu et publié Golyscheff, et, au départ, j'étais, ignorant sa vie, très étonné de son soutien pour nos recherches sonores. Quoi qu'il en soit, il fut déterminant pour les travaux de Eimert, et j'étais très heureux de voir qu'il n'était pas oublié.

Donc, par le biais de Golyscheff, Eimert serait un des premiers chercheurs animé par la volonté de réduire les frontières entre musique et poésie, et les langages de ces deux formes d'expression. Dans son *Hommage pour les 75 ans d'Igor Stravinski*, comme dans son *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, komposition für Sprecher und Sprachklänge de 1960-62 (1), Eimert libère les voix, et coïncide avec nos propres débuts ... Il prévoit les voix extraordinaires.

Oskar Sala, compositeur. Allemand.

Sala naquit en 1910. C'est l'inventeur du « **mixtur-Trautonium** » qui est un exemple particulièrement élaboré d'instruments électroniques à clavier, pouvant servir aussi bien comme instruments de concert que comme sources de modulation à l'intérieur d'un studio » (2).

En 1962, Sala réalise son *Ici Mars,* œuvre de 42 secondes (malgré cette durée : importante) ; c'est un dialogue vocal entre le synthétiseur et les mixages électroniques, qui a déjà seize ans.

Max Mathews, compositeur. Américain.

Né en 1926, Mathews est un auteur inventeur d'une voix complètement versée dans « le poème synthétique ». Son *Bicycle Built for two,* de 1962, est amusant par son « porte-à-faux » vocal ... qui ne récupère ni la musique, ni la poésie.

Bernard Parmegiani, compositeur. France.

A mon sens, c'est le compositeur le plus créatif du G.R.M. de Paris. Il compose *Vénus an 2000* en 1963 pour la TV, et surtout son *Ponomatopées II,* qui se sent transporté par « certains délires Pop' » et nous poussant à « Ponomatopez donc ... Vous vous délivrerez de la jouissance du verbe ». C'est le son plus que rieur, dans un jeu vocal brisé, rapide, inintelligible. Oui, ponomatopez-vous dans le métro.

Mauricio Kagel, compositeur. Argentin et Allemand.

Bien sûr, il est très connu. Né en 1931, ses registres sonores sont vastes. Avec *Improvisations Ajoutées,* il utilise l'orgue. Cet instrument fabuleux reçoit une contradiction bruitale et verbale avec des frappements de mains, des cris, des rires ... L'orgue, jadis sacralisé, disparaît, l'orgue, instrument pour tous les sons, se trouve.

Salvatore Martirano, compositeur. Américain.

Martirano, né en 1927, connaît les voix ... artificielles, qu'il rend prodigieusement présentes, dans des destinations vocales aussi fausses que l'est le sujet choisi, soit : un discours pour/par/avec le peuple, particulièrement avec son *L's GA* des années 60. Tout le monde connaît ce peuple fabriqué et conditionné par les clichés, que Martirano appauvrit dans une énorme parodie ; tout en laissant les paroles audibles, elles seront transformées par les vitesses de défilement... Ajoutant, de plus, des voix que l'hélium modifie... On sut ce fait au Viet-Nam pendant la guerre... Le final de *L's GA,* à la fin, reprend le rythme normal de la voix.

---

(1) WER 60014 (Mono/stéréo - 30 cm, 33 t.) Baden-Baden.
(2) *Répertoire International des Musiques électroacoustiques.*

Dieter Schnebel, compositeur. Allemand.

Il naquit en 1930. C'est un prêtre luthérien. Le domaine religieux, à l'écoute, domine peu son œuvre. Incroyablement doué pour les langues, il utilise tout. Dans sa *Glossolalie* des années 60, il utilise les aspects dérisoires des parlers, des expressions politiques, il veut nettoyer les frontières entre poésie et musique, celles de la vie animale et humaine ... Cependant, il y a, chez lui, des traces ultra-lettristes non avouées, des sonorités-recettes des voix, qu'il vulgarise un peu trop facilement. Il se « précurse » auprès des gens non informés.

Hugh Davies. On l'a vu partout dans ce livre.

En 1975, la BBC TV veut présenter *Metropolis* de Fritz Lang. Ce film étonnant, de 1926, bien entendu est de l'époque du cinéma muet. La BBC demande au cinéaste William Fitzwater de le rendre plus actuel, en le sonorisant. Fitzwater, au lieu d'y mettre une musiquette d'ambiance, appelle Davies à la rescousse. Le compositeur demande à revoir le film, avec le travail de l'humanité « terrée », tenant du mot robot = travail, et les clameurs possibles. Hugh Davies cherche à rendre ce climat sonore, virtuel dans le film. Dès lors, il utilise les voix, souffles, borborygmes, des voyelles phoniques ; il emploie des manipulations électroniques, des mixages, afin de créer un climat sonore collant parfaitement avec les foules du « robota » ... dominées par des balbutiements, des cris, une sorte de rage d'impuissance ; le compositeur monte le tout jusqu'à obtenir 1024 voix avec les techniques de superpositions. J'ai vu ce film : l'osmose voix-images est parfaite, on n'oublie pas la composition sonore, on est toujours dans la création de Fritz Lang.

On a signalé le rôle essentiel pour les musiques et voix de Davies, et aussi pour ses recherches. C'est, de plus, un compositeur de premier ordre. Dans un festival à Ingatestone, en 1969, il présenta un groupe dont il faisait partie. Cet ensemble, *Gentle Fire Group,* comprenait, avec lui : Richard Bernas, Graham Hearn, Stuart Jones, Michael Robinson. Faute d'argent, le groupe disparut en 1975. Cependant, il eut le temps de présenter *Composition IV,* qui est une pièce vocale où l'on ne parle que d'argent, d'un cachet de concert à toucher, des frais, etc... et, naturellement, rien n'arrive. C'est un désir, un espoir...

L'Ensemble était joué de façon banale pour les paroles, tandis que des cadrans de téléphones amplifiés par micros de contact s'additionnaient au tout. C'était une fascination de la dérision, un happening constant.

Trevor Wishart, compositeur. Anglais.

Né en 1946. S'il est Irlandais, Gallois ou Ecossais, qu'il me pardonne. Il travaille au studio électronique de l'université de York, studio fondé par le compositeur Richard Orton. Il amasse des documents vocaux, met plusieurs voix en succession, utilise des cris, le mot « no » servant de leitmotiv, des réverbérations, il ajoute des bruits de pas ... C'est un tourbillonnement sans fin de sons très expressifs où la voix connaît l'ivresse de ne plus avoir de verbe.

Michel Chion, compositeur, cinéaste. Français.

Né en 1949, depuis un an, Chion, libéré du G.R.M. garde son indépendance. Il est auteur d'un film « bruital » de grande qualité ; ainsi que d'une composition de musique électroacoustique et voix : *Requiem,* de 1974. C'est une œuvre sur plusieurs plans, mais la partie vocale — qui pourrait être rapprochée de certains **crirythmes** — est remarquablement montée. Chion connaît la voix en profondeur, il devine les tessitures libres du mot, de même qu'il appréhende de très près la parole. Les champs sonores de ce morceau sont extrêmement variés, riches, imaginatifs, de même que les « crêtes » des vocalités sont d'une grande maîtrise. C'est en contradiction avec le Requiem — chant de mort, du moins dans la partie vocale abstraite.

Une voix qui a compté pour moi, hélas pratiquement inconnue, fut celle d'**Emmanuel Looten.** Avec son *Anormité, je suis,* cet homme énorme, ancien officier de la R.A.F., portait une puissance vocale rare, à la mesure de ses poèmes. Il n'enregistra jamais, à ma connaissance... et pourtant, au Festival d'Avant-Garde de Jacques Poliéri en 1960, il sut couvrir la scène avec un cri prodigieux. Mort voici cinq ou six ans, il est complètement oublié, mais j'entends toujours :

« Violon mathématique
Rebec-choc, hurle choc,
Drame craillé et mauve sang
Drastez le choc des épigones
Braqué, traqué, craquant,
Viande de sang, de sec.
Intensité sous-putanée de sucs.
Noix de sons, cassé de sens vermiculaires,
Texte à sexe
Patte mouille où je fourre le définitif
Défi-noumène aux hurleurs des atroces
Complexes (1).

Tous ses poèmes sont des articulations orales majeures, extrêmement dures.

Jean-Yves Bosseur, compositeur. Français.

Né en 1947, il « n'envisage pas l'activité musicale comme coupée des autres modes de communication ». Il a travaillé avec Fernando Arrabal, Michel Butor, Henri Ronse, a monté des pièces de Beckett, d'Artaud, etc.

Compositeur de musique instrumentale, il est aussi l'utilisateur des voix, particulièrement dans son *Anna Livia's Awake,* qui s'appuie sur l'idée joycienne « d'œuvre ouverte, de « work in progress ». »

Il varie les hauteurs de son des voix comme des instruments, « les voix sont toujours en rebondissement ».

Le travail sonore de Bosseur n'est pas encore une création pure, libérée des aînés, même proches, puisqu'il n'hésite pas à se voir « utilisant » des œuvres qu'il n'a pas lui-même conçues. Sa démarche est en contradiction avec les nôtres... il restitue une participation — comme dans les principes « verbophoniques » — d'un personnel considérable ; dans son *Anne Livia's Awake :* réalisation Bosseur, Madeleine Sola et Daniel Toursière, il utilise 8 lecteurs et 8 instrumentistes. (J.Y. Bosseur, *Les Révolutions musicales,* Sycomore, 1979).

Pierre Mariétan, compositeur, Suisse.

De même que les grands aînés du siècle, Mariétan, né en 1935, connaît le pluralisme des arts ; compositeur d'abord, il est aussi metteur en scène, producteur radiophonique, très attiré par les recherches poétiques, visuelles et sonores. Si, dans le chapitre consacré à l'Italie on a remarqué que le peintre Piero Manzoni voulait « de grandes sculptures pneumatiques pulsantes avec un profond et lent rythme de respiration », Mariétan ne nous donne pas un projet, puisqu'il nous propose l'acte du « souffle » vocal, qu'il utilise dans certaines de ses compositions musicales, en développant une *longue colonne d'air,* qu'il projette dans cet étonnant instrument qu'est « le cor des Alpes », en réponse aux mêmes sons qu'il a préalablement enregistrés sur bande magnétique. Plus qu'une œuvre à entendre, c'est un climat, un environnement à voir et à subir, une véritable promenade dans les souffles humains que Mariétan propose.

Et nous voici à la fin, provisoire, de cet ouvrage. Mais avant de terminer, il faut mentionner les tentatives des très jeunes qui « manipulent » les/leurs voix. Je pense à Yves Verbrugghen, 17 ans, mixant tous ses disques, et surtout à Daniel Montet (né en 1958), Bruno Wannebrouck (1959) Philippe Henensal (1960) qui proposèrent à Rouen, en 1978, une *poésie des FORCES,* selon leur titre, dont la dominante était le mot « feu » ; c'était une improvisation directe, amplifiée par trois micros, tandis que Thierry Dragon (1959), lui aussi à Rouen, devenait un infatigable animateur de nos recherches.

(1) *Cinquième Saison,* n° 13, 1961.

Pendant un certain temps, j'avais pensé qu'il était nécessaire de parler des groupes d'interprètes, ces interprètes qui ont voulu les voix en tant qu'instruments, tout comme, pendant la Renaissance, se montait *La Messe de Guillaume de Machaut.*

A la réflexion, mon idée du début n'est pas valable. Les études sur le Rebec, le Violon, ou le Piano n'étant pas le fait de la création musicale, mais seulement les suites ; les études, de leur côté, sur les voix interprètes ne me concernent pas.

Surtout que ces voix interprètes n'utilisent les microphones que pour se faire entendre plus loin, et sans plus.

L'excellence des *Swingle Singers,* des *Swingle II,* en France, du *Trio Exvoco,* en Allemagne, ou du *Extended Vocal Techniques Ensemble,* aux U.S.A., nous ramène à la vieille diction (améliorée) du poème phonétique, quand la lettre prend une signification d'une vie sonore. La beauté des voix, l'organisation parfaite, la mise au point des répons, tout cela nous situe en dehors de notre propos majeur : celui des voix multipliables, c'est-à-dire non récupérables. Ces trois ensembles, les plus importants, nous ramènent cinquante ans en arrière, mais dans une esthétique que Dada aurait reniée. Ajoutons qu'ils peuvent être utilisés par des compositeurs : Luciano Berio, Cage, par exemple, ou bien qu'ils nous utilisent, comme les trois membres du *Trio Exvoco,* dont je souligne, une fois encore, les très bonnes techniques vocales.

CHAPITRE 6

poètes et compositeurs

Cette première enquête sur les sons vocaux, depuis 1951, nous a forcément conduits à faire des comparaisons, entre le poète et le musicien.

- Tout d'abord, c'est le poète qui, de l'intérieur, découvre les tessitures de la voix.
- En contre-partie, le musicien utilise des voix qui lui sont étrangères, comme jadis il utilisait des instruments.
- C'est le poète qui refuse la notion du groupe, en raison, probablement, de sa culture littéraire, plus pensée que codée.
- Par contre, le musicien est favorable au groupe, en raison de la longue histoire des notations musicales, pour les orchestrations.
- Si on regarde la naissance de la poésie sonore, le poète y contribue par sa négation du verbe tel qu'il existe encore dans l'écrit.
- Le musicien suit le poète, parce qu'il est peu préoccupé par la teneur du dire (pensons aux livrets d'opéra), peu soucieux du verbe.
- Sans donner une priorité à l'un ou à l'autre, nous devons constater qu'il était normal de trouver sur notre route des contestataires profonds : Lawrence Sterne, Baudelaire, Rimbaud, Charles Cros, Wyndham Lewis, Apollinaire, Artaud, Daumal, des jeunes comme Zurbrugg, Alain Roussel ... réfléchissant sur le langage du verbe même, et de la voix.
- De même, il était normal que le musicien s'intéresse à la voix seule, mais comme à un instrument. L'humoriste dans le verbe que fut Eric Satie, étant une exception.
- Pour particulariser, schématiquement, quelques cas, nous avons rencontré deux grandes disciplines artistiques ... qui se rejoignent dans le son vocal, mais seulement dans l'apparence. Le poète fait éclater le verbe même, le musicien emploie les « éclats ».

- 1) **Dans le verbe** : Dufrêne profère sa gorge, au-delà ou en deçà des mots ;
Heidsieck met les mots en face-à-face sans cesse multipliés, et change les sens du sens ;
Gysin prolifère les techniques verbales, seulement en anglais ;
Lora-Totino allie le mimétisme, la scène, à la voix, au clin d'œil vocal.

Etc. Et tous, nous sommes avec notre organe vocal naturel, avec une dominante : la voix en portrait.

• 2) **Dans le son musical :**

Tous les musiciens utilisent des timbres autres, ou bien ne recherchent pas la voix pour elle-même lorsqu'ils utilisent la leur : cf. Christian Clozier. Les quelques musiciens qui font exception, avant 1970 : Bengt Emil Johnson, Lars-Gunnar Bodin, font disparaître la voix dans le son total, tandis qu'un Sten Hanson est davantage tenté par les modifications dans l'électronique pure.

• Au début des années 1960, les voix artificielles font leur apparition, mais il est important de savoir qu'elles naissent grâce à des musiciens et à des techniciens, non à des poètes qui, cependant, reconnaissent leurs possibilités futures.

• L'enseignement de ce livre vient aussi du fait que les musiciens comprennent mieux que le poète les intérieurs techniques des voix ; les notes de Pétronio, l'article de Küpper, ne pouvaient venir que d'un musicien ou d'un technicien ou, mieux, les deux à la fois. Dans la mesure où le compositeur est moins technique que Küpper (cf. Clozier), celui-ci introduit la voix dans la musique comme un collage.

• Reste qu'après 1970, le nombre des musiciens s'intéressant à la voix paraît plus conséquent que celui des poètes.

• C'est un faux-semblant. Si nous avons des Jean-Yves Bosseur, Michel Chion, Steve Ruppenthal, Larry Wendt, Allen Strange, etc., nous rencontrons des Tom Leonard, Einhorn, Rothenberg, bp Nichol, McCaffery, Jean-Luc Parant, etc., de l'autre côté.

• Pour le vingtième siècle, un phénomène avec ces sons vocaux me semble extrêmement important. C'est celui qui présente une démarche poétique sans aucun groupe.

• Soulignons-le, le Futurisme connut une acuité créative n'excédant pas une période de cinq ou six ans.

• Dada se saborda au bout de cinq ans, dès l'apparition d'un système récupérateur : le pré- et le Surréalisme.

• Le Surréalisme, après six ans d'existence, essaya de se survjvre, s'érigea en doctrine, excluant, injuriant, excommuniant (?) ses adhérents « déviationnistes ».

• Le Lettrisme, parodiant l'unicité du Pape, surprit quatre ans, puis sombra dans le culte du « petit père » des peuples ... se réduisant à une petite secte.

• Par contre, les poésies enregistrées abandonnent toutes ces notions dirigistes. Jamais nous ne fûmes d'un groupe, ni même un anti-groupe comme Dada ; cela explique sans doute sa vitalité croissante, due aux techniques nouvelles, certes, mais surtout parce qu'au départ nous étions saturés de collectivités, d'adoration obligatoire de la vedette, du dirigisme forcené des Marinetti, Breton ou Isou. Face à eux, nous découvrions que l'homme n'est plus limité à sa seule dimension. Jusqu'en 1950, nous n'avions comme viatique qu'une quarantaine de valeurs phonémiques usuelles, après 1950, nous avions des milliers de valeurs sonores, qu'il est d'ailleurs possible de multiplier à l'infini grâce à l'électronique.

• Depuis 1950, le monde s'entend ... dans les pays assez libres. Il est à remarquer que presque tous les pays de partis uniques sont absents ici. L'Asie n'y est pas, l'Amérique du Sud non plus, l'Est de l'Europe ... on connaît ses problèmes, l'Afrique est absente. Or, donnez à ces Continents les voix électroniques, et vous verrez venir les expressions libres, vous les entendrez jaillir ! C'est la grande leçon de cette poésie qui retrouve son rôle majeur, celui de la parole. Allons dans tous les sens et relisons l'article de Clozier nous conduisant à toutes les expressions sonores.

Henri Chopin, Janvier 1975, Juin 1978.

N.B. : Au début de cet ouvrage, nous avons mentionné l'extraordinaire publication des éditions *Cramps,* de Milan, avec ses sept disques, sous le générique « futura-Poesia Sonora ».

Cette publication vient de paraître, et constitue le troisième grand document concernant les voix humaines, après la revue *OU,* et *Text Sound Composition,* dont nous avons parlé.

Les éditions *Cramps* n'ont pas fait de distinction entre poésie phonétique et poésie sonore.

Avec cette étonnante anthologie, on découvre que les futuristes, italiens et russes, conservent « les mots en liberté », les paroles, en fait le verbe, et dépassent a priori ce qu'on a connu plus tard, avec le Lettrisme, soit **l'anti poésie-à-mots.**

Que les poèmes phonétiques de Hausmann, Schwitters, sont entièrement phonétiques, en respectant leur titre de l'époque.

Qu'antérieurement à eux, les Futuristes italiens sont reconstitués, surtout par Arrigo Lora-Totino, avec une grande générosité ; que par ailleurs les futuristes russes, eux aussi, sont recomposés par Valerij Voskobojnikov. Les poètes français « simultanés » (je laisse la responsabilité de cette étiquette à Lora-Totino lui-même) : Pierre Albert-Birot et Arthur Pétronio, sont, pour le premier, mis en voix par le Trio Exvoco, de Stuttgart, tandis que le second assure toute sa composition.

Un étonnant document nous est donné par Antonin Artaud, qui pour la première fois sur disque, se fait entendre avec son *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu,* que nous avons largement cité. L'enregistrement ne comprend que la partie dite par l'auteur lui-même, en fin 1947. Nous savons que cet enregistrement fut interdit à la radio française, et c'est dommage. A l'heure tardive où certains politiques parlent de leur indépendance vis-à-vis des grandes puissances : U.S.A. et U.R.S.S., pourquoi ne se souviennent-ils pas que le poète Artaud leur montra la voie et la voix voici plus de trente ans ! Nos dirigeants sont affreusement retardataires, lorsqu'on entend Artaud.

Cela dit, la technique d'alors n'est pas fameuse, bien sûr, et Artaud ne se dégage pas d'une voix déclamée qui ne se connaissait pas, ne s'entendait pas. Artaud, malheureusement, n'était pas dans le temps de sa « voix en portrait », comme on la connaît avec la poésie sonore ... électronique.

En suivant la chronologie des disques (je passe sur Scheebart, Morgenstern, Ball, Hausmann et Schwitters qu'on a largement évoqués), Dufrêne est d'une grande présence, et confirme ce que j'avais dit, à savoir qu'il était le premier a réellement entendre sa voix, tandis que ses compagnons du début, Isou et Lemaître, ne figurent qu'avec un poème chacun, du premier son *Rituel*, bien sûr dit par d'autres voix que la sienne, du second *La Marche des Barbares Blancs,* comme si, l'un et l'autre, n'avaient que leurs anciens poèmes à nous proposer. Notons que l'édition mentionne 1965 comme date de parution, alors que la date correcte de parution est : 1958.

De mon côté personnel, je ne suis pas très satisfait d'être en compagnie de l'ultra-lettrisme, car on sait d'une part mon horreur des groupes, que d'autre part je n'ai jamais crié ou proféré devant le microphone. J'ignore qui est responsable de cette petite erreur.

Heidsieck est représenté avec son *Vaduz*, et il est inutile d'évoquer la composition bien au-delà du « répétitif » que ce poète nous donne. C'est une œuvre majeure.

Tout les auteurs suivants sont largement vus dans ce livre : Franz Mon, Nicolaus Einhorn, Ladislav Novak, Gysin, Paul de Vree, Bob Cobbing sont là, et rien n'est à changer de ce qu'on a pu dire plus haut.

On entend, enfin, Carlfriedrich Claus, cet Allemand de l'Est qui n'avait jamais été publié, ainsi que deux autres poètes dont je n'ai pas parlé dans mon livre : Patrizia Vicinelli et Adriano Spatola.

Claus, avec *Lautgedichten* de 1965, est à l'image de son dessin : traits gras, traits minces, et le verbe n'existe pas ; c'est un brouillage de la voix, qui n'est pas assez « décuplé » dans l'espace. Sans doute parce qu'il lui était difficile, voici 13 ans, d'obtenir un magnétophone. En tout cas, c'est une voix personnalisée qui laisse entendre son « grain » profond, dépassant l'ancien verbe. On peut dire avec lui : « Au commencement était la voix », tandis que le dire suit.

Née en 1945, Patrizia Vicinelli propose sept poèmes, dans une diction extrêmement dépouillée, voix simple, sans recherche sinon celle de porter dans l'espace quelques phonèmes et mots. On peut dire que Vicinelli a compris l'importance du motif phonémique détaché du phrasé.

De son côté, Adriano Spatola est une vieille connaissance. N'est-ce pas lui qui nous invita, avec Claudio Parmiggiani à Modena en 1966. Spatola, né en 1941, propose un *Hommage à Eric Satie,* qui allie voix et musique, avec Irene Aebi, Alain-René Hardy, Giulia Niccolai, et lui-même d'une part, tandis que les parties musicales sont assurées par Steve Lacy, Aebi, Jean-Jacques Avenel, Hélène Hatier.

Je m'en serai voulu si Spatola n'avait pas été dans cet ouvrage. Son *Hommage* est une merveille ironique, dans un dialogue musique/voix d'une mise au point tout à fait nou-

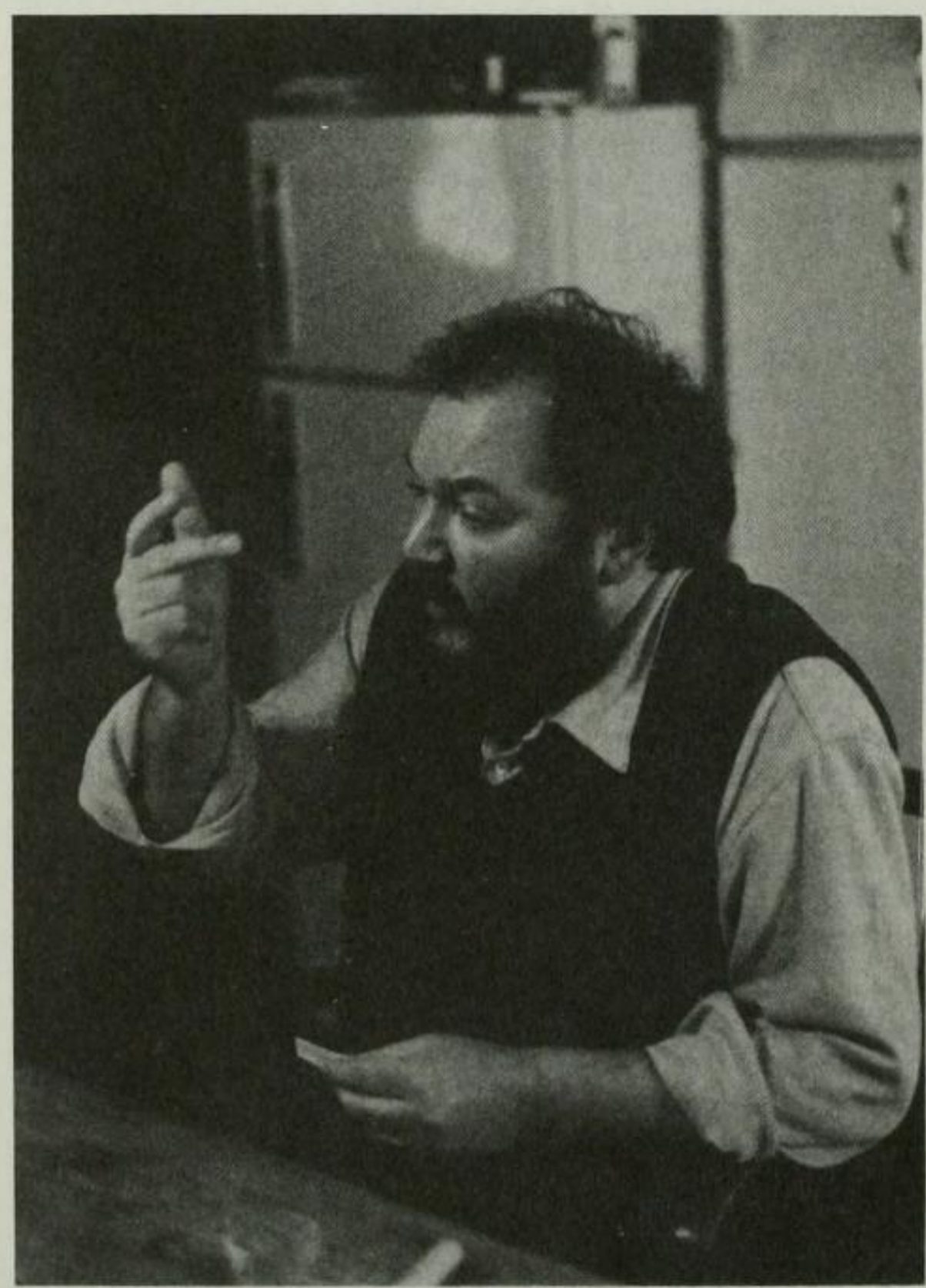
velle ; la composition est volontairement modeste, sans effet oratoire, les instruments vivent le motif avec une subtilité rare. Spatola nous donne une osmose entre instrumentation musicale et quelques mots avec une belle maîtrise. Spatola va bien plus loin que maintes compositions musicales avec les voix des paramètres anciens, pensant ici au *A-Ronne* de Luciano Berio. Il faut aboutir de même les principes ouverts par la **Verbophonie** et si, pour moi, la musique ne me concerne que de loin, ici elle redécouvre cet instrument majeur : la vocalité ... curieusement sans voix, puisque Spatola a très peu de pouvoirs vocaux. C'est une grande création. (A. Spatola, *Vers la poésie totale,* Rome, 1975).

Autre grande surprise italienne, c'est d'entendre Demetrio Stratos, né en 1945 en Egypte. C'est un poète à part, emportant son *O Tzitziras O Mitziras* de 1976 par les ondes avec une volubilité absolument unique. Il est dit à son sujet que Stratos ne se reconnaît pas dans une suite de l'ultra-lettriste. Assurément non, rien chez lui ne le situant derrière Wolman, Brau, Dufrêne. Mort en 1979.

Le septième disque contient enfin le *Il concentro prosodico,* de 1974, d'Arrigo Lora-Totino. C'est une œuvre composée pour un groupe : Sergio Cena, Roberto Musto et Laura Santiano. On a dit l'importance de Lora-Totino précédemment. Avec le groupe, il atteint une dimension plus musicale.

Reste que la confrontation de tous ces auteurs est intéressante. Les voix inconnues ou peu connues : Artaud, Claus, Stratos, Spatola, donnent l'extraordinaire envolée des vocalités irréversibles ... depuis plus de trente ans, bien sûr ; les présences de Mon, Rühm, Paul de Vree, ne sont plus à démontrer ; les recompositions à partir des spécialistes de la diction phonétique venant par exemple du *Trio Exvoco* versent l'ancien poème phonétique ou phonique dans le Domaine Musical...

Bref, c'est une somme qui, à elle seule, dépasse toutes les spéculations intellectuelles du « grain » de la voix, DANS LES FAITS.



ADRIANO SPATOLA, 1977. PHOTO DINO MAJELLARO.

Et puisque les voix s'entendent en tous lieux, tous pays, voici qu'un autre compositeur à la fois bruitiste et vocal se fait entendre. Il s'agit de l'Américain Lawrence Kucharz, rédacteur de la revue *Ear,* à New York, et qui se situe dans le monde du collage vocal, mais dans une dimension une fois encore originale, par exemple avec sa composition *Canal St., City Street Scenes 1,* de 1978.

Il y a là, d'une part, le bruit fabuleux du métro (subway) de New York. Cette ville, non moins fabuleuse, devait faire entendre ce métro bariolé, sans cesse renouvelé d'aspect, par ses grafitti. Bien sûr, ce n'est pas propre, comme à Paris, ce n'est pas énormément sale, comme à Londres, ni pompeux comme à Moscou, mais c'est un défoulement. Or, dans ce vacarme que Kucharz enregistre, il y met, comme une sémantique répétitive, avec des mots dans l'espace, des mots en collages, les vies humaines, et ce qu'elles sous-entendent. Kucharz ici ne cherche pas les tessitures vocales, il s'en moque, d'ailleurs, pour lui-même, lorsqu'il utilise sa voix monocorde, sans effets ni transformations. Il y a le « subway » puis les vies de chaque jour.

bibliographie

Pierre Albert-Birot : Revue *SIC*, 1916-19, *Matoum et Tévibar* et *Larountala*, éd. SIC, puis *Distances*, poèmes de 1955, éd. Rougerie, 1976.
Roberto Altmann : Revue *Apeïros*, Vaduz, Liechtenstein, 1971-74.
Antonin Artaud : *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, K éd. Paris, 1948, et revue *84*, Paris, 1948.
Serge Barna : *La Revue des refus*, Paris, 1955.
Roland Barthes : *Le Plaisir du texte*, éd. du Seuil, Paris, 1973.
Gianni Bertini : *Pour parler et « pour cause »*, éd. du Castel Rose, Paris, 1962.
Suzanne Bernard : *Le Temps des Cigales*, éd. J.-J. Pauvert, Paris, 1975.
Bill Bisset : *The Gossamer Bed Pan*, non daté (reçu en oct. 1976).
Jean-Louis Brau : *L'Instrumentation Verbale*, Paris, 1965. Essai non publié remis à Chopin par l'auteur.
Serge Brindeau : *La Poésie contemporaine depuis 1945*, éd. Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1973.
William Burroughs : *La Révolution électronique*, Col. OU, 1971, éd. Champ Libre, 1974. *The Book of Breething*, col. OU, et textes communiqués par l'auteur.
Melo e Castro : Revue *Bols*, Lisbonne, 1965.
Georges Charbonnier : *Antonin Artaud*, Col. Poètes d'aujourd'hui, éd. Seghers, 1959.
Henri Chopin : Revue *Cinquième Saison* et *OU*, et Collection OU, 1958-1977.
Christian Clozier : *Bulletin du GMEB*, Bourges, 1974.
Charles Cros : *Œuvres complètes*, Le Club Français du Livre, Paris, 1954.
Herman Damen : *Langer Vers*, publié par l'auteur, Amsterdam, 1972.
Jean-Michel Damian : Ed. du GMEB, Préface pour Clozier et Barrière, Bourges, 1975.
Hugh Davies : *Répertoire international des Musiques électroacoustiques*, M.I.T. Press, U.S.A., 1968, et revue *Musics* n° 3, Londres, 1975.
Pierre Dhainaut : *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n° 106, Bruxelles, 1975.
François Dufrêne : Revue *Grâmmes*, Paris, 1958, revue *OU*, de 1965 à 69, revue *Opus International*, n° 40/41, 1973.
Robert Filliou : *Poï-Poï*, pièce communiquée par le metteur en scène Jean-Loup Philippe.
Pierre Garnier : *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris, 1968, et revue *Les Lettres*, éd. André Silvaire, Paris, 1963-67.
Gérald Gassiot-Talabot : Revue *Opus International*, n° 40/41, 1973.
Michael Gibbs : Revue *Kontexts*, n° 8, Amsterdam, 1976.
John Giorno : Interview dans le journal *The Gay Sunshine*, n° 24, New York, 1975, et *Cancer in my left ball*, Something Else Press, New York, 1973.
Burroughs et Gysin : *Le Colloque de Tanger*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1976.
Brion Gysin : *Let the Mice in*, Something else Press, New York, 1973, et *Désert dévorant*, Flammarion, Paris, 1975.
Sten Hanson : Bulletin *Fylkingen*, Stockholm, 1971, et revue *Faire*, Bourges, 1975.
Raoul Hausmann et Kurt Schwitters : *PIN*, Gaberbocchus, Londres, 1962.
Raoul Hausmann : *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958. *La Sensorialité excentrique*, Col. OU n° 1, Ingatestone, 1970.
Bernard Heidsieck : *Sitôt dit*, éd. Seghers, 1955 ; *Poésie-Action, Poésie sonore*, Atelier Annick Le Moine, Paris ; *Partition V*, éd. Le Soleil Noir, Paris, 1973.
Françoise Janicot et Bernard Heidsieck : *Encoconnages*, éd. Schraenen, Anvers, 1975.

Bengt Emil Johnson : Revue *Nutida Musica*, Stockholm, 1971.
Josef Hirsal : Christian Morgenstern, *Baranek Mesic*, éd. Klu, Prague, 1965.
Dick Higgins : Edition Something else Press, New York.
Aldous Huxley : *Le Meilleur des Mondes*.
Isodore Isou : *La Dictature Lettriste*, cahier n° 1, 1947.
Théodore Koening : Revue *Phantomas*, n° 38/40, Bruxelles, 1963.
Léo Küpper : *Possibilités nouvelles de la Musique Vocale*, revue *Faire*, 1975.
Maurice Lemaître : Revue *Poésie nouvelle*, 1958-1960, et revue *UR*, 1950-1953.
Tom Leonard : *Sound and Syntax*, Glasgow, 1978.
Jean-Jacques Lévêque : Revue *Sens Plastique*, Paris, 1959-1962.
Ghérasim Luca : *La Fin du Monde*, éd. Jean Petithory, Paris, 1969
Philippe Mikriammos : *William Burroughs*, Seghers, Paris, 1975.
Paul Neuhuys : Revue *Ça Ira ?*, réédition par Jacques Antoine, Bruxelles, 1973.
C.G. Nielsen : *Guide Marabout du magnétophone*, éd. Girard et Cie, 1966, Verviers, Belgique.
Ladislav Novak : Catalogue Les Mains Libres, Paris, 1971, un second de la Galerie Arturo Schwarz, Milan, 1974.
Friedrich Nietzsche : *Ainsi parlait Zarathoustra*, et *Ecce Homo*.
Arthur Pétronio : Revue *Cinquième Saison*, et Tract Exposition internationale, CREER 1969-1970, Les Taillades, Vaucluse.
Tom Phillips : *Human Monument*, éd. Hansjörg Mayer, Londres, 1972.
Jasia Reichardt : *Between Poetry and Painting*, exposition poésie concrète, ICA, Londres, 1965.
Hans Richter : *Dada-Art et Anti-Art*, éd. de La Connaissance, Bruxelles, 1965.
Mimmo Rotella : *Propos recueillis par Pierre Restany*, éd. I Quaderni del « Nouveau Réalisme », Milan, 1963.
Alain Roussel : *Le Texte impossible*, ronéotypé par l'auteur, 1975.
Steve Ruppenthal : *History of the Development and Techniques of Sound Poetry in the Twentieth in Western Culture*. San Jose State University, U.S.A., August 1975.
Sarenco : Revue *Factotum Art*, Brescia, 1977-1979.
Guy Schraenen : Revue *Axe*, 1975-76. Ses publications de Heidsieck et Janicot.
Kurt Schwitters : Revue *Merz*, n° 7 et 20, éd. Gaberbocchus, Londres, 1962.
Michel Seuphor : *La Peinture abstraite*, Flammarion, Paris, 1962.
Anatol Stern : *Europa*, reprint par Gaberbocchus, Londres, 1962.
Laurence Stern : *Tristam Shandy*, col. 10/18, Paris, 1975.
Jacques de la Villeglé : Revue *Grâmmes*, 1958.
Wolf Vostell : *Le Tombeau de Pierre Larousse*, de F. Dufrêne avec Alain Jouffroy et Vostell. éd. Der Kalander, Wuppertal, 1961.
Paul de Vree : Revue *De Tafel Ronde*, Anvers, depuis 1954.
Herman de Vries : Revue *Nul = 0*, Amsterdam, 1963.
Nicholas Zurbrugg : Revue *Stereo Headphones*, Suffolk, depuis 1969.

discographie (musique)

En général, les musiciens ne datent pas leurs publications. De plus, le nombre de leurs disques paraît plus important qu'en poésie. Cela vient du fait que, souvent, la même œuvre est publiée chez différents éditeurs ou bien elle existe en plusieurs versions : pour bande seule, pour orchestre, pour x... exécutants, pour musique électroacoustique et orchestre, etc.
On nous excusera s'il venait à manquer quelques titres, de même qu'on nous a déjà excusés de rencontrer des compositeurs parmi les poètes : Amirkhanian, Cage, etc.

.‹oa Ain, U.S.A. : *Used to Call me Sadness*, Folkways FTS 33904 (Chabade, Mc Millan, Mumma, Ussachevsky).
Itsvàa Anhalt, Hongrois/Canadien : *Cento*, Radio Canada International RCI-357 (Anhalt).
Robert Ashley, U.S.A. : Deux œuvres, Cramps CRSLP 61103 ; extraits de 1750 Arch Records N. 1752. CB 61066. Puis in Revue *Source* (U.S.A.) deux disques 25 cm.
Milton Babbit, U.S.A. : *Philomel*, Acoustic Research/DDG 0654083.
Jean Baronnet et Dufrêne, France : *U 47*, avec Luciano Berio, Boucourechliev, Eimert, Maderna, Luc Ferrari, Pierre Henry, Mauricio Kagel, Ligeti, Henry Pousseur, Xenakis.
Françoise Barrière, France : *Ritratto di Giovane*, avec, au piano, Renaud Gagneux. Stéréo, 30 cm, G.M.E.B. Bourges.
David Bedford, Grande-Bretagne : *Two Poems*. DGG 104 991 ou 137 004 (coffret six 30 cm) avec, en plus, Ligeti, Mellnäs, Stockhausen et quelques autres.
Cathy Berberian : *Stripsody*, Wergo 60054, interprétant, probablement, Bussoti, Cage, Debussy, Gershwin, John Lennon plus Paul McCartney, Monteverdi, Weill.
Luciano Berio, Italie/U.S.A. : *A-Ronne*. Decca Headline HEAD 15 (Berio), travaillant avec des œuvres de Bussoti, Cage... Bref, plusieurs disques, dont l'un est célèbre : *Omaggio a Joyce*, Philips 835 485—6 AY, deux 30 cm.
John Cage : Plusieurs œuvres qu'on retrouve avec Berio. Réf. : Folkway FT 3704 (deux 30 cm) Time S/8003, Cramps CRSLP 6101, 1750 Arch Records 1752, Wergo 60074, etc.
Cornelius Cardew, Grande-Bretagne : *The Great Learning*, § 2 et 7. DGG 2561 107, ou 2720 038. Coffret de six 30 cm, avec Küpper, N. Huber, Bussotti, etc.
Niccolo Castiglioni, Italie : *Gyro*. Erato 70.537 (Dallapiccola, Guézec), 30 cm.
Michel Chion, France : *Requiem*, INA, Collection 6MM AM 689 05. Stéréo, 30 cm.
Christian Clozier, France : *Symphonie pour un Enfant Seul*. Même référence que F. Barrière. Deux stéréos, 30 cm.
Peter Maxwell Davies, U.S.A. : *Songs for a Mad King*. Unicorn RHS 308.
Charles Dodge, U.S.A. : *In Celebration*, CRI S-348, *Speech Songs*, CRI S-348 et extrait in 1750 Arch Records 1752. Voir aussi, CRI S-348, *The Story of our Lives*.
Herbert Eimert, Allemagne : *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, et *Zu Ehren von Igor Stravinsky*, Wergo 60014 et 60006.
Lukas Foss : *Paradigm*, DGG 2561 042 ou 2720 025, six 30 cm, avec, en plus, Stockhausen, Nono, Kayn, Williams...
Kenneth Gaburo, U.S.A. : *Antiphony 3 et 4*... Nonesuch 71L99.
Roman Hausenstrock et Ramati, Israël, Pologne, Autriche : *Credentials*. Wergo 60049.
Pierre Henry, France : Abondance des œuvres, pour la voix souvent, avec des *crirythmes* de Dufrêne. Philips 6501 001, 836 892 DSY, 836 898 DSY, Ducretet-Thomson 320 C 100, Philips 836 887 DSY, etc.
Pierre Henry + Pierre Schaeffer, France : *Symphonie pour un Homme Seul*, Ducretet-Thomson 320 C 102, et Philips 6510 012,

Klaus Huber, Suisse : *...inwendig voller figur...* Wergo 60069.
Versuch über Sprache. DGG 2561 110, avec Cardew, Bussoti, Küpper.
Toshi Ichiyagani, Japon. *Extented Voices.* CBS 61066.
Bengt Emil Johnson, Suède : *Enmans Gubbdrunkning.* Bonniers AB 5020.
Mauricio Kagel, Argentine et Allemagne : Plusieurs œuvres. DGG 2530 251. Wergo 312, DGG 2707 060, DGG 2543 007, etc.
Roland Kayan, Allemagne : *Cybernetics.* DGG 2543 006, 2720 025...
Ernst Krenek, Autriche-U.S.A. : *Spiritis Intelligentiae*, DGG LP 16134.
György Ligeti, Hongrie-Autriche : *Aventures et Nouvelles Aventures*, etc. Wergo 60022, Candide 31009, Wergo 60026, CBS 63420, DGG 104 991 etc.
Alvin Lucier, U.S.A. : *The Duke of York.* Cramps. Et *I am Sitting in the Room*, revue *Source*, et North American Time, CBS S 61066.
Witold Lutoslanski, Pologne : *Trois poèmes d'Henry Michaux.* Wergo 60019.
Ivo Malec, Yougoslavie-France : *Cantate pour Elle.* Philips 836 891 DSY.
Salvatore Martirano, U.S.A. : *L's GA*, Polydor 245001.
Richard Maxfield, U.S.A. : *Ammazing Grace.* Advance FGR 8-S.
Toshiro Mayuzumi, Japon : *Mandara.* Philips 6526 005, ou 6740 001.
Arne Mellnäs, Suède : *Succsim.* DGG 104 991 ou 137 004.
Olivier Messian, France : *Cinq Rechants.* Philips A005791, Erato STU 70.457, Ars Nove, Oliveros, Argo ZRG-523. A partir de Debussy, Brückner, Schœnberg, etc.
Ilhan Mimaroglu, Turquie-U.S.A. : *Le Tombeau d'Edgar Poe.* Turnabout TV 34004 S.
Luigi Nono, Italie : Plusieurs œuvres. Musique Vivante MV 30767, DGG 2530 436, DGG 2543 006, Wergo 60038, Barclay, etc.
Pauline Oliveiros, U.S.A. : *Sound Petterns.* CBS S 61066, Ars Nova...
Richard Orton, Grande-Bretagne : *Kiss.* York University, G.B. YES 2-4.
Hans Otte : *Alpha-Omega II.* Wergo 60026.
Bernard Parmegiani, France : *Ponomatopées.* Wergo 60026.
Krzysztof Penderecki, Pologne : *Psalmus.* Philips 6526 006 ou 6740 001. Quatre 30 cm, Mayuzumi, Supraphon DV 6221.
Michel Philippot, France : *Ambiance II (Toast Funèbre).* Boîte à musique LD 071.
Henry Pousseur, Belgique : Plusieurs titres. Universal Ed. UE 13500, CBS S 61064, Harmonia Mundi, Wergo 60039.
Guy Reibel, France : *A Mille et Une Voix.* Erato STU 70. 599.
Steve Reich, U.S.A. : *Come Out, It's Gonna Rain,* Odyssey 3216 0160, Columbia MS-7265.
Frederic Rzewski, U.S.A. : *Coming Together/Attica.* Opus One (USA) n° 20.
Pierre Schaeffer, France : *Etude Pathétique.* Ducretet-Thomson 320 C 100, Philips 6521 021. *Les paroles dégelées*, RTF.
Dieter Schnebel, Allemagne : *Atemzüge, Glossolalie, Für Stimmen...* Voir Wergo 60075, DGG 643 543 ou 137 009, DGG 643 544, Wergo 60026, 60070...
Makoto Shinohara, Japon : *Mémoires.* Philips 836 993 DSY.
Karlheinz Stockhausen, Allemagne : *Atmen gibt das Leben ; Carré ; Gesang der Jünglinge ; Hymen...* etc. DGG 2530 641, DGG 104 989, DGG 138 811, etc.
Toru Takemitsu, Japon : *Vocalism A-1.* RCX VICS DSY.
Ernst Toch, Autriche-U.S.A. : *Geographical Fugue.* Decca 710073, Crystal S-502.
David Toop, Grande-Bretagne : *The Chairs Story, Do the Bathosphère.* Obscure 4.
Romuald Vandelle, France : *Crucifixion.* Boîte à Musique LD 071.
Trevor Wishart, Grande-Bretagne : *Machine, Journey into Space, Red Bird.* York University.
Iannis Xenakis, Grèce-France : *Nuits.* Erato STU 70.457.

discographie (poésie)

En raison de la prolifération des publications sur bandes magnétiques et cassettes, cette discographie est incomplète. De plus, certains disques n'ont presque pas « circulé », par exemple deux de b p Nichol.
Aussi, pour ce premier ouvrage (dictionnaire d'une certaine manière) sur les voix dans l'électronique, il est évident qu'il subsiste des oublis involontaires.

Hans G. Helms, Allemagne de l'Ouest : *Famm' Ahniesgwow* (extraits), Mono, 25 cm, Dumont Schauberg, Cologne, 1959.
François Dufrêne, France : *La Brebis galante de Benjamin Péret.* In Catalogue Exposition Internationale du Surréalisme, Mono, 17 cm, 1 face, 1959.
Henri Chopin, France : *La Peur* (extraits), sur disque sans matrice, RTF, Paris, 1959. Emission Maguy Lovano, réalisation Christiane Mallarmé, 1959.
Gil J. Wolman, France : *Improvisations, Mégapneumes*, Barclay, mono, 17 cm, 1963. Date publication inconnue.
Bernard Heidsieck, France : *Poème-Partition B2 B3 ou Exorcisme.* Revue *KWY* 1963 de René Berthollo et Lourdes Castro, disque souple, mono, 1963. Ce disque fut réédité par la revue *L'Humidité* de Jean-François Bory récemment, mais la date de parution fut effacée.
Henri Chopin : Premier disque publié avec la revue *OU-Cinquième Saison* n° 20/21, avril 1964, Mono, 25 cm, avec Brion Gysin, B. Heidsieck, Chopin.
Ake Hodell, Suède : *Verbal Hjärntvätt, General Bussig/igevär*, Mono, 17 cm, avec Kerberos Förlag, Stockholm, 1965.
Bob Gobbing et Ernst Jandl, Grande Bretagne et Autriche : *Sound-poems*, Mono 30 cm, Writers Forum Records n° 1, 1965.
Henri Chopin : 2e disque, revue *OU* n° 23/24, avec Dufrêne, Rotella, Gysin, Heidsieck, Chopin. Mono, 25 cm, 1965.
Ake Hodell : *Lagsniff*, in Livre Raben and Sjögren, Mono, 17 cm, 1966.
Henri Chopin : 3e disque, revue *OU* n° 26/27, avec Raoul Hausmann, Chopin, Heidsieck, Mono, 17 cm, 1966.
Gil J. Wolman : Editions Achele, avec Brau, Dufrêne et lui-même, Mono, trois disques 17 cm, 1966.
Henri Chopin : 4e disque, revue *OU* n° 28/29, avec Dufrêne, Paul de Vree et Chopin, Mono, 25 cm, 1967.
Anastasia Bitzos, Suisse : *Konkrete Poesie, sound-poetry, artikulationene*, avec Claus Bremer, Eugen Gomringer, Ernest Jandl, Paul de Vree, Franz Mon, Peter Greenham, Max Bense, Reinhardt Döhl, Haroldo de Campos, R. Geiss-Bühler. Berne. o.j. Mono, 30 cm, 1967.
Ghérasim Luca, France : In livre *Le Chant de la Carpe*, Mono, 17 cm, disque souple, Paris, 1967.
Henri Chopin : 5e disque, revue *OU* n° 30/31 :Chopin, Mono, 25 cm, 1967.
John Giorno, U.S.A. : *Rasberry and Pornographic Poem.* The Intrevenus Mind Record. Mono, 30 cm, New York, 1967
Henri Chopin : 6e disque, revue *OU* n° 33 : *Lettre ouverte aux Musiciens Aphones*, trançais et anglais. Disque avec Dufrêne, Wolman, Heidsieck, Chopin, Mono, 17 cm, 1968.
Arrigo Lora-Totino, Italie : *Poesia liquida.* Studio di Informazione estetica Torino e Vanni Scheiwiller, Milano, Mono, 17 cm, avec P V Fogliati, 1968.
André Martel, France : *Les Robots.* Sans indication d'éditeur, Mono, 17 cm, Paris, 1968.
Sten Hanson et Bengt Emil Johnson, Suède : *Text-Sound Composition* n° 1, avec Ake Hodell, Dufrêne, Cobbing, Fylkingen Record, RELP 1049, Stéréo, 30 cm, 1968.
Mêmes organisateurs : *TSC/* N° 2, avec Jarl et Sonja Hammarberg-Akesson, Ilmar Laaban, Bengt af Klintberg, Sten Hanson, Heidsieck, Bengt Emil Johnson, Fylkingen, Record RELP 1054, 30 cm, 1968.
Ake Hodell : *U.S.S. Pacific Ocean.* Raben and Sjëgren, Stockholm, Mono, 17 cm, 1968.
Ernst Jandl, Autriche : *Laut und Luise.* Wagenbachs Quartplatte 2, Berlin, Mono, 17 cm, 1968.

Henri Chopin, Grande Bretagne : 7e disque, revue *OU*, nº 34/35, avec Cobbing, Dufrêne, Chopin, Mono, 25 cm, 1969.
Katalin Ladik, Yougoslavie : *Ballada az Ezüstbieikliröl*. Mono, 17 cm, 1969.
S. Hanson et B.E. Johnson : *TSC* nº 3, avec Hodell, Deter Rot, Emmett Williams, Hanson, Svante Bodin, Fylk. Rec., RELP 1072, Stéréo, 30 cm, 1969.
TSC nº 4, avec Lars Gunnar Bodin, Heidsieck, Chopin, Erik Thygensen, Ladislav Novak, Fylk. Rec., RELP 1073, Stéréo, 30 cm, 1969.
TSC nº 5, avec Johnson, Gust Gils, Cobbing, Laaban, Novak, Christer Lille, Fylk. Rec., RELP 1074, Stéréo, 30 cm, 1969.
Maurizio Nannucci, Italie : *Readings*, MN Records, Florence, 1969. Pas d'autres précisions.
Peter and Patricia Harleman, U.S.A. : *Poetry Out Loud* nº 1, avec les Harleman, Klyd Watkins, Linda Watkins, Toby Tete, Ginny Tate. (Topeka) St-Louis, Missouri, Stéréo, 30 cm, 1969.
Herman Damen, Hollande : *HAHAHAH*, sonoverbo, verbosonico, etc., avec Gust Gils, Nannucci, Paul de Vree-Cor Doesburg, Fred van der Kooy, Damen, Stéréo, 30 cm, VR 503, 1970.
Lars-Gunnar et B.E. Johnson : *Semikolon*, Sverige Radio Förlag, RELP 5016, Stéréo, 30 cm, 1970.
Ake Hodell : *Law and Order Inc.*, Raben and Sjörgren, Stockholm, Mono, 17 cm, 1979.
Henri Chopin : 8e disque, revue *OU* nº 36/37, avec Heidsieck, Novak, Hanson, Chopin, Hugh Davies, Mono, 25 cm, 1970.
Hanson et Johnson : *TSC* nº 6, avec Sandro Key-Aberg, Anna Lockwood, Harvey Matusow, Novak, Chopin, Svante Bodin, Filk. Rec. RELP 1102, Stéréo, 30 cm, 1970.
TSC nº 7, avec Franz Mon, Cobbing, Arne Mellnäs, Laaban, Heidsieck, Filk. Rec., RELP 1103, Stéréo, 30 cm, 1970.
The Harleman : *POL* nº 2, avec les Harleman, Tony Cowan, Klyd Watkins, Heidsieck, OLP 102, Madison, Stéréo, 30 cm, 1970.
POL nº 3, avec les Harleman, Kly Watkins, Linda et Klyd Watkins, Heidsieck, OLP 103, Stéréo, 30 cm, 1970
Bernard Heidsieck : *Trois Biopsies + 1 Passe-Partout*. Multi-Techniques éd., Paris, Mono, 30 cm, 1970.
Stedelijk Museum, Hollande : Exposition Internationale Poésie Concrète, et Akustische Texte, avec Chopin, Dufrêne, Heidsieck, de Vree, B.E. Johnson, Cobbing, Novak, Jandl, RSC 246, Stéréo, 30 cm, 1970.
b p Nichol, Canada : *Motherlove*, Toronto, 1970.
Ernst Jandl : *Die Künstlische Baum*, Neuwied éd., 1970.
Edition Hoffmann, Frankfurt-am-Main : Anthologie surtout du Concrétisme, avec Peter et Lily Greenham, Helmut Heissenbüttel, Jandl, Neil Mills, Alain Arias-Misson, Herminio Molerno, Edwin Morgan, Decio Pignatari, Gerhard Rühm, Kurt Sanmark, Vagn Steen, Elena Asins, E.M. de Melo e Castro, Cobbing, Ronald Draper, Pierre Garnier, Mono, 30 cm, 1971. Diction : Lily Greenham.
Henri Chopin : *Pêche de nuit* (premier tirage en 1963 sur disque sans matrice) in *Le Dernier Roman du Monde*, éd. Cyanuur, Belgique. Mono, 17 cm, 1971.
Tangent Records Ltd, Londres : *Trois audio-poèmes*, par Chopin, Stéréo, 30 cm, 1971.
The Four Horsemen, Canada : *CanaDada*, avec b p Nichol, Steve Mc Caffery, Paul Dutton et Rafael Barreto-Rivera, éd. Griffin House, Stéréo, 30 cm, 1971.
Franz Mon, Allemagne : *Phonetische Poesie*, panorama du Futurisme russe à aujourd'hui, avec : Velimir Chlebnikov, Aleksej Krucënych, Kazimir Malevic, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Maurice Lemaître, Dufrêne, Chopin, Cobbing, Peter Greenham, Paul de Vree, Arrigo Lora-Totino, Novak, Rühm, Mon, Jandl. Luchterhand Neuwied, Berlin, Mono, 30 cm, 1971.
Arts Council of Great-Britain : *Experiments in Disintegration Language, Konkrete canticle*, avec Charles Verey, Cobbing, Neil Mills, Thomas A. Clark, Paula Claire, Michael Chant, Stéréo, 30 cm, 1971.
Pierre Garnier, Ilse Garnier et Selichi Niikuni, France et Japon : Poèmes phonétiques et spatialistes, Tokio, Columbia Records. Mono, 30 cm, 1971.
Microgroove, U.S.A. : Pas de référence donnée, sinon : DM-41968-B, avec Aram Saroyan, Kenward Elmslie, Lewis McAdams Jr., Duncan McNaughton, Allen Ginsberg, John Wieners, Michael McClure, Tom Clark, Lew Welch, Joseph Ceravolo, Stéréo, 30 cm, 1971.
Henri Chopin : 9e disque, revue *OU* nº 38/39, avec B.E. Johnson, Chopin, S. Hanson, Jacques Bekaert, Mono, 25 cm, 1971.
William Burroughs, U.S.A. : *Ali's Smile*, Ed. Unicorn Books, Grande-Bretagne, Mono, 30 cm, 1971.
The Harlemans : *POL* nº 4, avec Klyd et Linda Watkins, Les Harleman, Heidsieck, OLP 104, Madison, Stéréo, 30 cm, 1971.
POL nº 5, avec Klyd Watkins, les Harleman, Peter Harleman, Tony Cowan et Heidsieck. OLP 105. Madison. Stéréo, 30 cm, 1971.
POL nº 6, avec les Harlemans, Klyd et Linda Watkins, Peter Harleman, Stéréo, 30 cm, 1972.
Herman Damen : *Revue pour un Plasticisme Verbal* N.O. Herman Damen, Mono, 17 cm, 1972.
Helmut Heissenbüttel et Ernst Jandl, Allemagne et Autriche : *Max Unmittelvorm einschlaffen*, et *Das Rächeln der Mona Lisa*. Luchterhand Neuwied, Berlin, Mono, 30 cm, 1972.
Henri Chopin : 10e disque, revue *OU* nº 40/41, avec Joaquim A. da Silva, Gysin, Heidsieck, Chopin et Denis Chopin, Burroughs, Mono, 25 cm, 1972.
Franz Mon : *Das Gras wies wachst*, Luchterhand Neuwied, Stéréo, 30 cm, 1972.
John Giorno, U.S.A. : The Dial-A-Poets édition, avec Ted Berringan, Joe Brainard, Michael Brownstein, Burroughs, John Cage, Jim Carroll, Kathleen Cleaver, Clark Coolidge, Robert Creeley, Diane DiPrima, Ginsberg, Giorno, Gysin, David Henderson, Lenore Kandel, Bernadette Mayer, Taylor Mead, Frank O'Hara, Ed Sanders, Aram Saroyan, Harris Schiff, Bobby Seale, John Sinclair, Anne Waldmann, Philip Whalen, Emmett Williams, Giorno Poetry Systems Records, GSP 100, New York, deux 30 cm, Stéréo, 1972.
Bernard Heidsieck : *Biopsie 13, Portrait-Pétales*, éd. Guy Schraenen, Anvers, 1973..
François Dufrêne : *L'Automatopek 1*, avec Cobbing, Isou, Dufrêne, Jacques Spacagna, Brau, Wolman, Chopin, Revue *Opus-International*, Mono, 17 cm, 1973.
Le Soleil Noir, Paris : *Partition V*, de Heidsieck, livre-objet de Ruth Francken. Six disques souples, Mono, 17 cm, 1973.
Collection OU, Ingatestone : Nº 3, livre de Heidsieck comprenant : *Poèmes-Partitions D3Z* (1961) et *D2* (1958), *D3Z* étant sur 7 Métasignes de Jean Degottex, deux disques monos, 17 cm, 1973.
The Harlemans : *POL* nº 7, avec les Harleman, les Watkins et Tony Cowan, Heidsieck, Françoise Janicot, OLP 107, Missouri, Stéréo, 30 cm, 1973.
Ferdinand Kriwet, Allemagne : *Campaign, Wahlkampf in den USA*, Buch mit 3 Schallplatten, Droste Verlag, Düsseldorf, 1973
Sean O'Huigin et Ann Southam, Canada : Présentation b p Nichol, MHIC Co., Toronto, Stéréo, 30 cm, 1973.
Arrigo Lora-Totino : *Poésie liquide*, revue *Source*, de Stanley Lunetta, nº 9, U.S.A. Stéréo, 25 cm 1973.
The Last Poets, U.S.A. : At last (Blue Thimb records BTS) ; the last poets (East Wind Associates) Chastiment (Blue Thumb records), trois disques 30 cm. Stéréo, 1973.

Henri Chopin : 11e disque, revue *OU* n° 42/44, avec Arthur Rimbaud, Charles Amirkhanian, Novak, Chopin, Ake Hodell, Burroughs, Mono, 25 cm, 1973.

1750 Arch Records 1752, U.S.A. : 10 + 2 = 12. American Text Sound Pieces, avec : Amirkhanian, Coolidge, Cage, Giorno, Anthony Gnazzo, Charles Dodge, Robert Ashley, Beth Anderson, Gysin, Liam O'Callagher, Aram Saroyan, Stéréo 30 cm, 1974.

Bill Bisset, Canada : Dans le livre *Medecine mu Mouth's on Fire*, Oberon Press, Mono, 17 cm, 1974.

The Harlemans : *POL* n° 8, avec les Harleman, Heidsieck et Janicot, Stéréo, 30 cm, 1974.

Françoise Janicot et Bernard Heidsieck : *Encoconnage*, Guy Schraenen, éd. Stéréo, 30 cm, 1974.

Raymond Hains : *Saffa*, 17 cm, 1974.

Louis Roquin et Vincent Munro, France : *Y O D*, de ces deux auteurs. Point-Radiant, LPL 3200 2 Y, Stéréo, 30 cm, 1974. Ce disque comprend, de plus : Spiros Sakkas, Antoine Duhamel, Jean-François Jenny Clark.

Tom Phillips, Grande-Bretagne : *Words and Music*, éd. Hansjörg Mayer, Stuttgart, Mono, 30 cm, 1974-75.

Giorno Poetry Systems Records : *A D'Arc Press Selection*, avec Giorno et Burroughs, deux disques stéréo, 30 cm, 1975.

Mimmo Rotella, Italie : *Poem Fonetici 1949-75*, Plura Records, IVLA Salvini Milano. Mono, 30 cm, 1975.

Poesia Sonora : Antologia Internazionale di ricerche fonetiche a cura di Maurizio Nannucci, Italie, avec Cobbing, Chopin, Paul de Vree, Dufrêne, Gysin, Hanson, Heidsieck, Jandl, Lora-Totino, Franz Mon, Nannucci, Arthur Pétronio, CBS/Sugar s.p.a. Milan, Stéréo, 30 cm, 1975.

Carsten Regild, Suède : « Producer ». *Voice of the Wolf !*, avec Bengt Nordström Pugh Rogefeldt, Hodell, Rolf Börjlind, Hanson, Sergeant Honolulu, Leo Nilson, Carsten Regild, Joakim Skogsberg, Sten Bergman, Jan Olov Mallander, Hans Anton Knall (Mélange cabaret, musique, ps.) YA EMS, Stockholm, et Gump, Stéréo, 30 cm, 1975.

Revue *Axe* n° 1, Anvers : avec Brion Gysin, Chopin, Guy Schraenen, éd. Mono, 17 cm, 1975.

The Harlemans : *POL* n° 8, avec les Harlemans, Stéréo, 30 cm, 1975.

Revue *Axe* n° 2 ; avec Dufrêne, Gysin, Mono, 17 cm, 1976.

Revue *Axe* n° 3 : avec Hanson, mono, 17 cm, 1976.

Katalin Ladik, Yougoslavie : Phonopoetica, Mono, 17 cm, 1976.

Fylkingen, Stockholm : Disque anthologique, avec Hanson, Hodell, Cobbing, Chopin, Heidsieck, Johnson, Bodin, Laaban, Stéréo, 30 cm, 1977.

Giorno Poetry Systems Records : *A Kulchur Selection*, avec Giorno et Ann Waldman. Deux disques stéréo, 30 cm, 1978. Cette collection, une des plus importantes qui soit, a publié de plus *Totally Corrupt, Biting off the Tongue of a Corpse, Disconnected*, soit cinq disques stéréo, 30 cm, entre 1977 et 1978.

Editions Cramps, Milan : Voir note au début de ce livre, au sujet des sept disques gravés, depuis le Futurisme à nos jours.

Si les disques sont moins nombreux à partir de 1975, c'est que les bandes magnétiques et surtout les cassettes les remplacent. Nous avons donné les références des cassettes et bandes magnétiques en Allemagne et aux U.S.A. au fur et à mesure que nous les recevions. Parmi les principales cassettes reçues, nous ne pouvons noter que quelques noms, puisqu'il en existe d'ores et déjà plus de deux cents : Sarenco, Jandl, Llys Dana, Jean-Luc Parant, Damen, Dufrêne, Chopin, Paul de Vree, Pignotti, Perfetti, Marcucci, Julien Blaine, Higgins, Spatola, Gérald Bisinger, Jerôme Rothenberg, MacLow, Ruppenthal, Larry Wendt, Strange, Paul Buck, Anna Lockwood, sans compter les nouvelles éditions sur cassettes qui viennent d'un peu partout : France, Allemagne, U.S.A., Grande-Bretagne, etc.

filmographie

Nous choisissons ceux qui, volontairement, ont utilisé la voix ou des *poèmes-partitions, audio-poèmes, cut-ups.* On peut aussi se souvenir du film de Maurice Lemaître : *Le Film est déjà commencé*, en 1950, et qui laisse entendre 4 minutes de *mégapneumies* de Gil J. Wolman, et aussi *Themroc*, de Claude Faraldo avec Michel Piccoli, 1973.
Dans les recherches *crirythmées*, notons les films de Kurt Kren, Otto Mühl, films avec voix/poésie sonore.

Very nice Very nice : National film Board of Canada, 1959.
Pêche de nuit : Film de Tjerk Wicky, images de Luc Peire, Prix Signaal Bénélux, 1963 (Audio-poème d'H. Chopin).
Towers Open Fire : Film d'Antony Balch, 1963 (Cut-ups de W. Burroughs et Ian Sommerville).
Mijn Evanaaste : Film de Jan Putjens, images de Jef Verheye, primé en Belgique, 1963 (Audio-visuel de P. de Vree).
Plastic Haircut : The United States, 1964 (Langage-Music de Steve Reich).
Essentieel : Audio-visuel en plusieurs langues. Textes de Paul de Vree. Arrangement électronique de Jan Bruyndonck, 1964.
Bottleman : Film de George Manupelli, 1964 (Collage-Vocal de Robert Ashley et Gordon Mumma).
Trees : Collage-vocal par le peintre américain Charles Morrison, 1965.
L'Energie du Sommeil : Film en coopération avec Serge Béguier et Gianni Bertini, 1965, Prix Antonin Artaud, Rodez, 1966 (Audio-poème de H. Chopin).
Rehearsal for Suicide : du Suédois Ake Karlung, 1966.
The Cut-Ups : Film de A. Balch, Londres, 1967. (Cut-ups de B. Gysin, W. Burroughs, Ian Sommerville).
Hallelujah : 1967 (Langage-Musique de Mauricio Kagel).
Portrait-minute : Film de Françoise Janicot, 1968 (Poème-partition de Bernard Heidsieck).
Homo Ludens : Musique de Lars-Gunnar Bodin, Berkeley, 1969 (Text-Sound et Collage sonore d'Ake Karlung).
Portrait-self-Portraits-Still Life : Film de George Manupelli, 1968-69.
Che : Film de Javier Aguirre, récitant Léo Ferré, Madrid, 1970-71 (Audio-poème d'H. Chopin).
Poésie Sonore : Film de Paul Rosay, à la demande de Pierre Giesling, TV Suisse Romande, 1971.
Hessicher Rundfunk : Festival de poésie sonore, avec B. Heidsiek, Gerhard Rühm, H. Chopin, Cobbing, Franz Mon, Dufrêne, etc... A ma connaissance, ces films n'ont jamais été diffusés. Wilhemsbad, 1971.
Sound Poetry : Film de Hansjörg Pauli, Wilhemsbad, 1971 (avec Dufrêne, Chopin, Sten Hanson, Cobbing, Franz Mon, Heidsieck, etc...).
Gesichter : Film de Irm et Ed. Sommer, 1972 (Lingual Music de Lily Greenham).
Pelotage et Cache-Bibi : Film de Jan Herman, Vidéo, 1972, (Passe-Partout de B. Heidsieck, vu par F. Janicot).
Faites l'amour avec des microphones : Film de J. Herman, Vidéo, 1972 (audio-poème en direct d'H. Chopin).
Frank Film : de Frank Morris, USA, 1972.
The Cat : Film de Chanski, USA, 1972 (Manipulation vocale + Jazz).
Poem · Film et sonorités vocales de William Fitzwater, 1973.
Pelotage et Cache-Bibi : voir plus haut, tourné par Guy Schraenen, 1975.
Histoire et sons de la poésie sonore : Film vidéo de Serge Hublin et H. Chopin, Bourges, 1975.
Y'a pas de quoi : Film vidéo de Gérald Minkoff et H. Chopin, Genève, 1975.
Les Diables de Brion Gysin : Film improvisé à partir de B. Gysin, par F. Janicot, 1975.
Improvisation vocale : Film de Bob Richardson, vidéo, Cambridge, 1978 (H. Chopin).

On doit indiquer deux films de Cobbing — mais jamais vus — qu'il fit en collaboration de Pip Benveniste et de Jef Keen.

index

sommaire

Livre IV — **1970.... et rencontres poésie-musique dans l'électro-acoustique**

L'EDITION ORIGINALE DE CET OUVRAGE A ETE ACHEVEE D'IMPRIMER SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE CENTRALE DE L'OUEST A LA ROCHE-SUR-YON (VENDEE) LE 23 NOVEMBRE 1979. ELLE COMPORTE SOIXANTE EXEMPLAIRES SUR PAPIER PHOENIX 110 GR DES PAPETERIES DE RUYSSCHER : VINGT EXEMPLAIRES NUMEROTES DE I A XX DONT DIX HORS COMMERCE RESERVES A L'AUTEUR, AUX ILLUSTRATEURS ET A L'EDITEUR, COMPRENANT CHACUN UNE ŒUVRE ORIGINALE DE : ARTHUR AESCHBACHER (COLLAGE ET MONTAGE), ANDRE BELLEGUIE (COLLAGE), HENRI CHOPIN (TYPEWRITERPOEM), FRANÇOIS DUFRENE (DESSOUS D'AFFICHE), BRION GYSIN (EMPREINTE), BERNARD HEIDSIECK (COLLAGE MAGNETIQUE), PIERRE MARIETAN (PARTITION), MICHEL SEUPHOR (DESSIN UNILINEAIRE). CES EXEMPLAIRES SONT NOMITATIFS. QUARANTE EXEMPLAIRES NUMEROTES DE 1 A 40 COMPORTANT UNE SERIGRAPHIE ORIGINALE SIGNEE DE HENRI CHOPIN. TOUS CES EXEMPLAIRES SONT ACCOMPAGNES DE DEUX CASSETTES.

Maquette : André Belleguie, Composition : Composcopie 29/31 rue des Boulets, Paris 11e, montage et photogravure Ateliers JMP.
ISBN 2-85893-032-5. N° d'éditeur 46 - **Collection Trajectoire,** n°1.

POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE
POESIESONOREINTERNATIONALE


POESIE BONORE INTERNATIONALE