



HAL
open science

De la machine à écrire à la machine à rêves. L'écriture de la voix poétique dans l'Ursonate et la Cantate des mots camés, de Kurt Schwitters à François Dufrêne

Marie Cazenave

► To cite this version:

Marie Cazenave. De la machine à écrire à la machine à rêves. L'écriture de la voix poétique dans l'Ursonate et la Cantate des mots camés, de Kurt Schwitters à François Dufrêne. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01148096

HAL Id: dumas-01148096

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01148096v1>

Submitted on 4 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Marie Cazenave

De la machine à écrire à la machine à rêves

L'écriture de la voix poétique dans l'*Ursonate* et la *Cantate des mots camés*,

de Kurt Schwitters à François Dufrêne

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention Histoire et Histoire de l'art

Spécialité Histoire de l'art et Musicologie

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Dirigé par Judith Delfiner, maître de conférences en Histoire de l'Art Contemporain,

Année universitaire 2013-2014

À la mémoire de François Brisson

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier très sincèrement Judith Delfiner pour sa confiance, son accompagnement plein d'humanité et sa patience.

Ensuite Jean-Pierre Bobillot pour m'avoir lancée sur un sujet pareil et bien davantage,

Et Jean-Baptiste Pointel pour son aide, son soutien, sa patience et toutes les conversations passionnées à ce sujet,

Karin Hury pour m'avoir permis de démarrer enfin,

Mes proches évidemment.

Introduction

François Dufrière eut, me semble-t-il deux soleils. Deux refuges en cas de doute. Ou deux repères qui renforçaient ses certitudes. Et confortent les nôtres. Antonin Artaud ; et Kurt Schwitters, dont il découvre le travail dans le dossier de la revue K en 1949.¹

François Dufrière, en effet, a constitué, avec notamment Raymond Hains et Jacques Mahé de la Villeglé, la branche dite « affichiste » du Nouveau Réalisme, officiellement formé par le manifeste de Restany en 1960. Il a choisi de travailler comme eux sur les affiches, les traitants de manière tout à fait personnelle, puisqu'au lieu de prendre l'affiche telle quelle, comme un ready-made, il s'intéressait à son envers, c'est ce qu'il nomme les « dessous d'affiche », renversant littéralement par ce geste l'utilisation qui en était faite dans le contexte ordinaire. Il s'en explique dans un entretien à l'Atelier de Création Radiophonique (ACR) :

Hains avait emporté des sacs à pommes de terre, il voulait emporter les dessous d'affiche qu'il trouvait là, découper les affiches intéressantes. Il était très excité, parce que c'était la première fois qu'il en trouvait tout un stock comme ça, alors que d'habitude, il faisait ça à la sauvette, la nuit, loin des flics. On pouvait choisir ce qu'on voulait c'était extraordinaire².

Ce qui n'est pas sans rappeler une certaine description de Kurt Schwitters :

Sa passion lui faisait ramasser toute sorte d'objets dans la rue, ainsi que dans les cendriers et les corbeilles à papier, même s'ils ne sentaient pas particulièrement bon³.

Dufrière s'empare ici, à l'instar de Schwitters d'un matériau urbain, l'affiche ou le ticket de métro, mais il s'agit même plus particulièrement de choisir un matériau dit « de second choix ». L'appropriation concerne ce qui a déjà été exploité, et même ce qui a été rejeté dans le cas de Schwitters⁴. Dans le cadre de cette exposition sur les dessous d'affiche donc, l'association mise en évidence par Patrick Beurard-Valdoye semble d'emblée particulièrement efficiente.

¹ Patrick Beurard-Valdoye, « La face cachée du Nouveau-Réalisme et autres planètes », in Musée des Beaux-Arts de Brest (Dir.), *François Dufrière, Ouestampage : exposition réalisée par le Musée des Beaux-arts de Brest, 18 mars-6 juin 2005*, Brest, Musée des Beaux-arts, 2005, p. 19.

² Interview de François Dufrière, réalisée par France Culture à l'occasion d'un Atelier de Création Radiophonique, en 1973.

³ Hans Richter, « Kurt Schwitters », in Kurt Schwitters, *Merz, écrits choisis et présentés par Marc Dachy*, Paris, Gérard Lebovici, 1990, p. 338.

⁴ Il ne faudrait pas en effet forcer le trait : d'emblée on peut établir une nuance à ce rapprochement avec une citation de Dufrière dans les ACR : « C'est pas l'attraction de la poubelle, il est certain que je n'aurais pas pu être Armand ».

Donc, si Schwitters peut ramasser à dessin ce qui est considéré comme des rebuts ou des ordures, Dufrière ne se sert que d'affiches, matériau propre, et encore sont-elles la plupart du temps encore à décoller, c'est-à-dire non encore rejetées.

Pour autant, lorsqu'on ouvre le catalogue de l'exposition consacrée à Schwitters par le centre Georges Pompidou en 1995, l'on peut lire dès les premières lignes une petite présentation de l'artiste par François Barré :

Schwitters est à lui seul littérature, design, typographie, architecture, art, musique, spectacle vivant, publicité, performance... il l'est de façon singulière, qu'on ne saurait dire de pluridisciplinarité mais plutôt d'interdisciplinarité. Il l'est dans l'absolue liberté de la création, au-delà des dogmes des idéologies et des étiquettes qui veulent former et conformer.

Or, comme le disait François Dufrêne, dans l'article « Liquidation du stock »⁵, « Une étiquette, ça ne colle jamais très bien ». En effet, ces deux artistes sont très polyvalents. Schwitters après avoir essayé d'adhérer au mouvement de Dada Berlin, rejeté par Huelsenbeck, fonde son propre mouvement Merz : un demi-frère de Dada, bien qu'il soit finalement officiellement rattaché au mouvement en 1922 au congrès dada de Weimar... Outre une très grande production de collages, il travaille également comme typographe et, cela devient très intéressant pour nous, poursuit à partir de 1921⁶ des recherches poétiques qu'il nommera « élémentaires ».

C'est par là que notre propre réflexion sur les deux artistes a commencé. De précédentes recherches en littérature ont permis de se pencher sur la poésie de François Dufrêne, domaine dont il a fait son sujet de prédilection et où il a fait figure de pionnier. Écrivant depuis sa prime jeunesse des poèmes pleins d'homophonies, lisant le *Traité du Verbe* de René Ghil à douze ans, il adhère à seize ans parmi les premiers au mouvement lettriste, créé par Isidore Isou en 1946. Il s'agissait de s'intéresser non plus au mot comme unité grammaticale et sémantique, mais de casser la convention du langage notamment du langage écrit, de créer de la poésie de manière plus élémentaire, en revenant à la lettre entendue « dans la double acception d'unité élémentaire du signifiant, tant phonique que graphique »⁷. Il s'en sépare avec pertes et fracas en 1953 dans l'article « Liquidation du stock », et, jugeant qu'il est nécessaire pour arracher le langage à la page d'être plus radical, il fonde ce qu'il nomme « l'ultralettrisme » ou « crirhythmes », des cris spontanés, la plupart du temps enregistrés par un magnétophone. Il passe ainsi des poèmes écrits et ensuite récités à la spontanéité orale

⁵ François Dufrêne, « Liquidation du stock », in *Id.*, *Archi-made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, coll. « Écrits des artistes », 2005, p. 221-229.

⁶ Il est possible qu'elles débutent avant étant donné que ses amis et contemporains comme Hausmann y travaillent dès 1918, mais nous nous baserons sur la date de 1921, car elle est celle de la première production poétique élémentaire de Schwitters attestée.

⁷ Définition de la lettre donnée par Jean-Pierre Bobillot : « Du visuel au littéral, quelques propositions », in Musée de Marseille (Dir.) *Poésure et Peinture*. « D'un art, l'autre », Marseille, Musée de Marseille, 1993, p. 90.

pure. De par le caractère polymorphe de son activité, François Dufrêne n'est pas réductible à une approche schématique. En y renonçant, l'on saisit l'une, sinon la principale caractéristique de François Dufrêne, qui pourrait aisément qualifier également Kurt Schwitters : il fait office de « passeur »⁸ d'un mouvement, d'une pratique à l'autre. En effet, le 22 novembre 1960, à la Galerie des Quatre Saisons à Paris, lors de deux soirées consacrées à la poésie sonore Dufrêne, faisait entendre ainsi que d'autres avant-gardes historiques l'*Ursonate* de Schwitters⁹. Dès lors, il est bien certain qu'il n'y ait pas que leur intérêt pour la récupération d'objets urbains, et plus précisément d'affiches, qui les rapproche. Mais également, et peut-être surtout, leur production poétique à laquelle nous avons choisi de nous intéresser afin de prolonger, d'approfondir sur la question plastique, de précédentes recherches.

1) Présentation des œuvres choisies

Pour ce faire, nous avons choisi de nous pencher sur les deux travaux majeurs (dans ce domaine) de chaque artiste : l'*Ursonate* pour Kurt Schwitters, et la *Cantate des mots camés* de François Dufrêne. La *Cantate*, œuvre de maturité composée entre 1971 et 1977 est construite sur un principe de retour phonétique des syllabes qui composent chaque mot. Nous avons préféré choisir ce poème plutôt que les crirythmes ou encore le *Tombeau de Pierre Larousse* (tout aussi connu que la *Cantate*), car il présentait l'avantage de connaître trois versions, trois facettes de l'activité de l'artiste, ouvrant d'autant plus le sens et les pistes de réflexion : nous connaissons la version typographique, la plus largement accessible, il en existe également un enregistrement et une version peinte de vingt-huit toiles, correspondant chacune à une strophe du poème.

Revenons sur les titres des œuvres. Ils en disent long sur l'intention de leur auteur. La cantate, désigne dans la musique classique, une pièce vocale assez étendue, chantée à une ou plusieurs voix ou bien le texte qui va ainsi être mis en musique. Elle s'oppose à la sonate qui est une pièce instrumentale coïncidant parfois avec une structure rythmique particulière nommée la forme sonate. François Dufrêne en choisissant d'intituler son poème « cantate »,

⁸ Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie Action*, Paris, Jean-Michel Placen 1996, p. 138.

⁹ Remarquons également pour aller dans ce sens de « passeur » que Dufrêne a également largement participé à la revue d'Henri Chopin *OU-Cinquième Saison* (quatre disques sur douze comportent un enregistrement de lui), qui s'est attachée à présenter la poésie sonore dans toute sa diversité historique et géographique.

prend ainsi délibérément le contrepoint de l'*Ursonate* de Schwitters, si connue dans le milieu de la poésie sonore (et même bien au-delà). On peut même voir dans la *Cantate* de Dufrêne une réponse à la composition phonétique originelle¹⁰. Ici se dessine un premier questionnement. En effet, le terme de « réponse », supposant une « question » et donc un « dialogue », n'est pas tout à fait satisfaisant, car il n'épuise pas le sens du rapport qu'entretiennent les deux œuvres. Que dire des termes « dialogue » ou même « emprunt » ou « appropriation » ? Quel est le terme le plus approprié ? Y en a-t-il d'autres qui conviennent mieux ? Que révèlent ces termes sur la nature du rapport entre les deux poèmes ?

2) Intertextualité/interdiscursivité/transmédialité/dialogue /appropriation et Cie

Dans l'introduction à sa thèse sur le collage¹¹, Gilles Dumoulin, heureux lecteur de Gérard Genette¹², reprend avec profit quelques-unes de ces catégories littéraires. Il y distingue, dans un premier temps, ce qui relève de l'interdiscursivité (dialogisme) d'une part et de l'intertextualité (hypertextualité) d'autre part. L'interdiscursivité désignerait toute production de texte comme un agencement dialogique de divers discours (polyvocité ou multilinguisme notamment). L'intertextualité désignerait quant à elle la relation de « coprésence entre deux ou plusieurs textes » ou la « présence effective d'un texte dans un autre »¹³. Pour préciser les relations intertextuelles, et particulièrement de transformation d'un texte à l'autre (regroupées sous le terme générique de transtextualité), Genette recourt à la notion d'hypertextualité, distinguant ainsi l'hypertexte (« texte dérivé d'un texte antérieur », ici la *Cantate des mots camés*) de l'hypotexte (texte support de la translation, ici l'*Ursonate*). Cela permet ensuite de définir plusieurs « genres » relevant de différentes modalités d'imitation comme le pastiche, la parodie... Il conclut ces quelques lignes de réflexions en ces termes :

¹⁰ Nul ne peut l'ignorer après que Dufrêne l'ait diffusé lors des soirées de poésie sonore à la galerie des Quatre Saisons.

¹¹ Gilles Dumoulin, *Du collage au cut-up (1912-1959), Procédures de collage et formes de médiation dans la poésie d'avant-garde*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université de Grenoble, sous la direction de Jean-Pierre Bobillot, 2012, p. 13-25.

¹² Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 8.

¹³ *Idem.*

L'intertextualité, en ce sens, définit une relation *esthétique*, regroupant de façon générique l'ensemble des relations qu'un texte *littéraire* peut développer avec un autre texte *littéraire*.¹⁴

Cette définition ne peut pas nous satisfaire entièrement. Par l'ouverture qu'elle propose, par l'emploi du préfixe « inter- », elle ne permet pas de cerner la véritable nature de la relation intertextuelle qui nous concerne. Elle sous-entend que l'apport peut se faire dans les deux sens, d'un texte à l'autre et de manière réciproque. Or, n'oublions pas que Schwitters meurt en 1948 et que Dufrière commence sa *Cantate* en 1971, soit plus de vingt ans après selon la formule consacrée... Il nous est donc permis de penser que l'apport se fait prioritairement dans un sens, que Dufrière s'enrichit du travail de Schwitters alors que l'inverse est impossible. Ne serait-il pas alors plus judicieux de parler d'emprunt, ou même d'appropriation (le terme d'emprunt suggérant là encore l'idée que la chose empruntée doit être rendue...)? De l'appropriation au ready-made il n'y a qu'un pas... Alors appropriation de quoi? Sur quel mode?

Revenons à Gérard Genette. Dans *Palimpsestes*, il tente de dresser une typologie des relations intertextuelles en se basant sur deux critères : la littéralité (le respect de la lettre du texte) et la référence (implicite/explicite) ce qui l'amène à trois catégories d'usages. L'allusion (non-littérale, explicite ou implicite : c'est le cas de la *Cantate* faisant référence de manière évidente, bien qu'implicite, à l'*Ursonate* dans l'intitulé de son titre) ; le plagiat (littéral, implicite : Schwitters s'approprie le motif de Hausmann « fms » pour en faire le motif liminaire de son *Ursonate*) et la citation (littéral, explicite : Dufrière cite les Grands Rhétoriciens dans la dédicace finale). Nos deux œuvres rentrent dans toutes les catégories.

Ces quelques explications sommaires nous permettent de poser d'emblée quelques jalons. La relation intertextuelle à établir entre les deux œuvres, premier questionnement qui orientera notre réflexion, tient de manière évidente de l'allusion. Toutefois, la réalité de l'appropriation de l'œuvre de Schwitters par Dufrière, tout comme leur pratique à tous les deux transcende ces catégories littéraires et fait se recouvrir simultanément plusieurs régimes d'intertextualité.

¹⁴ Gilles Dumoulin, *Du collage au cut-up...*, op cit, p. 13.

3) Transmédialités et investissement matérielle

Cette première définition porte donc ses limites dans son propre intitulé. Si elle permet un rapprochement de type esthétique des deux œuvres, elle ne peut nous satisfaire pleinement dans la définition de notre problématique. Il ne s'agit pas seulement des relations d'un texte littéraire à un autre texte littéraire, car il ne s'agit pas seulement de littérature au sens traditionnel... Elle opère une trop grande restriction qui ne permet pas d'englober les œuvres étudiées, car elles activent différents régimes artistiques, comme nous l'avons vu précédemment. Gilles Dumoulin, conscient de ce problème rajoute à ces deux termes l'emploi d'un troisième, directement forgé d'après les réflexions médiologiques actuelles¹⁵ : transmedialité. Il s'agit de s'intéresser alors non pas tant aux relations thématiques entre les différents médias qu'aux conditions techniques du transfert d'un support médiologique à l'autre, des uns aux autres, « au travail d'adaptation d'un support à un autre support »¹⁶. C'est ici que se fait jour le deuxième problème qui orientera notre propos.

L'œuvre choisie en premier, la *Cantate des mots camés* présente trois versions, présentées sur différents supports, le texte typographié, l'enregistrement et la toile. Ces trois versions sont issues de trois disciplines donc. Mais comme le soulignait François Barré dans sa description liminaire de Kurt Schwitters, il ne s'agit pas pour décrire nos artistes de multidisciplinarité mais bien d'« interdisciplinarité ». Nous avons pu étudier, dans nos précédentes recherches, les effets de résonance entre le texte d'origine (la version typographique) construit de manière à être dit, la version sonore, dite de manière à respecter la lettre du texte, et la version peinte respectant la lettre tout en mettant en évidence les jeux sonores. Cela nous a permis de nous rendre compte de manière pragmatique qu'il ne s'agissait pas de trois poèmes différents, mais de différentes versions autonomes d'un même poème, ouvrant par cette démultiplication même le sens et les possibilités de réception du poème. Nous avons repris pour les différencier par leur principale caractéristique médiologique une terminologie développée par Jean-Pierre Bobillot dans la lignée des considérations de Régis Debray et Marshall Mc Luhan¹⁷ sur les médias. Pour plus de maniabilité, nous distinguerons

¹⁵ Gaëlle Théval, lauréate du prix Création, art et média en 2012, note dans un entretien accordé à J.M. Canals pour Création, Art et média, mis en ligne le 27/11/2012 que nombre de ces poèmes eux-mêmes prennent place dans des esthétiques et des mouvements marqués par l'intermédialité (au sens où Dick Higgins définit l'intermédia). En ligne : http://res-cam.com/?page_id=16 (consulté le 12 juin 2014)

¹⁶ Gilles Dumoulin, *Du collage au cut-up...*, op cit, p. 14.

¹⁷ Jean-Pierre Bobillot relit Régis Debray relisant lui-même Marshall Mac Luhan. En somme, la galaxie Gutenberg chez Mac Luhan devient le graphosphère chez Debray, et la typosphère chez Bobillot (prend en

ainsi le typotexte (version tapée à la machine à écrire, qui constitue ici la première version de la *Cantate*), le phonotexte (enregistrement qui nous est accessible), le graphotexte (version peinte du texte écrit à la main sur les toiles). De la même manière, l'*Ursonate* se dédouble en deux versions, l'une sonore, l'autre typographique.

Une précision s'impose afin que la comparaison ne soit pas abusive. Chez Dufrêne, le typotexte est premier, il n'est – a priori – pas composé de manière esthétique, cette fonction est assumée par la toile (graphotexte), tandis qu'elle l'est par le typotexte chez Schwitters. Pour l'*Ursonate*, la composition s'est faite typographique et non peinte. Nous n'avons pas avec Schwitters ce qui correspond chez Dufrêne à un premier jet, tapé à la machine à écrire. En somme, même si les supports semblent identiques (texte typographique), ils ne sont pas comparables, car ils n'assument pas les mêmes fonctions. Nous comparerons donc le graphotexte de Dufrêne, prenant en charge une certaine composition esthétique au typotexte de Schwitters, d'après nous également mis en forme avec un souci plastique et esthétique.

Ainsi, pour correctement approcher le travail de Schwitters et de Jan Tschichold, typographe de la version finale de l'*Ursonate*, publiée dans *Merz 24*, il nous faudra dissiper une illusion selon laquelle le matériau investi par Schwitters ainsi que d'autres avant-gardes n'aurait qu'une fonction utilitaire, fonctionnelle. En somme, que la page typographique ne serait qu'un texte, que nous n'aurions affaire là qu'à un poème. Cela nous permet de poser d'emblée la question de la plasticité d'une telle production (relevant pour certains davantage de l'artisanat ou des Beaux-Arts, ou la plupart passant complètement inaperçu), afin de justifier du statut esthétique de l'*Ursonate*, et donc de son étude dans le champ de l'histoire de l'art, en sus du littéraire. Cette notion a été définie clairement durant le colloque « Plasticité »¹⁸ :

Le substantif « plasticité » [...] désigne le caractère de ce qui est plastique, c'est-à-dire de ce qui est susceptible de recevoir ou de donner la forme. Si elle est un peu plus qu'un mot – un mot à la fois très ancien et très neuf –, elle n'est pas encore tout à fait un concept.

compte le caractère mécanique de la fabrication des textes tapés à la machine ou fabriqués par elle). L'ère électronique de Mac Luhan devient ensuite la vidéosphère de Debray, pour être ensuite subdivisée en photo/phonosphère et audio/vidéosphère. Nous en tirons les termes de typotexte, graphotexte et phonotexte, déjà employé par Bobillot dans une conférence sur la médiologie donnée en 2009 à Grenoble.

¹⁸ Catherine Malabou, « Plasticité surprise », in *Id. (Dir.), Plasticité, actes du colloque du Fresnoy*, Paris, Léo Scheer, 2000, cité par Marion Naccache, *Bernard Heidsieck et compagnie, une fabrique du poétique*, thèse de doctorat, Lyon, ENS de Lyon, sous la direction d'Anne-Marie Christin, 2011, p. 15.

Nous nous efforcerons donc d'orienter nos questionnements de manière à mettre en évidence que l'*Ursonate*, dans sa version typographique, aussi bien que dans version sonore, est le lieu privilégié de création de nouveaux procédés esthétiques, ainsi que d'importation de formes esthétiques appartenant à d'autres domaines ou courants artistiques. Ainsi, donnant et recevant la forme, il s'agit d'une œuvre typographique hautement plastique, à laquelle Schwitters était fort attaché.

Cette évocation nous permet de poser notre second questionnement de manière on ne peut plus claire : si Schwitters était si attaché à la mise en page de son poème, de quelle manière s'effectue cette mise en page plastique, esthétique, de la voix du poète ? Comment passe-t-on, y compris chez Dufrêne, du médium son au médium graphique, par quels moyens ? Comment l'artiste investit-il dans chaque version le médium qui lui est propre, question qui devient capitale si l'on considère avec Jean-Marie Gleize qu'« un trait commun aux diverses pratiques expérimentales est l'accent qu'elles mettent sur la matérialité du signifiant poétique, sur sa réalité concrète ou littérale »¹⁹ ? Comment peut-on décrire cela, avec quels outils, par l'approche de quels enjeux ? Quels rapports entretiennent la disposition typographique et la diction ? Que pouvons-nous dire de ce transfert ? Quel est le statut des œuvres engendrées par ce transfert transmédiologique ? S'agit-il ou non d'une transcription, d'une traduction ? Comment les reçoit-on ? Et tout particulièrement en ce qui concerne nos œuvres, comment appréhender une peinture recouverte d'un texte, comme une page de cahier, au début des années 60 ou bien une page typographique ? Avec quels outils esthétiques les lire, quelle est leur place dans les discours de l'histoire de l'art et même, comment les comparer ? En effet, qui dit comparaison chronologique induit, du fait de notre conception linéaire du temps, l'inévitable question de l'évolution.

Afin d'analyser les moyens et la portée de cet investissement esthétique du matériau tant chez Kurt Schwitters que chez François Dufrêne, nous nous attarderons successivement sur chacun des médiums privilégiés.

Dans un premier temps, nous considérerons donc l'investissement de la phonosphère, du matériau sonore ; puis nous le comparerons avec l'investissement du matériau graphique, qu'il s'agisse d'une toile ou d'une page typographiquement composée ; pour enfin considérer l'investissement de ce que Jakobson considérait comme un véritable matériau, le temps.

¹⁹ Jean-Marie Gleize, cité par Guilhem Fabre, *Poésie sonore et poétiques expérimentales de la voix, XX^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, Université de Diderot Paris VII, sous la direction d'Anne-Marie Christin, 2001, p. 133.

Nous prendrons garde de déployer dans notre approche aussi bien des analyses de détails que des comparaisons plus larges, tant pour rapprocher les deux artistes que pour les inscrire dans un contexte. En effet, notre approche thématique nous permet de concilier une analyse synchronique, interrogeant la question de la mise en page de la voix, à une analyse synchronique, propre à rendre toutes les subtilités du lien qui existe entre les deux œuvres et à questionner, de manière diachronique, cette thématique à travers l'histoire de l'art.

I/ « D'abord une *matière* sonore »

Le professeur de dessin et historien d'art Hans Koppenschleger, un ami et admirateur, rapporte cette étonnante rencontre, un jour de mai, sur la terrasse d'un restaurant au bord de la Havel, entre Léon Trotski, accompagné de son secrétaire et de Natalia Sedowa-Trozkaja, et Kurt Schwitters. S'approchant de leur table, ce dernier déclama le « scherzo », puis expliqua que : « l'*Ursonate* est la Révolution permanente ». Alors il arriva quelque chose d'inattendu et de totalement incroyable : un rapide signe d'intelligence entre eux, et Schwitters et Trotski encore hésitant récitèrent ensemble le « scherzo ».

Kurt Schwitters, Catalogue d'exposition du centre Georges Pompidou, 1995.

«[...] avant d'être une partition, la *Ursonate* est d'abord une *matière* sonore »²⁰.

Le titre de ce chapitre est extrait de *Jours effeuillés*, le journal de Jean Arp, ami intime de Kurt Schwitters. Mais c'est sûrement en tant que plasticien qu'Arp a choisi d'insister sur le mot de « matière », le distinguant des autres termes par l'italique. En effet, habitué à « merzer » avec Kurt Schwitters, c'est-à-dire à transformer à ses côtés un matériau préexistant en œuvre d'art, il a pu saisir la grande qualité de Schwitters consistant à « faire jaillir l'intuition artistique de la complicité avec le matériau »²¹.

On peut constater que la terminologie empruntée par Arp et Schwitters n'est pas la même. Schwitters parle de « matériau » et évoque en ceci quelque chose qu'il choisit, un support dont il s'empare, comme un ticket de métro dans la rue. Le matériau est la matière brute dont il se sert pour « former » son œuvre d'art. Ainsi, cela pourrait être comparé aux tubes de peinture pour une toile. Ils sont tous interchangeables tant que la couleur choisie est la bonne. Le matériau est quasiment utilitaire : « le matériau est aussi insignifiant que moi-même [...] l'essentiel est de donner forme »²². Arp, lui, parle de matière et le souligne en italique. Et, là il s'agit de quelque chose que l'on est déjà en train de « former », quelque chose de malléable, de plastique. Nous pourrions filer la métaphore employée en comparant ce mot de « matière » à la pâte de la peinture étalée sur la toile. Il ne s'agit plus d'un produit brut, mais de quelque chose qui prend, qui reçoit la forme. Cela sous-entend presque l'image des doigts modelant la terre glaise.

Or, cela peut paraître surprenant de comparer le son à de la glaise, de penser que le son puisse être manipulé. L'italique nous poussait à questionner le mot de « matière », mais sous-entend aussi la mise en question du terme « sonore », adjectif dérivé du nom propre « son », le qualifiant directement. En parlant de poésie sonore, et à plus forte raison en parlant des pratiques de Kurt Schwitters et de François Dufrêne, le « son » est-il à entendre comme désignant la « voix ». Ce n'est pas tant de « sonore », au spectre de significations particulièrement étendu, que de « phonique », c'est-à-dire relatif à la diction dont il faudrait parler. Il ne s'agit pas (encore ?) de manipulations de la bande magnétique ou d'intégration d'objets extérieurs qui nécessitent le recours au terme plus générique de sonore. Cela dit, il est

²⁰ Jean Arp, *Jours effeuillés*, cité dans Centre Georges Pompidou (Dir.), *Kurt Schwitters*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1994 p. 257.

²¹ Friedhelm Lach, « Les écrits de Kurt Schwitters », in Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.* p. 60.

²² Kurt Schwitters, « Merz » in *Id.*, *Merz...*, *op cit.* p. 56.

un ouvrage particulièrement lu et connu par les poètes sonores qui emploie le terme de « son » à l'instar de Jean Arp qualifiant l'*Ursonate*. Luigi Russolo, dans son manifeste *L'arte di Rumori* [L'arts des bruits] distingue le son du bruit, en cela qu'il est plus harmonieux (et plus harmonique), le « son » recouvrerait par rapport au bruit, un caractère plus musical. Cela nous permet donc de retrouver notre idée première : la voix (et le son qu'elle produit) peut être envisagé comme une matière, c'est-à-dire une chose plastique à laquelle on donne forme, à travers la phonation, l'énonciation, exercice particulièrement pratiqué par nos deux artistes lors de soirées et de tournées...

Ainsi c'est dans cette habitude d'une « pratique de la poésie en public » que s'inscrit l'anecdote racontant l'improbable complicité entre Schwitters et Trotski récitant de concert la partie centrale de l'*Ursonate*, le « scherzo ». S'adressant à l'homme politique, le poète qualifie non sans humour et une pointe de démagogie, sa poésie de « révolution permanente ». En effet, Schwitters comme Dufrené fondent leur propre mouvement et contribuent dans leur pratique de la poésie à autonomiser la phonation de la notation qui lui est ordinairement corolaire et même du discours dans lequel elle prend sens, autrement dit à modifier intrinsèquement, et de manière révolutionnaire, le statut de la poésie.

Dès lors, à nouvelle pratique, nouveau public. Habitué au format du livre, le public de la poésie traditionnelle ne convient pas, il faut donc en trouver un, en former un. Et c'est notamment à travers des tournées et des festivals, en allant à la rencontre du public, en établissant avec lui une communion particulière, comme Schwitters s'adressant à Trotski au bord de la Havel, que nos deux artistes feront des émules, usant du vieux procédé du « bouche à oreille ».

Or, c'est bien de cela qu'il s'agit. Qu'entend l'oreille de ce que dit la voix ? Qu'est-ce qui fait que Léon Trotski reste « hésitant » sur la diction, alors que, manifestement, il le connaît par cœur ? Qu'a-t-elle de si particulier ? Que peut-on analyser de ces interprétations, performées ou enregistrées ? Comment nos poètes usent-ils de leur voix ?

Et dès lors que la diction a quelque chose de singulier, de quelle manière, avec quels outils peut-on transcrire cette voix sur le papier ? Qu'est-ce qui est utilisé pour opérer le changement du média entre l'expression de la voix et la mise en page de la voix, de nos deux poèmes investissant à la fois la voix et la page ou la toile ?

1) La poésie comme une « révolution permanente ».

L'« invention » du phonème : le bouleversement théorique de Dufrene et Schwitters

François Dufrene et Kurt Schwitters ont fondé leur propre mouvement, faisant ainsi ouvertement sécession d'une partie de l'esthétique qui leur était contemporaine. Loin de ne créer qu'un « isme » de plus, ils ont par leur parti pris, franchi le pas qui contribuait à révolutionner, à moderniser l'esthétique dont ils se sont, par la création de leur propre mouvement, détaché.

a) Changement de format : François Dufrene fonde l'ultra-lettrisme

François Dufrene fonde en 1953 l'ultra-lettrisme, rompant avec pertes et fracas avec le mouvement lettriste auquel il avait adhéré dès l'âge de seize ans et dont il était l'un des représentants les plus doués. Ce mouvement est fondé par la publication chez Gallimard en 1946 par Isidore Isou de *Pour une nouvelle poésie et pour une nouvelle musique*. Le lettrisme, au lendemain de la seconde mondiale, participe du mouvement international de remise en question de la langue et des arts en général, comme représentants d'une culture. Le langage est tout particulièrement atteint par ce bouleversement, car il est celui qui a servi à donner les ordres du massacre. Ce courant développe une théorie où le mot comme dépositaire du sens et donc du discours est mis à bas. Il revient à la lettre, envisagée comme une unité de base. La *lettre*²³ voit, par ces nouvelles considérations, sa définition s'élargir « dans la *double acception d'unité élémentaire du signifiant tant phonique que graphique* »²⁴. En effet, le lettrisme est aussi bien à l'origine de poèmes déclamés lors de multiples soirées à la librairie de la Porte latine à Paris que de leurs versions écrites et d'hypergraphies, et s'étend en règle générale de manière programmatique à tous les domaines de l'art. Isou, poussant le plus loin possible son « intuition de la lettre, proposa la création de nouvelles lettres correspondant aux divers bruits que l'on pouvait émettre (gifles, applaudissement...). » La lettre n'était plus alors dépositaire du seul sens, mais pouvait aussi, dans une plus grande fidélité au réel, transcrire le

²³ Il peut être curieux d'ailleurs que parallèlement en Allemagne, les auteurs préoccupés de dénazifier la langue n'en soient jamais arrivés là, Zweig par exemple.

²⁴ Jean-Pierre Bobillot, « Du visuel au littéral, quelques propositions », *op cit.*, p. 90.

son, brut de toute connotation sémantique ou d'inscription dialogique. Elle devenait ce qu'elle devait être pour Isou, une pure transcription du son, et même du bruit, entendu dans le sens que lui donne Marinetti. La proposition de ce nouveau moyen d'écriture apparut d'une grande absurdité à Dufrêne, déjà peu enclin à demeurer dans le sillage de la personnalité par trop envahissante d'Isou :

Dire comme le fait Isou que « La poésie lettrique débute avec un capital plus riche que la musique », qu'elle possède déjà le vieil alphabet formé de 24 lettres, sans compter les autres, en comparant avec les 7 notes de la musique, c'est dire qu'un mouton à 5 pattes est supérieur à Cadet Roussel qui a 3 maisons.²⁵

Pour Dufrêne, cet attachement à la notation semble de trop et même contradictoire pour l'expression pure du son. Il décide de quitter le groupe en 1953. Il fonde l'ultra-lettrisme et invente le « crirythme » dans son article *Fausse route* :

Je ne vois pas en quoi un cri noté est susceptible d'intéresser supérieurement l'enfant la femme ou l'homme.

Je ne pense pas qu'enrichir l'alphabet au service de la poésie lettriste de quelques douzaines de lettres nouvelles, de quelques milliers, soit d'une importance et d'un rapport véritables pour une création de tranches intranscriptibles.

Devant l'excédante terre en friche du Crirythme, on ne songe qu'à tout ce qu'elle va pouvoir DONNER À ENTENDRE par, enfin, des bouches de chaleur.

À TOI, CIRE, MATIÈRE DIALECTIQUE.

POUR UN CRI AUTOMATIQUE DEMI-TOUR GAUCHE !²⁶

Il donne ensuite une définition écrite, selon les normes classiques du dictionnaire, tendant à démocratiser l'emploi du mot « crirythme » :

CRIRYTHME : nom masculin, de CRI, son inarticulé n'impliquant pas obligatoirement éclat de voix, et de rythme, n'impliquant pas forcément cadence, néologisme [...] désignant la PRODUCTION VOLONTAIRE DE PHONÈMES PURS, ASSYLABIQUES NON PRÉMÉDITÉS, DANS UNE PERSPECTIVE ESTHÉTIQUE D'AUTOMATISME

²⁵ François Dufrêne, « L'après demain d'un Phonème », in *Id.*, *Archi-Made*, op cit., p. 159.

²⁶ François Dufrêne, « Fausse Route. DEMI-TOUR GAUCHE POUR UN CRI AUTOMATIQUE », in *Id.*, *Archi-Made*, op cit., p. 115-116.

MAXIMUM, EXCLUANT TOUTE POSSIBILITÉ DE REPRODUCTION AUTRE QUE MÉCANIQUE (bande magnétique, disque) [...].²⁷

Utilisant une sorte de mot-valise²⁸ en combinant les termes de « cri » et de « rythme » tout en allant à rebours de leurs sens communément admis, François Dufrêne crée une définition négative en creux. Il récuse ainsi d'emblée une explication qui le rapprocherait trop d'une voix excessive ou encore d'un modèle musical avec un jeu sur les variations rythmiques : ces deux termes servent moins de modèle de définition fixe que de cadres à dépasser ou à déconstruire. Loin de se limiter à l'esthétique de l'expression de la voix, comme l'analyse Guilhem Fabre, en « *excluant ces deux pôles de la définition du crirythme, il fait, utilisant de façon quelque peu impropre la notion de phonème, de l'automatisme, c'est-à-dire de la spontanéité de base, la visée esthétique du crirythme* ».

En outre, le changement formel se double d'un changement de format : François Dufrêne enregistre la plupart de ses crirythmes, premier poète sonore à utiliser un magnétophone dès 1949, donnant dans « *Pragmatique du crirythme* » quelques précisions sur la définition qu'il en avait donnée en 1965 :

Quand la complexité (c'est le cas des « crirythmes ») des sons émis atteint le paroxysme d'un ordre supérieur, inextricable pour la plume, je décrète, après self contrôle, le MAGNÉTOPHONE, 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 détrit, chères aux Littré.²⁹

b) Changement de système : poésie phonétique

Cette révolution du format du poème opère un véritable changement de système. Selon la terminologie de Marshall McLuhan, il accomplit une véritable révolution en quittant la galaxie Gutenberg, c'est-à-dire l'empire du papier. Cette révolution serait comparable à celle de Copernic. Au stylo, il substitue la voix et au papier, garant de la reproductibilité et de la

²⁷ François Dufrêne, « Le crirythme et le reste », cité par Guilhem Fabre, *Poésie sonore et poétiques expérimentales de la voix au XX^e siècle*, op cit., p. 292.

²⁸ Ce dernier rappelle que François Dufrêne n'utilise pas tout à fait d'un néologisme : « On retrouve le terme de crirythme dans Matoum et Téviabar de Pierre-Albert Birot où il désigne les fragments musicaux composés par Germaine Albert Birot qui ponctuent l'œuvre. Le terme y comporte un trait d'union entre ses deux composantes. Il est vraisemblable, François Dufrêne ne mentionnant jamais cette origine, qu'il l'ait ignorée ou oubliée ».

²⁹ François Dufrêne, « L'après-demain d'un phonème », in *Id.*, *Archi Made*, op cit. p. 158-159.

mémoire du poème, il substitue le magnétophone. Autrement dit, François Dufrêne a compris que la faille de la poésie sonore, ce qui a fait que jusque-là, elle n'a pas pu sortir de l'écrit c'est qu'il fallait s'en rappeler. Le papier faisait au moins office d'aide-mémoire, et se rendait par-là indispensable : on se rappelle les partitions des poèmes partitions de Heidsieck et les feuillets du *Tombeau de Pierre Larousse*. Dès lors que le poète a une alternative, cela permet au poème de rester dans « l'auditure »³⁰, malgré les séductions ataviques de la page. Le magnétophone n'est envisagé dans cet article par Dufrêne que comme moyen de reproduction, de conservation, il est outil.

On passe d'une poésie *typosphérique*, versifiée ou en prose, linéaire, à quelques expérimentations près (le *Coup de Dés*), – même si elle se lisait ou se récitait à haute voix de salon en banquets – à une poésie *phonosphérique* – qu'anticipait en pleine typosphère, d'arrières salles de café (Hydropathes, Cabaret Voltaire) en cabarets reconnus (Chat Noir), une balbutiante poésie *scénique*, dans la double dimension vocale et gestuelle que cela implique.³¹

Si cette partie du travail poétique de François Dufrêne est certainement la plus connue, il en est une autre, phonétique, menée parallèlement et fonctionnant toujours en grande partie sur le régime de l'écrit. Dans le *Tombeau de Pierre Larousse* d'abord puis dans la *Cantate des mots camés*, François Dufrêne emploie la répétition phonétique comme structure de construction poétique.

- *Tombeau et Cantate*

Dans le *Tombeau*, les mots « ordinaires » sont écrits dans une langue semi-phonétique, juxtaposés, agglutinés les uns aux autres en selon un principe d'association phonétique, hors de toute syntaxe. Des blancs typographiques les séparent sans qu'ils tiennent compte des coupes syntagmatiques normales, créant ainsi de « nouveaux » mots, les anciens vidés par là même de tout contenu informatif.

La Cantate des mots camés est une œuvre de maturité, écrite entre novembre 1971 et janvier 1977. Long poème de cinq cent dix vers organisés en strophes de quinze à dix-sept

³⁰ Terme utilisé par Jean Pierre Bobillot dans sa conférence sur la médiopoétique du 20 mai 2011

³¹ Jean-Pierre Bobillot, « Les formes remises à nu par leur informe même », in Bernardo Schiavetta et Jean-Jacques Thomas (Dir.), *Forme & informe dans la création moderne et contemporaine*, Paris, Noesis, coll. « Revue *Formules* » n° 13, p. 35.

vers, il est composé en « alexandrins »³² à l'exception des dix derniers. C'est sans doute l'ouvrage sémantique le plus achevé de l'artiste – et peut-être également du point de vue phonétique.

Il s'agit à l'origine d'une œuvre de commande comme François Dufrêne s'en explique lors d'un entretien accordé en 1977 à Michel Giroud et repris dans *Le Tombeau de Pierre Larousse*, publié aux Presses du Réel³³ :

Elle devait d'abord être une suite au *Tombeau de Pierre Larousse*, et plus exactement à *L'Ouverture sans fin* de 1961. Un de mes amis, Jacques Spacagna m'a demandé pour un bibliophile un poème. Je croyais faire le texte en une journée : sa fabrication a duré 5 ans. L'optique a changé et, finalement, ce n'est pas une suite au *T.P.L.* de 1958. Du son, je suis parvenu à un nouveau sémantisme.

Reprenant au *T.P.L.* l'obsession de l'allitération, la *Cantate des mots camés* est une forme plus achevée, devenant principe d'organisation et porteuse d'un début de sémantisme. Dufrêne renverserait donc à première vue le sens courant de l'allitération : elle ne mettrait plus en évidence un rapport phonique à la limite parfois de l'asémantisme mais susciterait d'elle-même la signification.

Le poème fonctionne sur le principe contraignant d'un auto-engendrement à partir de la syllabe-mère [om], évoquant aussi bien l'homme que le début du mot français et latin *omnibus*, ou bien encore le début d'une prière bouddhiste évoquant la perfection de l'Univers. C'est la syllabe primordiale dont le « texte » et le *texte* procèdent. Dufrêne explique l'ensemble des contraintes à l'origine de la structure de l'œuvre et de sa spécificité dans *Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots*³⁴.

La gageure, et c'en était une, était de laisser le texte s'écrire de lui-même (ou presque!) à partir d'une syllabe et d'une seule -homme- (OM) yllabe mère choisie pour sa résonance propre, sa vocation vocative et ses connotations tant humanistes après tout que mystiques. À compter de cette cellule, je me donnais pour règle de n'utiliser, à l'exclusion de tout autre, que des vocables dont au moins une syllabe dans les cas des mots en comprenant deux (ou exceptionnellement trois) et au moins deux dans le cas de mots en comprenant trois ou quatre (ou exceptionnellement cinq) étaient strictement homophones avec celles des vocables précédemment énoncés, cinq vers plus haut au maximum – voir à la chute du sixième –

³² L'emploi de ce mot reste ici discutable comme nous le verrons, toutefois il est employé par François Dufrêne, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », in *Id.*, *Création*, Tomes XII, 1977, p. 390.

³³ François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, Paris, Les presses du réel, collection « l'écart absolu », 2002, p. 15.

³⁴ Article publié dans *Création*, Tome XII, 1977, repris dans François Dufrêne, *Archi-Made*, *op cit.*, p. 391.

espacement au-delà duquel l'oreille, en effet perd mémoire. Toute syllabe nouvelle se devait corrélativement d'être reprise, cinq vers plus loin, voir à l'attaque du sixième, dans l'hypothèse la plus favorable.

Encore fallait-il pour qu'un mot de trois syllabes (par exemple) fût convenablement introduit par une seule que l'homophonie portât sur une syllabe forte.

- Kurt Schwitters, « Cigarren » : débuts du phonétisme

Or, ce travail phonétique n'est pas sans nous ramener à la pratique poétique de Schwitters. En 1921, il publie « Cigarren »³⁵, l'un de ses premiers poèmes phonétiques et le récite lors d'une tournée entreprise avec Raoul Hausmann à Prague, « Anti-dada-Merz-Presentismus ». Il s'agit d'un poème phonétique qui présente deux niveaux de lecture. D'abord, l'on note que les lettres composant le mot du titre sont séparées par la mise en page en différents groupes, ou même isolées les unes des autres, placées les unes en dessous des autres. Or, placer « Ce » à côté de « i » ne semble pas tenir compte de l'orthographe du mot dont la première syllabe s'orthographie « Ci ». Cela amène à penser que l'auteur mélange les lettres, sans tenir compte de la linéarité qu'elles peuvent avoir dans le mot, mêlant le « C » initial, le « e » antépénultième et le « i » second. Il semble qu'ainsi isolées, regroupées arbitrairement, elles n'ont plus rien à voir avec le mot, bien que celui-ci forme encore un cadre rappelé au début et à la fin du poème. Or, c'est là qu'intervient ensuite un second degré de lecture qui ne se fait jour que lorsqu'on prononce le poème : le « Ce » est la traduction phonique de la lettre « C » épelée en allemand. Schwitters après avoir morcelé le mot « Cigarren » en trois syllabes échelonnées sur les quatre premiers vers met en place un nouveau procédé, il épèle les lettres qui le composent en introduisant des jeux de rythmes basés sur la répétition, procédé qu'il multiplie de façon systématique dans l'*Ursonate*. La fragmentation alphabétique en sortant la lettre de son obligation syntagmatique permet de mettre en exergue deux caractéristiques de la lettre. D'une part, autonome du mot, elle acquiert une vocation graphique. Isolée dans l'espace de la page, elle garde non seulement une signification, mais devient également partie intégrante de compositions esthétiques, notamment avec les « Gesetztes Gedichte », les

³⁵ Reporté dans Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.* p.99.

poèmes-images³⁶, vocation sur laquelle nous reviendrons dans un deuxième temps de notre recherche. Mais cette autonomisation permet aussi d'insister d'autre part sur sa vocation sonore. Chaque lettre isolée, épelée est ainsi obligatoirement articulée, voire chantée pour acquérir une certaine présence sonore. D'ailleurs, Schwitters précise, « Der letzte Vers wird gesungen », le dernier vers doit être chanté. La lettre n'est plus entendue comme un grammème (unité grammaticale minimale), mais comme un graphème (unité graphique minimale) et un phonème (unité minimale de son).

Avec *Cigarren*, le mot et le contexte du discours qu'il sous-entend servent encore de cadre à la fragmentation phonétique. Schwitters écrit ainsi en 1920 dans « Merz » que :

[...] les éléments de l'art poétique sont les lettres, les syllabes, les mots, les phrases. De l'épanouissement réciproque de ces éléments naît la poésie. Le sens n'est important que mis en valeur au même titre que chacun des facteurs.

Cigarren initie une série de poèmes écrits au début des années 1920 et s'inscrivant dans une recherche artistique expérimentale menée également par ses amis et contemporains. Raoul Hausmann invente dès 1918 le poème-affiche et la poésie phonétique qui le conduisent à instrumentaliser la lettre en tant qu'élément visuel et sonore. Il met l'accent sur le rythme et la sonorité et abandonne l'ordre du discours affirmant que « dans un poème, ce ne sont pas le sens et la rhétorique des mots, mais les voyelles et les consonnes, et même les caractères de l'alphabet qui doivent être porteurs de rythme »³⁷. Schwitters franchit dès l'année suivante ce nouveau pas, définitif dans l'autonomisation de la lettre avec ses « Buchstabbendichtungen », poésies de lettres dont la plupart à l'instar de « Cigarren » portent la mention d'« élémentaire ». La lettre y est cette fois détachée de tout sémantisme ou utilité discursive et mise en valeur dans son autonomie. Il écrit ainsi en 1924 en conclusion de son texte « La poésie conséquente » que l'on peut aisément considérer comme un manifeste :

La poésie conséquente est construite de lettres. Les lettres n'ont pas de concept. Les lettres n'ont pas en soi de sonorité, elles n'offrent d'autre possibilité que d'être mises en valeur

³⁶ Traduction de Marc Dachy qui n'est pas entièrement satisfaisante. Si le terme d'image fait sens et permet de rendre en français la visée esthétique de telles recherches, il me semble que l'adjectif allemand insiste davantage sur le sens de composition et que cela permettrait de rapprocher davantage de tels poèmes de recherches typographiques (on dit que le typographe « compose ») de l'artiste et de ne pas le rapprocher seulement des recherches contemporaines de « poèmes affiches de Hausmann par exemple. Il me semble que Schwitters avoue beaucoup plus facilement une vocation utilitaire à ces mises en pages -dans le sens où elles permettraient de traduire quelque chose, qu'une visée esthétique.

³⁷ Raoul Hausmann cité par Marc Dachy : « Introduction », in Kurt Schwitters, *Merz*, op cit. p. 17.

du point de vue sonore par le récitant. Le poème conséquent met les lettres en valeur et les groupes de lettres les uns par rapport aux autres.

La rupture formelle que constitue l'autonomie de la lettre, amorcée ici par Schwitters, ouvre la porte à la « poésie scénique », pratiquée lors des diverses soirées et tournées.

2) Soirées et tournées, pratiques de la poésie en public

Une première étape nous a permis de montrer que Kurt Schwitters et François Dufrêne avaient tous deux créé une rupture poétique formelle : par le choix d'une poésie conséquente élémentaire à vocation phonique pour Schwitters, par l'invention du mouvement ultra-lettriste, initiant avec le crirythme, un changement du format du poème pour Dufrêne, passant du livre au disque. Or, cette modernité formelle pose un souci d'appréhension : le public, habitué à la lecture, au format du livre, est à informer et à former car à nouveau poème, nouveau public. Ou comme le dit Marion Naccache dans sa thèse sur Bernard Heidsieck³⁸ :

Face à l'inadéquation entre ces formats nouveaux et les structures traditionnelles de diffusion de la poésie, les poètes sonores « actions » ont du combler ce vide afin de pouvoir mettre leurs objets en circulation. Ainsi à la modification du « format poème » s'ajoute celle de la « fonction » poète, l'écrivain doit se faire organisateur, fabriquant de ses propres structures de diffusion s'il veut pouvoir atteindre son public.

a) Le collectif de création : collectif idéal et collectif pratique

Soulignant cette nécessité de créer d'une part un nouveau public et d'autre part de nouveaux moyens de diffusion, Marion Naccache articule deux notions : le « collectif de création », c'est-à-dire, l'effort des artistes pour se regrouper afin d'unir leurs forces dans cet effort, qu'elle distingue du « collectif de réception », que doit idéalement former le nouveau public. Le terme de collectif permet de « penser la constitution des réseaux sur le mode de la liaison »³⁹. En effet, le « collectif de création » peut être assimilé à un « laboratoire » selon la notion mise en place par Bruno Latour, aux critères définitoires duquel il répond : protocole

³⁸ Marion Naccache, *Bernard Heidsieck et compagnie...*, *op cit.*, p. 36.

³⁹ *Idem.*

de travail, mais surtout, circulation internationale des travaux, des participants, des opinions, voyages, alliances, conflits, négociations, hommages...

Pour développer l'idée de « collectif de création », Marion Naccache forge deux autres termes. Dans un premier temps, elle cerne l'existence d'un « collectif idéal initial » c'est-à-dire l'ensemble des amitiés et influences que chaque artiste convoque autour de lui, particulièrement au début de sa carrière. Ainsi Kurt Schwitters, fait-il partie, selon Patrick Beurard-Valdoye, du « collectif idéal » initial de François Dufrêne, à l'instar d'Antonin Artaud. Dans un second temps, l'artiste participerait à la mise en place d'un « collectif pratique » : une sorte d'union sacrée déployée pour répondre aux exigences évoquées plus haut, créer à la fois un public et des moyens de diffusion. Il est intéressant de mettre à profit ces notions dans le cas concret de nos deux artistes.

Ils ont tous deux multiplié les adhésions en co-signant plusieurs manifestes. Ainsi Schwitters signe avec Hans Arp, Théo Van Doesburg, Tristan Tzara et Christian Spengemann le manifeste *Proletkunst* (Manifeste art prolétarien). Il fonde également avec d'autres typographes ce qui devient en 1928 le Neue Werbegestalter (ou NWG). Dufrêne de son côté adhère à seize ans au mouvement lettriste, rejoint le Nouveau Réalisme dès sa création également. Sans en être co-fondateurs, ils ont aussi adhéré à d'autres mouvements : Schwitters est finalement associé au mouvement dada lors du Congrès international des constructivistes et des dadaïstes, organisé par Théo Van Doesburg en septembre 1922, donne des « conférences au Bauhaus »⁴⁰, tandis que Dufrêne fraye notamment avec Fluxus, Guy Debord, Yves Klein et devient tardivement membre d'honneur à l'OuLiPo⁴¹.

En outre, ils ont tous deux créé une revue, propre à leur mouvement : *Merz* pour Schwitters, *Grâmmes* pour l'ultra-lettrisme. Schwitters co-écrit plusieurs numéros de sa revue avec d'autres artistes : avec El Lissitzky le numéro 8/9, avec Käte Steinitz et Théo Van Doesburg le numéro 14/15, avec Jean Arp le numéro 6.

Nos deux artistes contribueront leur vie durant à de nombreuses revues : pour Schwitters, *Der Sturm*, *Mécano* et *MA* par exemple pour l'année 1923 et pour Dufrêne par exemple *KWY*, *Bizarre* ou encore *Ur...* Et la liste de leurs amitiés serait trop longue à établir. Nous sommes

⁴⁰ Friedel Vordemberge-Gildewart, « Kurt Schwitters », in Kurt Schwitters, *Merz, op cit.* p. 349.

⁴¹ Duquel il devient membre d'honneur à partir du 13 Juin 1963 suite à une intervention de François Le Lionnet rapporté par Noël Arnaud : « François Dufrêne, 1939-1982 », *Les amis de Valentin Brû* n° 22, 1983, p. 49-53.

véritablement face à ce que Marion Naccache appelle le « et cie ». Toutes ces participations, outre le fait qu'elles sont probablement source d'inspiration, leur permettent de multiplier les alliances.

b) Des catégories perméables

Si ces exemples prouvent de manière évidente la mise en place pour Kurt Schwitters comme pour François Dufrêne d'un « collectif de création », peut-on réellement y distinguer un « collectif idéal » d'un « collectif pratique » ? Rien n'est moins sûr. Prenons un exemple précis. Le 22 novembre 1960, François Dufrêne organise deux soirées de poésie sonore à la galerie des Quatre Saisons comme le rapporte Bernard Heidsieck :

Il y a eu deux séances dans une galerie qui n'existe plus, la Galerie des 4 Saisons, rue de Grenelle : la première a été une présentation pour lui de la poésie phonétique, c'est-à-dire des avant-gardes du début du siècle jusqu'à Bryen, et la seconde soirée dans laquelle il m'a invité faisait entendre des choses plus récentes.⁴²

Dans un premier temps, en appliquant à la lettre la terminologie de Marion Naccache, l'on pourrait penser que la première soirée serait celle du « collectif idéal », convoquant les poètes sonores « historiques » tandis que la deuxième soirée serait celle du « collectif pratique », celle des contemporains de François Dufrêne, dont Bernard Heidsieck faisait partie. Si un poète convoqué est mort, il est évident qu'il ne peut faire partie que du « collectif idéal », en revanche, que dire des poètes vivants ? Raymond Hains et Jacques de la Villeglé par exemple, deux autres plasticiens et amis intimes de François Dufrêne, ont-ils fait partie de l'un ou de l'autre ? Si le « collectif idéal » serait celui qui inspire tandis que le « collectif pratique » serait celui qui aide à mettre en place les réseaux de diffusion, il est évident que la plupart des membres du collectif pratique joue sur les deux tableaux. En effet, il est certain que les échanges mis en place dans un intérêt pratique sont aussi le lieu d'influences réciproques, rejoignant en ceci la métaphore du laboratoire développée plus haut. Ces sous-catégories peuvent tout à fait se recouper, il faut donc peut-être moins les voir comme des cadres de pensée, des catégories fixes que comme des outils de réflexion.

⁴² Bernard Heidsieck, entretien accordé à Jacques Donguy, retranscrit dans *in* Musée de Marseille (Dir.), *Poésure et Peinture, op cit.* p. 408.

c) Le collectif de réception : de la colonisation à l'union

Elles présentent en effet le grand intérêt de souligner le besoin « pratique » des poètes : créer un « collectif de réception », besoin rendu particulièrement évident dans cet épisode rapporté par Kurt Schwitters :

En 1924, nous avons organisé quelques petites soirées d'information. Le public d'aujourd'hui a en général adopté l'attitude contagieuse du rire dadaïste. Lors de manifestations dadaïstes importantes, nous avons presque toujours réussi à réveiller dans le public, le dadaïste qui sommeille en lui. Le mouvement dada, démontrant sa faculté à éveiller le public, fut en Hollande l'un des grands chocs vécus dans les salles de concert et par les revues de ce petit pays de nombreuses années. Preuve de la nécessité de notre travail de colonisation⁴³.

Le choix du terme de « colonisation » est très fort. Il développe une métaphore dans laquelle le public est comparé à un territoire, ce qui outre la forte coloration historique dans ce contexte de l'Allemagne de Weimar, dénote également l'effort de volonté déployé par l'artiste et ses amis. Le public est nouveau, il n'y a donc a priori pas de complicité immédiate avec lui, elle est à créer. Le lien entre l'artiste et le public n'est pas perçu par les artistes comme une interaction qui fonctionnerait dans les deux sens, mais plutôt comme la résultante de leur action. Mais laissons parler Raoul Hausmann :

La soirée se passa à merveille. Le public, qui se rappelait bien le scandale dada de février 1920 [...], et qui aurait bien aimé voir un nouveau scandale, fut surpris et immédiatement conquis par la nouveauté et la perfection de notre programme. Sur la scène basse de la salle, deux hommes simples, avec des voix claires, commençaient à réciter alternativement et avec des intonations différentes la « *Révolution à Révon* » de Schwitters. La première phrase : Mamma, là se dresse un homme par *Hausmann*. Mamma, là se dresse un homme par *Schwitters*. Laisse-le être là *Hausmann*, et ainsi de suite jusqu'à la fin. Applaudissements enthousiastes. Même procédé avec le poème « Cigares » de Schwitters. L'alternance de nos deux voix aux modulations très variées enrichissait la répétition du même mot. Le programme poétique continuait avec les poèmes phonétiques intitulés « *Automobiles d'âme* » de Hausmann y compris celui devenu célèbre par la suite : « f m s b t ö z ä u »... etc. Que Schwitters récitât « An Anna Blume » et l'alphabet à l'envers était naturel. Tout court : ce fut un succès complet. Non, aucun scandale, le succès. Un grand succès. MERZ plus ANTIDADA, le 1^{er} septembre 1921 à Prague.⁴⁴

Ce récit est celui de la première soirée de la tournée « Anti-Dada-Merz-Presentismus », entreprise avec Schwitters, sa femme Helma et Hannah Hoeh à Prague. Il relate moins le

⁴³ Kurt Schwitters, « 1924, Le dadaïsme » in *Id.*, Merz, *op cit.* p. 123.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

contenu des poèmes que la relation au public qu'ils permettent de mettre en place. Ainsi « le public » devient-il dès la deuxième phrase le sujet du verbe conjugué à la voix active. On peut constater aussi comme un effet de travelling : Hausmann passe de l'explication de ce qui se passe sur scène et plus exactement de la façon dont lui et Schwitters disent leurs poèmes, comment leur voix devient matière (: le terme de « voix » revient plusieurs fois, on retrouve aussi les mots « réciter », « intonations », « phrases », le champ lexical est très riche pour seulement quelques lignes...) à l'évocation du public. Le passage rapide de l'un à l'autre permet de suggérer un lien de cause à effet entre le mot des poètes et la réaction du public. La voix des poètes suscite l'action du public : le verbe se fait performatif, la récitation performance.

Toutefois, considérons un peu plus attentivement ce que fait le public. Rires, applaudissements : même s'il est le sujet de la deuxième phrase, le public n'agit pas, il réagit à des « trucs » de scène, comme lors d'un numéro. Le poème est encore très théâtralisé. Michel Seuphor rapporte que « lorsque Schwitters récitait sa *Lautsonate*, il avait coutume de laisser tomber, comme par mégarde, une bille de sa poche. L'effet de surprise passé, il en faisait tomber une autre, puis trois ou quatre à la fois, puis toute une poignée »⁴⁵. Dans cette poésie que Jean-Pierre Bobillot n'hésite pas à qualifier de « scénique », accentuant peut-être ainsi le caractère théâtral, le public n'est pas véritablement encore considéré comme un véritable acteur du poème, au sens qu'ont pu lui donner les performances des années 60 et par exemple un poète comme Bernard Heidsieck :

L'œil-crayon-caméra-stylo-machine à écrire-bande magnétique-vie du poème peut... doit s'ouvrir sur... se développer, se couler dans la foule, être LA FOULE, la rejoindre, anonyme, et y traîner sa serpillère, capter, éponger son psychisme collectif, ne faire tendu dans ce but qu'UN avec elle (...) fouiller donc jusqu'aux extrêmes extrémités de ses filaments de son réseau, de sa trame de canaux souterrains ou évidents, grouillants, touffus, denses, contradictoires jusqu'au cœur de cette zone d'affrontements, de ce lieu d'incantations et de poussées de fièvre jusqu'à ce point fragile d'équilibre où baignent et stagnent ses temps et ses vides,

aussi.

Au poème, ensuite, de restituer, d'éclairer cette brassée de signes.⁴⁶

⁴⁵ Michel Seuphor, « Schwitters », in Kurt Schwitters, *Merz...*, op cit., p. 335.

⁴⁶ Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck...*, op cit., p. 117.

Ici, le public, poète et poème ne font qu'un pour créer le poème, comme le souligne l'emploi des capitales. Il s'agit d'une véritable fusion qui permet d'éveiller cette fois non seulement le public, mais aussi le poète et le poème à lui-même, la communion permettant quelque chose de l'ordre de la révélation. C'est certainement cette unité que Marion Naccache désigne par le terme de « collectif de réception ».

d) Au-delà du collectif, des intérêts personnels

Si Schwitters emploie des termes aussi forts que ceux de « colonisation », c'est que cela correspond à ce qu'il appelle une « nécessité ». Les moyens techniques de l'époque et probablement les prémisses de la guerre, ne permettent pas la diffusion d'une version enregistrée à grande échelle : le numéro 13 de *Merz* était un enregistrement sur disque de l'*Ursonate* mais n'a selon Schwitters été publié qu'à une vingtaine d'exemplaires et seul le « scherzo » passera sur les ondes de la *Süddeutscherundfunk* en 1932. Nécessité d'autant plus grande que Schwitters, contrairement à Dufrêne employé au ministère, entend vivre de son art. La diffusion et revenus sont directement liés. Il lui faut donc utiliser le vieux procédé du bouche-à-oreille...

Mais la conjoncture est toute autre pour François Dufrêne, jouant du magnétophone depuis 1949, la diction n'est plus nécessairement faite de « vive voix » et parcourant les écrits de l'artiste, l'on ne retrouve pas ce même souci du rapport au public. À peine lit-on dans « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », article écrit au sujet de la *Cantate des mots camés*, qu'

une version intermédiaire de la Cantate dont la première moitié correspondrait grosso modo au premier tiers de la présente – mais la seconde n'avait guère à voir avec les deux derniers tiers d'aujourd'hui – a été donnée à Bruxelles en novembre 1975 dans la cadre des manifestations EUROPALIA. J'avais été doublement invité à y participer par M. Blaise Gautier, responsable du CNAC et... par la Société Philharmonique de GAND.⁴⁷

C'est la seule trace d'une interprétation *in vivo* du poème. Aux déclamations ou récitations, Dufrêne semble préférer les enregistrements, il note en effet l'existence d'une « version

⁴⁷ François Dufrêne, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », note (1), in *Id.*, *Archi-Made*, *op cit.*, p.397.

expressionniste [...] enregistrée sous forme de cassette pour le centre Beaubourg »⁴⁸. Et pourtant, dès ses débuts lettristes, Dufrêne fait entendre sa voix et participe ou organise de nombreuses soirées. Que s'y joue-t-il ? Revenons à cette soirée organisée à la galerie des Quatre saisons. Deux soirées donc, l'une était « une présentation pour lui de la poésie phonétique, c'est-à-dire des avant-gardes du début du siècle jusqu'à Bryen »⁴⁹, la deuxième, plus moderne, est prospective, elle montre la diversité des pratiques actuelles. Constatant qu'il n'existait auparavant aucun panorama historique de la poésie sonore, Guilhem Fabre a qualifié ces soirées de « paradigme ».

En 1960, lorsqu'il organise cette soirée, Dufrêne a déjà rompu avec les lettristes, fondé le mouvement ultra-lettriste depuis 1953 et amorce un retour à la poésie phonétique en publiant le *Tombeau de Pierre Larousse* dans le numéro 2 de la revue *Grâmmes*, revue du groupe ultra-lettriste. Dans un intérêt tout à fait personnel, il lui faut donc à la fois réassurer la légitimité de son nouveau mouvement encore jeune (sept ans seulement depuis sa création), tout comme justifier son retour au phonétisme et au papier après l'avoir tant décrié. En outre, cette soirée anticipe du même combat de légitimation entrepris par tous les poètes sonores. Faire entendre dans une première soirée ceux qui ont été nommés ensuite « les avant-gardes historiques » permet de s'en réclamer, de dessiner une filiation, c'est-à-dire une légitimité. Il ne s'agit pas tant alors de conquérir, comme Schwitters et Hausmann à Prague, un public que de dessiner un chemin partant des mythiques poètes dadaïstes, d'élaborer un discours esthétique qui aboutisse à la fois au travail de Dufrêne dans sa diversité et plus largement à une définition de la poésie sonore, question qui se posera particulièrement à partir de 1964, à travers la publication de la revue *OU-Cinquième Saison* par Henri Chopin. Car c'est bien de définition qu'il s'agit. Et là encore, Schwitters va s'avérer utile :

Jacques Donguy : [...] Alors poésie sonore ?

Henri Chopin : Alors poésie sonore, c'est de ma faute. Quand je l'ai employé pour la première fois, c'est parce que j'avais trouvé dans la revue *Grammes*, en 1958 ou 1959, de Robert Estival, un court extrait d'une déclaration de Schwitters recueillie par Villeglé.

JD : Par Villeglé ?

⁴⁸ *Ibid.*, p.398.

⁴⁹ Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck...*, *op cit.*, p. 125.

HC : Villeglé en parle parce que Schwitters, en 1925, parle de la « poésie à sons », et cela a été l'origine pour moi. Je me suis dit que « sonore », c'était mieux que « Sound Poetry ». Parce que celui qui dit un poème, un poème phonétique, un poème déclaré, un poème enregistré, c'est un « sound poet ». Ce n'est pas précis. Curieusement d'ailleurs, les Allemands, comme les Anglais choisissent finalement, entre guillemets, le terme français, qui est plus précis que les autres.⁵⁰

Henri Chopin va publier de 1964 à 1973 la revue *OU-Cinquième Saison*, au sein de laquelle, il sera rapidement fait de plus en plus de place aux poésies expérimentales internationales, que les poètes investissent la page ou soient enregistrés. François Dufrêne y a largement contribué, apparaissant sur quatre des douze disques de la revue. Les poètes, pour certains véritablement dénichés au fin fond de l'Europe par Chopin, vont par leur réunion dans ces disques, de fait constituer un collectif. Ce qui va amener Chopin à tenter de définir ce qu'il nommera, sous une bannière commune, la « poésie sonore internationale », du nom de son ouvrage publié a posteriori chez Jean-Michel Place en 1979. La question de la définition est clairement posée par Chopin dès la *Lettre ouverte aux musiciens aphones* publiée dans la revue *OU* en novembre 1967. Dufrêne s'y risque en 1972 dans l'article *Le Lettrisme est toujours pendant*. Mais si l'évocation de ces questions de définition permet de montrer une véritable recherche de légitimité historique, nous ne nous attarderons pas davantage sur le sujet, car cela dépasserait notre propos. Dufrêne donc, par cette double soirée organisée de manière linéaire permet de légitimer la naissante poésie sonore et de contribuer à l'élaboration de sa définition de manière inductive. Guilhem Fabre reconstitue le programme des soirées :

Le 22 novembre 1960, François Dufrêne faisait entendre à la Galerie des Quatre Saisons des œuvres de Jacques Bordier (dit Montluc), Christian Morgenstern, Khlebnikov, Iliasz, Hugo Ball, Nicolas Bauduin, Michel Seuphor, Camille Bryen, Kurt Schwitters, Antonin Artaud, Isidore Isou, Gabirle Pommerand, Michel Lemaître, Altagor, Raoul Hausmann, François Dufrêne, Bernard Heidsieck et Gil J. Wolman ».

Donnant leur voix au collectif de réception que constitue cette diversité des poètes et travaillant par une première présentation linéaire et légitimante des avant-gardes historiques à leur donner une unité, Dufrêne s'efforce de créer un collectif de réception. Toutefois, cet intérêt commun aux poètes sonores, que tend à souligner l'emploi du mot employé par Marion Naccache de « collectif » masque la voie personnelle que Dufrêne a également suivie : celle qui racontait sa propre histoire et justifiait, par le choix parmi les artistes d'avant-gardes de

⁵⁰ Henri Chopin, Entretien accordé à Jacques Donguy, retranscrit in Musée de Marseille (Dir.), *Poésure et Peintrie, op cit.* p. 370.

ceux qui avaient travaillé sur la poésie phonétique, son propre retour au phonétisme. Nul doute que celui qui affirmait qu'une « étiquette, ça ne colle jamais très bien » ne se limitait pas à la question de la définition de la poésie sonore et voulait aussi faire entendre sa voix.

3) Micro / Radio / Disque : analyse de l'interprétation sonore de François Dufrêne et Kurt Schwitters et comparaison de leurs rapports avec les autres versions

François Dufrêne et Kurt Schwitters comme nous l'avons vu s'efforcent donc, motivés par un intérêt collectif aussi bien que personnel, de rassembler autour d'eux ce que Marion Naccache nomme un « collectif de création » afin de les aider à trouver à la fois un nouveau public, exigé par la nouveauté de leur poésie, et de nouveaux moyens de diffusion pour passer à la parole enregistrée. Car s'ils organisent tous deux des tournées et de soirées pour aller créer ce « collectif de réception », témoignant ainsi de leur préférence pour la poésie « phonique », déclamée, récitée, leur manière de le faire varie. Schwitters a ainsi quasi exclusivement dit ses poèmes de « vive voix » à l'exclusion d'un court enregistrement de l'*Ursonate* datant de 1932, tandis qu'il semble que les performances vocales de François Dufrêne soient principalement passées par le biais de l'enregistrement⁵¹.

a) Présentation des sources

Pour étudier leur interprétation sonore, nous sommes amenés à examiner deux types de sources : les témoignages des artistes ou de leurs contemporains qui pourraient rendre compte de la performance vocale éphémère et deux enregistrements tous deux partiels de nos poèmes. Il nous faut apporter quelques précisions pour les présenter.

Notre analyse de la *Cantate des mots camés*, reste malheureusement limitée, faute de sources, à l'étude d'un extrait de douze minutes trente-huit secondes, figurant dans le livre-

⁵¹ C'est ce qui nous est apparu, ne trouvant que peu de traces d'interprétations publiques du *TPL* ou de la *Cantate*. Toutefois, il s'agit peut-être d'un discours reconstruit en l'absence de sources, il faudrait pour cela en discuter avec ses proches et notamment sa veuve.

disque de l'édition de l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts. En dépit de sa relative brièveté, elle permet cependant une analyse. Il s'agit de ce que Dufrene nomme la version « expressionniste »⁵², enregistrée pour le Centre Pompidou à Beaubourg, nous n'avons pas pu trouver la version utopique et la comparer :

Quant à l'*Ursonate*, il en existe à ce jour deux enregistrements connus exécutés par l'artiste lui-même.

Kurt Schwitters a enregistré le 5 mai 1932 un court passage dans les studios de la Süddeutschenrundfunk. Elle est jointe, ainsi qu'un fac-similé de la mise en page originale du poème, à l'édition de Merz, présentée et commentée par Marc Dachy : « il s'agit donc ici, dit-il, bien plus que du scherzo, d'une version abrégée de la sonate, d'une nouvelle composition merzée pour tenir dans ce bref enregistrement historique exceptionnel que lui imposèrent les techniques de l'époque »⁵³.

Le numéro 13 de la revue Merz aurait été constitué d'un enregistrement de l'*Ursonate* dont il n'aurait existé à l'époque que vingt tirages, aujourd'hui perdus.

Un troisième enregistrement a soulevé de nombreuses polémiques ainsi que le révèlent les titres du magazine allemand *Der Spiegel* en 2008⁵⁴, « Wer spricht die Ursonate ? ». En effet, une version intégrale de l'enregistrement aurait été découverte en 1993 par Jack Ox, artiste américaine. Il serait une copie illégale des archives de la Westdeutschen Rundfunk. Authentifié par le fils de l'artiste et par un jugement du tribunal de Cologne, il est distribué actuellement par les éditions WERGO en Allemagne. Toutefois :

The authenticity of the recording has been doubted since its release by artists, scholars, and critics due to the manner of the interpretation and the pitch of the speaker's voice. In order to clarify these doubts, the Kurt and Ernst Schwitters Foundation commissioned an expertise in 2006 from Prof. Dr. Jens-Peter Köster, University of Trier, based on an analysis of the voice. For the expertise, three recordings were compared to each other: the original Kurt Schwitters recording from⁵⁵, Ernst Schwitters's 1958 recording of « Sonate in Urlauten »⁵⁶ and the above-

⁵² François Dufrene, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », *op cit.*, p. 398.

⁵³ Jaquette du disque de l'*Ursonate* comprise dans Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.*,

⁵⁴ « Wer spricht die Ursonate ? », *Der Spiegel* n° 8, 2008, p. 147.

⁵⁵ Kurt Schwitters « Ursonate », Enregistrement du 5 mai 1932 à la Radio Allemande.

⁵⁶ Kurt Schwitters, Ernst Schwitters et Philip Granville, « An Anna Blume », *Die Sonate in Urlauten*, Lord's Gallery, Londres, Octobre 1958; 100 copies, 33 1/3 tours.

mention Wergo CD. The analysis confirmed the suspicion and proves that the CD distributed as a recording by Kurt Schwitters is in fact a performance made by his son Ernst Schwitters.⁵⁷

Tout en privilégiant dans notre analyse la version originale de 1932, nous n'avons pas totalement rejeté l'interprétation d'Ernst (cd WERGO). En effet, le fils de l'artiste exprimait son souhait d'être fidèle à une version historique ; si l'affirmation est véridique (ce qu'on ne peut qu'espérer), il devient le meilleur interprétant possible, l'ayant entendu plus souvent que quiconque⁵⁸.

Si la question de l'authentification s'est avérée aussi importante pour tant de monde (au point d'en faire le titre d'un reportage du très lu *Spiegel*), c'est parce qu'à travers elle se pose la question de l'authenticité de l'œuvre. Pour Kurt Schwitters comme pour François Dufrêne, l'interprétation de l'artiste est partie constituante de l'œuvre, loin d'une simple actualisation. Il devient donc urgent de se demander sur quoi reposent ces interprétations « uniques ».

b) Interprétations de vive voix

Considérons dans un premier temps les témoignages décrivant au plus près la réalité de leur performance de vive voix pour nos deux artistes et donc de se poser directement la question de ce « sentiment d'authenticité », reposant d'après l'article sur la « manière d'interpréter et le timbre de la voix ». Hans Richter rapporte son expérience de la première

⁵⁷ « L'authenticité de l'enregistrement a été remise en question dès sa publications par les artistes, universitaires et critiques à cause de la manière dont il était interprété et du timbre de la voix de l'interprétant. Afin de tirer l'affaire au clair, la fondation Kurt et Ernst Schwitters a demandé en 2006 une expertise, basée sur l'analyse de la voix, au professeur Jens-Peter Köster de l'Université de Trier. Pour l'expertise, trois enregistrements ont été comparés. L'enregistrement original de Kurt Schwitters, l'enregistrement en 1958 par Ernst Schwitters de la *Sonate in Urlauten*, et la version sus-mentionnée de Wergo. L'analyse a confirmé les soupçons et a prouvé que le CD distribué en tant qu'original de Kurt Schwitters, était en réalité une performance de son fils, Ernst Schwitters. » [En ligne] <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html> (consulté le 10 avril 2014)

⁵⁸ Il s'en explique en 1958 dans une intervention que l'on peut retrouver sur le site d'Ubuweb (<http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>, consulté le 10 avril 2014) : « Though I am aware my recital can, in no way, be compared with my father's, I have one advantage over all other people, I drank it, so to speak, at the same time as my mother's milk. I heard it at least two or three hundred times. I followed closely its development. I admired it immensely, as I admired my father. I believe I shall never forget the intonation and pronunciation of it. Anyhow, it is the best I can do. »

« Bien que je sois conscient de mes faibles talents pour la récitation en comparaison avec ceux de mon père, j'ai un avantage sur autrui, je l'ai bue, pour ainsi dire, en même temps que le lait maternel. J'ai dû l'entendre en tout deux ou trois cent fois. J'ai suivi de près son évolution. Je l'ai immensément admirée, tout comme j'admirais mon père. Je crois que je n'oublierais jamais son intonation et sa prononciation. De toute manière, c'est le mieux que je puisse faire. »

représentation publique de l'*Ursonate* en 1925, chez une éditrice de Potsdam, Mme Kiepenheuer :

Schwitters, haut de deux mètres, debout sur la scène, commença son *Ursonate* avec des sifflements, des hurlements et des piailllements devant un public tout à fait inexpérimenté en matière d'art moderne, sans parler d'explosifs. D'abord celui-ci fut complètement consterné, comme sous le choc psychologique causé par une grenade, et se figea deux minutes au moins. Le choc se dissipa aussitôt après ces deux minutes. Pendant une demi-minute de plus, le sentiment de bienséance due à leur hôte, Madame Kiepenheuer, contint toute réaction ou protestation. Mais cette retenue accumula la tension intérieure. [...] Puis se produisit soudain ce qu'ils ne purent maîtriser : ils éclatèrent de rire et le public tout entier, libérant la pression accumulée, explosa en une orgie de rires. [...] Une explosion atomique !

Tout cela ne dérangeait nullement notre cher Kurt, ni ne l'empêchait de poursuivre son interprétation. Il déclama seulement dix fois plus fort de sa voix entraînée et puissante, couvrant le tourbillon du public qui devint un accompagnement. Autour de lui cela déferlait comme la mer, face à laquelle deux mille ans auparavant, Démosthène s'exerçait la voix. Tout aussi rapidement qu'il s'était levé, l'ouragan se tut et Schwitters déclama sans interruption son *Ursonate* jusqu'au bout. Le résultat fut fabuleux. Ces mêmes généraux, ces mêmes dames aisées qui venaient de rire aux larmes, s'approchèrent de Schwitters les larmes aux yeux pour exprimer cette fois leur admiration, leur gratitude, en bégayant presque d'enthousiasme. Quelque chose s'était produit en eux, une chose inattendue : une grande joie.⁵⁹

La forte impression que fait Schwitters à son auditoire semble reposer sur trois éléments. D'abord, sa présence scénique. Particulièrement grand et juché en outre sur une scène, l'artiste domine son assemblée assise devant lui. En outre, il se sert aussi de « trucs » théâtraux que l'on pourrait assimiler à des procédés de cirque, les explosifs. Déjà, Michel Seuphor parlait de billes qui tombaient pour susciter la surprise. C'est également en parlant de présence qu'Henri Chopin évoque sa découverte de François Dufrêne : « [...] une voix superbe. [...] C'est-à-dire que, ce qui m'est resté du film, c'est toute la présence, à la fois scénique et vocale de Dufrêne, qui était une merveille. La diction était tellement belle, la générosité de la diction était tellement convaincante que cela m'a fait dire que le film, en fait, c'était Dufrêne et non Isou. »⁶⁰

Ensuite, et là, c'est plus précisément lié à sa diction, comparée à celle de Démosthène couvrant le fracas de la mer, Schwitters a beaucoup de coffre, une voix puissante, qui lui

⁵⁹ Hans Richter, « Kurt Schwitters », *op cit.*, pp. 339-340.

⁶⁰ Henri Chopin, Entretien accordé à Jacques Donguy in Musée de Marseille (Dir.), *Poésure et Peintrie*, *op cit.* p. 366.

permet de jouer sur les volumes. Alain Frontier parlant des crirythmes de Dufrêne parle également de puissance :

Amplés inspirations, expirations puissantes, coups de glotte, implosion et explosion de consonnes inouïes, frications prolongées jusqu'à devenir mélodies, incroyables voyelles, tous les sons possibles, non seulement les phonèmes, c'est-à-dire les sons qui entrent dans le système de la langue, mais tous ceux que peuvent produire la bouche, les poumons, le larynx, la langue, l'air qui s'échappe en bruissant, le cri « poussé dans ses derniers retranchements »⁶¹.

Frontier dégage ici quelques caractéristiques : le souffle, le traitement musical (chant), mais aussi les termes d'« explosion » ou « implosion » suggèrent la force énergétique de la diction jusqu'à la violence. L'image d'une explosion draine avec elle, l'idée de bruit et de bombe, suggérant ainsi les critères du volume et de vitesse, permettant d'accentuer, de faire surgir un son par rapport à un autre. En effet, pour Dufrêne, comme pour Schwitters, il ne s'agit pas que de lettres, mais surtout de sons dialoguant entre eux.

Ainsi peut-on souligner le troisième élément qui contribue à faire forte sensation chez leurs auditeurs. Ils multiplient les effets sonores. Schwitters d'une part produit « des sifflements, des hurlements et des piailllements ». Si les sifflements ne sont pas explicitement linguistiques, les hurlements sont le résultat d'un volume mené à l'excès, dans un contexte conflictuel. Ainsi la manière de dire permet de représenter en creux une situation de dialogue particulière. Les piailllements peuvent soit les cris d'un oiseau, soit un terme péjoratif pour décrire une voix aigüe, celle d'un enfant ou d'une femme, ce qui permet de suggérer ainsi la présence d'une véritable polyphonie dynamique et variée. C'est n'est plus un effet, mais une caractéristique particulièrement exploitée par Dufrêne dans sa *Cantate* : il fait dès sa première strophe entendre plusieurs voix différentes, donnant corps à différents personnages. Son intonation pour prononcer « Tes dès sont jetés » est totalement différente de celle qui dit « hom, hom ! », « bla bla » ou encore « Hébreux, c'la Sire » pour ne prendre que quelques exemples dans la première strophe. Il imite également des accents : anglais dans la septième strophe (pour prononcer les mots « agresse ce despote et sa salace hostie »), italien dans la huitième (pour dire « Dolce estetica ma... »). Cet effet de polyphonie contribue à dynamiser l'ensemble. Il repose sur un rapprochement plus ou moins évident de l'ordre de l'imitation.

Jean Arp décrit ainsi la récitation de son ami : « [...] avec quel élan irrésistible, il chantait, il trillait, il murmurait, il grasseyait, il jubilait, sa « Sonate présyllabique », jusqu'à tirer ses

⁶¹ Alain Frontier, « La lettre et le cri » in François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, op cit, p. 19.

auditeurs hors de leur peau grise »⁶². Triller, grasseyer, chanter reprend la comparaison établie par Richter avec un oiseau et permet d'insister sur la souplesse de la voix de l'exécutant, mais aussi cette « imitation ». On pourrait croire qu'il s'agit seulement d'un « truc », d'une imitation. En réalité, à l'écoute de la version de 1932, il apparaît que Schwitters dit ses phrases mélodiques très vite, en gomme les voyelles tandis qu'au contraire les consonnes apparaissent d'autant plus évidentes. Or, parmi elles, il y a des dites fricatives, qui produisent une impression de frottement, comme les ailes d'un grillon : [z] et le [R], qui, particulièrement roulé n'est pas sans évoquer le roucoulement d'un oiseau. La voyelle [i], particulièrement présente dans les thèmes 1, 2, 3 et 4, est aigüe et Schwitters choisit en outre de la répéter, de la doubler (« li ») et de l'accentuer (dans « Tillf » ou « till »). D'autres syllabes, qui contenant une voyelle fermée pourraient être graves, sont accentuées et dites de manière aigüe, c'est le cas notamment de « Fümms » et de « bö ». Chez Dufrêne, la polyphonie repose tout à fait sur l'imitation d'autres timbres de voix que le sien : « *Toutes les voix parlent, même les voix réactionnaires, qui sont aussi en nous.* »⁶³

Si la présence sur scène de nos deux artistes produit le même effet et repose sur des choses comparables, leur diction est fondamentalement différente, comme nous pourrions le constater en considérant maintenant les deux enregistrements. Pour cela, nous avons relevé dans les témoignages les outils d'analyses suivants : le souffle et son corolaire le silence, la vitesse, le volume, la hauteur, qui permettent de produire différents types d'effets relatifs au chant, à l'imitation, et à l'accentuation.

c) Enregistrements

La respiration de nos deux artistes n'est pas perceptible. En revanche ils disent certaines phrases en un souffle, ce qui leur permet de suggérer des phrases mélodiques ou syntaxiques. Schwitters prononce ainsi d'une traite la première phrase de la transition (ü3). « ziiuu ennze ziiu nnzkrmmüü » constitue une première phrase dont l'intonation, remontant vers l'aigüe, nous indique qu'elle est interrogative. Elle répond à une seconde, qui s'abaisse vers le grave, constituant la réponse. Le fait de ne pas faire de pause permet de suggérer des vers sans mots (à l'instar d'un poème d'Hugo Ball), de nouvelles phrases et, associé à l'intonation, simule

⁶² Jean Arp, *Jours effeuillés*, cité dans Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.*, p. 257.

⁶³ Entretien avec Michel Giroud, in François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, *op cit.*, p. 12.

une situation de dialogue dynamique. Schwitters se sert aussi de cette lancée respiratoire, assimilable au phénomène de liaison à l'écrit, pour accentuer certains passages. Toujours dans l'introduction, il formule dans un souffle « dll rrrrrr beeeee » (5) puis marque une pause infime avant de prononcer « bö » mettant ainsi en exergue la syllabe finale, particulièrement importante ensuite, car elle va servir de cadre à « fümms » de part et d'autre.

Dufrêne dessine lui aussi des phrases par l'élan de sa voix et par les pauses de son souffle. La plupart du temps effectivement, cela recoupe la syntaxe, les phrases que l'on retrouve à l'écrit avec l'emploi de la ponctuation. L'intonation s'abaisse bien après « nibus » et « Focales », dessinant les deux premières phrases exclamatives du poème. Pourtant, Dufrêne ne met en place un système que pour le détourner. Le souffle de la voix regroupe également pour mettre en valeur avec une grande subtilité les associations phoniques à la base de la construction de la *Cantate*. Ainsi sépare-t-il par une légère accélération suivie d'un ralentissement deux groupes phonétiques [kalom] et [nibys] afin de souligner la répétition de la syllabe [nibys] apparues au vers 1, tout en maintenant par le fil de son souffle ininterrompu, seulement ralenti, la cohérence sémantique du mot « calomnie ». On entend la distinction des syllabes sans perdre le sens du mot, car Dufrêne le dit dans un seul souffle, tout en usant de vitesses différentes.

Cela nous amène au critère suivant la vitesse. Globalement, la diction de Schwitters est rapide, voire très rapide, tandis que celle de Dufrêne est résolument lente, ce qui peut être en partie expliqué par les conditions de diffusion. En 1932, Schwitters ne disposait sans doute que de très peu de temps sur les ondes. Marc Dachy constate d'ailleurs qu'il a fait un montage de plusieurs parties de son poème afin d'en rendre compte de manière assez exhaustive, au lieu de se contenter du seul « scherzo ». Dufrêne n'a pas ce problème. En revanche, il doit prononcer un poème qui n'a pas renoncé ni au mot, ni au sens. Pour garder ce sens (du bon mot) intelligible, il lui faut aller relativement lentement, et ce d'autant plus que les mots sont assemblés non pas selon des règles grammaticales et logiques ordinaires, mais selon un principe phonétique qui brouille le sens. La vitesse donc nous l'avons effleuré peut servir chez l'un comme chez l'autre, à isoler certains groupes phonétiques par rapport à d'autres afin de suggérer un dialogue ou de mettre en exergue des associations.

Dans l'*Ursonate*, on peut constater des différences de vitesse, de manière plus sensible que dans la *Cantate*. Ainsi, les deux premières lignes du développement (ü1) avant de passer au « largo » sont une lente descente grave qui permet de suggérer la fin d'une première partie,

avant de passer au largo. Les différences de vitesse suggèrent également des alternances en dessinant un jeu de question/réponse à l'échelle de la phrase, mais aussi du mouvement. Le thème 6 du largo est lent, tandis que le scherzo est dit ensuite de manière assez rapide. En effet, une vitesse est parfois associée à un mouvement, définissant une identité : le largo de la deuxième partie est lent dans son ensemble. L'indication de la vitesse (largo) devient ici une mesure, donnée pour tout le mouvement. Souvent doublée d'un jeu de hauteur, elle peut aussi dessiner des dynamiques. Par exemple, le thème 4 de la première partie monte lentement, chaque syllabe étant plus aigüe que la précédente. Inversement, la dernière phrase du développement (ii4) « Uu zee tee wee bee fümms » descend lentement. Cela confine à la musique, comme nous le verrons.

Chez Dufrière, le changement de vitesse peut aussi créer la surprise, être un élément dynamique. Dans la huitième strophe, dernière de notre extrait, il fait une énumération assez rapide des noms propres « Ysolde et Cosima, Li-Po, Zola, Cami, Risi, Kosice, Cascamille » qui contraste avec la diction plutôt lente du reste.

Associés aux autres caractéristiques, le volume est peut-être l'outil le plus efficace pour marquer les accentuations. Lors de l'introduction (thème 5) Schwitters développe la phrase syllabique du thème « dll rrrrr beeeee fümms bö » ajoute successivement trois syllabes nouvelles « wö » puis « täa » (puis « täa », « zää » et « Uu », mais cela ne fait pas partie de l'enregistrement de 1932). Chaque nouvelle syllabe est dite plus forte que les autres, avec une légère montée qui permet de garder la parole en préparant l'auditeur à l'arrivée de la phrase suivante. De même chez Dufrière, la syllabe [ɔm] du mot « calomnie (vers 5) est-elle dite vraiment plus fort, afin de marquer la structure phonétique répétitive. Il permet aussi de fournir un cadre, d'indiquer un commencement ou une fin, et ce chez nos deux poètes. Kurt Schwitters commence sa sonate par un ostinato très doux pour la terminer en criant ménageant ainsi un effet de final, tout comme Dufrière achève son enregistrement par un « top » tonitruant.

Le dernier critère, celui de la hauteur, n'apparaît que pour doubler l'impact des autres effets : mise en exergue, jeux de questions/réponses ou de répétition, imitations, toutes tentatives qui tendent plus qu'à souligner, à rendre palpable, la structure dynamique des deux poèmes.

Cependant Dufrêne va au-delà de ce souci de dynamisme et approfondit l'emploi de chacun de ces outils en lui accordant une signification supplémentaire, en grande partie permise par le sémantisme du poème. Nous avons vu comment, usant de vitesses différentes sans perdre le fil de son souffle, il parvenait à signifier à la fois la répétition phonétique de [nibys], et à préserver le sens du mot « calomnie ». Les pauses ou les silences font même apparaître en creux de nouveaux mots. Ainsi, vers 11, « mordu réac », prononcé [mɔR-dy/Reak]⁶⁴ dessine une autre expression, « Mort du réac », révélant un discours anti-réactionnaire. Le volume souligne les assonances, en dehors du sens, créant ainsi des effets de surprise. Au vers 85 par exemple, le poète accentue le mot « ose ». Cela va certes dans le sens explicatif de la phrase, mais rappelle également la syllabe [ɔz] du début annoncée au début de la strophe. Mais au-delà de ces critères, c'est véritablement le travail sur l'intonation de la voix⁶⁵ qui permet de souligner le sens et même plus largement de créer véritablement du sens. Dans la sixième strophe par exemple, lorsque Dufrêne prononce « L'apocalypse est là, Eilath », dans l'intonation de sa voix qui retombe comme à la fin d'une phrase, on ne peut s'empêcher d'entendre le soupir d'un « hélas », infime variation du premier qui ferait, ici, particulièrement sens.

d) Utilisation du magnétophone

L'infinie ramification des réseaux de sens est encore amplifiée par l'utilisation que fait Dufrêne du magnétophone. Toutefois, Dufrêne limite les effets qu'ils auraient pu employer⁶⁶ à un seul : un effet d'écho. Celui-ci s'installe très précisément à partir de l'hémistiche du vers 76 et se poursuit de manière plus ou moins prononcée jusqu'à la fin de notre extrait sonore. Il est particulièrement marqué à la fin de cette strophe 5 sur le mot « Ca-na-an », conférant ainsi une valeur prophétique à l'énonciation hébraïque de la terre promise. L'emploi de l'écho insiste sur la polyphonie mais également sur la diction qui, de lente et solennelle, devient

⁶⁴ Ici notre tiret signifie un ralentissement.

⁶⁵ Dans sa thèse (Poésie sonore et poétiques expérimentales de la voix au XX^e siècle, op cit.), Guilhem Fabre utilise le logiciel Anaproz. Ce logiciel, conçu par François Colombo, spécialiste du dialogue homme-machine, permet d'analyser l'intonation.

⁶⁶ On peut encore une fois s'étonner de l'absence de parties chantées, pourtant suggérées par le titre et courantes chez l'artiste notamment dans les suites au T.P.L. et préférées à une diction solennelle, qui loin de la rapidité d'un véritable dialogue, renvoie au texte. On pourrait presque émettre l'hypothèse selon laquelle, l'enregistrement déjà chargé du poids d'un texte élaboré, ne pouvait pas prendre également en charge trop de « moyens mécaniques », s'il voulait rester attaché à faire entendre le grain de la voix.

prophétique ou sibylline. L'effet d'écho n'est cependant pas un écho *stricto sensu*. Les mots ne sont pas dupliqués par la manipulation, l'on conserve la voix d'origine, mais elle confère une sorte d'ombre portée qui suggère ce que pourrait être leur redoublement systématique. Cela n'est pas sans rappeler les chants d'Église ou les chœurs en canon : un clin d'œil au sens original du mot « cantate ». La manipulation sonore, sans nuire à la diction et au grain de la voix, souligne la contrainte à l'origine du poème : le retour des phonèmes.

S'il est le premier à utiliser un magnétophone en 1949, François Dufrene ne lui reconnaît au début qu'un rôle d'enregistrement :

Cette reproduction ne peut être qu'une copie **mécanique** [...] Je tiens quant à moi, par choix tempéramentiel, tout en gardant mes distances par rapport aux manipulations du compositeur (mais sans me priver des ressources telles le « réenregistrement ») à m'efforcer de faire chanter jusqu'à la viscéralité humaine.⁶⁷

Pour consentir ensuite à des manipulations *a minima* : « Quant à ces "transformations complexes" que nous aurions plutôt tendance à considérer comme simplistes -ralentissement, accélération ou écho-, nous n'avons rien là contre, y ayant déjà fait appel [...] quand, loin qu'elles dénaturent notre expressivité celles-ci l'exaltent ». ⁶⁸ Seule manipulation sonore de la *Cantate*, l'effet d'écho la laisse voir comme travail artisanal, tout en reconnaissant les ressources de la phono-techné, dont François Dufrene le premier comprit l'importance poétique. Le poème, enregistré, de par sa manipulation se métamorphose à nouveau, ressort désormais de l'« *auditure* », terme défini par Pierre Schaeffer :

Auditure : ensemble des caractéristiques, esthétiques, aussi bien que techniques, propre à un poème intégrant, dans sa conception même, l'appareillage et les procédures technologiques compositionnelles électro-acoustiques ainsi que les modes de divulgation et de publication qui y sont liés ; soit, globalement, la phono-techné.⁶⁹

⁶⁷ François Dufrene, « Pragmatique du Crirythme », *op cit.*, p. 259-261.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Pierre Schaeffer, *La sévère mission de la musique*, cité par Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore, Eléments de typologie historique*, Paris, Le clou dans le fer, coll. « Eléments », 2009, p. 67.

4) Avec quels outils François Dufrêne et Kurt Schwitters écrivent-ils la voix ?

L'étude de la mise en page de la voix en littérature amène souvent à une aporie : elle constate que l'écriture ne parvient pas à prendre en charge tout un pan de l'expressivité orale et corporelle, remettant ainsi en question toute une théorie traditionnelle saussurienne du langage. Et effectivement, notre analyse de la voix, bien qu'employant aussi des outils non littéraires, ne permettait que d'effleurer la véritable complexité phonique de la diction. L'on peut légitimement en conclure tout en allant dans le sens des recherches sur la question, que l'inscription graphique ne peut rendre complètement la voix. Et pourtant, nos poètes partent à l'inverse de la voix (élaboration en psalmodiant pour Schwitters et sur un principe phonétique pour Dufrêne) pour choisir ensuite de mettre en page et en toile leur poème, malgré la tension que cela peut générer entre les deux formats. C'est donc qu'ils estimaient que cette version graphique serait une traduction honorable. Il est donc tout à fait intéressant de se demander quels outils concrets ils ont choisi d'utiliser, avant de nous poser la question de l'analyse de cette utilisation et de sa portée esthétique.

Les deux supports graphiques choisis par nos deux poètes sont fondamentalement différents, la page mise en forme typographiquement pour l'un, la toile pour l'autre, ils mettent tous deux en place des codes dont ils prennent soin très tôt de faciliter la compréhension en écrivant un texte explicatif : « Ma sonate des sons primitifs » et « Histoire d'une cantate et d'en dire deux mots ».

a) Ajout des voyelles résonnantes

Kurt Schwitters a choisi dans sa poésie phonétique de ne pas travailler seulement sur la syllabe, mais de centrer ses recherches sur la lettre. Mais quelles lettres écrit-il ? La première version du poème vient d'un poème de Raoul Hausmann dont celui-ci avait fait imprimer en quatre exemplaires en format d'affiche :

Fmsbwtözäu

pggivr.. ? mü

La version originale⁷¹ comprend une grande majorité de consonnes, s'enchaînant les unes à la suite des autres d'une manière difficile à prononcer⁷². Aussi peut-on en conclure qu'en dépit d'une volonté phonatoire affichée, le poème de Hausmann relève de fait bien plus du domaine graphique que du sonore. Or, Kurt Schwitters reprend le poème de son ami à son compte et y rajoute de nombreuses voyelles qu'il qualifie à juste titre de « résonnantes », donnant ainsi un poème un véritable potentiel phonique comme l'explique Élodie Hemmer :

L'écriture de la « prononciation », et ainsi de la voix, passe chez Schwitters par l'utilisation de la voyelle. C'est l'adjonction de celle-ci qui permet la diction et introduit le son dans les premières lignes de la *Ursonate* [...]

Ainsi même si Hausmann revendiquait la dimension phonique de son poème, selon un principe d'écriture « optophonétique », l'impact de son poème nous semble demeurer essentiellement visuel. Il est en effet, difficilement lisible.

La suite consonantique est imprononçable telle quelle. Les consonnes, en effet, comme leur nom l'indique, sont des sons qui, pour se faire entendre, doivent être prononcés avec des voyelles. Il est généralement admis qu'une suite de consonnes rend tout énoncé aphonétique. Il faut donc considérer que la structure du poème rend le texte sans voix et le code d'une telle façon que l'on ne puisse actionner la composante phonique qu'au risque d'une fausse lecture. C'est bien ce que choisit de faire Schwitters (1932) lorsque, voulant transformer cette pièce en morceau changé, il transforme la suite « fmsbwt » en « fûmms bö wö tä ».⁷³

« C'est toujours la voyelle qui porte le son, utiliser la voyelle, c'est donc écrire le son directement »⁷⁴ : elle en devient essentielle non seulement pour la diction, mais aussi pour ouvrir le poème aux potentialités musicales de la voix. Redoubler ou répéter les voyelles,

⁷⁰ Raoul Hausmann, *Courrier dada*, Paris, Allia, 2004, p. 59.

⁷¹ Il est très intéressant de voir que Schwitters dans son texte intitulé « Ma sonate des sons primitifs », datant de 1927, (*in* Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit*, p.191) n'en présente pas la même version, mais celle-ci : « FMSBWTCU/PGGFMÜ ». Ici, il n'y a qu'une seule consonne, le « u », il n'y a aucune ponctuation et toutes les lettres sont écrites en capitales d'imprimerie, ce qui ne laisse deviner aucun travail sur le son. D'ailleurs Schwitters écrit « à ma connaissance, [ce] n'était qu'une épreuve typographique destinée à choisir les caractères ». Ce n'est pas tant de l'origine du poème dont il s'agit que de s'attribuer le passage du poème de la typosphère à la phonosphère.

⁷² Cette écriture n'est pas sans rappeler l'écriture hébraïque très pauvre en voyelles, celles-ci étant sous-entendues. L'écriture serait donc dans ce cas prononçable même si le code utilisé ne serait effectivement dicible par les profanes qu'au prix de nombreuses erreurs.

⁷³ Élodie Hemmer, *La mise en page de la voix*, Mémoire de maîtrise, Reims, université de Reims, sous la direction d'Isabelle Krywkowski, 2004, pp. 51-52.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

isolées parfois comme « Ii Ee dès le thème 2, c'est leur donner une « autonomie sonore maximale », les « considér[er] comme des sons, c'est-à-dire comme un phénomène périodique dont on peut soigner, amplifier ou amortir la vibration, qu'on peut tenir longtemps, dont le timbre est infiniment variable et toutes les modulations personnelles. »⁷⁵

b) Durée et intensité

Or, il est intéressant de constater que dans la partie « explication des signes » de son texte explicatif, « Ma sonate des sons primitifs », Schwitters ne se penche ni sur le timbre, ni sur la hauteur, données qui peuvent permettre de décrire la singularité d'une voix. Il préfère dispenser des informations relatives d'une part à la durée et d'autre part à l'intensité (ce que nous avons appelé précédemment « volume »), c'est-à-dire à des caractéristiques mesurables et que l'on note habituellement dans une partition musicale et qui, somme toute, sont indépendantes de l'interprétant. Il définit d'abord un cadre : « les lettres utilisées se prononcent comme en allemand », et « les lettres c q v x y sont supprimées » distinguant parmi celles qui restent voyelles et consonnes.

Il propose ensuite de signifier la durée par la répétition des lettres. La persistance du graphème signifie celle du phonème dans un parallèle mimétique. Les voyelles d'abord pour les raisons évoquées au-dessus :

Une voyelle seule est brève ; deux (voyelles) ne sont pas doubles, mais longues s'il s'agit de voyelles identiques. Mais si deux voyelles identiques doivent être prononcées doublement, le mot se coupe à cet endroit-là.

Puis celle des consonnes. Il distingue les occlusives, c'est-à-dire celles dont l'articulation bloque complètement l'air au niveau de la bouche, du pharynx ou de la glotte et ne peuvent donc de fait pas être tenues dans le temps –il n'y pas plus d'air, des autres :

Les b p d t g k z successifs se prononcent séparément, donc « bbb » comme trois b séparés. Les f h l j m n r s w sch ne se prononcent pas séparément, mais de manière allongée, « rrr » est un ronflement plus long que « r ».

⁷⁵ *Idem.*

Dans un deuxième temps, il suggère un moyen de noter l'intensité par l'utilisation des traits à l'épaisseur et à la couleur variables selon le volume, oscillant entre FF (fortissimo) et pp (pianissimo). Le choix du rouge et le recours au trait ne sont pas sans rappeler comme nous le verrons ensuite les compositions constructivistes. Le rouge connotant entre autres la force, permet de suggérer la puissance de la voix. Tout comme la répétition du graphème occupait l'espace de la page à l'image de la persistance du son dans l'air, ici l'épaisseur du trait, investissant plus ou moins le blanc, donne par analogie l'image de la voix saturant plus ou moins l'espace sonore. L'occupation de l'espace de la page par une lettre accentuée reflète celle de l'environnement sonore de nos poètes récitants. Ainsi :

On peut souligner en rouge ce qui doit être lu à voix haute, et en noir, ce qui doit l'être à voix basse. Un trait rouge épais signifie donc, F F, un trait mince F, un trait noir mince p, un trait noir épais pp. Tout ce qui n'est pas souligné est mf.

c) Coupe syllabique féconde

Chez Dufrêne, c'est le principe de répétition phonétique des syllabes qui ouvre le poème à ces « modulations personnelles ». Le découpage syllabique des mots qui s'ensuit est très complexe est souvent ambivalent. L'auteur lui-même écrit :

Prélevons-en à titre d'exemple [...] l'assez inattendue juxtaposition, coupée d'une parenthèse : ... Pausilippe (ottway). Nous avons dans le PÔZILIPOTWE, aussi bien PÔZ (solution maxi) que PÔ (solution mini), ZIL que ZI, LIP que LI, POT' que PO, WE que TWE.

Pour retrouver le choix qu'a fait l'auteur en préférant une association syllabique plutôt qu'une autre, il faut s'appuyer sur la lecture à haute voix. Pour former ses syllabes, Dufrêne emprunte certains phonèmes de la fin d'un mot pour former une liaison avec la syllabe suivante, créant ainsi une syllabe à cheval sur deux mots. Ainsi au vers 1 dans « Homme...nibus! Ondez » le [s] final de « Homme...nibus » est rattaché au [õ] de « Ondez » afin de créer la syllabe [sõ]. Or cette syllabation tient compte de l'accentuation naturelle de la langue : les voyelles toniques sont [by] puis [õ]. On pourrait donc définir la coupe syllabique juste après [by] et écarter le [s] de manière à obtenir [by] et [sõ] et non plus [bys] et [õ] comme on le ferait d'ordinaire en coupant en fonction de la sémantique pour préserver le sens du mot « omnibus », c'est-à-dire à rejeter ledit phonème pour la prochaine syllabe. En

privilégiant la syllabe [sɔ̃], Dufrêne tient compte de la version orale, c'est-à-dire de l'accentuation supposée sur telle ou telle voyelle en général en fin de mot. En outre, cette mise en valeur de la syllabe [sɔ̃], qui apparaît naturelle à la lecture, grâce au phénomène de liaison du « s », montre que Dufrêne en adoptant ce procédé tient compte des « liaisons » opérées à l'oral, prenant la phrase comme une chaîne sonore ininterrompue et réunit les deux actualisations (écrite et orale) de la langue : cela revient à écrire [om] [ni][by]..[sɔ̃]. Nous avons donc sous les yeux, le texte à lire et le flot sonore à dire.

Les coupes syllabiques mettent aussi en valeur les allitérations : au vers 12, il coupe « mordu » en deux syllabes [moR] et [dy], ce qui permet d'établir une liaison entre ce [moR] placé à l'attaque du vers et celui placé à la rime. Ce travail d'imagination qui met en parallèle les deux lieux du vers a tendance à mettre celui-ci et particulièrement sa valeur sémantique entre parenthèses. En jouant sur la mémorisation d'un son, cela met plutôt en valeur son actualisation sonore, en dépit du soin apporté par l'artiste à des caractéristiques textuelles propres au texte écrit : orthographe, mots relevant parfois du registre soutenu, ponctuation...

d) Code coloré

Ces allitérations sont rendues parfaitement visibles sur la toile à travers la mise en place d'un code sur lequel nous nous pencherons plus avant par la suite: « N'était-il pas clair, en effet, que la visualisation des structures sonores serait à la fois plus fidèle et plus aisée si, au lieu de jouer sur la diversité des caractères, je faisais appel à la couleur en investissant les blancs dans lesquels s'inscrivaient les syllabes ? »⁷⁶

Au contraire de Schwitters, Dufrêne tente d'établir sur sa toile des rapports égaux entre les syllabes et son code n'aurait donc pas vocation à marquer les accentuations qu'elles soient de l'ordre de la durée ou de l'intensité comme chez Schwitters ou autres. Le choix des couleurs est déclaré « arbitraire » et le quadrillage accorde à chaque syllabe un espace équivalent sur la toile. Les outils qui nous ont servi précédemment pour l'analyse de la diction semblent laissés à la liberté de l'interprétant, tandis que le code ne serait là que pour souligner la structure allitérative en créant ainsi des réseaux de sens.

⁷⁶ François Dufrêne, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », *op cit.*, p. 398.

Pourtant, n'y a-t-il véritablement aucun signe qui guide la diction ? On peut voir qu'au fil des toiles apparaissent des majuscules, notamment en début de vers ou dans le cas d'un « e » muet que Dufrêne voudrait prononcer. C'est le cas du « TOP » final, crié. Ici, la différence de casse attirerait l'attention sur l'intensité du phonème. Quant à la durée, elle est réglée *a minima* par la ponctuation. Toutefois, le peu d'informations sur la diction dispensées par le code montre de manière évidente que son intérêt n'est pas utilitaire. Il ne faudrait pas oublier que nous sommes face à des toiles, exposées en 1977.

II/ Investissement du matériau graphique

La sonate éblouit le lecteur autant que l'auditeur, l'œil écoute, l'oreille regarde. Chaque moment, visuel ou auditif, est une création en soi, sans soumission de l'un par l'autre.

Marc Dachy

Si, forcés de conquérir un nouveau public du fait de la nouveauté de leurs productions poétiques nos deux artistes se tournent résolument vers la pratique de la performance scénique et enregistrée, ils élaborent également très rapidement des versions graphiques de leurs

poèmes. Celles-ci investissent un matériau différent, bien que conçu dans un but comparable, dont il s'agira de saisir l'ampleur : page typographiquement composée pour l'*Ursonate* et toiles recouvertes de texte manuscrit et de pictogrammes colorés pour la *Cantate*. Des fragments de l'*Ursonate* sont publiés dès 1923 (soit bien avant la version enregistrée, datant de 1925) tandis que Dufrêne exposera les strophes de son poème en 1977.

a) Paradoxe entre la récitation performée et l'inscription normative du poème

L'existence même de ces versions graphiques peut laisser rêveur. En effet, nous les avons *a priori* considérées comme un support de la diction, où le signe graphique devait assumer une fonction utilitaire de code. Il s'agissait de donner un équivalent exact de la voix, autrement dit de fournir à l'interprétant tous les outils relevés précédemment dans l'analyse de la version sonore, à la manière d'un script⁷⁷. L'ensemble était soumis à la nécessité de la clarté et le lieu de la toile ou de la page était uniquement limité à sa comparaison par analogie avec l'espace sonore investi par le poète lors d'une performance. Or, ce recours à l'inscription peut paraître hautement contradictoire, du fait de sa fixité, particulièrement si on l'envisage strictement comme un code pré-défini. Pour Kurt Schwitters privilégiant la scène Merz, tout comme pour Dufrêne, inventeur du crirythme, spontanéité hurlée, il existe une véritable tension entre ces deux actes de création. Marion Naccache, remarquant le même va-et-vient dans le travail de Bernard Heidsieck, souligne ce paradoxe :

Le paradoxe réside donc dans ce mouvement de retour vers le texte, « arrachement » du poème à la page dans le cadre de la lecture-performance, mais retour à la fixité du texte dans le travail de montage de la bande magnétique. C'est bien d'une tension entre les deux technologies qu'il s'agit ici, entre la technologie fixante du texte (ou de la partition [...]) et la technologie de la performance (ou de l'exécution).⁷⁸

⁷⁷ La métaphore de la partition est bien plus souvent utilisée mais d'une part, elle porte à caution, car dans le contexte de la poésie sonore, elle renvoie explicitement à la production de Bernard Heidsieck, les poèmes-partitions. D'autre part, une partition laisse à l'interprétant une marge d'interprétation. Afin de souligner la véritable correspondance utilitaire et totale entre le signe graphique et le son, nous préférons le terme de « script » employé également par Marion Naccache.

⁷⁸ Marion Naccache, *Bernard Heidsieck et Compagnie...*, *op cit.*, p. 114.

b) Le poème comme une composition esthétique : il ne s'agit pas de lire...

Et pourtant le paradoxe se dissipe dès lors justement que l'on ne considère plus nos deux versions graphiques seulement comme un texte à lire, un script, mais bien davantage comme un matériau graphique. En effet, il s'agit moins d'inscrire le son, en fixant une diction, que de donner à voir. Si c'est particulièrement patent pour la toile de la *Cantate* qui joue sur les couleurs, c'est également le cas pour l'*Ursonate*. Sa mise en page typographique ne serait pas faite pour être lue. Dans son texte « Ma sonate des sons primitifs », Schwitters limite considérablement le nombre de lecteurs possibles par ses mises en garde :

Le lecteur doit lui-même travailler sérieusement s'il veut réellement apprendre à lire. Le travail stimule davantage la capacité d'assimilation du lecteur que les questions ou critiques inconsidérées. Ne dispose du droit de critique que celui qui a tout compris. Plus encore que lue, la Sonate doit être écoutée.⁷⁹

Ernst Schwitters va plus loin : « Although this is the most up-to-date notation, it is virtually impossible to recite it correctly without having heard it recited by Kurt Schwitters as often as possible. »⁸⁰ Cette dernière affirmation confirme, d'une part, que le système de notation n'est pas à envisager dans un rôle utilitaire, où il manquerait à son rôle et, d'autre part, que sa lecture par une tierce personne en est « virtuellement » impossible. Le poète devient le seul garant d'une lecture correcte, c'est-à-dire respectueuse de l'intention originale et l'on pourrait croire que le texte est lu par le poète lors de ses performances. Pourtant Ernst Schwitters précise plus loin que :

It was never read from a manuscript, although it has been published in artmagazines everywhere in its various stages of development. But my father knew it by heart and preferred improvising the recitation, as this gave him the possibility to develop it continuously.⁸¹

⁷⁹ Kurt Schwitters, « Ma sonate des sons primitifs », in *Id.*, *Merz...*, *op cit.* p. 190.

⁸⁰ Ernst Schwitters, intervention consultable sur le site d'Ubusound : « Bien que ce dernier système de notation soit le plus abouti, il est virtuellement impossible de la réciter correctement sans avoir aussi souvent que possible entendu Kurt Schwitters la réciter ».

⁸¹ *Idem.* « Il ne lisait jamais son manuscrit, bien qu'il ait été publié partout dans des revues artistiques aux divers stades de son développement. Mais mon père le connaissait par cœur et préférait improviser la récitation pour se donner la possibilité de la développer en permanence »

c) ... mais de contempler une composition plastique

Même s'il faut tenir compte des intérêts personnels de Kurt et Ernst Schwitters à contrôler l'originalité⁸² de l'œuvre en déclarant la sonate illisible par un tiers, ce discours a au moins l'intérêt de nous inciter à envisager d'autres analyses pour le typotexte de l'*Ursonate* : la mise en page typographique, tout comme les toiles de Dufrene, serait davantage à voir qu'à lire. Travaillant à une publication, Schwitters propose que « tout un chacun puisse poser les différentes parties les unes à côté des autres et les comparer »⁸³. Or, regardant l'*Ursonate*, Marc Dachy déclare qu'elle « éblouit le lecteur autant que l'auditeur » : il ne s'agit plus de lecture, mais bien de contemplation esthétique.

Il n'est d'ailleurs pas neutre que Schwitters emploie le terme de « composition », désignant aussi bien l'activité du typographe que celle du peintre. En effet, nous lèverons dans un premier temps le préjugé strictement utilitaire de la typographie, qui la rend quasiment transparente à nos yeux contemporains. Nous montrerons, au contraire, que les avant-gardes artistiques et notamment Schwitters ont eu une intense activité typographique, proposant une esthétique résolument moderne, absolument pas transparente.

Poser le statut esthétique de ces compositions nous amènera à préciser la notion de plasticité, c'est-à-dire leur capacité à prendre et à donner la forme. Ainsi analysant surtout la mise en page proposée dans le dernier numéro de *Merz*, nous essaierons de montrer que le poème intègre des formes au vocabulaire artistique contemporain. Mais nous verrons qu'il est aussi une « création en soi », initiant de nouveaux procédés que l'on retrouvera chez Dufrene.

Enfin, délaissant définitivement le statut utilitaire des deux versions, nous nous donnerons la possibilité d'envisager le poème comme un tableau, autonome de la phonation, bien qu'interdépendant. Distinguons à l'instar de Marc Dachy : « chaque moment, visuel ou auditif, est une création en soi, sans soumission de l'un par l'autre ».

⁸² L'on peut également voir dans cette impossibilité une bataille de légitimité auctoriale, source de revenus. Kurt Schwitters défend l'originalité de sa récitation, car elle est pour lui une source de revenus. De même son fils est celui qui a entendu le plus de récitation de l'*Ursonate* et serait donc la personne la plus (la seule ?) habilitée à la dire. Il ne faudrait pas renier pour autant l'aspect utilitaire et lisible des notations de Schwitters.

⁸³ Kurt Schwitters, lettre à Katherine Dreier datant du 16/9/1926, reproduite dans Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.* p. 256, *cf.* annexes.

1) Avancées typographiques des avant-gardes

a) Une définition mécaniste de la typographie

L'on définit habituellement la typographie comme une opération mécanique : « typographie : procédé d'imprimerie dans lequel l'impression est réalisée par des caractères en relief assemblés et mis en page »⁸⁴. À l'heure où l'ordinateur exécute une mise en forme automatique, elle semble vouée à l'obsolescence et à devenir de plus en plus transparente. Le typographe est le grand absent de cette première définition. Elle nie par là même l'existence d'une réflexion individualisée sur la page imprimée et réduit celle-ci à un procédé mécanique, potentiellement reproduit en série. Ce qui sous-tend en effet cette conception, c'est le difficile passage d'un mode de fabrication artisanale produisant des objets uniques, représentatifs de leur concepteur, à un mode de production industrielle, en série et donc interchangeable avec lequel peinent à s'accorder les questionnements artistiques et esthétiques traditionnels. Interroger les potentialités esthétiques de la page, c'est voir le typographe. Il ne s'agit de rien de moins que de rééduquer notre regard à voir l'identité unique de la pensée esthétique humaine derrière un objet industriel rendu transparent à nos yeux parce qu'il a été reproduit en série mécaniquement en distinguant la phase de conception, de fabrication⁸⁵, de la phase de reproduction.

Élodie Hemmer convoque ensuite Henri Meschonnic : « La typographie n'est pas isolable, [...] elle participe de, et réalise chaque fois comme la syntaxe, le lexique ou l'intonation [...], un ensemble théorique-plastique qui accomplit à chaque fois un statut du langage et un effet de sens »⁸⁶. Cette seconde définition, si elle introduit les possibilités plastiques de la mise en page avec l'expression « ensemble théorique plastique », ne les justifie que dans le cas d'une actualisation utilitaire du langage et du sens sans établir de rapport explicite avec l'esthétique.

Pour arriver à concilier les deux, il nous faut proposer une troisième définition de Serge Lemoine :

Par typographie, il ne faut pas entendre seulement ce qui touche au métier de l'imprimerie, ms un art qui joue sur la mise en pages de textes imprimés et de formes selon des

⁸⁴ Élodie Hemmer, *La mise en page de la voix, op cit.*, p.31.

⁸⁵ François Dufrêne s'appelle lui-même le « poeta faber ».

⁸⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Lagrasse Verdier, 1982, p. 304.

critères à la fois techniques et artistiques, dans le but de créer une composition originale à vocation utilitaire.⁸⁷

b) La typographie dans certaines conditions est un art

En effet, dès le début du vingtième siècle, les avant-gardes vont révolutionner la typographie en lui offrant de nouvelles possibilités esthétiques.

- Les mots en liberté futuristes

Après avoir dans sa poésie aboli la grammaire et la syntaxe, Marinetti publie en 1912 son premier mot libriste et, en 1913, le manifeste *Les mots en liberté*. Apportant une place toute particulière à l'édition, il propose une révolution typographique. La page devient un lieu d'hétérogénéité : Marinetti introduit la couleur, outil auparavant spécialement pictural. Il emploie des encres de couleurs différentes distinguant les lettres et les syllabes au sein d'un même mot, le morcelant en différentes entités. L'espace de la page est investi par lignes de force, des dynamiques géométriques, qui dépassent la linéarité classique. Les mots sont écrits dans tous les sens possibles. La ligne n'est plus forcément droite, mais se courbe, l'axe horizontal classique se double de nouvelles propositions inspirées des tableaux contemporains. Les lignes peuvent être verticales, obliques, courbes : « la ligne disparaît alors dans son impression traditionnellement horizontale, mais demeure présente en tant que succession de signes sur un même axe »⁸⁸. Le signe graphique devient disponible à tous les magnétismes. Marinetti offre une « nouvelle conception de la page typographiquement picturale »⁸⁹. Or, les futuristes sont exposés à Zürich, au Cabaret Voltaire, à l'heure où le mouvement dada se forme sous l'impulsion de poètes et de peintres. Dès 1915 en effet, une exposition à la galerie Tanner réunit Adya Van Rees, Otto van Rees, mais aussi Jean Arp, très proche ami de Kurt Schwitters. Pas de doute donc que ces avancées aient profité à Kurt Schwitters.

- Les conceptions optophonétiques de Raoul Hausmann

⁸⁷ Serge Lemoine, « Merz, Futura, Din et Cicero », in Kurt Schwitters, *Merz...*, op cit., p. 182.

⁸⁸ Élodie Hemmer, *La mise en page de la voix*, op cit., p. 29.

⁸⁹ Giovanni Lista, « Entre Dynamis et Physis, ou les mots en liberté du futurisme », in Musée de Marseille (Dir.), *Poésure et peinture*, op cit., p. 52.

Plus directement, Raoul Hausmann, avec lequel Kurt Schwitters entreprend une tournée dès 1921, explore également les arcanes de la typographie et constitue une source d'inspiration directe. Il crée les « poèmes-affiches », imprimés et placardés sur les murs de Berlin ou réintégrés dans des montages. Ils sont déterminés non par une quelconque versification, mais, précédant Schwitters, par la revalorisation de la lettre : « dans un poème, ce ne sont pas le sens et la rhétorique des mots, mais les voyelles ou les consonnes, et même les caractères de l'alphabet qui doivent être porteurs d'un rythme »⁹⁰. Celles-ci sont arrangées dans un ordre « optophonétique » qui tente de trouver un équivalent optique au son : « l'ordre optophonétique du poème-affiche détermine les changements de sonorité, le caractère alphabétique trahissant l'expression d'une attitude musicale ». Du fait du format choisi, l'affiche, le poème sort de la page. Le caractère typographique, enflé, s'impose visuellement et rivalise avec la peinture, ouvrant dès lors les signes alphabétiques à une nouvelle compréhension esthétique. Elle est particulièrement patente lorsque Hausmann récupère des bribes de ses propres poèmes pour les intégrer à des montages.

- Les premières mises en page dadaïstes de Kurt Schwitters

Comme la plupart des artistes dadaïstes, Raoul Hausmann y compris, Schwitters a été marqué par les travaux des futuristes et s'est ensuite efforcé d'éditer ses propres travaux afin de pouvoir concevoir leur mise en page :

En 1922, l'ouvrage *Memoiren Anna Blumes in Bleie* [Mémoires d'Anna Blume en plomb], publié à Fribourg possède une couverture plus ordonnée : les titres sont imprimés en Fraktur et la vignette centrale est composée d'éléments de typographie et d'images découpées selon le principe du collage. L'impression d'ensemble est celle de la profusion, qui se retrouve encore en 1923 dans l'affichette Dada soirée, que Schwitters réalise en collaboration avec Théo Van Doesburg : la diversité des caractères, la composition désordonnée, la confusion des formes, la difficulté de lecture y sont caractéristiques de l'esprit dadaïste.⁹¹

- L'essor de la Nouvelle Typographie en Allemagne

Toutefois l'Allemagne de la république de Weimar fournit un contexte particulièrement favorable à l'essor d'une nouvelle typographie.

⁹⁰ Raoul Hausmann, cité par Marc Dachy : « L'Ursonate de Kurt Schwitters », in Musée de Marseille (Dir.), *Poésure et peinture, op cit.*, p. 142

⁹¹ Serge Lemoine, « Merz, Futura, DIN et cicéro », *op cit.*, p. 191.

Jan Tschichold, choisi par Schwitters pour mettre en page l'*Ursonate* du numéro 24 de Merz en est une figure de proue. Tschichold étudie les arts appliqués à Leipzig mais aussi à Dresde où il a l'occasion de rencontrer Schwitters. L'industrie penche alors en faveur des caractères grotesques traditionnels ce qui va l'amener à se pencher sur les œuvres originelles publiées aux premières heures de l'imprimerie. En 1923, l'exposition du Bauhaus de Weimar lui fait découvrir la modernité. Il effectue alors un premier travail où l'on sent l'influence de Lissitzky. Tschichold joue un grand rôle auprès des artistes et des imprimeurs car il le seul à connaître de la lettre et de l'histoire de la mise en page et à être formé au métier de typographe. Ainsi son ouvrage, *Die elementare Typographie* est publié 1925 par l'Union des imprimeurs. *Die neue Typographie* est ensuite composé à Berlin, largement illustré, composé de caractères grotesques et mis en page par Tschichold lui-même. Ces deux livres proposent une révolution au sein de l'union des imprimeurs. Tschichold va même donner des cours à l'Ecole supérieure des imprimeurs allemands à Munich. Imaginer un caractère qui traduise les aspirations internationales devient l'un des principaux buts du mouvement.

Tschichold lui-même compose un alphabet en 1929 et un autre, au pochoir en 1931. Schwitters compose également le *neue plastische Systemschrift* (nouvel alphabet plastique) : « L'écriture systématique exige que l'image complète de l'écriture corresponde à la sonorité complète de la langue, et non pas que, çà et là, une lettre corresponde plus ou moins au son en cas d'extraction individuelle de la sonorité. Pour faire que l'image écrite corresponde à la sonorité, il faut examiner les ressemblances et les différences entre les lettres ». Pourtant, la plupart de ces propositions ne seront pas commercialisées à l'exception du Futura de Paul Renner, utilisée pour le corps de texte de l'*Ursonate*. Synonyme de modernité, il est particulièrement employé par Schwitters et plus globalement les nouveaux publicitaires pour remplacer le caractère gothique Fraktur.

Kurt Schwitters, lui-même acquis à ces idées, fonde ainsi en 1927 le groupe des Abstraites de Hanovre, mais aussi le Ring « Neue Werbe Gestalter ». Ils s'attachent à propager une forme de typographie nouvelle, simple et aérée, l'usage des caractères droits sans empattement ni fioriture, une mise en page géométrique et rythmée, et le recours aux couleurs pures, rejoignant ici Moholy-Nagy, qui écrivait en 1923 : « la typographie est un instrument de communication, elle doit porter une information claire sous sa forme la plus percutante ». Schwitters, président particulièrement actif du Ring, multiplie les textes théoriques : en 1924, il édite le numéro 11 de sa revue *Merz* sous le titre de « Typoreklame » [publicité

typographique]. Il y développe ses « Thèses sur la typographie ». En 1928, il publie son article, « Gestaltende Typographie » dans un numéro spécial de la revue *Der Sturm*. En 1930, il reprend ses idées dans une brochure de seize pages, *Die neue Gestaltung in der Typographie* [La nouvelle forme en typographie] distinguant document d'information et document publicitaire proposant des exemples de mises en pages individualisées, Le document d'information, censé être objectif est associé aux formes carrées à l'équilibre des volumes, des pleins et des vides. Au contraire, la publicité foncièrement subjective se doit, pour attirer l'œil, d'être dynamique, contrastée, agressive et déséquilibrée, usant à l'envi de différentes formes géométriques.

- La Merzwerbezentrale

Cet essor, particulièrement manifeste quand l'on considère l'augmentation du nombre de typographes, est permis en pratique par la multiplication des imprimeries que par des commandes privées et publiques. En parallèle des engagements au sein du Ring, Schwitters mène des recherches personnelles. Il fonde en 1925 sa propre agence publicitaire, la Merzwerbezentrale et traite à ce titre « avec de nombreux clients, à Hanovre même où se trouvait de puissantes formes commerciales et industrielles entre autres Günther Wagner, qui fabriquait les produits de la marque Pelikan, l'imprimerie Hahn ou encore Bahlsen [...], la fabrique de meubles de Celle [...] dont il a conçu les prospectus présentant le mobilier tubulaire de l'architecte Otto Haesler »⁹². En 1929, il a été chargé d'élaborer la ligne graphique des imprimés relatifs au nouveau quartier de Karlsruhe. En janvier de la même année, Kurt Schwitters devient le typographe de la ville de Hanovre. Il est désigné pour dessiner les nouveaux formulaires aux normes DIN adoptés progressivement par la République de Weimar pour rationaliser et rentabiliser ses charges administratives croissantes⁹³. Pour mettre en place les rubriques, il initie également dans ces travaux un intérêt particulier pour la ligne comme élément de structuration des espaces :

Pour tracer les lignes sur lesquelles on doit écrire, je me sers en général [...] (des lignes continues) et non de la ligne en pointillé couramment adoptée. Pour les tableaux, je prends pour

⁹² *Ibid.*, p. 189.

⁹³ L'évolution de la république de Weimar en état social moderne entraînait une importante augmentation des charges administratives qui nécessitait de repenser leur fonctionnement en termes de rationalisation et de rentabilité. Pour cela, l'on mit en place le système dit des feuillets mobiles permettant l'utilisation d'un calque, qui pour être rentables suppose l'application judicieuse du formulaire : ces formulaires standardisés au format de la norme DIN furent considérés comme les prototypes de l'uniformisation des enregistrements administratifs et commerciaux, et également comme le premier pas vers un emploi généralisé de la machine à écrire »

règle de donner moins d'épaisseur aux lignes extérieures qu'aux lignes intérieures, car la séparation des rubriques est plus importante que l'encadrement de l'ensemble. Au lieu d'équilibrer le texte par rapport au milieu de la page comme on le faisait jusqu'alors, j'accentue la ligne de séparation de la gauche et je ne m'occupe pas trop de la fin des lignes à droite. On reconnaît par là que je me laisse guider par des considérations pratiques et non par des soucis d'ornementation. Pour la même raison, le texte entier est décalé vers la droite, car il faut laisser la marge libre, tandis que le reste de l'espace doit être complètement utilisé.⁹⁴

- Schwitters éditeur

L'on retrouve le Futura, comme le travail sur la ligne dans la plupart des productions écrites de l'artiste publiées après 1923, date à laquelle il fait un voyage aux Pays-Bas pour une tournée dada et où il publie le premier numéro de sa revue *Merz*.

La couverture frappe par sa sobriété : les titres sont imprimés en caractères bâton, la mise en page joue sur la dyssymétrie, les directions horizontales et verticales et l'alternance des pleins et des vides. Le dos de couverture, réservé aux annonces publicitaires, est très dépouillé avec son cadre en filet noir. Quant à l'intérieur, il est marqué par une justification régulière, une mise en page soignée, claire et rigoureuse. Si ce premier numéro de *Merz* affirme « Hollande ist DADA », l'ensemble reflète davantage l'influence de Théo Van Doesburg et de sa revue *De Stijl*. Par la suite, les publications de Kurt Schwitters relèveront de cette esthétique. Tous ses travaux au sein de son agence de publicité [...] appartiennent à la tendance de la « nouvelle typographie » et sont fondés sur les notions de système, d'économie de dépouillement et d'efficacité. Il s'agit d'une typographie fonctionnelle, mais qui continue à se soucier de la forme [...]⁹⁵.

Toutefois, avec le numéro 14/15 de *Merz* intitulé *Die Scheuche* [l'épouvantail], sorte de conte pour enfants conçu en collaboration avec Käte Steinitz et Théo Van Doesburg, Schwitters semble toutefois s'affranchir de l'utilitarisme affiché jusque-là. Publié dans un format à l'italienne (20,5 : 24,2), ce conte doit se poser sur une table pour être regardé, sa prise en main n'est pas aisée, il n'est pas pratique à emporter. Une fois posé, c'est-à-dire une fois le lecteur installé à un bureau, il ne se feuillette pas, mais se regarde. Le format induit un certain type de lecture, esthétisante. Les pages sont alternativement rouges et bleues. Bien que cela n'ait absolument pas été nécessaire à la construction du récit, cela rend la lecture plus dynamique et amusante. Les images sont composées en caractères typographiques issus des casses d'imprimeries. Mais cela va plus loin, ils constituent les personnages : le B cherche noise au X pendant tout le récit. Ils suggèrent une narration par leurs caractéristiques

⁹⁴ Kurt Schwitters, cité dans Werner Heine, « Avant-garde ou administration -de Merz à Kommerz » in Kurt Schwitters, op cit., p. 196.

⁹⁵ Serge Lemoine, « Merz, Futura, DIN et cicéro », op cit., p. 191.

structurelles : le B écrit en corps gras, plus stable du fait de sa base horizontale est plus fort que le X écrit en corps maigre et constitué de deux obliques formant une dynamique instable. Le premier donne au second un coup de pied qui le pousse à terre. De petites variations dans la représentation des « personnages » suggèrent un changement dans leur situation, une évolution du récit et permettent de maintenir l'intérêt du spectateur, qui, ainsi, ne repose pas que dans les mots. Par exemple, le chapeau du X ne cesse de changer, malgré des caractéristiques constantes qui permettent de le reconnaître : un carré souligné à sa base d'une barre horizontale plus longue, par analogie à la visière. C'est un H dont les barres dessinent un vide sur la couverture et en page 6, jusqu'à laquelle il s'agissait plutôt d'un carré fermé et alternativement rempli d'encre ou non. Reprendre un carré à la place du H souligne la matérialité géométrique des caractères. Leur forme dessine un ensemble de vides et de pleins correspondant aux zones à encrer ou non. Les lettres, ici entendues comme caractères typographiques, forment la structure du récit et permettent son évolution. Les mots deviennent quasiment superflus. Rapports de forces, bousculades, personnages brossés à grands traits, on a presque l'impression d'un théâtre de marionnette proposé aux enfants. Les légères variations sensibles d'une page sur l'autre peuvent également faire penser au flap-book, qui au fil des pages laisse voir un dessin animé. Nous sommes en effet à l'aube du cinéma...

Preuve s'il en est qu'il attribue des caractéristiques proprement esthétiques à la typographie, Kurt Schwitters intègre très tôt des fragments de lettres (et de chiffres) et de publicités dans ses tableaux *merz*, les associant aux deux sens du terme à des formes abstraites :

comme dans les papiers collés cubistes, ces éléments jouent un rôle évident dans l'organisation de l'image : celui d'être regardés comme autant de formes, de lignes, de surface et de valeurs, celui de rappeler directement la réalité, au même titre que les autres matériaux incorporés, celui enfin d'être identifiés en même temps comme des bribes de textes à lire, voire à prononcer et de constituer une sorte de langage nouveau et primitif ⁹⁶.

Dans une autre œuvre appelée *Tortralt* (1929), la composition picturale ne repose que sur les lettres. L'artiste assemble des bribes de textes découpés et réunis de façon à former de nouveaux mots « inconnus » : « la présentation avec alinéas, la différence des caractères

⁹⁶ Serge Lemoine, « Merz, futura, DIN et cicéro », *op cit.*, p. 190.

explicite bien l'intention : il s'agit d'un poème phonétique, qui organise des sonorités et des rythmes et qui se regarde aussi comme un « tableau »⁹⁷ »

De ces tableaux à l'écriture de l'*Ursonate*, il n'y a qu'un pas.

2) Mises en page de l'*Ursonate*

Née en 1921 au retour de la tournée Anti-Dada de Prague, l'*Ursonate* a été publiée à plusieurs reprises par son auteur. Listons ces différentes apparitions pour plus de clarté :

- 1923 : les premiers fragments apparaissent dans *Merz 6* sous le titre « Lanke Trr Gll »
- Même année, publiée également dans *Mécano 4/5* sous le titre « Sonate »
- 1926 : lettre à Katherine Dreier pour une publication aux États-Unis qui n'a pas abouti
- 1927 : dans *Transition* sous le titre « Primiititii », ainsi que dans *L'esprit nouveau*, *Merz 20* et *i10*
- 1931 : « correctement publiée » selon l'auteur dans *Merz 21*
- 1932 : Mise en page par Jan Tschichold dans *Merz 24* sous le titre « die Ursonate »

a) Une élaboration typographique de longue date mais progressive

À la lumière de ces quelques faits, il apparaît évident que l'artiste a été très rapidement préoccupé d'offrir une équivalence typographique à son poème : avant même la publication des premiers fragments dans la revue *Merz*, il envoie une ébauche à Tristan Tzara. Le son et le signe ont donc été pensés simultanément, ou presque.

L'élaboration de l'*Ursonate* dans ce qu'on peut considérer comme sa forme définitive⁹⁸ a pris de longues années et a beaucoup évolué. Le choix du titre reflète bien ces changements. Au début, le poème porte quasiment le même titre que celui que lui donnait Raoul Hausmann : « fümms bö wö ». Le titre ne montre pas encore l'appropriation de la matière

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Car sa transcription graphique n'a pas évolué ensuite. Mais ne fonctionnant pas comme un script, cette fixation n'a pas empêché Schwitters de prolonger ou varier certains passages au gré de chaque interprétation, ainsi que le confiait son fils.

poétique, il n'y a pas encore de distance par rapport au texte. Rapidement, Schwitters oscille entre la structure d'une sonate (titre donné dès 1923) et le choix d'un titre poétique conséquent « Primiititii ». L'élaboration d'un néologisme, « Ursonate », agrégeant le préfixe « Ur- », « originel » en allemand et le mot « sonate », apparaît comme la conciliation poétique, mais aussi graphique de ces deux tendances et montre l'avancée de la réflexion de Schwitters sur son propre poème. Composant sa sonate, Schwitters élabore à la fois des moyens pratiques pour écrire le son, mais aussi des effets esthétiques, visuels ou plastiques. Cela permettra de réévaluer la portée du rôle de Jan Tschichold, auquel l'on doit la composition de l'*Ursonate*, présentée dans le numéro 24 de *Merz*.

b) Manuscrit pour Tzara

La version que Schwitters envoya à Tzara fut certainement l'un de ses premiers essais de mise en page et le seul que l'on possède qui soit manuscrit. Le poème ne porte pas encore de titre. Il est écrit en minuscules sauf le premier et le dernier vers, écrits en majuscules, avec un corps plus grand et avec un trait plus gras, ce qui les distingue tout à fait du reste du poème et produit un effet de cadre. Dans l'enregistrement, la partie finale est dite plus forte, on peut donc supposer que l'épaisseur du trait et la taille plus importante du signe signalent des variations de volume « fortissimo ». Ce code apparaît déjà dans son texte « Ma sonate des sons primitifs », même s'il n'est considéré que comme une possibilité (« On peut ») et ne concerne plus alors les lettres, mais les traits qui pourraient les souligner. Les majuscules, qui furent très utilisées dans les « Buchstabbendichtungen » du début des années 20, ne servent que de cadre dans la version confiée à Tzara et deviennent tout à fait marginales dans la version de 1932 tout en assumant toujours la même fonction, marquer une hausse de l'intensité.

Une deuxième chose se met en place dès cette toute première version et sera constante dans la production poétique de l'artiste : la verticalité de l'écriture. Ainsi, la ligne dans la pensée occidentale est associée à l'horizontalité et à la linéarité d'un déroulement chronologique, lequel peut donc garantir le sens de la phrase, car à chaque mot est attribuée une place précise, autrement dit un ordre d'apparition dans le temps. Schwitters, dans la droite ligne des avant-gardes, remet en question ces polarités traditionnelles. La majorité des poèmes de lettres de l'artiste (hormis ses poèmes-images composés qui, inclus dans un espace carré

exploitent toutes les polarités) sont organisés de manière verticale. Au lieu de placer les mots les uns à la suite des autres, de manière linéaire et de gauche à droite, Schwitters dispose les groupes de lettres les uns sur les autres. Ainsi, l'on voit très rapidement si les lettres d'un groupe de mots à un autre se correspondent. L'enchaînement vertical privilégie non plus le sens directement lié à un placement chronologique, mais les comparaisons, il s'agit de mettre en évidence ce qui reste inchangé et ce qui varie. Cette comparaison visuelle rend également visible d'un seul coup d'œil l'augmentation, la diminution (ou la rupture) du volume des vers, et leur alternance, autrement dit les jeux de rythme. Dans cette première version, l'on voit très bien l'entrecroisement des deux phrases mélodiques allant croissant : « F » > « fms » > « Fmsbewe » > « fmsbewetä » > « fmsbewetäzä » > « fmsbewetäzäu » et « bw » > « bwre » > « bwretä » > « bwretäzä » > « bwretäzäu ». La comparaison d'une ligne à l'autre permet de voir qu'une voyelle a été ajoutée, car la ligne est plus longue et de repérer rapidement laquelle. Cela souligne aussi l'irruption du « p ». Isolée, la consonne occlusive paraît d'autant plus agressive qu'elle rompt la dynamique initiée. Jetons un œil à quelques-unes des versions typographiques ultérieures.

c) Sans titre, *Merz 6*, 1923

Un premier fragment du poème, typographiquement composé apparaît en 1923 dans un coin du numéro 6 de *Merz*, co-écrit par Schwitters et Jean Arp. Le poème, encore sans titre, apparaît dans la double page centrale partagée entre les deux artistes. Légèrement désaxé, il se trouve dans le coin supérieur droit et l'on pourrait croire qu'il y est relégué. Pourtant, juste au-dessus, il est écrit « NEU » [nouveau] en gras et en capitales d'imprimerie. L'adjectif, associé au dessin d'un index désignant le merzbild semble également fonctionner comme s'il donnait un titre au poème. Ce passage correspond à la troisième partie de l'*Ursonate* définitive. Du point de vue du contenu, les principaux thèmes (thèmes 8, 9 et 4) du scherzo sont fixés, mais ils se combinent encore ici avec le thème du trio (thème 3) dans un ordre qui n'a pas l'excessive rigueur de cette troisième partie. La manière d'écrire non plus n'est pas encore fixée. Les consonnes ne sont pas encore systématiquement doublées d'une voyelle et certaines voyelles ne sont pas redoublées : le choix graphique n'exprime pas encore les potentialités sonores maximum de la lettre. En outre, il y a encore plusieurs majuscules à la fin du passage, permettant de ménager un effet de clôture.

d) « Sonate », *Mécano 4/5*, 1923

Dans *Mécano 4/5*, Schwitters prenant sans doute conscience et de la rigueur de sa construction poétique et de son goût pour les idées constructivistes change le titre de son poème pour le nom de « Sonate », renvoyant explicitement à une forme musicale fixe, composée.

Toujours présenté sous forme de colonne, ce fragment correspond à la quatrième partie, presto, plus rarement publiée que la première et la troisième. Le passage est plus long, couvrant tout un mouvement, preuve de la maturation du poème. En effet, les thèmes sont là aussi fixés. Les mouvements d'amplification et de réduction sont encore relativement mobiles dans le nombre et l'ordre de leurs répétitions.

La graphie évolue. Les majuscules se raréfient, mais du fait des nombreuses répétitions (x 8 ou x 4 pour la plupart des phrases mélodiques), Schwitters donne l'impression esthétique de blocs thématiques, tranchant les uns avec les autres. Les groupes de lettres demeurant courts, quatre lettres au maximum, ce qui est bien inférieur à la moyenne d'un mot, cela confère presque un aspect onomatopéique à la diction et permet de garder une certaine dynamique graphique malgré la lourdeur des blocs thématiques. Quant à l'écriture des thèmes proprement dite, « l'orthographe n'est pas encore arrêtée : elles ne comportent dans *Mécano* qu'une seule consonne finale, là où les versions ultérieures en livreront deux »⁹⁹. Pour aller plus loin que ce constat, il faut se poser la question de savoir quelle possibilité ouvre le redoublement d'une lettre. Celui d'une voyelle permet de marquer graphiquement la prolongation d'un son, ou éventuellement sa répétition, comme c'est le cas pour les consonnes. Dans les deux cas, cela a une implication sur le rapport au temps du récitant. Répétition ou allongement de la durée, il s'agit sûrement moins de fixer une orthographe (surtout dans un poème phonétique sans mots) que de composer un rythme. Pourtant, une autre possibilité se dessine à l'écoute de la version authentifiée comme celle d'Ernst Schwitters. Les consonnes redoublées dans la version finale, passant par exemple de « gnim » à « gnimm » sont dites de la même manière. Le second « m » n'aurait donc qu'une fonction esthétique, donnant visuellement davantage de poids aux groupes de lettres.

⁹⁹ Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.* p. 256.

e) « Primiititiii », *Transition* et *Merz 20*, 1927

Ces deux passages, publiés la même année, sont quasiment identiques à l'exception d'une chose. La dernière phrase mélodique « primiititiii tuutaatoo » est répétée quatre fois dans *Transition* et varie avec « primiititiii tootaatuu ». Ce choix a des conséquences sur le rythme. Dans le premier cas, le passage suivrait un rythme croissant. D'abord un jeu de question/réponse, une simple répétition ensuite et pour finir une répétition à quatre reprises. La quantité est chaque fois doublée, passant de 1 à 2 puis à 4. Dans le second cas, Schwitters joue davantage sur l'alternance d'un jeu question/réponse que sur l'inflation de la phrase. La répétition n'est pas portée à son maximum, il s'agit surtout de jouer sur l'alternance des phrases. Ces deux jeux se retrouvent dans l'*Ursonate* mise en page par Tschichold.

f) Sans titre, *i10*, 1927

Nous avons ici l'intégralité de la première partie de l'*Ursonate*. Sans rentrer dans les détails afin de ne pas trop anticiper sur l'analyse de la version définitive, l'on peut remarquer au premier coup d'œil que Schwitters a mis en place dès *i10* des lignes assez épaisses encadrant les thèmes ainsi que leurs numéros. Cela donne l'impression d'une forte structuration visuelle, séparant les parties, les mouvements et les thèmes les uns des autres. Chaque élément acquiert ainsi une forme spécifique, ce qui permet de les croiser avec plus de rigueur. Or, il n'est sans doute pas anodin qu'à cette évolution remarquable de la mise en page corresponde, en 1927, la fondation par Schwitters du groupe des Abstraites de Hanovre et en janvier 1928 celle du Ring Neue Werbegestalter, dates auxquelles, il faudrait sans doute ajouter la création par l'artiste de sa propre agence de publicité en 1925. Certains travaux de Friedrich Vordemberge-Gildewart, et plus globalement des nouveaux publicitaires, exploitent largement les potentialités de la ligne comme élément de structuration visuelle, distinguant à la fois des informations, séparant des éléments les uns par rapport aux autres et distribuant l'espace typographique entre vide et plein, entre blanc et noir. L'écriture en est quasiment fixée à l'exception du mouvement H. Il est frappant de constater la ressemblance de la mise en page choisie pour la revue *i10* et celle de Tschichold, alors que pourtant cinq années les séparent. La comparaison permet de comprendre qu'en 1927, déjà, le projet poétique et typographique de Schwitters est mature. Il serait donc faux de croire que la mise de l'*Ursonate* résulte des choix du seul Tschichold : la plupart des caractéristiques

typographiques de la mise en page choisie pour le numéro 24 de *Merz* sont déjà présentes dans celles pensées et réalisées par Schwitters. Observons-la maintenant

g) 1932, Die Ursonate, Sonate in Urlauten, Merz 24

Par rapport à *i10*, la structuration par la ligne s'est faite plus légère dans *Merz 24*. Dans *i10*, tout était très compartimenté. La structure, répondant aux sirènes constructivistes formait une grille autour du poème, empiétant quelque peu sur la lisibilité et la créativité. Un trait épais séparait le corps du texte du numéro des thèmes, un autre, continu, distingue nettement chaque thème du suivant, une partie d'une autre. Les noms des thèmes et les titres de parties, comme des mouvements étaient écrits en gras et dans un corps plus grand que le corps du texte, ce qui avait tendance à l'écraser, tout en insistant sur la composition quasi mathématique de la sonate.

Ici, la structure s'efface devant le texte. La ligne sert autant d'outil de distinction que de lien entre les parties : « dans un bon travail typographique, toutes les parties isolées sont conditionnées dans leurs formes les unes par les autres, leurs rapports s'établissent lentement, et seulement au fil du travail »¹⁰⁰. Pour l'annonce des thèmes, bien qu'ils soient écrits en gras afin de les distinguer, le corps choisi est le même que pour le corps de texte et le mot ne porte pas de majuscule, ce qui assure une impression de fluidité entre le titre et son contenu, mais aussi entre les différents thèmes. Ceux-ci ne sont plus séparés que par une discrète ligne discontinue, très fine. Il n'y a donc pas de coupure à l'intérieur d'un même mouvement. De la même manière, les noms des mouvements sont distingués en étant placés comme les titres dans des cartouches, mais sont écrits dans le même corps afin de faciliter la lecture et la visibilité au sein d'une même partie. Le squelette de la sonate, titres, mouvements et thèmes, possède une identité commune : Tschichold leur a réservé une police linéale dont la rondeur tempère de beaucoup la froideur précise. Ainsi, distingue-t-on d'un seul coup d'œil toute la structure de l'*Ursonate* : la linéale découpe les parties, puis les mouvements et distingue ensuite les thèmes : « une lisibilité aisée est le principe directeur de toute typographie »¹⁰¹.

¹⁰⁰ Jan Tschichold, *Livre et typographie, essais choisis*, Paris, Ed. Allia, 1998, p. 13-14.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.12.

Outre qu'il facilite la lisibilité, Tschichold, par l'épure des moyens typographiques mis en œuvre nous offre une expérience esthétique en s'efforçant de créer un équilibre entre la stabilité introduite par la grille structurelle et la dynamique du corps de texte, auparavant étouffée : « l'expression et la vie viennent du mouvement. Une symétrie immobile est sans tension et nous laisse froids. [...] En fait, la beauté exige ce dérangement de la symétrie parfaite. Ce qui n'est pas tout à fait symétrique est considérablement plus beau que l'impeccable symétrie »¹⁰². La mise en page de l'*Ursonate* est en effet particulièrement dynamique, et ce depuis *i10*, tranchant en cela avec les parutions précédentes où le poème se présentait comme un bloc de vers.

Tout d'abord, les lettres se suivent sur des lignes syncopées, « en escalier », dessinant une oblique. L'œil suit l'enchaînement du vers d'une ligne à l'autre. Schwitters propose ici une conception de la ligne tout à fait modernisée, à la fois horizontale et verticale, car le vers continue vers la droite sans retour à la marge tout en étant déporté un rang plus bas. La ligne, axe horizontal traditionnel sur lequel les signes se succèdent de gauche à droite, est pulvérisée en plusieurs séquences. Elle n'est plus qu'une succession de signes. Schwitters propose une alternative aux lignes verticales et horizontales traditionnelles.

« La Nouvelle typographie [...] considéra "l'axe central" dont il est vrai, on avait abusé avec des résultats ridicules, comme une camisole de force, et souhaita lui échapper en prônant l'asymétrie »¹⁰³. Le poème alterne, en effet, entre une composition à dominante verticale et une autre composition à dominante horizontale. Le mouvement D par exemple par la répétition à six reprises des syllabes ne se développe pas tout de suite sur la ligne, mais, petit groupe compact de signes répété d'une ligne à l'autre, produit un effet d'entassement. D'autres passages, comme le mouvement G, ne jouent pas sur la répétition et les signes s'étendent plus rapidement sur la ligne, occupant l'espace de la page de gauche à droite, dans son horizontalité. Mais, nous ne parlons que de dominante. En réalité, la composition asymétrique permet de tronquer l'impression visuelle. Pour le mouvement D, bien que l'ensemble soit aligné à gauche, la partie droite du bloc de composition dessine une ligne oblique ; de même pour le mouvement G dont la partie droite forme presque une diagonale entre le coin supérieur gauche et inférieur droit du bloc de composition. L'ajout ou la suppression des voyelles d'une ligne sur l'autre produisent des effets d'amplification et de

¹⁰² *Ibid.*, p.43.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 23.

réduction qui dessinent ainsi non plus des blocs compacts et justifiés, mais des parallélépipèdes aux angles aigus (thème 5, mouvement A) dont les côtés forment des obliques dynamiques.

L'axe central peut également être détourné. Schwitters multiplie aussi les décrochements par rapport à l'alinéa, notamment dans les jeux de question/réponse. Ainsi la question est alignée à gauche tandis que la réponse, centrée, est décrochée par rapport à cet alignement. L'œil opère une sorte de synthèse entre les deux, au niveau de l'axe central, qui fonctionne encore en creux, tout en étant détourné (thème 1, mouvement B).

Le grand dynamisme de la composition passe par la diversité des effets recherchés, mais surtout sur leur alternance : dominante horizontale (mouvement G) puis verticale (quatrième partie), oblique descendant de gauche à droite puis de droite à gauche, alignement à gauche (ü1) puis au centre (ü3), blocs compacts (mouvement P) et syllabes perdues dans l'espace blanc (thème 1, mouvement I), décrochements sur la gauche puis sur la droite par rapport à l'axe central (thème 1, mouvement B). Cette alternance ménage de nouveaux effets de symétrie plus ou moins complexes. Celle-ci ne s'établit plus sur un axe horizontal, mais vertical. Il y a d'abord des effets d'inversion approximatifs : à une réduction répond une amplification $\ddot{u}3+3a$ puis 1 par exemple sans que le nombre de répétitions soit équivalent de part et d'autre. Mais quand celui-ci est égal, cela produit un effet miroir parfait. Dans le thème 2, mouvement E, le premier bloc, aligné à droite se réduit en six étapes jusqu'au « m » central puis se redéveloppe à partir de celui-ci en six lignes également. Le « m » fait fonction d'axe de symétrie. La symétrie est également envisagée à une échelle plus grande. Dans le scherzo de la partie trois, mouvement M, l'axe central est constitué par les thèmes 3-10/4/3-10 autour duquel se répondent les thèmes 8-9-4. Ce qui nous donne l'ensemble 8-9-4//3-10/4/3-10//8-9-4. Cette symétrie a une construction plus complexe du fait que l'axe lui-même repose sur un effet miroir autour du thème 4 central. Schwitters rajoute encore une difficulté lorsqu'on considère la partie trois dans son ensemble : le mouvement O est la parfaite réplique du M que l'on vient de saisir, tandis qu'au milieu le mouvement N constitue l'axe de symétrie...

L'épure de la mise en page opérée par Tschichold, son choix d'un caractère et d'un trait qui puisse ménager à la fois un lien entre toutes les parties et texte et un équilibre entre la grille de la structure et le dynamisme graphique du texte ne peut se limiter à des fins

utilitaires. La mise en page produit un effet esthétique qui repose en partie sur une impeccable lisibilité rendant le travail du typographe particulièrement discret.

Une typographie parfaite est certainement le plus aride de tous les arts. De parcelles données, rigides et sans rapport entre elles doit naître un tout vivant et comme jailli d'une seule coulée. Seule la sculpture sur pierre rivalise avec elle en aridité. Pour la plupart des gens, une typographie parfaite n'offre pas d'attraits esthétiques particuliers, car elle est d'accès aussi difficile que la grande musique. Dans le meilleur des cas, on en constate la présence avec gratitude. La conscience de servir anonymement et sans attendre de reconnaissance particulière, des œuvres de valeur et un petit nombre d'hommes optiquement réceptifs, est en général la seule récompense que reçoit le typographe pour son long apprentissage jamais achevé.¹⁰⁴

Le travail du typographe est d'autant plus discret que Schwitters avait déjà mis en place la plupart des éléments de mise en page dès la revue *i10* répondant également, au-delà des questions utilitaires à des considérations esthétiques. En effet, introduire dans la page des lignes des effets de symétrie, des lignes de force obliques que l'on ne voyait avant que dans les compositions picturales dépasse largement la question de l'utilité et témoigne d'une inventivité plastique évidente.

Pourtant, cette collaboration ne se limite pas à l'invention d'un vocabulaire esthétique, mais emprunte également à l'histoire de l'art, s'inscrivant ainsi dans une continuité esthétique qui lui confère toute la légitimité souhaitée. Schwitters crée des formes et en emprunte...

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

3) Collage/appropriation/ready-made/archi-made : esthétique de l'emprunt chez Kurt Schwitters et François Dufrêne

a) Inspirations constructivistes : Van Doesburg

La grille entourant le corps de texte de l'*Ursonate*¹⁰⁵ doit certainement beaucoup aux recherches de la nouvelle publicité et aux formulaires auxquels Schwitters s'attelle à partir de 1929. Pourtant il est tout de même intéressant de voir à quel point elles peuvent se rapprocher des compositions constructivistes de Théo Van Doesburg datant des années 20. Dans ces tableaux et vitraux, un trait noir épais **dessine** des rectangles dans l'espace pictural. La ligne distingue et **sépare** les formes et les couleurs les unes des autres, car chaque rectangle possède une identité colorée qui lui est propre. Elle **structure** fortement l'espace vierge en deux dimensions, horizontale et verticale.

De la même manière, la page sur la revue *i10* et celle de *Merz 24* dans une moindre mesure, est fortement **structurée** par des lignes horizontales entre chaque titre et thème, et verticales entre le corps du texte et le paratexte à droite contenant les numéros des thèmes. Les lignes permettent aussi de souligner les éléments qui construisent le poème, titres et thèmes. Elles assurent également une fonction de **séparation** en distinguant les titres et thèmes du corps de texte et à l'intérieur de celui-ci les thèmes les uns des autres. Chez Van Doesburg la ligne permet de distribuer la couleur. Chez Schwitters, plus que d'une distribution, on a bien l'impression d'une distinction. En effet, c'est ici plus frappant du fait du contraste maximal entre le blanc et le noir avec d'une part des espaces quasiment blancs où seul se trouve un chiffre et d'autre part des noirs qui se situe à l'extrémité des cartouches contenant les titres. Car, ces droites **dessinent** bien des rectangles sur l'ensemble de la page : rectangle du corps de texte, des thèmes ou rectangles noirs. Or, c'est une forme que l'on retrouve utilisée de manière quasi exclusive par Van Doesburg dans la majorité de ses compositions des années 20.

¹⁰⁵ Cette inspiration constructiviste vaut pour nombre d'œuvres de Schwitters et ne se limite en aucun cas à l'*Ursonate*. Plus spécifiquement, ces recherches sur la ligne se ressentent dans ses réalisations typographiques : le numéro 8/9 de *Merz* réalisé avec El Lissitzky est barré de plusieurs lignes horizontales épaisses sur lesquelles s'appuie le texte.

b) Inspirations suprématisistes : Malevitch et Lissitzky

Ces petits rectangles noirs à l'extrémité droite des cartouches contenant les titres deviennent sur la page de *Merz*, plus étroite que celle de *Transition*, des petits carrés noirs adressant un clin d'œil à Malevitch. Schwitters réitère couramment ces allusions, il place un petit carré noir à côté du mot « Holland » sur la couverture du numéro 1 de *Merz* où il inscrit pour son logotype « merz » à l'intérieur d'un carré... C'était en 1923 : le suprématisisme s'est diffusé lentement en Europe de l'Ouest et l'image du carré n'y est parvenue que près d'une décennie après sa création. En 1920, *Der Ararat*, une revue munichoise reproduit des articles de Konstantin Umansky avec la mention « De Moscou » sur les nouvelles orientations artistiques en Russie. Il faut attendre mars-avril 1921 pour que soit montée la première exposition d'art russe en Allemagne. Elle se déroule à Hanovre dans la galerie Von Garvens, mais elle ne montre aucune œuvre d'importance : les portes de la Russie sont closes. La première exposition d'art russe conséquente est organisée à Berlin en 1922 à la Galerie Van Diemen, provoquant une « immense secousse et même un choc »¹⁰⁶ : « aux questions sur l'utilité, du nouvel univers des formes artistiques de la typographie, dans la fabrication du livre, dans la publicité, et l'incorporation des caractères typographiques dans les arts majeurs, les Russes ont donné une réponse vigoureuse en présentant des œuvres significatives »¹⁰⁷. Théo Van Doesburg publie cette année-là en couverture de sa revue *De Stijl* le carré noir de Malevitch et, dans les numéros suivants, *L'histoire de deux carrés* qu'il a écrit avec Lissitzky tandis que Schwitters de son côté multiplie également les allusions : « à partir de l'été 1922, le carré noir devient dans les milieux d'avant-garde synonyme de « Neue Gestaltung », de spiritualité dans l'art nouveau ».

Mais ce n'est pas tant Malevitch que Lissitzky rencontré en 1921 qui exerça une influence directe sur Kurt Schwitters. Installé à Berlin, celui-ci travaille à la diffusion de l'art russe : il publie la revue *Wetsch-Gegenstand-Objet*, puis se présente au premier congrès des artistes progressistes organisé à Düsseldorf en 1922 et au deuxième à Weimar, la même année. Il multiplie les collaborations et notamment *Histoire de deux carrés* avec Van Doesburg, le numéro 8/9 de *Merz* avec Kurt Schwitters auquel il inspire ses « Thèses sur la typographie ». Si l'on revient au typotexte de l'*Ursonate*, les formes adoptées par les blocs de lettres, triangles (thème 2, mouvement E), parallélépipèdes aux angles aigus (thème 5, mouvement A)

¹⁰⁶ Wulf Herzogenrath, « Quand eut lieu la rencontre entre Merz et le Carré noir ? », in Centre Georges Pompidou (Dir.), *Kurt Schwitters, op cit.*, p. 170.

¹⁰⁷ *Idem.*

ne sont pas sans rappeler le vocabulaire suprématiste. Le parallélépipède ressemble au rectangle dessiné en perspective cavalière de Lissitzky. De la même manière, la façon dont les blocs de lettres sont distribués dans le blanc de la page fait penser à ses compositions où les formes géométriques sont perdues dans un espace en trois dimensions.

c) Des références allusives

Pour mieux comprendre les enjeux de ces emprunts esthétiques, il peut être intéressant de les analyser à travers la notion littéraire d'intertextualité :

L'intertextualité [...] définit une *relation esthétique* regroupant de façon générique l'ensemble des relations qu'un texte *littéraire* peut développer avec un autre texte *littéraire*. [...] Parmi les diverses formes d'emprunts intertextuels, les critères de la littéralité et de la référence (explicite / implicite) permettent de distinguer trois modalités d'usage : l'allusion (non-littérale, explicite ou implicite), le plagiat (littéral, implicite), et la citation (littérale, explicite).¹⁰⁸

Si l'on s'en tient à cette définition formelle, les emprunts de Schwitters à Van Doesburg, Malevitch et Lissitzky tiendraient ici de l'allusion. En effet, ils ne sont ni littéraux, car ils n'empruntent qu'un seul trait de leur œuvre qu'ils reformulent (les rectangles colorés de Doesburg sont ici blancs et noirs), ni explicites, car il n'est pas fait directement référence à ces artistes, ni dans le titre de l'œuvre, ni dans le texte qui l'accompagne.

La reconnaissance de ces références est laissée à la discrétion du lecteur de l'*Ursonate*, à la manière d'un jeu reposant sur le partage ou non de l'implicite. Or, cette reconnaissance ne peut se faire que par un nouveau type de lecteur : non plus un amateur de bibliothèque, mais de salons avant-gardistes. Il ne s'agit plus de lire un texte dans un livre, mais de voir, de reconnaître un vocabulaire proprement esthétique. L'on peut également remarquer que plus aucune de ces références esthétiques n'apparaît à l'oral. Elles n'ont donc pour fonction que de rendre évidente la plasticité de la mise en page élaborée par Schwitters.

Cela redéfinit le rapport au lecteur, mais également à l'auteur. L'allusion fonctionne comme un jeu pour le lecteur, mais aussi pour l'artiste ; il ne s'agit pas de faire du Van Doesburg ou de s'inscrire dans une histoire de l'art, mais d'échanger de faire circuler des idées, des références de manière dynamique. Si l'allusion fonctionne, c'est parce que la

¹⁰⁸ Gilles Dumoulin, *Du collage au cut-up, op cit.*, p. 14.

référence était alors partagée par tous, les idées circulant dans le collectif de création comme dans un laboratoire.

d) Une pratique commune de l'emprunt : prélèvement et implémentation

La pratique de l'emprunt chez Kurt Schwitters ne se limite pas à la reformulation de certaines idées de ses amis, bien au contraire, elle est une caractéristique essentielle de sa production plastique, aussi bien que celle de François Dufrêne à tel point qu'il ne serait pas abusif de dire que le second ait emprunté au premier le geste même de l'emprunt.

Nos deux artistes choisissent tous deux un matériau trouvé, la plupart du temps urbain et déjà utilisé, par exemple, des objets hétéroclites trouvés dans la rue pour Schwitters :

La peinture Merz se sert donc non seulement de la couleur et de la toile, du pinceau et de la palette, mais de tous les matériaux que l'œil peut voir et de tous les outils qui peuvent s'avérer utiles. De ce point de vue, il importe peu qu'à l'origine les matériaux utilisés aient ou n'aient pas été conçus à d'autres fins. La roue d'une voiture d'enfant, un treillis métallique, de la ficelle ou de la ouate sont des éléments de valeur égale à la couleur

Des affiches récupérées de nuit pour Dufrêne :

Décembre 57. Et Hains avait emporté des sacs à (n'est-ce pas ?) pommes de terres, il voulait emporter les dessous d'affiches qu'il trouvait là, découper les affiches intéressantes. il était très excité, parce que c'était la première fois qu'il en trouvait tout un stock comme ça, alors que d'habitude, il faisait ça à la sauvette la nuit, loin des flics. On pouvait choisir ce qu'on voulait c'était extraordinaire. Et tout d'un coup je tombe sur quelque chose de très bizarre une espèce de gravure comme ça représentant des montagnes japonaises, des colonnes Vendôme mystérieuses de rêves... [...] C'était un dessous d'affiches noir et blanc.

L'œil de l'artiste sélectionne l'élément intéressant en l'isolant du reste. Ce choix répond à différentes logiques. Pour Dufrêne, le choix est esthétique : « Tout d'un coup eut lieu LA RENCONTRE. Car le dessous d'affiche, c'est d'abord une rencontre. »¹⁰⁹ Pour Schwitters, le choix est déterminé par une logique d'intégration à une œuvre :

Comme le matériau est insignifiant, je le choisis en fonction des exigences du tableau. En accordant entre eux des matériaux divers, j'obtiens un plus par rapport à la seule peinture à l'huile, car, outre l'évaluation d'une couleur en fonction d'une autre, d'une ligne en fonction

¹⁰⁹ François Dufrêne, « sur les dessous (Flashes-back) », in *Id., Archi-Made, op cit.* p. 314.

d'une autre ligne, d'une forme en fonction d'une autre forme, je mets également le bois en fonction du jute, par exemple. J'appelle Merz cette vision du monde qui engendre ce genre de conception artistique. [...]

Ce qui nous amène directement à la seconde étape, l'implémentation, définie par Nelson Goodman comme « l'activation d'un artefact dans un contexte autre que son contexte d'origine »¹¹⁰. Marion Naccache distingue à ce stade les deux régimes d'implémentation différents, susceptibles de s'appliquer à nos deux artistes.

Deux différences essentielles séparent ces deux opérations d'implémentation. La première est une différence d'intentionnalité, le *found poem* est un geste de déplacement, quand le *ready-made* est un geste de recontextualisation. Le second concerne les modalités d'inscription de l'élément prélevé dans son nouveau contexte « poème ». Le *found poem* s'y inscrit en termes d'interaction avec le reste du texte, le *ready-made* s'y inscrit grâce à une opération de nominalisation.

D'emblée, il semble que Schwitters appartienne à la seconde catégorie, car son travail du collage intervient sur le matériau, le découpe, l'assemble, le modifie pour l'intégrer à une œuvre : « l'artiste crée par le choix, la disposition et la déformation des matériaux »¹¹¹. Si cette catégorisation a l'intérêt de souligner l'intervention de l'artiste sur le matériau, définir les œuvres merz comme des *ready-mades* pose problème. En effet, pas de processus de nominalisation comparable à celui de Duchamp, pas de remise en question de l'art pour le signataire du manifeste « Art prolétarien » et en outre, les éléments prélevés sont nombreux, composites et non pas distingués de manière unique comme le porte-bouteille. « Le matériau est aussi insignifiant que moi-même », écrit Schwitters : il semble qu'il s'agisse moins de distinguer un élément que de l'utiliser parmi d'autres pour créer une œuvre composite qui transcende ses différents composants :

Tous ceux qui ont accroché des toiles le savent bien : il s'instaure entre elles une relation réciproque. Kurt Schwitters, qui avait étudié avec soin l'interaction existante entre les différents composants de ses œuvres fut naturellement sensible à ce phénomène. Il commença par tendre des cordes pour mettre en évidence cette interaction. Plus tard, ces cordes devinrent

¹¹⁰ Marion Naccache, *Bernard Heidsieck et compagnie...*, op cit, p. 133.

¹¹¹ Kurt Schwitters, « la peinture merz », in *Id., Merz...*, op cit., p. 45.

des fils de fer qu'il remplaça ensuite par des structures de bois, qu'il relia enfin en utilisant du plâtre de Paris.¹¹²

Aussi, faut-il sans doute s'arrêter au terme plus général d'« appropriation », permettant d'exprimer à la fois le prélèvement et l'intégration par l'artiste dans un collage.

e) L'appropriation selon les Nouveaux-Réalistes

L'appropriation est le maître mot du Nouveau Réalisme dont Dufrêne signe le manifeste en 1963¹¹³. C'est à ce titre que Jean-Pierre Bobillot, approuvant une analyse d'Arnaud Labelle-Rojoux, écrit :

Et à tout prendre, s'il est un groupe, et, tout à la fois, une démarche artistique, résolument aventureuse, dont le même Dufrêne, tout autant, partie prenante et auxquels, par les amitiés, les affinités personnelles, mais aussi, par des engagements communs, par d'imprescriptibles enjeux, explicitement ou implicitement partagés, la Poésie sonore [...] fut loin d'être étrangère, c'est bien celui, et celle, du Nouveau Réalisme.

Ainsi Arnaud Labelle-Rojoux, pouvait-il, non sans vraisemblance, qualifier de « geste Nouveau Réaliste, par excellence d'appropriation du réel » l'utilisation que fit Dufrêne « très tôt », de la bande magnétique pour y enregistrer directement ses *Crirythmes* : « objets en action »¹¹⁴

Le mouvement se composait de pratiques assez hétéroclites sur des matériaux très différents, mais avait selon lui, en commun « de nouvelles approches perceptibles du Réel, c'est-à-dire un retour à la réalité directe sans aucune transposition, une appropriation pure et simple, le regard neuf, sur le monde du réel »¹¹⁵. Appropriation et monstration d'une nouvelle nature urbaine, publicitaire : la production industrielle, qui en 1963, en pleine période des « trente glorieuses », entre déchetterie et supermarché, saute aux yeux. Ce nouveau cadre amène, toujours selon Restany une « révolution du regard et de la sensibilité ». Si le geste

¹¹² Ernst Schwitters, « Kurt Schwitters, le père de Merz, mon père » in *Kurt Schwitters, op cit.*, p. 8.

¹¹³ Celui-ci rédige un manifeste en 1963, regroupant Yves Klein, Arman, Daniel Spoerri, César, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, François Dufrêne et Christo, chacun ayant selon Restany agi « sur un secteur choisi du réel ».

¹¹⁴ Jean-Pierre Bobillot, Bernard Heidsieck, *op cit.*, p. 140, repris par Guihlem Fabre, Poésie sonore et poétiques expérimentales de la voix au XXe siècle, *op cit.* p. 275.

¹¹⁵ *Mode d'emploi des Nouveaux Réalistes*, Paris, Editions Montparnasse, commentaire écrit par Otto Hann, réalisé par Adrian Maben, produit par Reiner Moritz et Michèle Arnaud, 2007 (DVD)

n'est pas nouveau, il ne va pas tout à fait dans le même sens que celle opérée par Schwitters. Les œuvres ont une portée critique politique et sociale.

Ce que nous sommes en train de redécouvrir tant en Europe qu'aux U.S.A., c'est un nouveau sens de la nature, de notre nature contemporaine, industrielle, mécanique, publicitaire. Les paysages d'Arcadie sont désormais refoulés dans les zones les plus mythiques de notre vision. Ce qui est la réalité de notre contexte quotidien c'est la ville ou l'usine. L'extroversion est la règle de ce monde placé sous le double signe de la standardisation et de l'efficacité. Nous ne pouvons plus nous permettre ni le recul du temps ni la distance objective. L'appropriation directe du réel est la Loi de notre Présent.

Certains artistes actuels ont pris sur eux-mêmes d'en assumer le parti pris ; ce sont des naturalistes d'un genre spécial ; bien plus que de représentation, nous devrions parler de présentation de la nature moderne.

f) Les dessous d'affiches : ready-mades rectifiés

François Dufrêne fréquenta plus particulièrement Raymond Hains et Jacques Mahé de la Villeglé qui lui firent découvrir leur engouement pour les affiches et les entrepôts Bompaire où en 1957, il fut séduit par un dessous d'affiche, qu'il ramena chez lui, gratta de ses propres pattes, ce qui en fit le troisième affichiste français, marquant ainsi une longue série d'appropriations de « dessous ». Ses dessous d'affiches et de stencils rentrent¹¹⁶ dans la catégorie des *ready-mades* rectifiés développée par Marion Naccache : « un ready-made est rectifié lorsque sa recontextualisation comporte des éléments qui modifient l'objet initialement prélevé »¹¹⁷. Dufrêne en effet s'attache à donner un nom aux œuvres ainsi appropriées, mais surtout retravaille ses dessous d'affiches :

Mais les passants dont les lacérations me laissent tiède (je ne les aime que très choisies par mes complices Hains et Villeglé) n'ont au petit jamais, jamais, gratté, ce qui s'appelle gratté pour moi – qui m'en plaindrait plutôt ; le matériau pourtant m'y force : c'est moi qui gratte, artiste jusqu'au bout des ongles : et pour révéler, d'une certaine épaisseur d'affiches une couche privilégiée qui recueille la naturelle empreinte de sa voisine du dessous, minutieusement, j'interviens par décollages successifs à un, deux, trois ou quatre étages ; ma

¹¹⁶ Sauf certains, sur lesquels Dufrêne n'intervient pas : « Y en a que je respecte. Entièrement parce qu'il y en a qui n'ont vraiment pas besoin de mon aide », François Dufrêne, Atelier de Création Radiophonique, *op cit.*

¹¹⁷ Marion Naccache, *Bernard Heidsieck et compagnie...*, *op. cit.*, p. 132.

technique, disons pour la différencier de l'estampage traditionnel des Orientaux, c'est l'ouestampage.¹¹⁸

g) La cantate des mots camés, « ready-made cut-up »

- *Hétérogénéité comparable au found footage*

Tandis que le Tombeau de Pierre Larousse était un « travail de laboratoire dans lequel je récupérais à des fins strictement sonores les mots du dictionnaire. »¹¹⁹, la *Cantate* est constituée de mots tirés des actualités, matériau quotidien :

Avec la *Cantate*, c'est au contraire le plan social à travers des critiques politiques et quotidiennes. La *Cantate* s'est constituée à partir des gros titres des journaux. Je suis *poeta faber*, fabricant. [...] C'est la langue sociale, c'est le texte qui s'enfante lui-même. Chaque vers parle pour soi. Toutes les voix parlent, même les voix réactionnaires, qui sont aussi en nous. On retrouve le Cabaret, le Grenier de Montmartre, plus systématiquement, de manière plus serrée¹²⁰.

Les mots ainsi collectés, rassemblés selon le principe de l'allitération recourent trois réseaux de sens plus ou moins évidents et plus ou moins filés. Le plus important est, conséquence logique du choix du matériau d'origine, celui de l'actualité politique des années soixante-dix, viennent ensuite la littérature et les mythes¹²¹. Le caractère hétérogène du matériau prélevé entretient une ressemblance avec celui du *found footage* :

Le film de *found footage* » est une pratique courante du cinéma expérimental historique et contemporain. [...] Ce terme, « *found footage* », désigne une pratique autant qu'un objet. On fait des films de « *found footage* » lorsqu'on incorpore des séquences, des chutes de films que l'on n'a pas réalisées, mais ces éléments eux-mêmes, rushes, chutes ou séquences sont aussi des

¹¹⁸ François Dufrêne, « Liquidation du stock », *op cit.*, p. 225.

¹¹⁹ Entretien accordé à Michel Giroud, in François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, *op cit.* p. 12.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Le poème se fait poème fleuve. S'agirait-il d'une parodie : adapter le quotidien, la presse, au format de l'épopée, en cinq cent alexandrins ? Ou bien s'agirait-il de souligner le caractère d'artefact du poème en créant un décalage entre sa forme pompeuse, son contenu induit par celle-ci et le contenu réel, afin, en dernier ressort de supprimer la frontière entre l'art et la vie, problématique chère à cette époque ? Nous limitons la portée de cette interrogation, n'ayant pas d'indication précise allant dans ce sens.

found footage. Ce cinéma est élaboré à partir de documents divers, collectés ici ou là, retravaillés ou non, en fonction de partis pris définis par les cinéastes.¹²²

- Un poème ready-made

Pourtant, assimiler la Cantate à un « *found poem* » pose problème. L'ensemble correspond davantage à un ready-made assisté. En effet, le montage créé est renommé, recontextualisé par l'appellation ironique de « cantate », mais surtout l'artiste intervient sur les matériaux prélevés par la superposition de couleurs sur le texte journalistique d'origine.

- Un montage cut

François Dufrêne prélève ses gros titres sans les altérer et les agrège ensemble selon un principe phonétique d'allitération qui s'approche du montage *cut*. Les mots sont accolés les uns à la suite des autres sans souci de grammaire en une parataxe qui va jusqu'à l'asyndète généralisée dans le dernier extrait. L'extrait est constitué de deux phrases seulement, l'un commence à « Trop » et se finit avec « tout-à-l'égout » ; l'autre débute avec « Mérou » et se conclut avec un expéditif « Ouste! ». On y observe l'absence de déictiques et une rupture généralisée de la concaténation : les différents membres de la phrase sont disposés en parataxe, plus de verbe, élision des coordinations entre les différents membres de la phrase, hormis quelque « et » liant davantage deux mots ensemble que deux membres de phrase ou deux syntagmes. On aboutit ainsi une asyndète globale : la virgule est la seule marque de ponctuation de la première phrase. Elle est accompagnée du seul point-virgule dans la deuxième phrase. Les deux sont reliées par le vers 492 terminé en une forme exclamative qui dessine ainsi en amont et en aval deux parties isomorphes. Plus de syntaxe et très peu de ponctuation, l'association de certains mots relève souvent du contrepoint, dans une rupture qui garde la trace nette du montage à la manière d'un montage *cut* ce qui a pour effet de rendre les emprunts visibles.

- Ready-made cut-up : appropriation des journaux

En dehors des questions d'interprétation, il est intéressant de constater que ce type de montage produit deux types d'effets esthétiques opposés.

¹²² Définition empruntée à l'ouvrage : Mathilde Ferrer, avec Marie-Hélène Collas-Adler et Jeanne Lambert-Cabrejo (Dir.), *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, nouvelle édition revue et augmentée, Bayeux, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, réalisé à la Médiathèque, 2001, Cité par Marion Naccache, *Bernard Heidsieck et compagnie, op cit.*, p. 122..

Le traitement singulier de la ponctuation permet de revenir à l'appropriation « originelle », celle des différents discours sociaux par les journalistes. Lire la *Cantate des mots camés* serait comme écouter la radio. À partir du quatrième vers donc, s'insèrent ou se rétablissent, de manière étouffée presque inconsciente, une forme de dialogue et un minimum de ponctuation. Les points d'exclamation, seule forme de ponctuation du discours ici représentée à l'exclusion des autres, sont nombreux quand on tient compte des parenthèses. À l'intérieur de ces lieux particuliers d'expression du discours, Dufrière rétablit une forme primaire de syntaxe en employant un style interrogatif rapporté et deux points de suspension. Mais, davantage, elles sont l'occasion d'un dialogue apparent entre ce qui est entre parenthèses et ce qui ne l'est pas ; les deux entretenant un rapport d'explication, de jeux de mots ou de développement du sens. Ainsi au vers 498 : («-vas l'décrocher !) », on remarque la forme exclamative, le jeu de mots avec Waldeck Rochet, et l'esquisse d'une forme dialogique marquée par le tiret : l'énonciateur suggère ici une critique politique. Dire qu'il s'agirait de l'expression de l'auteur pourrait sembler naïf, cela pourrait seulement suggérer, d'après la lecture de Dufrière, une certaine polyphonie volontiers intérieure : « *Toutes les voix parlent, même les voix réactionnaires, qui sont aussi en nous.* »¹²³. La juxtaposition des différentes voix produit un effet de cacophonie, pied-de-nez ironique à la forme musicale élaborée de la cantate.

- Effet visuel du montage cut, appropriation du geste de lecture en diagonale

Cette gestion d'une syntaxe quasi invisible, permettant la liste, ne mettant que peu de frontières au flot à dire, reste très proche de l'« automatisme » du *Tombeau de Pierre Larousse*, écrit en 1958. Mais il ne s'agit pas seulement de traduire le son dans l'écriture, ce montage produit également un effet visuel. La *Cantate des mots camés* pourrait également s'interpréter comme un « *ready-made cut-up* » selon la proposition de Jean-Jacques Schuhl au *Colloque de Tanger* :

Le cut-up existe sans Burroughs. C'est le journal. Les dépêches d'agences ont été déchirées, puis montées. Il suffit alors de lire son quotidien sans se plier aux renvois en page intérieure (la suite c'est ce qui est à côté), c'est-à-dire comme un livre, en balayant toute la page, et en connectant les diverses rubriques. C'est un ready-made cut-up.¹²⁴

Ce cadre d'analyse nous permet de revenir sur la réalité visuelle de la lecture. En s'appropriant les différents titres de journaux et en les agrégeant, Dufrière reconstitue une

¹²³ Entretien avec Michel Giroud, in François Dufrière, *Tombeau de Pierre Larousse*, op cit., p. 13.

¹²⁴ Cité par Marion Naccache, *Bernard Heidsieck et compagnie*, op cit., p. 130.

expérience hautement visuelle, la lecture en diagonale où l'œil cherche les informations. L'écriture linéaire du typotexte et du graphotexte reproduit cette lecture horizontale, qui bien que traditionnelle en littérature va, non sans humour, à rebours de la lecture verticale des articles de presse. Mais les effets visuels ne s'arrêtent pas là et prennent une véritable ampleur avec le graphotexte.

4) Le graphotexte de la *Cantate* : le poème comme tableau

Avant toute chose, il convient d'éclaircir le lexique pour éviter de confondre la peinture de la *Cantate des Mots Camés* avec une illustration, ou avec un élément hétérogène mis en rapport. L'illustration en effet est une image dont le sens est asservi à celui du texte, ayant valeur d'explication. L'image mise en rapport¹²⁵ n'est pas directement liée au texte, son sens peut être analysé indépendamment, mais demeure, le temps de la mise en regard à rattacher au texte. Le rapprochement est souvent le fait d'une tierce personne, comme l'éditeur ou le lecteur, procédant également par association. Elle intervient pour changer de perspective, souligner un aspect du texte, car elle a ceci de caractéristique, qu'elle n'en fait pas partie de façon inhérente.

Que penser en effet des toiles et dans un premier lieu de la toile de l'incipit ?

Nous sommes non pas face à un tableau abstrait, ou figuratif dans le sens orthodoxe du terme, mais face à trente toiles quadrillées et recouvertes de texte écrit à la main, d'où toute perspective est exclue. De loin, on pourrait croire que le texte manuscrit se superpose à un motif coloré. Quand on s'approche, on se rend compte que la toile est divisée en lignes et en cases, comme une feuille de cahier. À chaque carreau correspondent un phonème et un symbole coloré. L'ensemble signe + couleur = syllabe correspond à un code définissant pour chaque syllabe particulière un symbole coloré, ce que l'auteur lui-même explique en ces termes :

Sur une feuille de 65x100, je me livrais à mon premier essai, entourant chacune d'elle d'un frottis de crayon de couleur, mais le résultat, toute esthétique qu'il fût, ne me satisfît guère : telle syllabe, auditivement brève pouvait accrocher l'œil d'abusivement manière, pour peu que,

¹²⁵ Souvent par une tierce personne, en dehors de l'intention de l'auteur, l'éditeur ou une association faite de manière posthume.

s'agissant, par exemple, de la finale d'un verbe à la 3e personne du pluriel, elle s'étirât en longueur. Or, il n'était pas dans mes intentions de privilégier l'une d'elles au détriment d'une autre [...] J'en vins donc, en un deuxième temps, à diviser la page en cases égales à l'intérieur desquelles les « alexandrins » n'avaient plus qu'à répartir leurs pieds.

Pour ce qui est des couleurs -soit qu'elles recouvrent entièrement ou partiellement les cases, soit qu'elles s'y coulent en signes (à l'utilisation desquels la gamme limitée des teintes me contraignait), leur choix fut dans l'ensemble arbitraire. Encore que par égard aux correspondances rimbaldiennes des voyelles avec leur possible coloration mentale perçue par tous de façon fort voisine, je m'ingéniasse, au cours de la transcription à ne point trop contredire ce consensus : pas de syllabe en A ou U sur fond rouge, ni sur fond noir en I ou O.¹²⁶

Sur la toile est écrit de manière manuscrite le texte, noir sur fond coloré afin d'en assurer la lisibilité, respectueux dans l'ensemble de l'ordre initial des mots, et organisé dans le sens de lecture conventionnel, de gauche à droite et de haut en bas. Il n'y a pas de rupture de la signification, de fragmentation plus ou moins esthétique du texte en fonction d'une logique extérieure à lui-même que pourraient constituer une composition picturale ou la dynamique de la lettre. La toile semble davantage fonctionner comme une feuille de cahier que comme un tableau. Peut-on réellement, même à l'heure actuelle, après le lettrisme, appeler un texte « tableau » ? Sommes-nous dès lors face à un texte ou un tableau, dans la mesure ou au contraire du lettrisme, il ne s'agit pas de considérer la lettre comme un signifiant graphique et esthétique, mais bien le texte entier comme signifiant, limite d'autant plus sensible qu'un bon nombre de toiles sont dénuées de couleurs, mais seulement présentées comme un texte sur une toile, bien proche de la feuille, blanche ? Dans la mesure cependant où les toiles firent l'objet d'expositions, et sont vernies et signées dans un geste d'appropriation esthétique, nous analyserons ces toiles comme des tableaux. L'ambiguïté de la frontière entre les deux souligne sans doute qu'il n'y a pas lieu de distinguer les deux *media*, le poème s'inscrivant au-delà dans une constellation médiologique.

Ce lien plus qu'étroit entre la toile, la voix et le texte nous permet de comprendre, en reprenant une terminologie médiologique, que nous sommes en présence d'un même poème. Il s'agit bien plus précisément d'un grapho-texte sur la toile, d'un typo-texte sur le fac-similé et d'un phono-texte dans la version enregistrée. La notion de graphotexte ne semble pas tout à fait adaptée dans le cas de la toile : elle désigne d'ordinaire un texte manuscrit, or la toile n'est pas un simple texte manuscrit, elle est une association texte-symbole. Les symboles associés

¹²⁶ François Dufrêne, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », *op cit.*, p. 398.

reprentent en très grande majorité¹²⁷ la définition du pictogramme : « *dessin figuratif ou symbolique reproduisant le contenu d'un message sans se référer à sa forme linguistique* »¹²⁸. Ne pourrait-on alors plus fidèlement parler de pictotexte ? L'appellation n'étant pas encore reconnue et la dominante médiologique étant celle du texte manuscrit – lequel recouvre toutes les toiles, tandis que les symboles colorés n'en recouvrent totalement que douze et partiellement quinze –, nous nous en tiendrons pour l'instant au « graphotexte », tout en étant conscients des limites de la définition.

Pour autant nous sommes donc face à trois versions d'un même sémiotexte. La définition de sémiotexte, correspondant à la seconde articulation du langage, au niveau du sens. Celui-ci étant dans la *Cantate* quelque peu malmené, nous y reviendrons, mais il s'agissait de bien faire comprendre qu'il ne s'agit pas de trois objets différenciés, mais de trois faces d'un même objet, comme auraient finalement pu le présenter les Cubistes.

On peut voir qu'il y a des différences entre le typotexte et le graphotexte quant à la lettre du *texte*. Le graphotexte a donc un statut qui lui est propre. Écrit de manière manuscrite sur une toile, il a la caractéristique de pouvoir jouer avec les couleurs, les lignes et les colonnes¹²⁹. Les pictogrammes colorés associés à chaque syllabe permettent la mise en valeur d'un code. Les syllabes répétées de strophe en strophe forment un lien coloré de toile en toile. Les syllabes inédites de chaque toile sont associées à différents pictogrammes, formant un tout globalement cohérent du point de vue de la composition esthétique de telle sorte que chaque toile possède une cohérence interne : ainsi la toile 12 présente un grand nombre de symboles géométriques, la toile 5 joue beaucoup sur l'opposition rond/triangle, la première toile est dominée par les tons pastel, en lavis. Nous nous pencherons plus loin sur les pictogrammes choisis, il s'agit ici de déterminer si nous sommes face à une toile ou face à un ensemble.

En outre, en regardant dans le détail, on peut constater que (même rarement) le code peut varier, être remis en question, renégociée à chaque toile. De manière assez troublante, une syllabe peut être associée à plusieurs pictogrammes. Si l'on prend l'exemple de la syllabe [bi] qui est symbolisée par un gros deux, sa couleur change : le chiffre est orange pour les toiles 1, 7, 8, 9 et 13, ou bleu pour les autres occurrences. Ce qui est plus troublant c'est qu'un symbole

¹²⁷ Exception faite des symboles reproduisant une lettre comme la lettre « J » de la toile 12 par exemple.

¹²⁸ Définition du mot pictogramme sur le site internet du dictionnaire Larousse <http://www.larousse/dictionnaires/français/pictogramme> (Consulté le 14 Juin 2011)

¹²⁹ Pour Kandinsky, les deux outils (propres à) de la peinture sont la couleur et la forme.

coloré peut être attribué à plusieurs syllabes. Si l'on prend la toile 12 pour exemple, on peut voir que la syllabe [kle] est représentée par une clé de sol sur une portée aux vers 1, 4, 10. On la retrouve aux vers 10 (encore), 11, 12 et 13, associée alors à un fond blanc avec des rayures noires horizontales, qui constitue une subtile variation du premier. Et la toile 11 reprend ce fond hachuré pour la syllabe [tã]. En outre l'on ne peut qu'insister sur la ressemblance qui prête parfois à confusion entre différents pictogrammes: la toile 12 réunit [pεR] sur un fond rayé de trois rayures bleues plus ou moins claires et [lεR] sur fond de rayures bleues foncées ; fond qu'on retrouve d'ailleurs pour la syllabe [ung] sur la toile 13... Autrement dit, encore une fois chaque toile a sa propre cohérence interne et le code est en perpétuelle renégociation, ce qui souligne sa fragilité. Nous ne sommes pas face à un pan d'un polyptque, mais bien face à un tableau unique régi par des règles qui lui sont propres et par un souci d'esthétisme.

Revenons sur le principe du code. Associant une image à un son et un mot à quelques images, un morphème à un graphème, l'on peut le qualifier de synesthésique. Il fonctionne un peu comme certaines fiches d'apprentissage des langues étrangères qui associent de la même manière des mots et un symbole le représentant : la cerise et le dessin sommaire d'une cerise. L'association acquiert des qualités mnémotechniques. Découper la langue en unités syllabiques de base revient à l'annoncer, à la réapprendre et c'est là que le jeu des symboles colorés prend son importance. Plus simplement, il aide la mémoire en cela qu'il met en valeur et rend évidents les jeux et contraintes sonores :

N'était-il pas clair, en effet, que la visualisation des structures sonores serait à la fois plus fidèle et plus aisée si, au lieu de jouer sur la diversité des caractères, je faisais appel à la couleur en investissant les blancs dans lesquels s'inscrivaient les syllabes ?¹³⁰

La toile, alors, laisse voir le texte nu, apparaît définitivement comme un cahier. Si chaque toile à partir de la 17 perd alors son individualité donnée par les symboles colorés pour s'inscrire dans une suite, elles forment encore réunies un ensemble indépendant du typotexte, en cela que les mots sont parfois modifiés : on trouve par exemple sur la toile 16 le mot « Cantharide », lequel est écrit « Cantaride » dans le typotexte.

Qu'en est-il des pictogrammes ?

¹³⁰ François Dufrêne, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », *op cit.*, p. 398.

La première toile reste assez neutre, puisqu'elle associe en grande partie des couleurs en lavis aux syllabes, particulièrement dans sa première moitié. Les dessins interviennent pourtant dès cette première toile, on y voit entre autres des flèches obliques orientées vers le haut droit de la case. Se développe plus loin une myriade d'éléments simples, géométriques, points, rayures dont le choix relève, *a priori*, de l'arbitraire pour la plupart : point de rapport entre [ma] et un arc bleu. Ce n'est pourtant pas le cas de tous. À la toile 6 commencent à apparaître des pictogrammes, enrichissant l'impasse des couleurs (pas assez nombreuses pour différencier clairement les différents sons) et des pictogrammes géométriques. Niant l'arbitraire asémantique des précédents pictogrammes, ce qui peut paraître paradoxal, ils ré-introduisent un sémantisme liant pictogramme et syllabe. Dans quelle mesure peut-on parler alors encore de pictogramme ? Ne s'agirait-il pas plutôt d'une illustration, l'image illustrant le sens du morphème ?

Ainsi, la syllabe [zi] est transcrite par un gros « J » bleu. Dufrêne alors associe un signifiant sonore [zi] à un signifié autre que celui présenté par le texte, la lettre « J » et non plus le graphème -gie, terminaison du mot « effigie ». Autrement dit, il associe la syllabe, élément sonore, à la lettre, élément scriptural.

Proposer, en outre, une alternative oralisée à l'orthographe, symbole de l'arbitraire de l'écrit est un clin d'oeil et remet la transcription écrite de la voix en question : le -gie semble désuet quand un simple « J » peut nous faire comprendre le phonème et pourtant : la lettre n'est même pas celle de l'alphabet phonétique international ! La lettre « J » est un graphème issu d'une convention écrite arbitraire pour signifier le phonème [ʒ] dans notre langue française¹³¹. Or le propre des lettres, c'est d'être des graphèmes associés à d'autres dans des mots pour former des grammèmes, à l'exception de l'alphabet où elles sont dans cet unique contexte pensées comme des phonèmes, tandis que les phonèmes ont au contraire une valeur phonétique en eux-mêmes. Une seule lettre (« J ») suffit pour en résumer trois (« gie ») et pourtant, elle n'est pas apte à écrire réellement le son de manière orthodoxe : Dufrêne met le doigt par son langage dissolvant sur l'insuffisance et l'approximation de la langue dans la notation du son.

¹³¹ L'arbitraire est d'autant plus évident quand on change de langue : « J » se prononce par exemple [R] en espagnol.

Cette association lui permet aussi de mettre en valeur le sémantisme de la syllabe, et ainsi de l'autonomiser par rapport au reste du mot : en effet l'associant non plus au signifié du mot dans son ensemble, mais à un signifié extérieur, la lettre « J », il brouille les associations sémantiques introduites par la lecture (l'œil voit -gie, fin d'« effigie ») et introduit de nouveaux rapports sémantiques. En ce sens, on peut se demander si associer la syllabe finale d'« effigie » à la lettre « J » – c'est-à-dire au phonème [ʒ], première lettre du mot « Je », lequel peut être contracté de manière orale en ce phonème unique [ʒ] ne comporte pas une certaine ironie : l'effigie serait « Je », l'auteur.

On peut constater également un lien de plus en plus important au fil du poème entre le symbole et le sème du morphème : la syllabe [kis] est représentée par une bouche, autre autonomisation de la syllabe. François Dufrêne se sert ici du signifié anglais (« kiss » : « baiser ») pour proposer un autre sémantisme et mélanger le sonore et le visuel plus étroitement : il ne s'agit pas d'illustrer un mot, mais d'insister sur un sens autonome d'une syllabe. Cela devient l'association de plusieurs phonèmes, d'un morphème, d'un graphème et d'un pictogramme. Quadruple association qui enrichit considérablement le découpage d'un mot en différentes composantes sonores associées à un code que l'on peut qualifier de mnémotechnique.

La toile permet également de voir les approximations consenties par Dufrêne.

On voit que le problème de l'intervalle devant séparer deux homophonies a été résolu de façon fort libérale par rapport aux modèles proposés par la versification classique (Rappelons-nous : a a b b, a b a b, a b b a. La formule a b b a impliquait généralement l'usage de vers de position b dont la longueur ne dépassât pas l'octosyllabe). Mais plus de rigueur m'eût conduit à sacrifier au pur phonétisme la part de signification minimale que, par postulat, je tenais à préserver.¹³²

Les cases empiétant parfois sur d'autres mettent en évidence le double emploi de certaines lettres – double emploi motivé par la contrainte de la répétition.

D'autres lettres (ou mêmes syllabes) sont rejetées au vers suivant, et ce de manière de plus en plus assumée au fil des toiles. L'on passe d'une lettre minuscule entre parenthèses sur les toiles 1, 2, 3, 4, 5 aux lettres capitales de la même couleur que la syllabe à laquelle elle doit être associée à partir de la toile 6. Elles grossissent jusqu'à prendre la taille de la case à partir

¹³² François Dufrêne, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », *op cit.*, p. 396, note (e).

de la toile 7 et sont même soulignées à partir de la 8. Ainsi, la toile si elle respecte le découpage des strophes, maintient la liaison entre les vers et les différentes strophes, facilite la musique du flux sonore par la notation sur la toile à chaque fin de strophe des premiers mots des strophes suivantes¹³³ et le rejet des phonèmes sur la syllabe du vers suivant. Apparaît également un dernier type de notation : les flèches pour déplacer un syntagme (toile 12) ou bien une alternative possible au typotexte. On peut lire dès la toile 4 en bas : « *Note : on peut certes, depuis août 76, envisager à ce passage un certain nombre de variantes. Par exemple CHI/RA/CA/CCA/PA/RAÎT/MON/BAR* ». À la toile 10, François Dufrêne propose même de substituer à « M'en dout[e]rais pas ! Mandons Giraud qui lit Proudhon » un autre vers sans rapport « Les bœufs en sont, les bisons, d'où [...]–Paris 4, hé ! ».

Étrangement sachant que certaines lettres disparaissent, outre les « e » muets, l'on pourrait s'attendre à le voir, visuellement, entre deux cases, et pourtant François Dufrêne le masque en les camouflant dans la case d'à côté : le [l] de « dolce » à la toile 8 est en trop, car seuls [do] et [tʃe] reviennent, pas [dol], mais l'associant visuellement au mot « Idolâtrie » [i-do-la-tRi] il s'arrange en modifiant visuellement ce découpage, le [l] fait double emploi [i-dol-la-tRi] et permet ainsi d'obtenir la syllabe [dol]. La lettre en trop est ainsi facilement masquée. La structure dodécasyllabique, dernier rempart de la poésie classique, est mise à mal.

La toile rend visibles les arrangements de Dufrêne avec la contrainte phonétique, montrant la souplesse du langage, sa capacité à se dire autrement, niant les us les plus courants et les contraintes qu'ils représentent (orthographe, syntaxe, ponctuation, clichés...). Le symbole permet à la fois de souligner visuellement la récurrence des phonèmes, de questionner l'arbitraire du signe (montrant ici qu'il est susceptible de changer), de mettre en place un jeu mnémotechnique infantile associant un son à un symbole, minant ainsi le sérieux de la langue, mais surtout de renouveler les rapports sémantiques.

¹³³ On peut remarquer que la version sonore dont nous disposons fonctionne de la même manière : la dernière strophe de l'extrait (la strophe 8) est prononcée de manière déliée sans marquer les débuts et fin de vers mais surtout se termine par les mots à « Topaze » qui sont déjà le début de la strophe 9...

III/ Le temps, quatrième dimension de l'œuvre

La musique commence là où s'arrête le pouvoir des mots.

Richard Wagner

Les partitions de nos deux poèmes de par le côté lacunaire des informations qu'elles dispensent au lecteur correspondraient « davantage à ce que Nelson Goodman nomme un script, car elles ne sont pas un système de notation précis et dénotatif »¹³⁴. Elles ne répondent donc pas réellement à la nécessité de transcrire le flot à dire sur un support graphique, page et toile, mais il semble que cette transcription relève ainsi en grande partie du plaisir esthétique. Ainsi, les compositions de nos deux artistes élaborent des formes et des moyens originaux qui investissent les possibilités du matériau, tout en s'appuyant sur une pratique récurrente de l'emprunt à diverses formes esthétiques de l'histoire de l'art, contemporain ou non. Il rejoint ainsi la définition que proposait Catherine Malabou de la plasticité en tant que capacité à donner la forme comme à la recevoir. Or, s'il s'agit alors de composition, il est intéressant de se demander quelles règles les ont dictées, car le terme même nous mène tant aux tableaux qu'à la musique.

Jérôme Peignot écrivait : « Les caractères me confèrent un semblant de consistance, sont ma musique. Les caractères peuvent être le la d'un écrivain. »¹³⁵. Il explique que le dessin d'un caractère cerne des blancs, tout comme la musique consisterait à ménager des silences. Il semble que les titres de « sonate » et « cantate » nous guident vers ce rapprochement entre poème et musique. Revenant tous deux à la première articulation du langage, ils sont construits pour tout ou entièrement sur un principe phonétique : la sensation musicale prend alors le pas sur la recherche du sens comme l'illustre la phrase de Wagner.

C'est effectivement principalement à travers le modèle musical que les avant-gardes historiques ont exploré les modalités d'inscription du son afin de donner une expression plastique aux différents effets musicaux et aux vibrations sonores dans leur ensemble.

Le caractère immatériel de la musique fascinait également en raison de la spiritualité et de la valeur temporelle qui s'y rattachait. Dans la droite ligne de la découverte du temps comme la quatrième dimension de l'espace par Einstein et des premiers films, les artistes en firent un matériau à part entière. Dans ses dessous d'affiches, François Dufrêne révèle les différentes épaisseurs du temps et le fixe au moment découvert, à l'instar des événements relatés dans sa *Cantate*, qualifiée de « résolument passéiste »¹³⁶. Kurt Schwitters, lui, construit à travers son merzbau une réflexion sur la mémoire, toujours vivante, évolutive.

¹³⁴ Marion Naccache, *Bernard Heidsieck et compagnie...*, *op cit.*, p. 155.

¹³⁵ Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Idées », 1967, p. 87.

¹³⁶ François Dufrêne, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », *op cit.*, p. 390.

Or, cette évolution constante, inhérente à l'œuvre de l'artiste, produit forcément des irrégularités. De la même manière qu'il ébranle la symétrie, Kurt Schwitters introduit dans sa poésie des irrégularités rythmiques, dégageant ainsi la principale essence du rythme, la répétitivité.

Ce principe fondateur se retrouve tant dans l'*Ursonate* que dans la *Cantate*. Empruntant à Schwitters le principe fondamental de la répétitivité, la musique de Dufrene reprend les principales caractéristiques de la transe optophonique proposée à l'époque par la musique des sphères.

1) L'apport des avant-gardes historiques : utopies synesthésiques et simultanéité

a) Machineries optophonétiques

Avec l'essor de l'abstraction autour de 1910, la peinture cherche une correspondance avec cet art abstrait par essence qu'est la musique, tandis que les arts nés du développement de l'électricité ouvrent un nouveau champ d'investigation aux confrontations entre images et son. Le verre coloré est particulièrement prisé pour des représentations plastiques conçues en analogie avec la musique. Théo Van Doesburg réalisa, par exemple, en 1927 un vitrail en trois parties composées d'alvéoles rectangulaires qu'il conçut comme une « musique verticale », d'après une fugue de Bach. Ces recherches de correspondances s'appuyaient notamment sur deux découvertes scientifiques. Une première découverte permit d'établir que lumière et son étaient faits d'ondes et donc comparables. Cela fit naître très tôt l'idée de créer des instruments susceptibles en même temps des sons et des couleurs sous la forme d'auditions colorées. Retenons-en quelques-unes. Dès 1915 un peintre russe, Vladimir Baranoff-Rossiné imagine un piano optophonétique dont il jouera en public quelques années plus tard. En Allemagne, dans les années 20, le hongrois Alexander Lazlo fait sensation en présentant ses performances de *Farblichtmusik* (musique de lumières colorées) et en 1922, Raoul Hausmann met au point un optophone, un instrument qui permet de transposer électroniquement la lumière en ondes sonores (sans qu'il soit question de couleurs).

Parallèlement, beaucoup d'artistes sont attirés par le cinéma pour visualiser des phénomènes musicaux. Hans Richter et Viking Eggeling composèrent après-guerre des tableaux en forme de rouleaux qui aspiraient au mouvement. Le premier film, *Diagonal Symphony*, fut achevé en 1924 et montré au public en 1925. Projeté sans musique, il « était une musique pour les yeux, on y assistait à la rencontre et à la séparation de surfaces pleines et vides, de lignes allongées et raccourcies, de triangles, de tirets, de points, de figures ressemblant à des harpes, qui grossissaient avant de disparaître à nouveau -*sinking rising*. Grâce au nombre, à l'intensité, à la position, à la durée, à la proportion, à l'analogie et au contraste des formes, il créait du rythme et du mouvement sur la surface »¹³⁷.

¹³⁷ Hans Weibel, cité par Karin von Maur, « Bach et l'art de la fugue, Modèle structurel musical pour la création d'un langage pictural abstrait », in Marcella Lista et Sophie Duplaix (Dir.), *Sons et lumières, Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2004, p. 24.

b) Synesthésie, immatérialité et abstraction : recherches de lois harmoniques cachées

Une deuxième découverte, la synesthésie des sens, est établie dans le domaine médical dès le début du XIX^e siècle sous le nom d'« audition colorée ». Partant des propriétés de résonnance vibratoire de la couleur, des recherches ont été menées pour établir des correspondances entre la couleur et le son pour aboutir à des lois chromatiques qui puissent s'apparenter à la théorie de l'harmonie en musique. Adolf Hölzel écrivait en 1904 : « de même qu'il existe en musique une théorie du contrepoint et de l'harmonie, je pense qu'on devrait également tendre en peinture, vers une certaine théorie des contrastes artistiques de toute espèce et de leur équilibre harmonique »¹³⁸. « [...] La plupart des exemples [...] doivent être empruntés au domaine de l'art abstrait tant il est vrai que c'est précisément cette dissolution du lien à un référent matériel qui constitue le pouvoir de séduction fondamental de la musique. En créant un langage pictural autonome, les peintres entendaient se forger un équivalent visuel à cette absence de référence au monde des objets »¹³⁹.

Du fait du caractère immatériel de la musique, cette recherche d'harmonie se double souvent d'un sens spirituel. Poursuivant ses recherches sur les effets de la couleur, Kandinsky publie en 1911 *Du Spirituel dans l'art*. Il soutient que la couleur produit d'abord un effet esthétique, plaisant ou non, mais également un effet spirituel. Par le jeu d'un ensemble de propriétés qui règlent ses compositions, le peintre espère une « entrée en contact efficace avec l'âme humaine »¹⁴⁰. Il associe telle ou telle couleur à un sentiment (noir = tristesse), à un mouvement (vert = stabilité), à une sensation musicale (jaune = aigu par exemple). Ainsi, s'intéressant aux analogies entre le timbre en musique et la tonalité en peinture :

Il associe les principaux tons de couleur avec certains instruments : pour lui, le jaune sonne comme une trompette ou une fanfare, l'orangé comme un alto ou une « puissante voix de contralto », le rouge comme un tuba ou un fort coup de timbale, le violet comme un basson, le bleu comme un violoncelle, une contrebasse ou un orgue, et le vert, comme les « sons calmes, amples, et de gravité moyenne du violon ». Et il précise : « *La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses* ».¹⁴¹

¹³⁸ Adolf Hölzel, « Über die künstlerischen Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild », *Die Kunst für alle*, Munich, 20^e année, 1904, p. 132. Extrait traduit par Jean Torrent et cité in Marcella Lista et Sophie Duplaix (Dir.), *Sons et lumières...*, *op cit.* p. 18.

¹³⁹ Karin von Maur, « Bach et l'art de la fugue... », *op cit.* p.17.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p.18.

c) Schwitters répond à Kandinsky

Un nouvel ouvrage de Kandinsky, *Punkt, Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (*Point, ligne, plan*, Bauhaus-Buch, 9, Munich, 1926) incite Schwitters à développer sa propre théorie sur la corrélation entre musique et peinture à travers un texte intitulé « Connaissances élémentaires en peinture, comparaison avec la musique » : « si pour commencer, nous examinons globalement les moyens employés en peinture, nous remarquons leur parenté avec la musique. Ce sont des vibrations qui produisent le son et ce sont des vibrations qui engendrent la couleur »¹⁴².

S'il s'agit dans les deux cas de composition, pour ce dernier les deux arts sont différents dans leurs principes de base, l'espace et le temps : « la musique utilise le *temps* pour y composer ses *sons*, la peinture l'*espace* pour y composer ses *couleurs* »¹⁴³. En musique, la mélodie est formée d'une suite de tons, en peinture d'une juxtaposition de couleurs. En musique, un accord est le résultat de tons joués simultanément, en peinture de couleurs mélangées. Contrairement à Kandinsky qui se base sur la ligne et du point, il s'appuie principalement sur une étude des couleurs des couleurs du prisme, formant d'après lui « une seule gamme en peinture »¹⁴⁴ tandis que la musique en compte plusieurs.

Quant à la correspondance d'éléments en musique et en peinture, et la musique a trouvé pour cela des notions générales et claires, j'aimerais reprendre ici les notions musicales [...]. J'aimerais donc appeler toute juxtaposition de couleurs (y compris de couleurs composées) la mélodie d'un tableau, et un accord les couleurs composées d'une tache colorée isolée, conçue comme une unité. Dans un accord, différentes couleurs sont liées harmonieusement entre elles, et elles peuvent former soit une tonalité harmonieuse, soit une tonalité discordante. Dans une mélodie, les accords juxtaposés peuvent également provoquer ensemble, ou en parties isolées, une tonalité harmonieuse ou discordante. La notion de tonalité y est la même qu'en musique.¹⁴⁵

Sans associer précisément une couleur à un timbre, Schwitters s'efforce donc d'élaborer une grille de correspondances probantes entre musique et peinture en dégagant certains points de convergence. Évoluant dans son rapport à l'émotionnel, Schwitters compare la joie à la lumière, sur le mode musical majeur ou dans la couleur, et la souffrance à l'ombre, sur le mode mineur.

¹⁴² Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.*, p. 154.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 156.

Comme Klee et Kandinsky, il associe l'épaisseur du trait à la hauteur du son. Ainsi dans son texte « Ma sonate des sons primitifs », il explique : « on peut souligner en rouge ce qui doit être lu à voix haute, et en noir ce qui doit l'être à voix basse. Un trait rouge épais signifie donc, F F, un trait mince F, un trait noir mince, p, un trait noir épais pp. Tout ce qui n'est pas souligné est mf »¹⁴⁶.

Filant la métaphore, il associe ainsi les différentes nuances entre blanc et noir aux nuances d'intensité entre *forte*, *piano* ou *mezzo*, les écarts entre les différents tons de la gamme et les nuances entre les différentes couleurs du spectre, les couleurs complémentaires devenant l'équivalent des intervalles en musique :

Si on relie en croix chacune des couleurs avec la troisième qui la suit dans la gamme, on obtient des valeurs appelées couleurs complémentaires. On appellerait cela en musique « un intervalle ». Un intervalle désigne l'écart entre deux tons. [...] Cette notion pourrait tout à fait être introduite en peinture, en définissant chaque ton coloré pur (mais pas les tons composés) comme étant une prime, et l'écart avec chaque couleur suivant correspondrait alors à une seconde. L'écart du rouge au vert complémentaire serait alors constitué de trois secondes. En musique, cela correspondrait par exemple à l'écart du do au fa dièse, c'est-à-dire une quarte majorée ou une quarte diminuée, ou mieux à un *tritonus* = trois tons. Appelons donc l'écart entre les couleurs complémentaires un *tritonus*.

Le gris joue un rôle fondamental : « on constate que le gris [...] constitue la couleur la plus importante, la couleur susceptible de relier toutes les autres entre elles »¹⁴⁷.

La pause est l'absence de son (de même que le noir est l'absence de couleur), nuançant en cela la position de Kandinsky qui associe le noir au silence final et le blanc à une pause momentanée. Théo Van Doesburg de son côté établit également un lien entre la couleur et le son : le bleu, le vert et le jaune sont associés aux sons et le gris, le noir et le blanc, l'absence de couleur – sont associés à des pauses. Paul Klee compare le clair-obscur à la durée du son. Schwitters fait correspondre le son court ou le tempo *allegro* et le son long, ou le tempo *adagio* à une large touche.

¹⁴⁶ Kurt Schwitters, « Ma sonate des sons primitifs », *Id., Merz..., op cit.*, p. 189.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 162.

d) Effets polyphoniques et simultan  t  

Plusieurs directions sont prises pour mettre en valeur ces effets de polyphonie. Kandinsky est fasc  n   par la musique de Schönberg qui part du principe que « les concepts de consonance et de dissonance n'existent pas. Ce qu'on appelle une dissonance n'est qu'une consonance plus éloignée. Schönberg semble convaincu de la dissolution des règles de l'art et de l'harmonie »¹⁴⁸. Pourtant nombre de peintres font référence dans leurs œuvres à la musique classique et notamment au motif de la fugue que Bach a beaucoup travaillé. Klee par exemple peint en 1921, *Fuge in Rot* [fugue en rouge] : « en combinant la séquence temporelle et la dimension spatiale, [la toile] rend visible, à travers la sérialisation des motifs, la progression des voix se détachant les unes des autres et leur enchevêtrement contrapunctique ». L'enchevêtrement des couleurs tend à rendre la polyphonie des voix, les nuances chromatiques donnent un équivalent des nuances du timbre. La fugue en effet multiplie les effets de polyphonie et leur corolaire, le procédé de contrepoint. Or, l'*Ursonate*, commenc  e la même année, multipliant les thèmes et les enchevêtrant ne constitue-t-elle pas le type même de l'écriture contrapunctique ? De la même manière, François Dufrêne tisse son poème avec de très nombreuses syllabes, qui comme nous l'avons vu produisent des effets de polyphonie.

Rompant avec le principe d'harmonie, les futuristes tentent par leurs compositions dynamiques, désaxées, asymétriques de rendre compte du bruit de la ville et des machines. Dans son manifeste, *L'Art des bruits*, Luigi Russolo écrit : « il faut rompre à tout prix ce cercle restreint des sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits »¹⁴⁹.

Parallèlement, Robert Delaunay élabore sa théorie de la « simultanéité » tandis que ses toiles représentent des contrastes colorés simultanés s'enchevêtrant. Avec la série « Fenêtres », toiles au format horizontal très allongé pour représenter l'écoulement du temps, il aboutit à une « vision où se concrétise la fusion de la lumière et de la couleur, de la proportion et du rythme, du temps et du mouvement, à travers de pures formes colorées ». Cette recherche de simultan  isme se ressent également en poésie et a influé sur la mise en page choisie par certains poètes. Pierre Albert-Birot signifie la superposition des voix en juxtaposant plusieurs colonnes d'écrit, indépendantes les unes des autres, mais rapprochées dans l'espace de la page. Les calligrammes d'Apollinaire débordent largement du présupposé

¹⁴⁸ Lettre de Franz Marc    August Macke, retranscrite dans Karin von Maur, « Bach et l'art de la fugue », *op cit.*, p. 18.

¹⁴⁹ Luigi Russolo, *L'art des bruits*, Lausanne, Ed. l'âge d'homme, 1975, p. 43.

mimétique. Dans « La colombe poignardée et le jet d'eau », il ne s'agit moins de dessiner une colombe que de tenter l'œil, de l'amener à regarder. Tristan Tzara écrit que « Mr Apollinaire essayait un nouveau genre de poème visuel, qui est plus intéressant encore par son manque de système et par sa fantaisie tourmentée. Il accentue les images centrales, typographiquement, et donne la possibilité de commencer [sic] à lire un poème de tous les côtés à la fois »¹⁵⁰ :

Ce qu'il présente comme l'apport capital des « calligrammes », ce n'est, ni leur éventuelle figurativité – dont il ne dit rien –, ni même leur caractère proprement « visuel » – sur lequel il n'insiste guère –, mais : 1) une mise en œuvre de principe de simultanéité – plus poussée, mais de même nature, que la poésie simultanée de Barzun –, 2) une indifférence à tous les modes de détermination – qu'elle porte sur l'énonciation (« manque de système... fantaisie tourmentée ») ou sur la réception (« la possibilité de commencer [sic] à lire un poème de tous les côtés à la fois »). [...] En un mot, conjuguant et menant à leur terme les récentes recherches sur le simultané dans le poème, et l'ouverture, de plus en plus marquée, des formes poétiques à l'indéterminé, « calligrammes » et autres « poèmes visuels » relèvent – plus délibérément, plus pleinement qu'aucune innovation connue jusqu'alors en poésie – d'une esthétique de l'aléatoire.¹⁵¹

Si Tzara commente les commentaires d'Apollinaire, l'on peut supposer que Kurt Schwitters en a eu vent par l'intermédiaire de dada. Pour confirmer ces hypothèses, l'on peut également lire sous la plume de Schwitters qu'il connaît d'autres poèmes visuels : [...] ma sonate n'est peut-être pas un objet isolé. Hausmann, Tzara et d'autres ont créé de courts poèmes du même genre »¹⁵². En effet, il est intéressant de noter dans cette lettre qu'il adresse, dans l'espoir d'une édition aux États-Unis, en 1926 à Katherine Dreier cette volonté de considérer les différentes parties de l'*Ursonate* simultanément :

Il conviendrait aussi de réfléchir à la fabrication d'un étui, la sonate n'étant imprimée qu'au recto des feuilles réunies sous carton. Cela aurait l'avantage que tout un chacun puisse poser les différentes parties les unes à côté des autres et les comparer. Or la comparaison est ici la chose la plus importante, car on ne jouit pleinement de l'ensemble que si l'on peut établir mentalement des rapports entre toutes les parties [...]»¹⁵³

Si les correspondances syllabe-pictogramme colorées de la *Cantate des mots camés* rappellent les utopies synesthésiques du début du siècle, l'on peut tout aussi bien retrouver dans ce poème l'influence des recherches simultanées des avant-gardes. Ainsi, chez François

¹⁵⁰ Jean-Pierre Bobillot, « Du visuel au littéral, quelques propositions », in Musée de Marseille (Dir.), *Poésure et peinture*, op.cit., p. 96.

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² Kurt Schwitters, lettre à Katherine Dreier, datée du 16/09/1926, retranscrite dans Kurt Schwitters, *Merz...*, op.cit., p. 256.

¹⁵³ *Idem.*

Dufrêne le principe de retour phonétique à la base de la *Cantate* ouvre le texte à la lecture aléatoire. Faisant fi de la ligne horizontale comme verticale, la répétition d'une syllabe fait se rejoindre deux lieux du texte à plusieurs vers d'intervalle sans que cela soit systématique : certaines syllabes ne reviennent pas, l'écart entre les deux mentions d'une syllabe varie. En outre, l'aléatoire repose également sur le fait que la découpe syllabique peut connaître plusieurs acceptions ménageant des effets de sens variés : un vers peut en cacher un autre et il n'est pas exclu que l'on puisse remplacer le vers entier tout en sacrifiant toujours aux règles phonétiques qu'il a mises en place. Par exemple en haut de la dixième toile, on peut lire un vers alternatif : « les bœufs en sont, les bisons, d'où ? –Paris 4, hé ! ».

En somme, dans les deux œuvres qui nous concernent, on peut trouver des réminiscences des recherches synesthésiques et simultanées du début du vingtième siècle. Cette recherche d'harmonie entre sons et lumières colorées se double souvent, du fait de la nature immatérielle de la musique, d'une valeur temporelle à l'origine de multiples tentatives de transcription de polyphonies picturales. En mettant en œuvre le procédé du contrepoint, les artistes superposent et enchevêtrent à la fois des lignes mélodiques, mais aussi des lignes temporelles envisagées simultanément. Le temps, qui selon Schwitters est l'apanage de la musique, est importé dans l'art pour devenir une propriété plastique à part entière. On peut en voir les prémisses lorsqu'Einstein déclare en 1905 dans sa théorie de la relativité que cette quatrième dimension invisible de l'espace était le temps. Or, si l'espace est le lieu d'expression de la peinture selon Schwitters, alors le temps devient la quatrième dimension de l'œuvre, celle qui lui donne toute sa puissance...

2) Le temps comme matériau, une œuvre passéiste

a) Dessous d'affiche : les épaisseurs du temps

En s'emparant des dessous d'affiches, François Dufrêne entame une réflexion sur la mémoire. Chaque couche d'affiches renvoie à la période où elle a été collée, à son contexte, aux pensées qui ont amené sa création. Ce n'est pas seulement une date, mais aussi une période, le prélèvement sociologique d'une époque. L'épaisseur de l'ensemble constituant la métaphore du temps passé :

Si j'ai choisi le Dessous d'affiches, L'ENVERS, et contre tout, parmi mes raisons, pour tourner le dos, au passage, à certaine réalité sociologique qui, le reste des heures durant, fait bien suffisamment, d'elle-même, tourner la tête, et pour n'en garder que l'oubli en exaltant les infrastructures, presque géologiques, d'une matière qui y perd – hypermnésie du Temps vrai – la mémoire.

Le geste d'appropriation de Dufrière s'accompagne la plupart du temps d'une intervention sur le matériau. Il gratte les dessous d'affiches dévoilant ainsi les différentes strates du temps, qui sinon demeureraient cachées. Il révèle les couches, comme autant de strates mémorielles, plus ou moins rongées et imparfaites. Le grattage fait s'interpénétrer les temporalités qui se recouvrent les unes les autres, il est la marque d'appropriation d'une chose passée, grattée et retournée de manière à montrer de façon évidente l'action du présent (l'affiche n'a jamais été retournée avant l'intervention de l'artiste) :

Mais les passants dont les lacérations me laissent tiède (je ne les aime que très choisies par mes complices Hains et Villeglé) n'ont au petit jamais, jamais, gratté, ce qui s'appelle gratté pour moi – qui m'en plaindrait plutôt ; le matériau pourtant m'y force : c'est moi qui gratte, artiste jusqu'au bout des ongles : et pour révéler, d'une certaine épaisseur d'affiches une couche privilégiée qui recueille la naturelle empreinte de sa voisine du dessous, minutieusement, j'interviens par décollages successifs à un, deux, trois ou quatre étages ; ma technique, disons pour la différencier de l'estampage traditionnel des Orientaux, c'est l'ouestampage. Mes amis, quant à eux, ne pratiquant la déchirure par procuration, nous sommes classés « lacérateurs » à tort. À la griffe anonyme [...] fait écho le processus naturel d'impression, d'impressivité directe, propre aux dessous d'affiches dont la surimpression culturelle est l'imprécision impressionniste, nabi, informelle, totalement, non-informative.¹⁵⁴

b) Une appropriation esthétique du temps

En intervenant sur les affiches, Dufrière ne révèle pas seulement l'épaisseur temporelle à la manière d'un paléontologue qui prélèverait une carotte glaciaire, il accomplit un geste artistique. En effet, le grattage constitue un geste artisanal, exigeant une subjectivité (jusqu'où gratter ?). Ces gestes d'appropriation et d'intervention, ainsi que le choix de l'instant où l'arrêter relève en outre pour Dufrière d'un choix esthétique : s'attachant à obtenir « des effets de fondu, de pastellisation, d'harmonie »¹⁵⁵, l'artiste compare ses dessous d'affiches aux tableaux nabis ou impressionnistes. Il choisit son premier dessous d'affiche parce qu'il ressemblait à une estampe japonaise : « et tout d'un coup je tombe sur quelque chose de très

¹⁵⁴ François Dufrière, « Liquidation du stock », *op cit.*, pp. 225.

¹⁵⁵ Noël Arnaud : « François Dufrière, 1939-1982 », *op cit.*, p. 51.

bizarre une espèce de gravure comme ça représentant des montagnes japonaises, des colonnes Vendôme mystérieuses de rêves... »¹⁵⁶. Il est d'ailleurs intéressant de noter que d'une part tous ses tableaux sont signés. Démarche d'appropriation remarquée par Raymond Hains :

On assistait à la naissance du phénomène d'appropriation des monochromes par Yves Klein, du plein par Arman... et des envers d'affiches par François Dufrêne. Tout à coup, Dufrêne a bénéficié de ce que j'appelle un *droit d'aubaine* sur les envers d'affiches.

Mais je crois que cette histoire d'appropriation vient de Restany. Quand il dit « prendre une affiche dans la rue, c'est le geste immédiat de l'appropriation directe », je dirais qu'il s'agit plus d'une question d'identification que d'appropriation. [...] Aujourd'hui on pourrait dire que Restany a planté un petit drapeau sur un groupe d'artistes, que cela n'a rien de gênant, mais que l'on n'est pas forcé pour autant de se sentir approprié.

Dans toute l'histoire du Nouveau Réalisme, il y a eu des affaires de cohabitation. Certaines personnes se sont arraché des choses et d'autres se sont cantonnées dans une seule chose.¹⁵⁷

D'autre part, ses dessous d'affiche sont vernis, c'est-à-dire protégés à la manière des huiles des aléas du temps. Cela peut sembler paradoxal pour des affiches extraites de la rue, pour des dessous d'affiches sur lesquels l'épaisseur temporelle est révélée par le geste de Dufrêne. En réalité, ce vernis assure une double fonction. Souvent réservé aux huiles sur toiles, il consacre, au même titre que la signature de Dufrêne, le statut esthétique des dessous d'affiches et leur légitimité à entrer dans une galerie. En outre, il a l'avantage de préserver le travail d'intervention de l'artiste : le travail de mémoire est arrêté à un moment donné du temps et conservé comme tel, à la manière d'un daguerréotype mis sous verre.

c) Un retour au babil

Certains de ses dessous d'affiches montrent des lettres. Didier Semin les compare à un palimpseste, gratté lui aussi, image de ses écrits. « Les envers les plus travaillés ne laissent parfois plus subsister la moindre parcelle d'écrit déchiffrable, et trouvent le pictural sous le scriptural. [...] Travail mécanique d'usure »¹⁵⁸ :

¹⁵⁶ François Dufrêne, Atelier de Culture radiophonique, *op cit.*

¹⁵⁷ Raymond Hains, Entretien accordé à Aude Bodet, retranscrit dans Didier Semin, *François Dufrêne. Catalogue d'exposition*, Les Sables d'Olonne, Cahiers de l'abbaye de Sainte-Croix, 1988, p. 73.

¹⁵⁸ Didier Semin, *François Dufrêne. Catalogue d'exposition, op cit.*, p. 9.

Les lettres s'il s'en trouve, elles, ont subi la double altération objective d'une décalcomanie partielle et d'un ordre inversé à quoi peut leur renversement s'ajouter pour de très subjectives irraisons d'esthétique. Ce ne sont plus alors que des signes désignifiés, vidés de sens intellectuel, pures taches d'*impublicité*, « récupération » du vil plomb POLITIQUE et sa transmutation en POÉTIQUE or.¹⁵⁹

En se penchant sur le rapport aux lettres dans les affiches de Dufrêne, on peut également l'envisager comme une recherche génésique, de l'époque où le langage, les lettres, n'apparaissent parfois jamais, ou bien par bribes comme dans la bouche d'un enfant ou dans un songe. Ce qui nous amène directement au travail proprement poétique de l'artiste. Construite sur un principe phonétique, la *Cantate des mots camés* nous conduit à lire le texte à haute voix pour retrouver la syllabation de son auteur. Et encore nous faut-il la lire lentement, eut égard aux déformations tolérées par Dufrêne pour satisfaire à la règle fixée. Nous ne lisons pas la *Cantate*, nous l'ânonnons, comme des enfants apprennent à lire. En re-composant les mots de manière phonétique, davantage que les lettres qui les composent, nous redécouvrons les sons, c'est-à-dire les origines du langage.

d) Une cantate résolument passéiste : collectif pratique et collectif idéal

L'auteur lui-même qualifie sa *Cantate* de « *dédiée à la mémoire, résolument passéiste* »¹⁶⁰. En effet, au bas de la dernière toile sont écrits en capitales les mots « à la mémoire » et il convoque plusieurs dédicataires. Au milieu des intimes, l'on trouve quelques noms connus : Raymond Hains, Alain Jouffroy, Daniel Spoerri appartiennent au mouvement Nouveau-Réaliste. Mais, au fur et à mesure que l'on descend les lignes, le présent (le couple qu'il forme avec sa femme Ginette, ses enfants, ses amis...) fait place au passé de plus en plus ancien. On trouve Théophile pour Théophile Gautier, auteur du 19^e siècle qui a écrit le recueil *Emaux et Camées*, et il est fait ensuite mention des Grands Rhétoriciens qui écrivaient au XV^e siècle. Voyage dans le temps, mais aussi convocation d'un collectif pratique dans un premier temps et idéal dans un second temps.

¹⁵⁹ François Dufrêne, « sur les dessous (Flashes-back) », *op cit.*, p. 314.

¹⁶⁰ François Dufrêne, « Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots », *op cit.*, p. 394.

L'amour de l'allitération le rapproche des « Grands Réthoriciens » du XV^e siècle dont Jean Molinet¹⁶¹, fit partie. Ils ont le goût de la figure, le souci des recherches formelles, destinées à frapper l'oreille : rimes riches, redoublées, intérieures, équivoquées, multiplient les jeux de mots et les acrobaties sonores. Ils initient un procédé, fondamental chez Dufrêne, d'accumulation des mots, regroupés par allitérations. Dufrêne évoque un deuxième dédicataire, Théophile Gautier, auteur d'*Emaux et Camées*, recueil dont il a détourné le titre en un clin d'œil. Il nourrit cependant quelques ressemblances avec le poète parnassien : celui du choix des mots et le souci de gommer les frontières entre les arts. Le parallèle s'arrête ici : Gautier annonce dès le poème liminaire d'*Emaux et Camées*, qu'il laisse la politique à sa porte, volonté qui le distingue tout à fait de François Dufrêne.

Appartenant cette fois à la sphère artistique, l'on retrouve Raymond Hains. Celui-ci était grand amateur de jeux de mots et calembours qui abondent dans la *Cantate*. Avec Daniel Spoerri, autre complice, Dufrêne a écrit *Inutiles notules pour une optique moderne*.

e) Retour sur son propre travail : hypergraphies lettristes et *Tombeau de Pierre Larousse*

Mais, en dehors de ces noms qui fonctionnent comme des allusions explicites, il y a aussi des allusions implicites et notamment au lettrisme, car Dufrêne avant tout revient sur son propre travail.

En effet, les toiles représentant un texte manuscrit et exécutées par un ancien lettriste, il serait judicieux de regarder celles-ci à la lumière des hypergraphies. Les hypergraphies « forment un ensemble hétéroclite, fondé sur un renouvellement continu des concepts définis par la créatique isouïenne »¹⁶² qui empêche de les envisager avec une perspective de lecture unique. Toutefois, elles ont pour base une conceptualisation particulière de la lettre. Celle-ci est envisagée comme un signe suivant un « protocole de lecture ». À chaque signe correspond un phonème ou une note musicale et le sens de lecture est traditionnel ou bien indiqué dans le cas contraire. Des grilles de transcription sont proposées par les auteurs afin de faciliter la

¹⁶¹ Dufrêne a effectué une lecture collage : « La ressource du petit peuple et Tenilom de Jean Molinet » (18 : 56), publié dans *OU 23-24* et mis en ligne sur le site de l'université américaine de Buffalo Ubuweb, à la rubrique « sound » : <http://www.ubu.com/sound/> (consulté le 10 avril 2014)

¹⁶² *Idem*.

lecture de ces tableaux qui fonctionnent à la manière des rébus. À un signe graphique (l'équivalent du signifiant chez Jakobson) correspond par analogie un élément dans le monde réel (l'équivalent du signifié chez Jakobson). Tout comme pour les pictogrammes de Dufrêne, « un ensemble de phonèmes peut être représenté par l'objet dont l'expression sonore est cet ensemble phonétique »¹⁶³. De la même manière, « la multitude d'options de lecture entraîne une complexification des outils interprétatifs et demande à l'observateur du temps et de l'imagination, car il doit recréer la peinture entièrement pour avoir accès au contenu ».

Notre étude précédente a permis de montrer une grande continuité du *Tombeau de Pierre Larousse* à *La Cantate des mots camés*. Alain Frontier dans son texte « La lettre et le cri » dégage dans un premier temps de la lecture du *Tombeau* une ligne directrice du poème : le mot, tel que l'écrit nous y a habitués (via le dictionnaire) est mis à bas, et ce dans la continuité de la dictature lettriste d'Isidore Isou. Le syntagme est transformé, pris en charge par une unité plus vaste, le groupe de mots au sens phonique du terme, de laquelle on ne le distingue plus. Écrit dans une langue semi-phonétique, il dépasse les frontières oral/écrit pour devenir un mot à dire, un mot à proférer, un signifiant phonique, servi en cela par une ponctuation quasi inexistante. Selon lui, ce que l'on entend est forcément une suite de mots, mais leur aspect méconnaissable invite à l'abandon phonétique, produisant un effet de chaîne sonore. On pourrait à la limite les présenter à la suite sans gêne. Mais les syllabes se ré-agglutinent en nouvelles sortes de « mots », décalées par rapport au découpage sonore de la langue. Les mots sémantiques se restructurent en mots phoniques, re-légitimés par leur statut écrit : le statut graphique, plus normé que la langue orale crée paradoxalement de nouveaux mots. Les mots phoniques s'assemblent par affinité, la paronomase et l'allitération sont capitales et sont par ailleurs mises en valeur par le découpage du poème en seize mouvements, chacun attribué à une lettre, omniprésente et point commun des mots choisis. Remise en question du mot, de la phrase, ponctuation défailante qui autorise le flux sonore, la déréliction auditive sur le mode de la variation phonétique : autant d'éléments que l'on retrouve dans la *Cantate*.

Pourtant, une différence majeure existe entre le *Tombeau* et la *Cantate* : même si dans les deux cas, les mots sont abrégés, déformés donnent l'impression d'un glissement phonétique systématique, la *Cantate* renoue avec le sens, ne cédant pas totalement à la tentation phonétique. François Dufrêne ne se contente pas de révéler le passé, il le réinterprète, par son

¹⁶³ Fabrice Flahutez, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Paris, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2011, p. 187.

choix et son intervention sur le matériau d'une part, par un renouvellement plus important ensuite. Opérant un retour sur l'histoire littéraire, comme sur l'histoire de ses propres œuvres, il y introduit ses propres règles, renouvelées et un ajout sémantique, auquel il s'était refusé jusque-là, par le « choisissement »¹⁶⁴ de mots qui « mordent ». Ce renouvellement se développe ici dans le cadre du poème, que l'on peut qualifier à la suite de Marshall Mac Luhan de « constellation médiologique »¹⁶⁵. Celui-ci analyse dans l'ouvrage *Pour comprendre les médias* que la réunion de deux médias donne une plus grande force au message, rend le résultat plus attractif pour son public. François Dufrêne s'approprie, renouant également avec le geste cher aux « Nouveaux Réalistes », et réunit les caractéristiques médiologiques principales de la toile (la couleur et la forme et l'héritage artistique), de l'enregistrement (la voix – aux frontières de la musique – plus ou moins arrangée) et du *texte* (l'héritage littéraire et la présentation du bloc de texte), formant une constellation médiologique.

f) Le merzbau, processus d'oubli et de régression

Kurt Schwitters n'effectue pas de retour aussi explicite sur l'histoire de l'art en convoquant un collectif idéal. Son *Ursonate* est certainement davantage influencée par l'effervescence contemporaine entre dadaïsme, constructivisme et suprématisme. Pourtant, dans ses œuvres Merz, il joue également du temps comme d'un matériau à part entière bien que l'attitude adoptée face au temps est radicalement différente de celle de Dufrêne. Là où François Dufrêne révèle le passé, « le Merzbau est au premier chef une machine d'oubli »¹⁶⁶.

Patricia Falguières dénonce un contre-sens régulièrement usité à propos du Merzbau. Il serait abusif de parler d'architecture alors que la construction du Merzbau repose sur un ensevelissement progressif des espaces aménagés : « l'opération constructive procède ici par sédimentation, par recouvrement de couches »¹⁶⁷. Ce procédé d'enfouissement renvoie à une équivalence qui inspira les architectes dès le début du XIXe siècle : musée, demeure, mausolée. La collection pourrait sceller ces trois avatars de la chambre sépulcrale. Or, le Merzbau dépasse cette sémiologie :

¹⁶⁴ François Dufrêne, « Liquidation du stock », *op cit.*, pp. 225.

¹⁶⁵ Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1977, 404 p.

¹⁶⁶ Patricia Falguières, « Le désœuvrement de Kurt Schwitters » in Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.*, p. 152.

¹⁶⁷ *Idem.*

Le Merzbau n'est pas une enveloppe, mais une procédure de sédimentation qui ne se stabilise jamais, qu'alimentent sans cesse des « reliques » dont la localisation ne saurait être que temporaire. Il n'a pas de contenu : c'est dans l'épaisseur des couches que se joue le destin des objets qui y prennent place, c'est-à-dire leur disparition. C'est leur parcours dans la texture, le jeu différentiel des traces de leur inscription, leur égarement secret dans l'épaisseur des parois qui alimentent la croissance de l'ensemble. Il est donc vain de chercher à cette étrange édification, au-delà d'une analogie iconographique, quelques paradigmes structurels du type « cathédrale » ou « architecture expressionniste » : le Merzbau n'offre pour toute ordonnance qu'un dédale de structures surimprimées, un écheveau labyrinthique sans mémoire organisatrice. Il s'étaye de sa ruine. C'est, au sens strict, un palimpseste.¹⁶⁸

À l'instar de ces musées qui abritaient des « *Wunderkammern* » [littéralement cabinet des merveilles, notre cabinet des curiosités], le merzbau est un entassement hétéroclite d'objets, choisis et montrés comme autant de *mirabilia*. Mais, ce sont moins les objets qui comptent que les évènements qu'ils symbolisent : le merzbau « relève d'une économie du don, et de ses dérivés, vol, casse cueillette »¹⁶⁹ : c'est une « mauvaise Wunderkammer »¹⁷⁰, un détournement de celles-ci poussé au maximum. Là où dans les « *Wunderkammern*, déjà, l'agencement des objets, arbitraire, hétéroclite, relevait du ridicule, du dérisoire, de l'obscène... d'une sorte de folie... Mais ils étaient l'indice d'un corps. »¹⁷¹. Le merzbau, lui, ne renvoie à rien. Son nom est générique et Schwitters insiste sur le manque d'intérêt du matériau : « le matériau est aussi insignifiant que moi-même »¹⁷². En outre, le merzbau fonctionne comme un monument à la mémoire, mais une mémoire vivante donc oublieuse. Il « met en œuvre des matériaux d'oubli, matériaux fragiles et caducs, soumis à la perte et l'égarement, au commerce incessant de la fragmentation et du réemploi »¹⁷³. Le terme de *Wunderkammer* nous renvoie alors directement au « *Wunderblock* » [littéralement, bloc magique], terme employé par Freud pour décrire « l'économie prodigieuse – scripturale en son mouvement de la mémoire »¹⁷⁴.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² Kurt Schwitters, « Merz », *in Id., Merz..., op cit.*, p. 56.

¹⁷³ Patricia Falguières, « Le désœuvrement de Kurt Schwitters », *op cit.*, p. 154.

¹⁷⁴ *Idem.*

À l'image de la mémoire, le Merzbau montre une infinie possibilité d'accueil des éléments et fonctionne par stratifications successives, occultations, opacifications à la mesure des processus conscients et inconscients :

La disposition des objets sur les parois, les collisions d'échelle qu'ils suscitaient, leur prolifération en une inversion constante des pleins et des vides irréalisaient les murs ; au feuilleté des couches de tableaux et de fragments d'architecture s'ajouta l'effet déréalisant de miroirs partout semés pour « illustrer les objets », c'est-à-dire en multiplier les faces : distorsion des points de fuite, opacification des zones obscures, morcellement des reflets achevaient de désintégrer toute forme identifiable, forçant l'œil à une incessante restitution de l'espace. Travail éperdu du regard que le feuilleté des parois et la tension des surfaces, l'élosion de limites, le déboîtement constant des volumes et des voûtes supposées les enclorre, le flottement général de l'espace, vouaient à l'échec.¹⁷⁵

Tandis que dans les *Wunderkammern*, les éléments sont choisis en vue d'une fonction qu'ils sont amenés à occuper, ici ils sont agglutinés, collés, fonctionnant à la manière d'un corail. Il ne s'agit moins de souvenirs envisagés sur le mode de la conservation que de mémoire vivante : « Elle ne connaît que des stabilisations temporaires, à la merci d'évènements microscopiques : à mesure que ses dimensions croissent, elles changent de nature en se connectant avec d'autres traits intensifs, chacun travaillant pour son propre compte »¹⁷⁶. Dans l'éditorial de *Nasci*, co-écrit avec Lissitzky, Schwitters insiste en capitales d'imprimerie : « Toute forme est un moment concrété d'une évolution. Ce qui fait que l'œuvre n'est pas le but fixé, mais un point stationnaire du développement »¹⁷⁷. L'idée fut précieuse à Dufrenoy, comme nous le verrons par la suite. Plus largement, elle est le point de départ ce que l'art conceptuel nomme le « work in progress ».

Les *Wunderkammern* étaient aussi appelées « grottes ». Schwitters connaissait cet héritage, car à Dresde où il fit ses études, se trouvait la célèbre *Grünes Gewölbe* [voûte verte] des électeurs de Saxe. Détournant le principe, il ménage à l'intérieur de son Merzbau quantité de niches qu'il nomme lui-même « grottes ». Le processus de croissance de l'œuvre a tout d'un fonctionnement organique : la grotte fonctionne comme une métaphore du ventre féminin dont les matériaux rappellent la matrice. Dès 1919, Schwitters était en quête de surfaces « que vous pouvez rendre rigides ou souples comme un tissu, des surfaces que l'on pourra froncer

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 155.

¹⁷⁷ Kurt Schwitters et El Lissitzky, « Editorial de *Nasci*, 1924 », in Kurt Schwitters, *Merz...*, *op cit.*, p. 130.

comme un rideau, réduire ou agrandir »¹⁷⁸. Comme dans un ventre, la croissance se fait de l'intérieur et l'espace d'accueil se dilate au fur et à mesure des besoins. Le Merzbau ne présente aucun bord. La division intérieur/extérieur est ici inopérante. Le processus de création repose sur une « invagination, un repliement interne de la gaine, le dehors s'ouvrant alors à l'intérieur comme une poche »¹⁷⁹, achevant par là le processus d'humanisation de l'œuvre. Ernst Schwitters écrit « Merz est né en 1918. Je suis né moi aussi en 1918 : Merz et moi sommes donc frères, ou frère et sœur »¹⁸⁰

Le Merzbau n'est pas l'image d'une mémoire, un instantané, mais la mémoire même dans toute sa subjectivité, les jeux complexes du souvenir, du conscient de l'inconscient.. Bien loin de la monstration objective de l'actualité par Dufrené, Schwitters choisit au contraire de décontextualiser les événements pour les réintégrer dans son monde intérieur en les installant dans des grottes, métaphores maternelles rassurantes. En effet, cette esthétisation onirique sonne comme une régression ultime : le dernier recours d'un enfant pour se protéger de la brutalité du monde extérieur.

C'est alors que nous comprîmes, combien nous étions petits. « J'ai peur », dit Helma. « Il ne faut vraiment pas, lui répondis-je. Je nous construis une maison dans notre imagination, et nous nous y installons » Alors, je construisais, posais des pierres sur du ciment et du ciment entre les pierres. Je l'appelais Merzbau 7. Nous avons été fiancés 7 ans, j'aurais 77 ans quand je pourrais à nouveau la prendre dans mes bras, et elle viendrait du 7^e ciel, au moment de ma mort.¹⁸¹

3) Au cœur du rythme, la répétitivité

a) L'impasse de la poésie versifiée : le rythme comme régularité

Les modèles successifs de versification assimilèrent rythme et mètre et créèrent ainsi une confusion entre rythme et périodicité. Ainsi, dans la poésie gréco-latine, le vers est cadencé par le mètre, marqué par un certain nombre d'accentuations situées à des emplacements

¹⁷⁸ Kurt Schwitters, « Le théâtre Merz », in *Id., Merz...*, *op cit.*, p. 41.

¹⁷⁹ Patricia Falguières, « Le désœuvrement de Kurt Schwitters », *op cit.*, p. 156.

¹⁸⁰ Ernst Schwitters, *Kurt Schwitters (Dir.)*, *op cit.*, p. 8.

¹⁸¹ Kurt Schwitters, « Wenn ich mich im Leben umsehe », in *Id., Merz...*, *op cit.*, p. 151.

prédéfinis, comme l'avant-dernier pied dans le cas d'un hexamètre dactylique, un des modèles les plus utilisés en versification latine. La poésie classique adapta ce système en créant le vers syllabique compté. Le découpage ne se fait plus en fonction des accents, mais autour des syllabes dont le nombre fixe, définit le type de vers écrit : l'alexandrin constitue le canon esthétique à partir de l'âge classique. Il y a pourtant toujours des emplacements accentués fixes marquant la mesure, à l'entame, à la rime, à l'hémistiche notamment. Celle-ci détermine le découpage du vers en deux parties isomorphes. Ainsi l'alexandrin est-il habituellement divisé en deux périodes de six syllabes, chacune autour de l'hémistiche. Rythme fut ainsi assimilé à régularité. Cependant à partir de Rimbaud, l'on commence à trouver des alexandrins défiant la division rythmique de l'hémistiche et coupant le vers en trois parties égales. L'alexandrin c'est donc 6/6 ou bien plus exceptionnellement, 4/4/4.

François Dufrêne écrit à propos de la *Cantate des mots camés* :

J'ai pris l'alexandrin, car le montage est ainsi plus commode. C'est la deuxième systématisation de la *Cantate*. Le choix du vers fixe accentue la systématisation de la rime intérieure. D'autre part, cela correspond à mon côté passéiste très volontaire.

Dans le poème, la versification est à la fois respectée et trahie : les strophes ne sont pas isomorphes, elles oscillent de quinze à dix-sept vers et les dix derniers vers ne forment plus qu'un dizain, mais ne sont absolument plus isomorphes. Ceci nous a amenés à nous poser la question de savoir si le découpage des strophes était décidé par l'auteur ou par l'éditeur. Deux observations nous ont fait pencher vraisemblablement du côté de l'auteur : d'une part, il y a comme nous l'avons constaté une cohérence entre la ponctuation et le changement de strophe et sujet évoqué ; d'autre part, il a reproduit le même découpage sur la toile. L'approximation métrique est donc voulue ou du moins consentie.

Certains vers sont tronqués : divisés en deux membres, ne correspondant pas forcément à la structure classique 6/6 ; il n'y a pas d'hémistiche. Ainsi le vers 82, se divise en deux membres entre la strophe 5 et la strophe 6. Cette division ne tient pas compte de la structure métrique, mais plutôt de la cohérence syntaxique. Le début de la strophe 6 amène une nouvelle phrase et la fin du discours rapporté direct signalé par les guillemets. De la même manière, le vers 364 est divisé, visuellement par un alinéa, qu'on suppose voulu par l'auteur et non par l'éditeur, car il correspond également à un changement de phrase et de registre de langue. La notion d'alexandrin demande également à être remise en question. Un alexandrin est un vers syllabique compté rimé et soumis à un découpage syllabique précis 6 + 6 ou dans

une poésie plus moderne à la fois 4 + 4 + 4 et 6 + 6, et surtout doté de périodes oratoires (protase, acmé, apodose). Or, Dufrêne délaisse la période pour ne conserver de l'alexandrin que le nombre de syllabes. Le terme reste d'ailleurs à nuancer, tant les liaisons entre les vers sont marquées (et même des strophes, comme nous le verrons lors de l'analyse de la version sonore). Au vers 14, le [t] de « assiste » est rejeté au vers 15 pour former la syllabe [tã].

Autrement dit, le vers est amétrique, il est réduit à sa définition de vers syllabique compté, il est une unité de mesure, une grille et non plus un système ou critère esthétique. Dufrêne rompt avec toute la régularité rythmique rigide, imposée par le modèle métrique. Liant inextricablement rythme et régularité, la poésie versifiée arrive à une impasse :

Ne penser le rythme dans les « œuvres de langage », qu'en termes d'égalités numériques ou de durée, ou de rapports perceptibles dans leur proportionnalité plus ou moins simple ou complexe, c'est – selon une conception plus ou moins aménagée de la métrique –, se condamner à ne percevoir que des « régularités » plus ou moins entachées ou agrémentées d'« irrégularités ponctuelles », n'apparaissant et ne prenant censément leur valeur, que dans ce cadre de régularité : tel est, n'en doutons pas, à l'oreille de Mallarmé, le « charme certain du vers faux ».¹⁸²

b) Régularité dans l'*Ursonate* de Kurt Schwitters : rythme binaire et effets de symétrie

Mais qu'en est-il dans le cas d'un poème phonétique comme l'*Ursonate* qui échappe par définition à la contrainte de la versification ? Quel type de rythme met-il en place et sous quelle forme ? Examinons la troisième partie en détail afin de comprendre comment fonctionne la structure du poème. Cette partie, plus courte que les autres, est certainement la plus travaillée. C'est elle, en effet, que Schwitters a choisie pour son enregistrement de 1932 à la radio. Nous croiserons nos observations avec la réflexion d'Henri Lefèbvre et de Friedrich Nietzsche sur le rythme afin de mieux cerner, avec des outils théoriques, ce que peut être le rythme dans l'œuvre qui nous concerne.

La construction de l'*Ursonate* est très rigoureuse. Les trois mouvements qui la composent forment un ensemble symétrique régulier, dont la partie centrale, le trio (mouvement N) constitue l'axe d'une symétrie parfaite : le mouvement M et le mouvement O sont identiques.

¹⁸² Jean-Pierre Bobillot, cité par Élodie Hemmer, *La mise en page de la voix, op cit.*, p. 91.

Cet effet pourrait se traduire en reprenant les lettres des schémas de versification comme répondant au schéma ABA. Cette régularité est redoublée au cœur du mouvement M (et O) lui-même par deux nouveaux effets de symétrie redoublant à la manière d'un miroir les effets de profondeur. En effet, au sein du mouvement M, l'enchaînement des thèmes laisse deviner un axe central constitué des mouvements III-3-10/III-4/ III-3-10 autour duquel se reflète parfaitement l'association thématique, III-8/III-9/III-4. À une échelle plus précise encore, l'axe central de ce mouvement M, III-3-10/III-4/ III-3-10 forme aussi un effet de symétrie autour des thèmes III-4. L'ensemble de la troisième partie pourrait donc se simplifier ainsi : A/B-C-B/A//D/D'/D''// A/B-C-B/A. Il est intéressant de constater que là où l'on pouvait s'attendre à un rythme irrégulier, car ternaire, trois mouvements et des subdivisions qui sont également des multiples de trois, Schwitters produit un effet de surprise en créant une régularité autour d'un axe central. En dépit de ce chiffre impair, le schéma rythmique est binaire, car les effets de symétrie peuvent aussi se comprendre comme un jeu de question/réponse, ce que suggère un point d'interrogation au thème 3. Ce rythme binaire domine dans l'*Ursonate* : en effet, toutes les répétitions sont un multiple de deux, que ce soit 4, 6 ou 8. Cela fournit un cadre régulier et produit un effet de ralentissement. Henri Lefèbvre fait en effet de la répétitivité le premier critère du rythme : « pas de rythme sans répétition dans le temps et dans l'espace, sans reprise, sans retour, en bref sans mesure. »¹⁸³, mais il précise également plus loin que le rythme implique la « répétition (de gestes, d'actes, de situations, de différences) »¹⁸⁴, incluant ainsi les dissonances au cœur du rythme. C'est la répétition elle-même qui produirait du différentiel.

c) Variations irrégulières : glissement et permutation

La régularité de l'*Ursonate* est construite sur des irrégularités. Diminuons encore l'échelle et regardons comment les thèmes sont construits et s'enchaînent. Chacune des associations thématiques du mouvement M combine le thème III « Lanke trr gll » avec un autre, 8, 9, 4, 3 ou 10. Il apparaît alors comme une basse continue, conférant une unité au mouvement, à laquelle on ajoute des motifs qui apparaissent comme des irrégularités. Considérons la première association III-8/III-9/III-4, reflétée de l'autre côté de l'axe central.

¹⁸³ Henri Lefèbvre, *Éléments de rythmanalyse, Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Syllepse, coll. « Explorations et découvertes en terres humaines », 1996, p. 17.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

Les thèmes 8, « pe pe pe pe pe / Ooka ooka ooka ooka » et 9, « pii, pii, pii, pii, pii / Züüka, züüka, züüka, züüka » sont une variation l'un de l'autre. En effet, la voyelle [e] remplacée par une autre, [i], produisant un effet de glissement subtil qui ne perturbe pas la perception rythmique de la syllabe : les deux syllabes sont brèves. Schwitters opère un autre type de variation en remplaçant « Ooka » par « Züüka ». De nouveau à cette échelle, l'on retrouve une syllabe constante [ka], associée à une variable [u] puis [tsy]. Mais ici le changement concerne consonne et voyelle, l'intégralité de la syllabe. Schwitters n'opère plus de glissement, mais une véritable permutation : il change une syllabe pour une autre tout à fait différente et modifie par la même l'impression rythmique. [tsy] est plus long que [u] et commence par une dentale plus agressive, plus dynamique. L'on pourrait comparer cette permutation à un découpage/montage opérant, pour reprendre l'expression de Marc Dachy, une « chirurgie lexicale spontanée »¹⁸⁵. Schwitters a découpé le mot « ooka » en deux parties distinctes [u] et [ka], tout comme il a découpé « Kommerz » en « kom » et « merz ». Il a isolé ensuite une syllabe finale, ici [ka] (comme Merz) et lui a accolé une nouvelle syllabe [tsy] (ou bild et bau pour former merzbau et merzbild).

d) Merzage des syllabes : coupe et collage

Ce deuxième procédé est réitéré pour le thème 4. Celui-ci dans la première partie de l'*Ursonate* était construit comme ceci, « Rrumppff tillff toooo ». Ici, il est réduit à « Rrmmp / Rrnnf », qui sont deux variations sur la première partie du thème bien qu'il soit méconnaissable. Pour obtenir « Rrmmp », Schwitters a découpé pour simplifier en éludant la voyelle centrale [u] et la consonne finale [f]. « Rnnf » est en d'ailleurs une variation sur le mode du glissement : Schwitters remplace « m » par « n », la lettre suivante de l'alphabet, changement si ténu qu'il passe quasiment inaperçu.

L'axe central combine le thème III toujours aux thèmes 3 et 10 puis 4, celui, ci formant l'axe secondaire autour duquel se reflète l'ensemble. Tandis que de ce fait, il n'est pas altéré, les thèmes 3 et 10, eux, sont variés par rapport à la phrase thématique d'origine. Dans la première partie, le thème 3 se déroulait ainsi : « Rinnzekete bee bee nnz krr müü ? ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmüü, rakete bee bee ». Dans le scherzo, il devient « Ziiuu lenn trll ? ». Schwitters opère progressivement. D'abord, il découpe : il sélectionne « ziiuu ennze », deux

¹⁸⁵ Marc Dachy in Kurt Schwitters, *Merz*, op cit., p. 7.

mots seulement dans l'ensemble du thème 3 et supprime le « ze » final. Ensuite, il colle (rajout) carrément « trll » qui est en fait une sorte de mot-valise entre « trr » et « gll » du thème III – ce qui n'est pas sans évoquer les thèmes de François Dufrêne, réunissant l'entame et la rime d'un vers.

Le thème 10 est encore un savant montage entre le thème 4 d'origine et le thème 3. À l'intérieur de « Rrumpff tillff toooo », Schwitters découpe « Rrumpff tillff ». Il opère ensuite un glissement phonétique. [R] devient [l] et [u] devient [y] (ce qui ne se perçoit pas à l'écrit pour nous autres, français qui écrivons [y], « u »). La deuxième proposition peut être comprise de deux manières : d'une part, elle est un glissement phonétique par rapport à la première, [l] devient [t] ce qui permet de passer de « lümpff » à « tümpff » ; d'autre part, le choix de la consonne [t] n'est pas anodin, mais rappelle le [t] de « tillff » dans le thème 3, placé juste au-dessus. En effet, Schwitters dans une dernière opération réassemble en collant d'autres éléments : il ajoute à l'ensemble « trll », provenant du thème 3 évoqué juste au-dessus. Cela lui permet d'assurer une continuité en dépit des irrégularités. Cette continuité assure un lien entre toutes les parties du poème, entre tous les éléments. Schwitters, peu prolix sur la notion de rythme, semble la définir pourtant comme un ensemble de rapports, le développement de liens entre les matériaux :

Ce qui importe le plus dans un tableau, c'est le rythme des lignes, des surfaces, des ombres, des lumières et des couleurs, bref le rythme de l'ensemble des composants et matériaux de l'œuvre d'art. C'est l'œuvre d'art abstraite qui démontre le mieux ce qu'est le rythme.¹⁸⁶

Il insiste un peu plus loin, employant un mot clé, « combinaison » :

La peinture dont je veux parler ici est donc le remplissage par de la couleur en tube d'une surface rectangulaire délimitée et ayant pour fonction de représenter un rythme ou une combinaison de représentation et de rythme.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Kurt Schwitters, « Le rythme dans l'œuvre d'art », in *Id., Merz..., op cit.*, p. 147.

¹⁸⁷ Kurt Schwitters, « Peinture (peinture pure) », in *Id., Merz..., op cit.*, p. 235.

e) Reprise et non répétition : le rythme comme un équilibre entre deux forces contradictoires

Ainsi, continuité et symétrie ne signifient pas, chez Schwitters, répétition (à l'identique), mais plutôt « reprise » selon le mot de Lefèbvre. Il est amusant de voir en effet que le scherzo est bâti sur une symétrie parfaite, mais se termine par une reprise du thème III¹⁸⁸. Cela casse l'effet de symétrie et, de ce fait, crée un effet de surprise, dynamique. Mais cela a l'intérêt aussi de ménager un effet de clôture, que l'on peut observer ailleurs dans l'*Ursonate*. La première et la dernière phrase du mouvement étant identiques, cela referme le cercle. Paradoxalement, cet effet de clôture induit par la reprise, non incluse dans le schéma rythmique symétrique créée elle-même de l'irrégularité. La répétition crée du différentiel, du nouveau tandis que ce différentiel, répété devient régulier, intégré, si l'on change d'échelle. En réalité, elle est symptomatique du va-et-vient constant de l'*Ursonate* entre ces deux tendances contradictoires. Chez Nietzsche, l'homme est chaos, autrement dit une multiplicité de déterminismes contradictoires qui luttent entre eux, et de ce chaos l'homme fait naître un équilibre hiérarchisé, il fait naître une unité provisoire. Le rythme serait donc la création d'une structure, une unité, entre les différentes pulsations, afin de créer une cohérence et un équilibre.

f) Des dissonances intériorisées

De la même manière qu'à l'échelle microscopique l'on a constaté que les régularités symétriques s'appuyaient en réalité sur des variations, facteurs d'irrégularité, il est amusant de voir qu'à l'échelle macroscopique, le cœur de la troisième partie sur lequel se construit la symétrie, le trio, n'observe pas non plus un rythme régulier. Il est bâti, non sans humour, sur une triple reprise du thème 3, donnant son nom au mouvement. Ici encore la variation se décline avec les mêmes outils, glissement et permutation. On retrouve un phénomène de glissement phonétique : [iu] devient [au], une voyelle est remplacée par une autre voyelle sans que cela ne perturbe la durée rythmique du groupe syllabique.

¹⁸⁸ Qui d'ailleurs, remarquons-le, sort si bien des sentiers balisés que cela n'est pas marqué à droite dans la numérotation des thèmes. Balancement incessant entre le souci de régularité rigoureuse et de fantaisiste chirurgie lexicale.

Attardons-nous sur la façon dont Schwitters fait apparaître cette dissonance. L'élément irrégulier, la voyelle [a] est placée directement à l'intérieur de la chaîne syllabique, comme une sorte de contamination. Au cœur de la régularité surgit l'irrégularité. En comparant par exemple avec le thème 1 du mouvement B, l'on s'aperçoit de l'existence d'autres possibilités. Schwitters choisit d'y intégrer les éléments dissonants à la fin de la chaîne syllabique « fümmsbö » devient « fümmsböwö ». S'ajoutent ainsi au fur et à mesure, « tä », « zä », « Uu », etc. Cet ajout-là est plus classique, la nouveauté est ajoutée au fur et à mesure, tandis que la base reste identique. Pour Nietzsche, si le rythme est un équilibre entre des tensions contradictoires, les irrégularités sont autant de différences que nous n'avons pas encore intégrées. C'est une conquête du temps. L'on conquiert le futur par le passé, assimilant le nouveau par l'ancien. La nouveauté est ensuite intériorisée. Dans le mouvement C fonctionnant sur jeu de question/réponse, la question intègre petit à petit la réponse. Tandis que la réponse se développe, elle croit aussi à l'intérieur de la question : on retrouve la réponse « böwörötääzääböpö » dans la question « fümmsböwötääzääböpö » à un bémol près cependant qui nous évite l'ennui de quelque chose de trop prévisible, « rö » n'est pas des deux côtés...

Ce développement par l'intérieur semble totalement dans la continuité de notre analyse précédente sur la croissance organique du merzbau. Or, Nietzsche comme Lefèbvre relie le rythme au corps. Celui-ci, parce qu'il est lui-même une « organisation rythmique spontanée », « sert de métronome »¹⁸⁹, de repère pour mesurer les rythmes extérieurs : « le rythmanalyste ne sera pas obligé de sauter du dedans des corps observés ; il devrait parvenir à les écouter ensemble et les allier en prenant pour référence ses propres rythmes : en intégrant le dehors au-dedans et réciproquement »¹⁹⁰.

Remettant en question la notion du rythme comme l'unique régularité, Schwitters fait s'entrecroiser constamment reprises et différences. Jouant ainsi des échelles, l'on s'aperçoit que tout le système, d'une rigueur constructive parfaite, est en réalité bâti sur des variations, des dissonances souvent subtiles, devenant régulières au fur et à mesure des répétitions. Tout comme dans son œuvre Merz, Schwitters construit son œuvre à partir de la déconstruction.

Or, Dufrené reprend à Schwitters cette combinaison de reprises et de variations phonétique. Considérons la première strophe de la *Cantate*, qui a vocation programmatique,

¹⁸⁹ Henri Lefèbvre, *Eléments de rythmanalyse...*, op cit., p. 32.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

L'omniprésence de l'allitération apparaît de manière évidente. Chaque syllabe est dans cet extrait dupliquée, voire redoublée, aucune n'est laissée pour compte. La répétition confine même parfois au palilogisme : [fa] est répété 12 fois en quinze vers dans l'extrait numéro 6. Cette contrainte amène plus précisément dans ce premier extrait, reduplication des syllabes, qui se décline de plusieurs manières, anadiplose (par exemple la syllabe [om] dans le premier vers), anaphores (des syllabes [om], vers 1 et 3, [mo] v1 et 11), épiphores ([ni] aux v1 et 10, [tɛ̃] aux vers 5 et 11), antépiphore de [moR] au vers 12.

La paronomase met aussi en valeur un principe développé de manière tacite par François Dufrêne dans la mesure où il n'est pas exprimé dans *Histoire d'une Cantate et d'en dire deux mots*, mais est pourtant efficient depuis le *Tombeau de Pierre Larousse*, tout en prenant peu à peu de plus en plus d'importance au fil des vers de la *Cantate* jusqu'à devenir quasi systématique dans le travail d'élaboration et ensuite de déchiffrement par le lecteur, du texte : la variation phonétique, reprise à Schwitters. Il choisit un groupe de phonèmes, formant généralement un mot et va choisir le mot suivant comme ressemblant à tel point au premier qu'il va qu'en être une variation phonétique. Ainsi la plupart du temps François Dufrêne tisse son texte de cette manière : les mots ou un simple groupe de phonème sont répétés une fois suivant le principe de paronomase et ensuite souvent variés d'un seul phonème. Les deux mots sont soit quasiment homophones ou bien reprennent exactement le même groupe de phonèmes, mais dans un ordre différent. On peut observer cela dès le vers 2 du poème dans l'ensemble « Tes dés sont jetés, songe Thésée » : ici seulement cinq phonèmes différents pour ce discours rapporté. Si l'on découpe cette phrase en substituant des lettres aux phonèmes employés selon l'usage du déchiffrement des rimes en poésie, l'on obtient : abcdacdad' et encore a-t-on clairement différencié les syllabes [te] et [de] qui ne le méritaient peut être pas : ne s'agit-il déjà d'une variation puisqu'il n'y a guère de différence qu'entre les deux phonèmes initiaux, tous deux assez proches puisque ce sont deux consonnes occlusives. Ce phénomène prend peu à peu énormément d'importance comme nous pouvons le voir dans les annexes. Il n'est pas sans produire un effet ludique à tourner les mots dans tous les sens et également rythmique : les mots se répètent à l'instar d'un refrain ou d'une ligne de basse jazzy sur laquelle on rajoute des solos et des parts d'improvisation... La subtilité de la variation phonétique permet de tisser une continuité avec le mot précédent, de le reprendre sans le répéter, en se situant exactement entre régularité et irrégularité : la répétition produit du différentiel comme nous l'avons vu au-dessus, tout comme le différentiel, intégré par la répétition produit un effet de continuité régulière.

Or, entre 1971 et 1977, lorsque Dufrière écrit sa *Cantate*, ces caractéristiques prennent une autre couleur.

4) La cantate des mots camés à l'heure de la musique des sphères

Le poème de François Dufrière s'intitule la *Cantate des mots camés*. Pour cet amateur du jeu de mots, l'emploi du mot « camé » ne peut qu'avoir un double sens. Or, si au vu de la dédicace, il semble évident qu'il faille établir un rapport entre la *Cantate* et le recueil *Emaux et Camées* de Théophile Gautier, comment ne pas y lire, surtout, ce qui y est écrit, l'adjectif « camés », c'est-à-dire une allusion à la drogue.

a) Psychotropes et célébrations psychédéliques : premiers environnements intermédia

En effet, au début des années 1960 Timothy Leary et Richard Albert, enseignants au département de psychologie de l'Université de Harvard, étudient les effets des psychotropes et notamment du LSD. Leurs recherches prennent un tour utopique et volontiers mystique : il s'agit moins, comme auparavant d'expériences marginales ou de réflexions ethnologiques sur des pratiques primitives, mais, en parfaite symbiose avec le rêve d'une libération des sens des années 60, de « revendiquer librement et pour chacun le droit d'accès à une conscience « élargie », jusque-là bridée par les limites de la technologie et de la science, et par un faible tropisme à l'égard des cultures non occidentales »¹⁹¹.

Cette période connaît ainsi un engouement certain pour les philosophies orientales. Il s'agit de tenter de restaurer l'équilibre originel des sens dans l'unité cosmique. Clin d'œil incitant à la comparaison, « om », le premier mot de la *Cantate*, est un mantra pour signifier la perfection de l'univers dans la spiritualité indienne. À cette conquête de l'infini intérieur répond celle de l'infini du cosmos, représentée par la conquête du sol lunaire en 1969. À la

¹⁹¹ Sophie Duplaix, « Om, Ohm, ou les avatars de la Musique des sphères, du rêve à la rêverie, de l'extase à la dépression », in Marcella Lista et Sophie Duplaix (Dir.), *Sons et lumières...*, op cit., p. 91.

même période, Marshall Mac Luhan place l'homme au centre de l'ensemble des réseaux de communication dans un monde révolutionné par la technologie. En effet, celle-ci par son instantanéité et l'infinie combinaison de ses possibilités amène la multiplication, voire la saturation des messages sensoriels. Conscient des possibilités offertes par les moyens de communication (la télévision se démocratise dans les années 60, justement), Leary multiplie les métaphores et insiste sur la nature ondulatoire des phénomènes perçus en état de « clairvoyance » permis par la drogue. Ce rapprochement se concrétise dans ses célébrations psychédéliques, où il multiplie les expériences de *Lumia art* avec multi-projections. Il fait notamment appel à Jackie Cassen et Rudi Stern et à leur Theater of light. Il s'agit de produire un art de la lumière « contemplatif et paisible par opposition au chaos de la plupart des environnements intermedia. Ils cherchent à aiguïser la conscience, pas à la submerger »¹⁹². Alliant émancipation psychique et « prolongements » technologiques, de nombreuses tentatives d'environnements multimédia vont voir le jour. Ainsi, les Single Wing Turquoise Bird, groupe rock de Los Angeles, montent des spectacles indéfiniment évolutifs en fonction des « ego en interaction du groupe travaillant en harmonie ». Les éléments mis en œuvre, qui vont des liquides aux projections vidéos, transcrivent de manière fluide les états de conscience du groupe, à chaque instant. Ils furent pionniers en termes de performances multimédia et d'*events* kinesthésiques.

Parmi ces nombreuses tentatives, deux retiendront notre attention pour les points communs qu'elles entretiennent avec le poème de Dufrêne : d'une part, celle de Brion Gysin et particulièrement son utilisation lors de ses spectacles du motif de la grille, et d'autre part, celle de La Monte Young et Marian Zazeela, fondateurs du groupe The Theater Of Eternal Music.

b) Motif de la grille chez Brion Gysin : mise en image de la répétitivité

Brion Gysin, poète sonore, ami de Bernard Heidsieck et François Dufrêne forgea le terme de Machine Poetry pour signifier à la fois l'émancipation du mot comme de l'image par l'utilisation de la machine. Empruntant à celle-ci son rythme cadencé, inébranlable, il reproduit ainsi sa dimension essentielle, la répétitivité. Cette notion fondatrice chez Gysin prend corps dans le motif de la grille structurant une bonne partie de son œuvre :

¹⁹² *Ibid.*, p. 93.

Le rouleau de Gysin en particulier prend une place de premier rang [...] en tant que dispositif à déployer de façon magique un réseau de lignes sur un espace ouvert, ménageant un fond unifié à des images/objets disparates.

Les toiles de la *Cantate* représentent elles-aussi une grille orthogonale structurant toutes les compositions. Loin de se contenter d'écrire les vers sur des lignes, Dufrêne trace également des verticales et enferme les syllabes dans des carreaux à l'image de ceux d'un cahier d'écolier. Cela rend les syllabes visuellement égales, car inscrites dans la même portion d'espace pictural, donc potentiellement interchangeable. Bien que colorées différemment les unes des autres, et porteuses d'un motif singulier, leur attribuer ce même espace les unifie. En outre, l'absence de cadre produit un effet de *all-over*, propice à imaginer que la grille se poursuit en dehors de la toile, indéfiniment, sans limites. Comme chez Gysin, cela dessine un « espace ouvert ».

c) **The Theater of Eternal Music de La Monte Young et Marian Zazeela**

Tout comme Brion Gysin, La Monte Young et Marian Zazeela proposent d'aborder la notion de rêve par une voix différente de celle des psychotropes et des effets spéciaux. La Monte Young retient ainsi quatre définitions du mot « rêve » : celles d'aspiration, d'imagination, de contenu onirique ou enfin d'état d'abstraction ou de transe. Pour atteindre ce dernier, le seul qui soit accessible, il fonde le concept de « drone-state-of-mind », opérant dans la « Dream House », littéralement « état d'esprit bourdon ». Pour atteindre cet état, comparable à la transe, il combine deux procédés, la durée et la répétition, comprenant des variations infimes :

La singularité de ces présentations alliant musique éternariste de La Monte Young et projections de lumières de Marian Zazeela, repose sur la mise en œuvre dans les processus compositionnels, des principes fondateurs de durée et de répétition, propre à favoriser un état psychique que le vocable de rêve, par son acception très large, sert à identifier, sans qu'un sens univoque ne soit imposé pour décrire une notion que les deux artistes souhaitent maintenir ouverte.¹⁹³

- Durée

¹⁹³ *Idem.*

Sophie Duplaix qualifie leur musique d'« éternariste »¹⁹⁴. En effet, les concerts du groupe seront le cadre de performances de longue durée avec de 1966 à 1975, *Maps of 49's Dreams The Two Systems Of Eleven Sets Of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery*, œuvre issue de la grande composition évolutive *The Tortoise His Dreams And Journeys* (1964-Present). Cette dernière invite à l'infini prolongement. La *Cantate des mots camés* n'est pas motivée par une narration, mais bâtie sur un principe phonétique d'« auto-engendrement » à partir de la syllabe-mère « om ». Elle pourrait ainsi se prolonger indéfiniment et s'allonge déjà considérablement : cinq cents vers pour un poème, c'est extrêmement rare.

- Répétition

Alliant subtilement la répétition à l'identique créant un sentiment de continuité, à la variation infime, Dufrêne est au diapason des concerts de la Dream House. En effet, le deuxième ressort permettant de favoriser le « drone-state-of-mind », c'est la répétition en continu. Une écoute dans la durée ainsi que le choix de fréquence continue « rend le visiteur sensible aux moindres vibrations moléculaires provoquées par un déplacement d'air ou un infime mouvement du corps ». Cette continuité, qu'on a nommée régularité dans le cadre d'une analyse rythmique, crée un état de disponibilité spécifique ouvrant des perspectives inédites :

Une fois ce drone-state-of-mind établi, l'esprit peut, de façon très originale, partir en exploration dans de nouvelles directions, parce qu'il aura toujours un point auquel revenir, auquel se référer ; il pourra peut-être même approfondir des relations subtiles de nature plus complexe, ce qui lui est impossible à l'état ordinaire. L'esprit devrait être capable de laisser libre cours à l'imagination de façon très spécifique dans chaque cas, selon, et à partir de, l'ensemble bien précis des fréquences ressenties.

- Variations lentes et sentiment de continuité

Pourtant, Dufrêne construit son sentiment de continuité sur la variation phonétique, si infime qu'elle rappelle toujours le mot précédent. La paronomase, déformation phonétique d'un mot à l'autre conserve tout de même un certain nombre de syllabes en commun avec lui. Le glissement s'est fait système dans la *Cantate*. Il associe généralement deux mots, comme si un système binaire plus systématique et régulier s'était vu substituer au système métrique ordinaire. En outre, du fait qu'un mot ayant au moins deux syllabes en commun avec le

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 96.

précédent ou l'antépénultième, on a l'impression à l'écoute d'une grande chaîne sonore continue, de regroupements de mots en fonction d'un nouvel ordre sonore. Ce qui d'ailleurs dessine à l'intérieur du système métrique du vers un autre système concurrent, le rythme binaire, nettement plus opérant que la rime dans cet extrait : chaque syllabe revient au moins une fois, et particulièrement dans cet extrait (*Cf. Annexes, Extrait ° 7*), les mots sont globalement déformés une fois seulement (nous avons vu que les glissements sémantiques observés ci-dessus fonctionnent par binômes). Ce regroupement donne l'impression de n'être pas arbitraire, car un mot semble en « entraîner » un autre avec lequel il a une ou plusieurs syllabes en commun. Cela forme une sorte de contamination sonore, de mot en mot. On glisse imperceptiblement du syllabisme au phonétisme, ce n'est plus la syllabe, unité élémentaire du mot qui importe, mais le mot intégralement comme suite de phonèmes, car comme nous l'avons vu, le tissage des allitérations entraîne la généralisation de la paronomase... De la même manière que Schwitters, la répétition s'appuie sur la variation, qui elle-même par sa subtilité est facteur de régularité, les syllabes partagées avec le mot précédent constituent le « point auquel revenir, auquel se référer » dont parle La Monte Young. En effet, la composition des performances de Marian Zazeela et La Monte Young repose sur d'infimes variations sonores ou lumineuses, aussi imperceptibles (et peut-être davantage) que celles de Dufrene :

Le projectionniste-performeur [...] peint avec la lumière, en improvisant sans cesse à partir de la série entière de près de soixante diapositives, durant des concerts de plus de trois heures, par la manipulation intentionnelle de la mise au point, de la luminosité et de la séquence d'au moins quatre projecteurs dont les images se surimposent simultanément. Certains éléments dans la totalité du champ visuel sont presque toujours dans un état de mobilité très lente, résultant d'une technique qui ne permet qu'à des changements à peine perceptibles de survenir graduellement. [...] Le spectateur peut remarquer après un certain temps que l'image n'est pas la même qu'une minute ou dix minutes auparavant, mais généralement, il n'a pas conscience du moment où elle s'est modifiée, ni de la façon dont cela s'est produit. Focaliser ainsi, de manière accrue, le foyer d'attention rend le spectateur conscient, au bout d'un moment, qu'il observe le temps lui-même.¹⁹⁵

- Imagination et spectacles intermédia

L'explication de Marian Zazeela permet de mesurer l'importance des effets visuels dans ces performances, celles-ci intervenant à parts égales avec le son pour former un environnement multimédia. Or, il est intéressant là aussi de comparer cette œuvre avec nos

¹⁹⁵ *Idem.*

deux poèmes et particulièrement avec la *Cantate*. Déjà Schwitters suggérait à Katherine Dreier en vue d'une première édition de l'*Ursonate* qu'une « espèce de film permette de mettre l'accent sur la continuité du temps ». Les débuts du cinéma, des recherches synesthésiques et optophonétiques de son ami Raoul Hausmann suscitaient son intérêt et ouvraient la voie aux expériences cinématographiques de François Dufrêne. Tout jeune lettriste, celui-ci est poussé par Isidore Isou, ainsi que d'autres camarades à produire un film, *Les Tambours du Jugement Premier, premier film sans écran ni pellicule* :

Voilà ce qui s'est passé, Isou nous a contraints, littéralement contraints, à produire des films. Moi, j'avais aucune espèce d'idées là-dessus, ça m'ennuyait horriblement, mais j'avais des notes comme ça dans les tiroirs et je comptais en faire un film. Il faut bien dire que pour les lettristes, la bande image comptait très peu, c'était surtout la bande son qui était l'essentiel. Alors, j'ai été assez logique, j'ai en somme supprimé la bande image, et puis au fond, la bande son puisque je n'avais de sous. J'ai trouvé ensuite des justifications idéologiques, mais la première raison c'est que j'avais pas le rond, du tout. Le film d'Isou avait coûté, je crois, un million, ce qui était excessivement peu, ça s'était jamais vu ; mais le mien a coûté encore moins cher, puisqu'il n'y a jamais eu ni pellicule ni rien. C'était effectivement Un film imaginaire, c'est comme ça que je l'avais intitulé, c'était pas très heureux comme intitulé, un film mental oui, ce serait plus juste, sans écran ni pellicule. [...] Il y avait quelque chose, on lit, lisait les images que l'on devait voir sur l'écran. [...] Il faut imaginer l'image. [Il s'agissait d'] imaginer ce que l'on verrait sur l'écran, en suivant ce que je disais, il y avait là aux quatre coins de la salle chacun de nous aux quatre coins de la salle, avec une lampe de poche, éclairant le texte.¹⁹⁶

Dufrêne proposait avec ce film d'imaginer les images, le spectateur sortant alors de sa stase passive pour concevoir des formes, des couleurs, en somme tout à fait ce qu'on retrouve à propos de la *Cantate des mots camés* :

Comme en 1952, j'avais avec mon FILM IMAGINAIRE SANS ÉCRAN NI PELLICULE, tiré d'une situation matérielle donnée les conséquences esthétiques extrêmes, j'aurai, cette nouvelle fois, l'assumant, su muer le contingent des contingences en ce Nécessaire...de Voyage : les deux petites salles de la Galerie RAPH où du 26 avril au 5 juin 1977 fut exposée la *Cantate* n'étaient-elles pas, exactement à la mesure de ma mesure, de mon arrêt ? Après un bain de couleurs et ayant quelque peu séché devant le décryptage, le Visiteur parvenait ainsi, encore tout imprégné, dans la seconde pièce où, comme obtenus par dé/cantation, ne l'attendait plus que le noir et blanc. Libre à lui d'y prolonger abstraitement l'arc-en-ciel. Mais un supplémentaire effort est ici du Lecteur exigé : que parti de la seule matière grise en quoi par la photo s'épure l'ouvrage, il consente à user, d'entrée de son psychokodachrome personnel.¹⁹⁷

¹⁹⁶ François Dufrêne, ACR, *op cit.*

¹⁹⁷ *Idem.*

Dans la droite lignée des hypergraphies lettristes demandant, comme nous l'avons vu, au lecteur un déchiffrage pour retrouver toute leur portée, il s'agit ici de coloriser les toiles blanches. En somme, de lire à haute voix et de voir les couleurs, d'imaginer l'environnement multimédia, le chant coloré qu'est la *Cantate* dont les petits carreaux colorés ne sont pas sans rappeler le phénomène de flicker de Brion Gysin. À noter que la perte des couleurs est désignée comme une « dé-cantation », donc à la fois une épure, mais également une perte de la musicalité du chant. La toile serait peut-être en second temps à considérer non plus comme un dessin, mais comme une partition musicale, à la nuance près que chaque toile restant individuelle notamment dans sa manière de renégocier le code, se définit dès lors comme un véritable tableau. Cette proposition à la fois musicale et colorée va certainement au-delà de la simple métaphore cinématographique : en effet, clin d'œil à La Monte Young, ce chant repose sur l'imagination du lecteur, une de ses idées fondatrices.

d) Limites de la comparaison : pas de citation mais une allusion explicite

La présence des mots « camés » dans le titre et « om » dès la première syllabe établissent une allusion explicite aux psychotropes, et pour étayer notre hypothèse, nous avons vu également que la *Cantate* répondait aux quatre caractéristiques principales des performances musicales de La Monte Young, durée, répétitivité, variation, environnement multimédia. Pourtant, la portée de cette comparaison doit être limitée pour plusieurs raisons.

Certes, « om » est le premier mot, mais associé à « om te deum », il renvoie à une prière chrétienne, comme si Dufrière tentait de souligner les dérives mysticistes qu'avaient prises les manifestations psychédélics. En effet, la *Cantate* a été écrite de 1971 à 1977 à l'heure du déclin de ces courants de pensée. Il est donc légitime d'y déceler une certaine ironie, par ailleurs bien présente dans le reste du poème. Si le rapprochement avec les manifestations de La Monte Young et Zazeela a permis d'éclaircir l'allusion que Dufrière y faisait, il ne s'agit en aucun cas de lire ceci comme une citation. Par ailleurs, les caractéristiques relevées s'appliquent à de nombreux autres musiciens du « continuum » autres que La Monte Young. En effet, celui-ci basait son « continuum » sur seulement quatre ou cinq harmoniques, déployées des heures durant. D'autres musiciens, comme Charlemagne Palestine, préféraient entrecroiser de très nombreuses harmoniques. Or, si filant la métaphore musicale suggérée par Dufrière, l'on compare les syllabes aux harmoniques, il semble qu'il mêle énormément de

syllabes, bien qu'on en retrouve certaines d'une strophe à l'autre. Si elle n'est pas disparate, cette association syllabique est hautement polyphonique, à l'image plutôt des compositions de Charlemagne Palestine. La longueur non plus n'est pas tout à fait comparable : on ne peut pas dire que la lecture de la *Cantate* dure trois heures comme les performances de la Dream House. Enfin, une différence majeure existe concernant l'approche du spectateur entre La Monte Young et Dufrêne. Tandis que le premier s'attache à libérer la conscience par l'imagination, mais sans effort, par le biais du rêve, le second demande une participation. L'on passe du mode de participation passive au mode de participation active. Dans un cas l'imagination est un but, dans l'autre un moyen pour déchiffrer le poème. Cela permet de poser la question de savoir quand se termine la chaîne du poème : est-il déjà poème sans la participation active du lecteur-regardeur ? Quand et sous quelle forme est-il véritablement activé et à qui revient ce rôle ? Dans la mesure où toutes les toiles sont signées, l'instance auctoriale demeure prégnante, mais la proposition ouvre tout de même la porte à l'art conceptuel. Dufrêne, rétif aux étiquettes, sert de passeur entre passé et présent.

Conclusion

Au commencement était le verbe.

La Génèse.

Il pouvait paraître hasardeux d'avoir rapproché François Dufrêne et Kurt Schwitters. En effet, la comparaison est forcément unilatérale puisque Schwitters meurt en 1948 et qu'en outre, Dufrêne n'y fait aucune allusion explicite parmi les dédicataires de la *Cantate*. Tout juste, l'évoque-t-il dans son article « Le lettrisme est toujours pendant » : « de même nous ne citerons, pressés, que pour mémoire, trop courte, ta fameuse URSONATE, Kurt SCHWITTERS »¹⁹⁸. Mais il n'en faut pas plus pour constater l'admiration de Dufrêne pour Schwitters et plus spécialement pour son poème. Ces deux artistes polyvalents ont en effet en commun une pratique de la poésie phonétique, et, le choix du mot « Cantate », une forme musicale opposée à la « sonate » ne peut que souligner le rapprochement établi entre les deux. Il ne peut y avoir d'équivoque pour celui qui a fait entendre l'Ursonate lors de deux soirées de poésie sonore à la galerie des Quatre Saisons.

Faire entendre, car effectivement, ce que nos deux poètes ont d'abord en commun c'est une pratique phonatoire première, « au commencement était le verbe » dit la Bible. Ainsi, ils s'attachent tous deux à dégager l'expression du son de sa cage syntaxique. Schwitters travaille à autonomiser la lettre, en tant que matériau premier du poème : à la fois phonème et graphème, celle-ci se détache de la grammaire mais aussi des conventions scripturales ordinaires puisqu'elle n'appartient plus au mot, elle est lâchée dans l'espace blanc de la page. Plus radical encore, parce qu'il jouit de la possibilité d'autres moyens de diffusion, Dufrêne la dégage carrément du papier lorsqu'il invente les crirythmes, et, même s'il y revient ensuite, sa *Cantate* est construite sur un principe phonétique qui prévaut sur tout autre règle.

Cette révolution formelle opérée par nos deux artistes nécessite bien entendu la rencontre d'un nouveau public, susceptible de recevoir ces nouvelles pratiques, inaudibles désormais pour un public ordinaire. Pour cela, ils tissent tous deux un réseau, un collectif pratique, union sacrée entre les artistes pour diffuser leurs idées nouvelles et véritablement former un nouveau public. Cela passe en premier lieu par la pratique de la performance vocale. Schwitters multiplie ainsi les soirées et Dufrêne les enregistrements. La différence tenant principalement aux possibilités de diffusion des poèmes : Schwitters n'a pas encore accès au magnétophone et la radio ne peut lui accorder que des temps limités et certainement très onéreux ; le bouche à oreille demeure le plus sûr moyen pour lui de se faire connaître et d'assurer ainsi son revenu. Ainsi, les objectifs du collectif pratique se doublent d'intérêts personnels et il n'est

¹⁹⁸ François Dufrêne, *Archi-Made*, op cit., p. 347.

pas anodin pour Dufrêne de faire entendre l'*Ursonate* lors d'une soirée « historique » de poésie sonore...Le rassemblement hétéroclite de poètes pouvait paraître disparate mais la convocation d'un passé commun à la suite duquel s'inscrire trace une légitimité, participe à l'élaboration d'une définition commune qui n'échappera ni à Bernard Heidsieck, ni à Henri Chopin lorsqu'il tenteront de cerner les différentes tendances de la poésie sonore.

Mais il est intéressant de constater que nos deux poètes ne se limitent pas à l'expression sonore de leur poésie : ils conservent une inscription écrite. Cela pourrait se justifier pour Schwitters dont les moyens de diffusion restent limités mais semblerait superflu et même hautement contradictoire pour Dufrêne. Par l'intermédiaire du magnétophone, la conservation de ses poèmes est déjà assurée et surtout, il disait en inventant l'ultra-lettrisme, vouloir arracher le poème à sa gangue de papier. C'est donc bien que le papier conserve quelques séductions. Cette nécessité de diffusion poussait à envisager l'inscription du texte selon des critères utilitaires et à relever de part et d'autres l'existence d'une forme de code, expliqué dans un texte explicatif accompagnant chacun des deux poèmes. Pourtant, en vérifiant le fonctionnement dudit code, il apparaît rapidement évident qu'il ne fonctionne pas bien, qu'il est défaillant, tant pour Schwitters que pour Dufrêne, où cette défaillance est même à la limite de faire système. La notation n'est donc pas celle d'une partition, où à chaque signe correspond une stricte équivalence, mais bien plutôt à la manière d'un script, dans lequel une marge est laissée à l'interprétant.

La notation s'affranchit de la voix que pour mieux acquérir une véritable portée esthétique, à laquelle peut également prétendre la mise en page typographique imaginée par Schwitters, car, « la typographie, dans certaines conditions est un art »¹⁹⁹. L'analyse des différentes mises en page de l'*Ursonate* dans les revues artistiques de l'époque permet de mettre en évidence la précocité des recherches expérimentales de Schwitters en ce sens et la mise en place d'un langage qui lui est propre dans la notation du son. Il serait donc faux de considérer la mise en page de Jan Tschichold comme une œuvre individuelle. Il serait bien plus juste de la voir comme une épure des principes conçus préalablement par Schwitters, le fruit d'une collaboration inspirée par les principes de la Nouvelle Typographie. Mais si l'on peut affirmer le caractère plastique de ces choix esthétiques, c'est pour reprendre la définition de l'adjectif plastique par Catherine Malabou, parce que nos deux œuvres créent des formes, un code esthétique et utilitaire qui leur est propre mais reçoivent également des formes et des pratiques

¹⁹⁹ Kurt Schwitters, « Thèses sur la typographie », *Idem, Merz, op cit.*, p. 137.

appartenant à l'histoire de l'art. On peut en effet retrouver dans nos deux œuvres différentes pratiques d'appropriation, et l'on peut dire en souriant que Dufrière emprunte à Schwitters le geste même de l'emprunt. Ainsi, Schwitters s'approprie, outre les objets à la base de son œuvre, un vocabulaire esthétique qui tient à la fois du suprématisme, du dadaïsme et du constructivisme, drainant dans son œuvre l'ensemble des tendances actuelles, ainsi que ses propres retours en arrière. Dufrière lui, va plus loin, variant les différents régimes d'appropriation et les lectures qu'il fait dessus. Quand Schwitters tient encore au statut de l'artiste, de l'art et de l'œuvre, Dufrière s'approprie et renominalise. Il renomme même le terme de ready-made en archi-made, mettant une distance critique, un brin ironique, entre l'objet implémenté et l'œuvre dans lequel il prend place, entre l'objet, l'œuvre et lui-même. Distance qui ne se ressent pas chez Schwitters.

Outre d'étudier la mise en place d'un code, la transcription de la voix dans l'écrit à travers l'analyse précise d'extraits, cette étude permet aussi de poser quelques pistes de réflexion sur la question du rapport entre les deux artistes. En effet, il ne s'agit pas, encore une fois, d'une comparaison simple, mais davantage d'une filiation. En reprenant les outils littéraires de l'intertextualité, l'on se rend compte que la plupart des emprunts opérés par Schwitters sont de l'ordre de l'allusion non explicite mais sans vocation critique, tandis que si Dufrière cite explicitement, ses emprunts sont souvent à comprendre sous le mode de l'ironie, voire de la parodie, respectant en cela le décalage mordant initié par les ready-made de Duchamp. La filiation entre les deux artistes de l'ordre de l'allusion explicite au vu du clin d'œil du titre n'est pourtant pas une imitation, mais bien une appropriation subjective. Aucune filiation n'est simple, toutes sont complexes, ne serait-ce que parce que notre rapport à la mémoire et au temps est subjectif.

En dernier lieu en effet, ce rapprochement permet de souligner la présence chez nos deux artistes d'une réflexion sur le temps, dans la droite ligne des réflexions avant-gardistes du début du vingtième siècle. Initiées par la découverte de la synesthésie, du cinéma et des propriétés ondulatoires communes entre son et lumières, les artistes cherchèrent à créer un vocabulaire commun entre les deux disciplines. Les œuvres s'enrichissent d'effets polyphoniques tandis que ces réflexions préparent les expériences de transe musicale de la musique des sphères. Une grande partie de la fascination qu'exerce la musique tient de son caractère immatériel, induit par sa dimension temporelle. A la suite des recherches d'Einstein concluant que le temps serait la quatrième dimension de l'espace, les artistes s'en emparent

comme d'un matériau à part entière, jouant des diverses strates de la mémoire. Mais tandis que Dufêne en révélant dans ses dessous d'affiche les épaisseurs du temps arrête le souvenir à une date précise en vernissant les toiles, Schwitters au contraire produit dans son merzbau une véritable réflexion sur la mémoire vivante, comme une construction subjective, en perpétuelle évolution.

Cette évolution permanente intègre les différences, la nouveauté par l'intérieur. Ainsi dans son merzbau comme dans sa poésie, Schwitters construit son œuvre sur des irrégularités, remettant en question le rythme conçu comme une répétition à l'identique, de périodes, de temporalité. Or, il est très intéressant de voir que selon le jeu des échelles, l'*Ursonate* enchaîne les motifs irréguliers de manière régulière, notamment par l'emploi de la symétrie, procédé rythmique, mais aussi hautement plastique. En effet, le phénomène de reprise d'un premier mouvement est caractéristique de la forme sonate mais la présence d'un axe central dans ces effets d'écho rappelle les compositions esthétiques de l'artiste. Ainsi, la répétition est davantage reprise en cela qu'elle n'est pas faite à l'identique mais produit au contraire du différentiel, lequel lui-même, par cette reprise, s'inscrit dans des figures de régularité.

Ce différentiel dans cette continuité se retrouve chez François Dufêne. Celui-ci en empruntant à Brion Gysin le motif de la grille met toutes ses syllabes sur un fond qui leur est commun, gommant par là leur caractère hétéroclite. En outre, l'effet de glissement que l'on retrouve chez Schwitters, généralisé dans la *Cantate*, permet de maintenir une continuité avec le mot précédent tout en instillant la nouveauté par la seule syllabe différente. Ces caractéristiques, continuité, variations infimes, associées à la couleur en camaïeu des toiles et à la durée reprennent celles des concerts de La Monte Young et Marian Zazeela. La présence dans le titre du mot « camés » et du mantra « om » nous confirme ce rapprochement entre la *Cantate* et la musique des sphères et effectivement, Dufêne nous invite à projeter par le pouvoir de l'imagination notre arc-en-ciel sur la toile. Celle-ci, texte à lire à haute voix, couleurs à imaginer constituerait à elle seule son propre «event kinesthésique».

Mais n'oublions tout de même pas la propension de Dufêne à mettre les références à distance. Associant bien plus d'harmoniques que La Monte Young, Dufêne n'y fait en réalité qu'une allusion, propre à relancer susciter l'effort d'imagination. Celle-ci n'est plus passive comme chez La Monte Young mais bien active. Il est demandé au lecteur de déchiffrer, de donner son sens à l'oeuvre, de la même manière que dans les hypergraphies lettristes et que dans son film *les Tambours du Jugement Premier*. Au diapason des recherches de l'époque,

cette allusion à la machine à rêves est teinté d'un brin d'ironie car une étiquette, « ça ne colle jamais très bien »²⁰⁰.

Si ce rôle capital du lecteur dans la chaîne du poème dépasse les conceptions de Schwitters encore attaché à l'artiste, cela prépare le concept du *work-in-progress*, déjà présent dans les réflexions de l'homme Merz : « Toute forme est un moment concrété d'une évolution. Ce qui fait que l'œuvre n'est pas le but fixé, mais un point stationnaire du développement. »²⁰¹

²⁰⁰ François Dufrené, « Liquidation du stock », *Archi-Made*, op cit., p. 221.

²⁰¹ Kurt Schwitters, El Lissitzky, « Editorial de *Nasci* », Kurt Schwitters, *Merz*, op cit., p. 131.

Annexes

Nota bene

La couleur jaune marque la première apparition d'une syllabe.

La bleue (~grise), le fait que celle-ci apparaisse pour la première fois dans l'extrait précédent.

La verte, le fait que celle-ci apparaisse dans l'extrait concerné pour la première fois, avant d'être répétée dans la strophe suivante.

La rouge, que la syllabe (ou la lettre) n'apparaît qu'une seule fois, Dufrêne transgresse la règle édictée. Celles-ci sont également écrites en gras et soulignées.

Les lettres soulignées et marquées en gras sont des phonèmes dédoublés par l'auteur, afin de satisfaire à la contrainte de duplication.

Les astérisques marquent la répétition d'une syllabe, apparue une première fois déjà (jaune).

Les lettres rajoutées (placées devant le vers auquel elles se rajoutent après le symbole "+"), respectent en cela la syllabation de l'artiste.

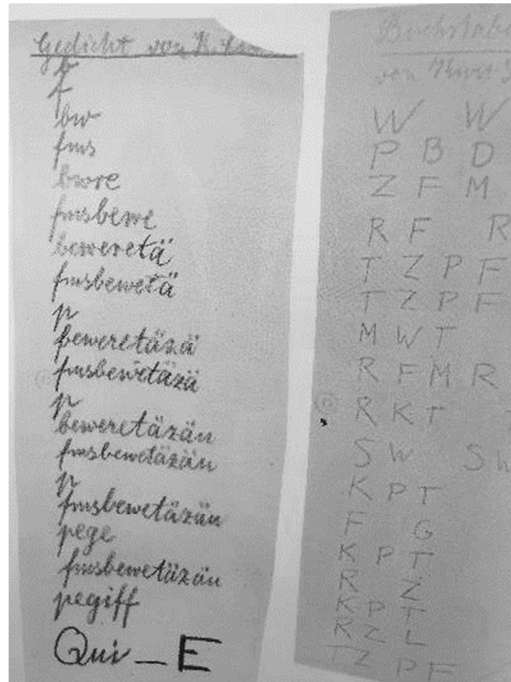
Les différences de graphies servent à souligner les différentes instances du discours.

Les lettres mises en indices servent à mettre en évidence les structures rythmiques, à la façon des schémas de transcription de rimes traditionnels.

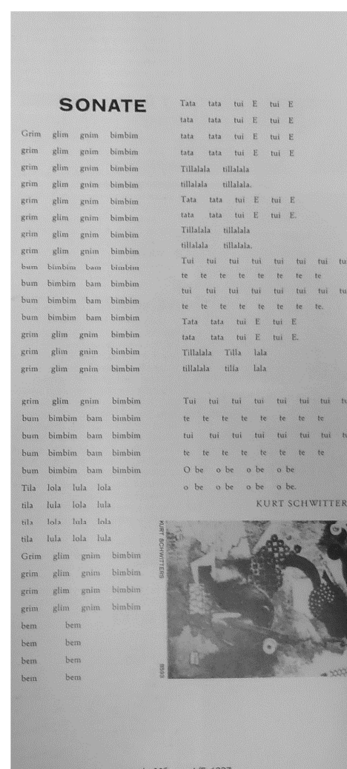
Les quatre premières pistes du disque additionnel correspondent à la récitation de l'*Ursonate* par Ernst Schwitters (éditions Wergo, Allemagne). La dernière piste est un extrait de la *Cantate des mots camés* proposé dans le recueil *Archi-Made*. Nous n'avons pas repris la récitation par Schwitters en 1932 à la Südeutscherundfunk car elle est facilement accessible sur ubusound : <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>.

1) Mises en pages successives de l'Ursonate

Lettre à Tristan Tzara, version manuscrite, sans titre ni date



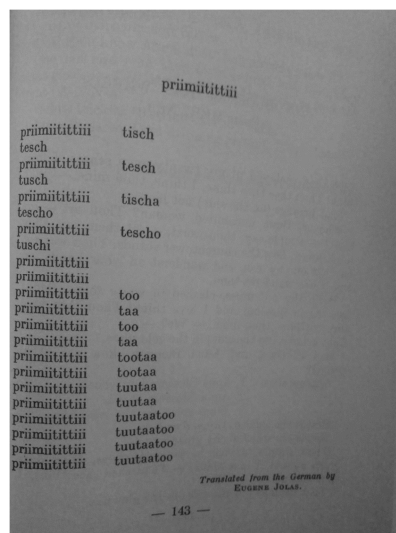
Mise en page parue dans *Mécano* 4/5, 1923, « Sonate »



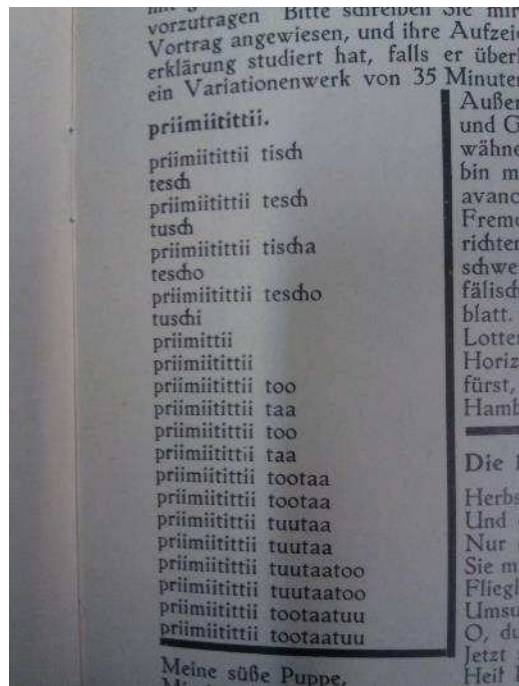
Mise en page parue dans *Merz* 6, 1923, « Lanke Trr gl »



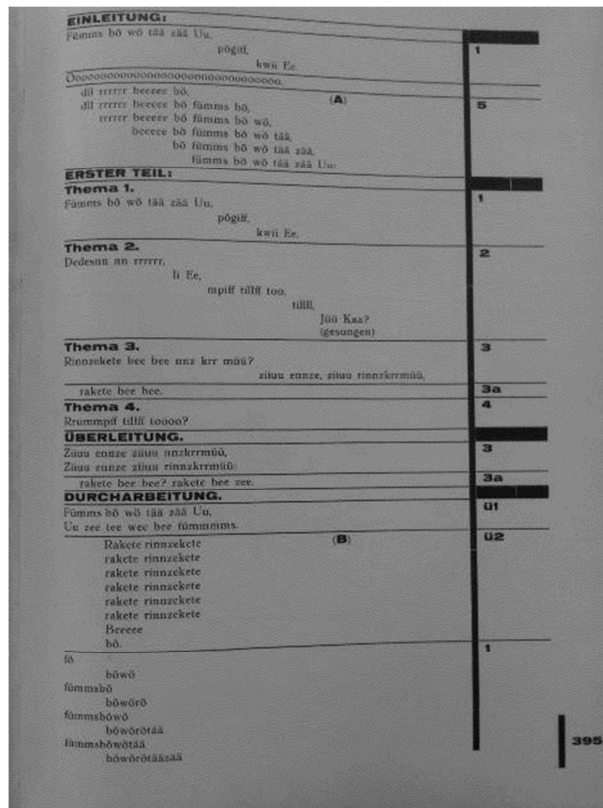
Mise en page parue dans *Transition*, « Primiittiii »

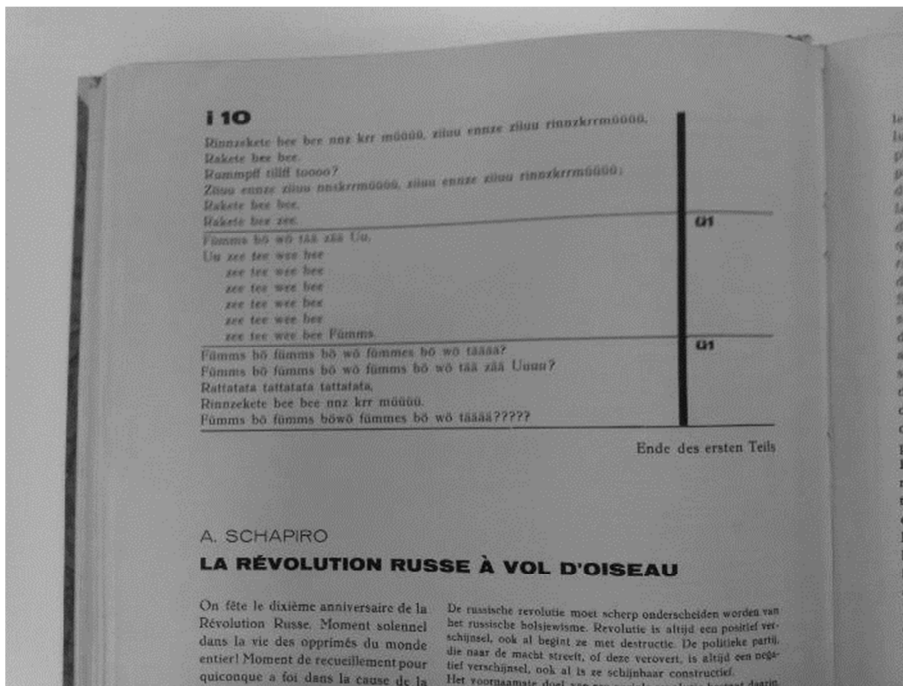
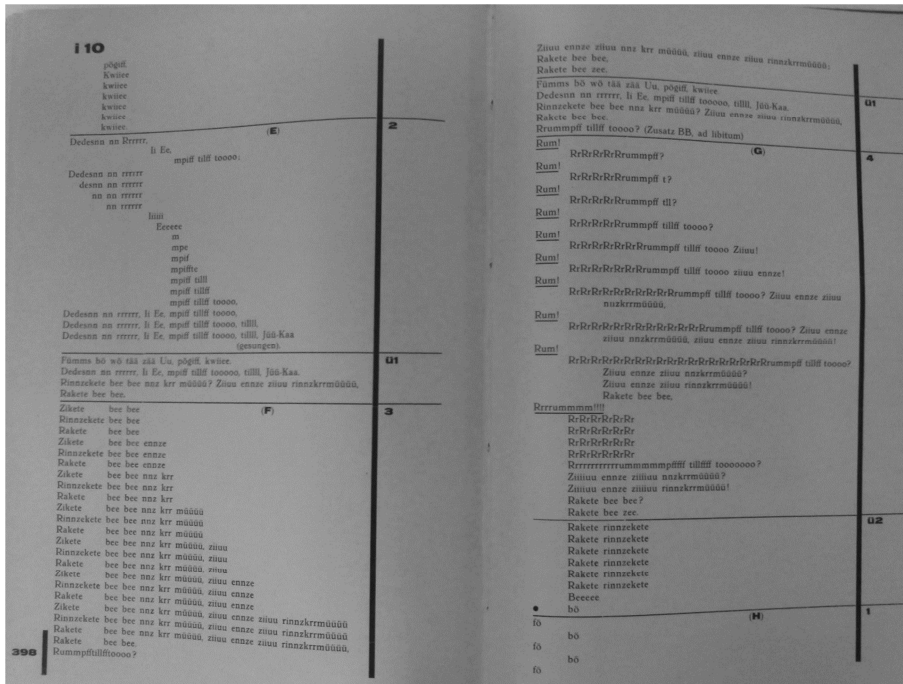


Mise en page parue dans *Merz* 20, 1927, « Primiititii »



Sans titre, i10, 1927





A. SCHAPIRO
LA RÉVOLUTION RUSSE À VOL D'OISEAU

On fête le dixième anniversaire de la Révolution Russe. Moment solennel dans la vie des opprimés du monde entier! Moment de recueillement pour quiconque a foi dans la cause de la

De russische revolutie moet scherp onderscheiden worden van het russische bolsjewisme. Revolutie is altijd een positief ver- die naar de macht streeft, of deze vervoert, is altijd een nega- tief verschijnsel, ook al is ze schijnbaar constructief. Het voortaanste doel van een revolutie is het behoud daarvan.

trio (inßerst langsam vorzutragen)

Ziun iuu	(N)	3
ziun aau		
ziun iuu		
ziun Aa		
Ziun iuu		3
ziun aau		
ziun iuu		
ziun Ooo		
Ziun iuu		3
ziun aau		
ziun iuu		
scherso		III
lanke trr gl	(O)	8
pe pe pe pe pe		
Ooka ooka ooka ooka		
Lanke trr gl		III
Pii pii pii pii		9
Ziüka ziüka ziüka ziüka		
Lanke trr gl		III
Rimmp		4
Rimnf		
Lanke trr gl		III
Ziun lenn trll		3
Lümpff lümpff trll		10
Lanke trr gl		II
Rimppff öll öo		4
Lanke trr gl		III
Ziun lenn trll		3
Lümpff lümpff trll		10

Lanke trr gl		III
pe pe pe pe pe		8
Ooka ooka ooka ooka		
Lanke trr gl		III
Pii pii pii pii		9
Ziüka ziüka ziüka ziüka		
Lanke trr gl		III
Rimmp		4
Rimnf		
Lanke trr gl		III
vierter teil:		
prato		
(der vierte Teil ist streng taktmäßig, außer den in der durchbreitung eingetragenen rezitationen)		
thema tr:	(P)	11
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		II
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		II
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		

Rrauh Rraun Rraun Rraun
Rraun Rraun Rraun Rraun

ablösung

Grimm glimm gnimm bimbimm		11
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		11
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		11
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		11
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bemm bemm bemm bemm		11
Bemm bemm bemm bemm		
Bemm bemm bemm bemm		
Bemm bemm bemm bemm		
Tilla loola loola loola		12
Tilla loola loola loola		
Tilla loola loola loola		
Tilla loola loola loola		

Grimm glimm gnimm bimbimm (sehr kräftig beginnen)

Grimm glimm gnimm bimbimm		11
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Grimm glimm gnimm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		11
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bumm bimbimm bumm bimbimm		
Bemm bemm bemm bemm		11
Bemm bemm bemm bemm		
Bemm bemm bemm bemm		
Bemm bemm bemm bemm		
kadenz (ad libitum) (an dieser stelle folgt die kadenz, die kadenz kann vom vortragenden aus teilen der ganzen sonate neu gestaltet werden, ich lasse statt dessen hier eine allgemeine kadenz mit neuen themen folgen)		
Primmitti	(V)	17
Primmitti		
Primmitti öoo		17
Primmitti öaa		
Primmitti öoo		
Primmitti öaa		
Primmitti öooöaa		17a
Primmitti öooöaa		
Primmitti öooöaa		
Primmitti öooöaa		
Primmitti öooöaaöaa		17b

2) Lettre de Kurt Schwitters à Katherine Dreier, 16 septembre 1926 (extrait)

« [...] À présent, je me contente de vous envoyer le texte. Il n'est pas tapé proprement, mais cela ne fait rien. Il n'est pas encore question de composition typographique, mais il y a à l'intérieur un système qui a déjà fort bonne allure. Je vous prie simplement de poser les feuilles à même le sol de façon que 4 feuilles qui se suivent soient toujours placées l'une sous l'autre, et cela prend déjà quelque apparence de composition. Cela tient purement et simplement au texte lui-même et à une composition systématique.

Cette sonate n'est construite que sur 19 mélodies différentes. J'ai signalé en marge de chaque mélodie par des nombres en rouge. Ces mélodies sont sans cesse modifiées, répétées, de sorte que l'ensemble dure 55 minutes. Vous verrez également que la construction en grande partie est signalée par les traits rouges horizontaux en marge. Pour l'orientation, la sonate est divisée en 26 morceaux, signalées par les lettres de l'alphabet de A à Z. Si vous observez la numérotation en marge, vous verrez facilement que la composition en est concise et ample ou simple et compliquée. J'ai été moi-même joyeusement surpris quand je me suis aperçu que ma sonate était très construite, car je n'avais pu que l'entendre puisque j'ai tout composé par cœur... Je suis d'avis que ma sonate doit être maintenant imprimée, car c'est quelque chose de tout à fait extraordinaire, tout en étant généralement compréhensible. En revanche, il est important que l'impression soit exemplaire, qu'elle soit très réfléchie et qu'elle soit bonne. Je vous prie de m'écrire pour me dire si vous envisagez de l'imprimer en Amérique et si vous ne voyez pas d'inconvénient à ce qu'auparavant j'en publie éventuellement des parties dans des revues. Et quand il serait possible d'en commencer l'impression en Amérique. Ceci n'est donc que le manuscrit.

Je suis en train, en ce moment, de procéder à la composition dans les grandes lignes, je vous enverrai une esquisse dès que possible. Après cette esquisse et le manuscrit, la composition pourra se faire en Amérique sous votre direction. Il faudra ensuite que je revoie les corrections, peut-être deux fois si ce n'était pas bon, puis l'ensemble pourra être imprimé en Amérique, et terminé. Ce sera beaucoup plus simple et certainement plus homogène que si trois personnes y travaillent. J'ai encore oublié de dire qu'il faut que je joigne à la brochure

une explication complète sur l'écriture. Je vous joins une esquisse de cette explication que je veux encore approfondir. Car il s'agit à tout point de vue de créer un modèle permettant à chacun d'écrire des sonates du même genre, quand il le veut. Car ma sonate n'est peut-être pas un objet isolé. Hausmann, Tzara et d'autres ont créé de courts poèmes du même genre. Moi-même, je travaille depuis longtemps déjà à une nouvelle poésie vocale qui ne doit cependant pas prendre la forme stricte de la sonate. Je pense que le livre sera un travail de chercheur et sera donc très important. Si l'on dit, comme Lissi, que nous n'avons plus besoin aujourd'hui d'art pur, les avis s'opposent. Il ne peut prouver son affirmation. Et j'oppose à ce que l'on appelle le constructivisme, qu'il est lui-même organisé comme l'est la vie politique. Qu'il réussisse ou non, c'est une autre affaire. Mais l'art ne doit-il pas justement signifier la libération de la vie pratique ? Je suppose que l'humanité dans son ensemble finira à la longue par ne plus se laisser imposer de passer par la moulinette du quotidien ? On réclamera de l'art à grand cris. Par ailleurs, il faudra imprimer le livre en 2 couleurs ? Je pense en rouge et noir.

Le manuscrit à lire sera en noir, les indications servant à la clarté en rouge. On pourra également imprimer une bande rougeâtre sous le texte, puisque l'on travaille en lithographie. Je l'évoque aux pages 10 et 8. Il ne doit s'agir pour commencer que d'une suggestion, et j'ignore encore si cela restera comme ça. Mais l'idée est qu'une espèce de film permette de mettre l'accent sur la continuité du temps. Je vous prie de m'écrire bien vite si cela se fera chez vous, quel sera le format et le nombre de pages pour que je puisse procéder à la répartition. Devons-nous aussi y inclure quelques pages d'annonces, peut-être pour mon exposition, la Société Anonyme ou les Editions Merz ? J'effectuerai dans un premier temps la composition typographique du texte sans m'occuper du nombre de pages. Il conviendrait aussi de réfléchir à la fabrication d'un étui, la sonate n'étant imprimée qu'au recto des feuilles réunies sous carton. Cela aurait l'avantage que tout un chacun puisse poser les différentes parties les unes à côté des autres et les comparer. Or la comparaison est ici la chose la plus importante, car on ne jouit pleinement de l'ensemble que si l'on peut établir mentalement des rapports entre toutes les parties [...] »

3) Étude de la structure de l'*Ursonate*

Einleitung

1

ERSTER TEIL (première partie)

Mouvement A

5

1 : Fümms bö wö täâ zää Uu Pögiff kwii Ee

2 : Desden nn rrrrr Ii Ee mpiff tilff too till Jüü kaa

3 : Rinnzekete bee bee nnz krr müü ziuu ennze, ziurinnzkrrmüü

3b : Rakete bee bee

4 : Rrrumppff tillff toooo

Überleitung :

Ü3 2° partie seulement + Ü 3B (réponse) Rakete bee zee

Mouvement B

Transition n°2 : Ü3 +Ü3a : 1^{er} mot de 3 + 3a disloqué et légèrement déformé le « e » fermé devient un e ouvert. Répétition x 6.

Thème 1 : jeu de question / réponse. Chaîne de phonèmes qui grandit de manière normale : par l'extérieur jusqu'à arriver au modèle avec trois syllabes de chaque côté, auquel on rajoute des pièces. Ces pièces sont rajoutées au bout de la réponse et passent ensuite dans la question. Glissement de chaque phonème. Amplification comme le Merzbau par l'extérieur.

Mouvement C

Transition n°2 : Ü3 +Ü3a : 1^{er} mot de 3 + 3a disloqué. Répétition x 6.

Thème 1 : changement de type transformation. Ici transformation par l'intérieur. On découpe et on colle les syllabes : fümmsböwö devient fümmsböpö. Puis insertion de la voyelle éludée : wö. Après collage, croissance de la chaîne de phonèmes de l'intérieur.

Mouvement D

Transition n°2 : Ü3 +Ü3a : 1^{er} mot de 3 + 3a disloqué. Répétition x 6.

Thème 1 : sur fond de répétition x 6, deux mouvements. D'abord amplification par l'extérieur : ajout de phonèmes en queue de chaîne. Puis modification par découpage et collage puis processus de croissance par l'intérieur. On fait rentrer de plus en plus de syllabes là où on a coupé. En outre, on commence par la réponse pour finir par la question, collé à la chaîne à la place de la réponse. On peut donc changer la fin, puis le milieu puis le début. Répétition, collage, croissance par l'extérieur puis l'intérieur.

Mouvement E

Thème 2 : 1ere partie seulement. Effet optique de vases communicants : il y en a de moins en moins à gauche et de plus en plus à droite. Les phonèmes Iiii et Eeeeeee servent d'axe central. Dymétrie.

Transition : Ü 1, 2, 3, 3a. Transition après le thème et changement dans son contenu.

Mouvement F

Thème 4 et 3a : découpe 2 parties dans la phrase de phonèmes et fait alterner trois variations de la première moitié ; et grandir la chaîne de la 2^e moitié. Amplification par l'extérieur. Ajout. Apparition d'abréviation (e muets), rimes intérieures. Annonce du thème 4 entre deux 3a : jeu d'écho entre F et G.

Transition : 1, 2, 3, 3a, 4. Ajout dans la transition aussi.

Mouvement G

Thème 4 + 2^e partie du 3 + 3a: Inversion enrichie : réponse (affirmation)/question/affirmation. Amplification simultanée maximale puis chute avec 3a. Une sorte de final à l'intérieur même du mouvement > augmentation du volume (des caractères et de la voix pour répétition de la formule complète une fois, déploiement maximal + 3a et 3b.

Mouvement H

Thème 4 + 2^e partie du 3 (idem que G) : affirmation/question (puis/affirmation) Variation du G : seul l'entame Rum change : au lieu de Rrrrum (Etc.) devient « Rum ! ». Même effet de final en montée de volume, tout le mouvement répété et clos par 3a et 3b.

Transition : Ü3 + Ü3a. Changement de la transition.

Mouvement I

Thème 1 : Reprise du premier procédé : deux groupes syllabiques qui se répètent x6 et se répondent. Les syllabes passent du 2^e au 1^{er}. Glissement. En outre, procédé de collage : fö devient fümms dès 6^e occurrence : modification.

Transition : 1, 2, 3, 3a, 4, Ü3, Ü3a, 1 et 1 tous les mouvements sont répétés. Effet de final.

Schluss :

Répétition et amplification du thème 1 par l'extérieur

ZWEITER TEIL (Deuxième partie)

Trois thèmes qui sont seulement des variations sur les 3 premières lettres de l'alphabet : ABC, entrecoupé de O qui fonctionne comme un ostinato, coupure entre les différentes lettres : participe à la non-reconnaissance des lettres car ne se suivent pas tout à fait.

Mouvement J

6 : ooooo

+ Beee/ooo

+ Zeee/ooo

+ Rinzekete bee bee/ooo (1^{er} quart du thème trois, 1^{ere} partie, déjà employé notamment En G)

+ ännze (nouvelle syllabe)

Mouvement K

7 : idem sf deux changements : aaa au lieu de ooo > restitue l'alphabet ; et ännze devient ennze. E ouvert et fermé.

Mouvement L

Thème 6 : idem que J, K sert d'axe de symétrie

DRITTER TEIL, Scherzo (Troisième partie)

Dix mouvements

Mouvement M

III : Lanke trr gll

+ 8 : pe pe pe pep e Ooka ooka ooka ooka

III + 9 : pii pii pii pii Züüka züüka züüka züüka (variation du 8)

III + 4 (On ne reconnaît quasiment rien du 4 : S. a découpé un rrmmp (< rrumppff tillff toooo) en faisant l'élision de la voyelle [u] et la fin « pfff » : il a mézéré le mot. La deuxième partie « Rnnff » est d'ailleurs une modification par-dessus le collage m devient n. il permute les lettres de l'alphabet, qui sont si proches que c'est une subtile variation que l'on ne sent pas.

Axe Central

III + 3 + 10 : Lümpff tümpff trll

Pareil. Opération progressive, découpage et transformation et collage. S. a repris « Ziuu » mais transforme « ennze » en « lenn » (on entend toujours le même phonème [n] et rajoute (collage) carrément « trll » au thème qui est en fait un collage entre « trr » et « gll » du thème III (// tmèse de FD).

Glissement phonétique. Le thème 10 est une variation d'un seul phonème [l] devient [t] avec le rappel du « trll » mis au point dans la variation du thème 3.

Thème central : III + 4. Ici le thème 4 est en entier ! Mouvement central de M... axe autour duquel tourne la symétrie, donc il est normal qu'il soit en entier.

III + 3 + 10 Même intitulé qu'au-dessus. Les trois mouvements forment une cohérence interne, un axe de symétrie autour duquel les autres mouvements se répondent, répétition parfaite.

III + 8 répétition

III + 9 répétition

III + 4 répétition

+ III en final, d'ailleurs non signalé dans la grille, semble faire la transition avec le scherzo et fausser cette symétrie trop parfaite avec humour.

Mouvement N

Toutefois, variation sur le thème 3. Schwitters ne sélectionne (coupe) que le premier mot auquel il donne de l'amplification.

Amplification des deux voyelles qui font toute l'âme de la syllabe. Les voyelles deviennent musicantes car amplifiées et phonophores. Amplifiées par deux moyens : répétition de ce seul groupe de voyelles, autonomisées, sans la consonne de l'entame [ts] (démarche contraire au tableau de Raoul Hausmann où juste consonnes) et durée dans le temps.

Mouvement O

Retour au scherzo. Mouvement O idem que mouvement N. Le trio asymétrique fonctionne comme un axe de symétrie.

VIERTER TEIL :

11-11-11-11-11-12-11-11-11-13-14-13-13-14-13

Plusieurs structures émergent dans cette vierter Teil (mouvements P et Q):

Mouvement P :

11-11/variations AB/rythme 8/4 (annonce)

11-11- 11/variations ABC/rythme 4/4/4,5

12

11-11-11

Mouvement Q :

Puis 13/14/13//13/14/13 +6 (transition) Variations E-D'-E' x2 +F Rythme : 4-4-2x4//4-4-2x4 + 4

Mouvement P

11 : Grimm Glimm gnimm bimbimm

Plusieurs mouvements dans le thème 11, organisé autour de variations selon le modèle rythmique : ABAB'B''(structure du B simplifiée et glissée). En outre, au niveau rythmique, le schéma est 2-1-1-1-0.5

Le thème 11 est déjà un glissement syllabique : à la syllabe [im] on rajoute un préfixe consonantique de deux consonnes qui change trois fois (sensation de glissement phonétique), puis reprise de cette syllabe à laquelle on colle cette fois seulement une syllabe [b] mais répétée deux fois. Au contraire de l'épure que cela pouvait amener, cela amène donc plus de poids. Effet de surprise.

En final, cette syllabe [bim] qui est l'os du thème 11, est permutée pour « bem » répétée 8 fois mais espacé. Effet de lenteur solennelle qui contrecarre également l'impression de simplicité.

Thème 12 : Tilla loola luula loola

Thème graphique ? Quelle différence sonore entre ces syllabes ? Au sein du thème 13, permutations : un groupe fixe « Tilla » puis permutations : BCB ou CBC.
Graphique et phonique

Mouvement Q

Thème 13 : Tatta tatta tuiEe tuiEe

Variations : devient Tuii tuii tuii tuii Tee tee tee tee . Découpage : S. sélectionne une syllabe et l'amplifie, puis permute : garde la consonne [t] qui est l'âme du mouvement Q et lui adjoint une autre voyelle suffixe [e] qui n'est pas sans rappeler le « pe pe pe pe » du scherzo.

Mouvements R et S

Répétition des mouvements P et Q.

Mouvement T

Durcharbeitung :

Plusieurs mouvements qui se succèdent : pas de logique apparente ?

6+13 : un groupe syllabe fixe et amplification du suffixe progressivement, jusqu'à complet développement, Tuiii Ee

13

10+3+4

3+3a

11. Modifié : « e » final et le « bimbimm » final simplifié en « bimme »

15 : Graaaaa

11

15

6+13. 13 modifié : la racine « tataa » ne bouge pas mais « Tuii Ee » devient « Teetee » càd variation de « Taataa ». Alternance entre « Tataa » et « Teetee »

13

11. Modifié : « e » final et le « bimbimm » final simplifié en « bimme »

15 : Graaaaa

11

15

6+13. 13 modifié : la racine « tataa » ne bouge pas mais « Tuii Ee » devient « Teetee » càd variation de « Taataa ». Alternance entre « Tataa » et « Teetee »

13

6 + 13

13

14

13

6 (+13 à la fin : « tataa »)

11

12

11

12

12 (2x4)

6+13 : ici la syllabe apportée par l'extérieur « tuu » est intériorisée en un jeu rythmique de permutation qui confine à la répétition : « tatta tuuta tatta »

13 : d'ailleurs on arrive à la répétition : on glisse de « tatta tatta tuuta tatta » à « tatta tatta tatta tatta » en permutant seulement une voyelle par une autre selon le schéma annoncé au-dessus. On peut aussi comprendre cela comme une amplification de la syllabe finale que KS exécute dans le binôme suivant.

3

3 Ici la syllabe finale est amplifiée dans le deuxième mouvement : répétition x 8 et amplification dans le temps la voyelle est doublée à chaque fois : « Bee ».

13 : ici voyelle finale de 13, vu juste au-dessus amplifiée et répétée.

11

15

10+3+4

16 +4 : thème 16 : eKe ; thème 4 annoncé juste au-dessus, réduit à « Rrum » c'est-à-dire première syllabe et encore abrégée à un simple couple syllabe consonne qui la fait fonctionner.

4 Cette syllabe est répétée x6.

Mouvement U, Ablösung

Ce mouvement est encore organisé selon un axe :

11-11-11-11//12//11-11-11 selon le schéma rythmique ABABC//D//ABC ou encore 8-4+4-4-4//4//8/4-4. = 3/2

Ici retour au mouvement P (début de la 4^e partie, Presto) dans le choix des thèmes et même dans leur organisation (P est déjà organisé selon le même schéma rythmique ABABC, etc) qui a déjà été répété en R et S. Donc reconnu.

Kadenz

Mouvement V

17+17+17a+17a+13/17a

Thème 17 : « Primitii »

Mouvement W

13/14/13 //13/14/13 +6

Symétrie tronquée avec rajout du thème 6

Mouvement X

Encadré par le thème 6 en ostinato, s'enchaînent une myriade de thèmes sans cohérence apparente, bouquet final ?

Schluss (Fin)

Mouvement Y et Z

Thème 18 : Alphabet à l'envers jusqu'à B. Exhiber le matériau.

18a : jusqu'à A.

Deux mouvements dans cette fin : Arrivée jusqu'au A difficile (mouvement Y), puis fin, avec B (effet de surprise) (mouvement Z).

4) Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°1 : strophe 1, vers 1-15.

1 **Homm(e) !/ Te/ de/um...*/ ni/bu/s! On/dez/ ho*mo/pho/ni(e)s***

Fo*/**cal(e)s !** / « Tes*/ dés*/ sont*/ **je**/tés »*/ son*/ge*/ Thé*/**sé(e)**./ « Hom, *

Hom !*/ Je*/ t'ai*/ dé*/bu*/**squé**./ Bel*/zé*/bu*/th eh*/ zé*/bu !*²⁰²

Mo*/**des**/t(e) e*/**ssai**./ c'est*/ dès c*/dé*/but*/ c'qu'é*/tait*/ **Ba**/bel !*

5 **-Ne/nni*/ Bu*/dé !*/ Cal*om/ni(e)s,*/ Bu*/**ssy**-/Ra/bu/**tin !****

Ra*/**gots**./ **Ia**/go !*/ **Rou**/ssi*/s et*/ cal*/ci*/nés*/ ra*/**cca !**

Ain/si*/ **qu'A**/bel*/ Des*/dé*/mo*²⁰³/n(e) est***un***²⁰⁴*/ bu*/tin*/ si*/

Ra*/ssis !»*/ câ*/**bl(e)** A/cha*/b. La*/ Ka'*/ba./ Ca*/in,*/ **t'a**/ccable.*²⁰⁵

Bla*/bla*/ rou*/**sca**/illa*/ l'hom*/m(e) ho*/nnê*²⁰⁶/t(e) im*/bu*/ sca*/**breux**

10 **Sla**/lom !*/ Sca*/bre*/ Ra*/ci*/n(e). « Hé*/breux*/ c'la*/ Si*/**r(e)** » ! he/nnit*

Mau*/rra*/s, i*/ra*/sci*/**bl(e)** a*/cca*/bit./ ra*/**cist**(e) a*/tteint*,

²⁰² 1ère scission coupe syllabique et syntagmatique : « th eh » = [te].

²⁰³ Ici on constate une approximation : [mɔ] est assimilé à [mo] : en effet c'est la « e occurrence de [mo] tandis que [m] n'est jamais répété.

²⁰⁴ Autre approximation : le [t] final du verbe « est » une désinence verbale et ne se prononce pas, il se lit. En l'associant à la syllabe [ɛ̃] François Dufrêne mélange les domaines phonétique et scripturaire. En outre, la syllabe [tɛ̃] ne se retrouve pas dans la strophe, en revanche l'on retrouve la syllabe **[tɛ̃]** très proche d'un point de vue sonore.

²⁰⁵ 1ère scission coupe syllabique et syntaxique : « b. La » = [bla].

²⁰⁶ Cf. note 1. approximation ici entre [ne] et [nɛ].

Mor/du/ ré*/a/c ; Ha*/by*/ mar/mo*/nn(e), i*/dem/ Ru*/mor ;*²⁰⁷

+R Et*/ Mo*/ré*/a(s)*/, d'u*/n(e) e/sca*/belle,*/ mar*/mo*/ré*/en*

Ra*/sta*/ d'e*/sta*/mi/net,*/ mo*/noc/l(e) au/ bu*/st(e), a*/ssi(s)t*(e), **Rejet**

15 + T En/ noc*/tam*/bu*/l(e) o*/mis,*/ Dé*/rou*/lè/d(e) et*/ Ma/ssid.*

²⁰⁷ 1ere scission coupe syllabique et métrique : le [R] fonctionne avec le [e] du vers suivant pour former [Re].

Liste des syllabes employées et nombre d'occurrences respectives : (en jaune, celles qui reviennent cinq fois ou plus), 42 syllabes :

[om] 5 (dans les 5 premiers vers)	[ba] 2	[Re] 5
[te] 8 (dans les 4 premiers vers)	[ne] 7	[sist] : 2
[de] 8	[lom] 4	[sta] 2
[ni] 6	[si] 11	[mɔR] 2
[by] 11	[tɛ̃] 4	[a] 2
[sɔ̃] 3	[go] 2	[maR] 2
[mo] 8	[Ru] 4	[dem] 1
[fo] 2	[ka] 7	[ne] 2
[kal] 4	[bla] 5	[mi] 2
[ʒə] 3	[ta] : 2	[nok] 2
[ze] 4	[ɛ̃] 2	[lo] 2
[ske] 2	[ta] 1	[tã] 2
[des] 3	[ska] 3	[lɛ] 1
[se] 2	[bRe] 3	[ma] 1
	[sla] 2	

Cantate des Mots Camés
Cantate des Mots Camés

Homme, te deum... ni bus! Ondez, homophonies
Focales! Tes dés sont jetés, songe Thésée. Hom,
Hom! Je t'ai débûsqué, Bel zébuthek zébu!
Mo-des te essai, c'est dèsc' débute' qu'était Babel!
-Nenni, Budé! Calomnie, Bussy-Rabutin!
Ra-gots, Tago! Roussis et calcinés, racca!
-Ainsi qu'Abel, Des démo ne est un butin si
Rassis! » câble Acha. » la Ka'ba, Caïn, t'accable
-Bla bla! » roussailla l'homme honnête imbu. » Scabreux
Slalom! » scabre Racine. » Hébreux, c'la, Sire! » hennit
Maurras, irascible acabit, raciste atteint.
Mordu réacta by marmonne, idem Rumor
D'une escabelle, Moréas, là, mar moréen
Rasta d'esta minet, monocle au beaste assiste
En noctambule omis Déroulé de et Massis.

5) Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°2, vers 82 1/2-97.

Hos/a/nna !/... Par

A*/nu/bis,/ l'a/po/thé/ose !... */Lip/Lip*/ Lip */(h)ou/rrah !

Ou*/ pou*/rra*/ pas ?/ Mi/s(e)-à-/ nu*/ bis ?*/ Mi*/se/re/re ?*

85 Em/po*/té,*/ og(e) !*/ Et*/ pour*fend,/ Fan*/fan,*/ les/ Tu(e)/ Lip(es) !*/

Gé/ra*/rd, as*/-tu*/ fi/gé*/ pa*/r e*/ffi*/gie/ Phi*/lipp(e) ?*²⁰⁸

-O/ri/peaux*/ te*/s a*/po*/ries,*/ ca/mara dE !/ De*

Za*/po*/ro*/gu(e) a/rro*/gant !/ -Ba²⁰⁹rat*/ git »*/ fit*/ l'E*/qui p(e)... Rejet

Ou*/ra*/gan...*/ Ras d*/'ma*/rée,*/ ma*/ rad(e) !*/ Em/ba*/rra*/ssé

90 Dans*/ ses*/ « Ba*/ra*/lip*/ton »,/ fan*/g(e) et*/ mar*/rad(e),*/ Pa*/ris*

Pa*/rie.*/ Pour*/ qui ?*/ Tu*/tu*/tu !*/ (L)mir/li*/ton*/ ra*/geur

Mi*/li*/t(e). On*/ tue.*/ Pou*/rim/ pou*/rri !*/ Mir*ages,*/ Phan*/toms

Ca*/potent ! U/rim ?*/ Thu*/mi*/mm i*/tou,/ Ki*/ssin/ger*/, et

Tout*/ rime...*/ Cla/pote,*/ ca*/nal !/ Cla*/bote,/ca*/naille !/ qu'la*/ botte,*

²⁰⁸ [p] dédoublé pour les syllabes [lip et également au vers suivant pour former la syllabe [po].

²⁰⁹ [ba] ne revient pas ; il faut donc considérer la syllabe [baR] constituée par le dédoublement du phonème [R] utilisé également pour la syllabe [Raʒ]. Or le phonème [ʒ] peut également se dédoubler également pour former soit [Ra] (puis [ʒi]) déjà présente au vers 87 soit [Raʒ], syllabe nouvelle, que l'on retrouve au vers 91.

95 Si*/naï ?*/ J'é*/pie :/ l'A/po*/ca*/lyp*/s(e) est*/ là,*/ Ei*/la*/th, **Rejet**

+ [[t] A/t home./ Tâ*/tez l'/pouls*/ tel*/lu/ri*/qu(e) : el/l(e) a*/ hâ²¹⁰*/t(e) -et...*

L'A*/tome !*/ Pi*/gez ;*/ Quels*/ Pi*/ca*/sso !/ Ka*/pu(t),*²¹¹/ Ca*/poue.*

²¹⁰ Ici, sans être nouvelle, la syllabe [a] n'est pas présente dans les six vers qui précèdent, il nous faut remonter au début de l'extrait ou bien attendre la strophe suivante, au vers 100.

²¹¹ [put] n'apparaît jamais dans l'extrait, contrairement à [po] et à [pu] qui reviennent à maintes reprises. Pour respecter la contrainte phonétique, il nous faut donc rendre le [t] muet, ce qui rend la compréhension du mot allemand plus délicate.

Liste des syllabes employées et nombre d'occurrences respectives : (en jaune, celles qui reviennent cinq fois ou plus)

[oz] 3	[fã] 5	[tõ] 3
[a] 4	[le] 2	[miR] 2
[ny] 2	[ty] 6	[ʒœR] 2
[bis] 2	[ʒe] 4	[Rim] 3
[po] 6	[fi] 4	[tom] 3
[te] 4	[ʒi] 2	[pot] 3
[lip] 7	[po] 5	[tu] 4
[pu] 7	[Ri] 4	[sj] 2
[Ra] 8	[ka] 6	[kla] 3
[pa] 3	[ma] 3	[pi] 3
[mi] 6	[Rad] 4	[la] 5
[za] 3	[gã] 2	[ta] 2
[ze] 2	[ba] 3	[tel] 3
[Re] 4	[ki] 2	
[ã] 2	[se] 2	

Et on a ha-na : "Car na-an!..."

Hosanna! Par
Amubis, l'apothéose! Lip, Lip, Lip! houerak!
Ou pourra pas? Mis à nu bis? Misereere?
Empoté, ose! et pour fend, Fanfan, les tute(l)lip(s),
Gérard, as-tu, par effigie, figé Philippi!
Ozi peux, tes a pories, Camarade de
Zaporoogue arrogant! - Barat git! fit l'équipe
Oa ra gam! Raz d'marée, ma kade! Embarrasse
Dans ses "Bara lip-ton", fange et marrade, Paris
Parie Pour qui? Tututu! l'mir l'iton rageur
Milite. On tue. Pour im pourri! Mirages, Phantoms
Ca potent! U Rim? Thu min i tou, Kissinger, et
Tout Rime! Cla pote, Canal! Cla bote, Ca naille! Qu'a bote,
Si Nai? Y'épie: l'Apocalypse est là, Eilath,
At home! Tâtez l'pouls tellurique, elle a hâte, et
L'atome! Pi gez: quets Picasso! Ka put, Ca poue!

6) Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°3, strophe 6, vers 115-131.

- 115 Du/lie/ pu/tri/d(e) ! i/dolâ/tri(e)*/ (d)la/tri*/n(es)... i/te
 Mi/ssa/ est...^A/ Oue^Bst !^A/ -Ouais »^{B,*}/ s'dé/so/la*/ Pa/so*/li*/ni,*
 « Dol*/ce... /es*/te/ti/ca/ ma.../ma*_{mama}/ pu*/si/la*/ni*-
 mi*/té*/ du*/ Zi*/zi !^{AA}»*/ La*/ Po/é/sie, */ zon/ et* zon,^{*A'A'}
- 120 Là*/ haut,/ au*/ Pau*/si*/li*/ppe (O*/tway :*/ Whe^{*212}/re i(s) ? »...)/ m'i*/sole,²¹³
 Hor/mis*/ qu'à*/ l'horⁱ*/zon/ qua*/si*/ ka*/mi*/ka*/z(es) ont*
 Pa*/ssé/ (-Zoll !*/ Zo/ll!)/ Y*/sol*/d(e) et^{*214}/ Co/si*/ma,*/ Li*/-Po,*
 Zo*/la,*/ Ca*/mi,*/ Ri/si,*/ Ko*/si*/ce,*/ Ca*/sca/mi*/(lle..).
 Et*/ c'ca*/sque a*/mi*/ la*/ ca*/mi*/sol(e)/ m'a* mi*/s(e) : « Ho*/là !*
- 125 Au*/ pi/lor*i*/ pi*/gnouf !/ -Gnouf !*/ » pa*pot(e)/ La* Pa*/z **Rejet**
 + [z] Au/ dia/pa*/son.* / Ô*/ sai*/sons !*/ Ô*/ pri/sons !* ... Po*/li*
 Pot*/latch/ la Tch*^é*/co,*/ « Che » !* Pri*/sons !...*/ Dou/ché*/ Dub/ce*/k ? **Rejet**
 « Co*/si*/ co*/si...* -Che*/ di*ce ?...* L'ho*^{rri}*/ble/ dou*/ble*
 Dou*/te !...Sai/si,*/ Ru/di*/ Dutsch/ke ?/ Rou*dou*/dou*/ t'a/dou*/b(e) **Rejet**
- 130+ [b]Le*/ Du*/ce...*/ « Dia*/ble !*/ Po*/lyp/tiq'/po*/p ! E/po*/pée*
 Ty/p(e) et*/ pas/ o*/rai/son*/ po*/li*/tique ! »*/ -E*/tiq*/'tez*
 C'po/tage/ po*/ti*/rons/, ri*/si*/bles*/ po*/tach/es, et...*/top.

²¹² Cette syllabe [uɛ] est génante : elle ne revient pas en tant que telle dans les six prochains vers, en revanche, elle est déjà présente au vers 116 dans la syllabe [tuɛ]. Si l'on respecte la contrainte phonétique, il faut donc rendre le [t] muet.

²¹³ La syllabe [zoll] n'est pas tout à fait nouvelle, si l'on admet que « Pasolini » soit découpé de telle manière que le [l] fasse double emploi, ce qui donnerait ceci : [pa-zol-li-ni].

²¹⁴ Encore une approximation : la syllabe [de] n'apparaît qu'au vers 116 et si l'on consent à passer sous silence le [s] déjà abrégé du pronom réfléchi « se ».

Liste des syllabes employées et nombre d'occurrences respectives : (en jaune, celles qui reviennent cinq fois ou plus)

[dy] : 1	[zi] : 10	[dub] : 2
[li] : 6	[po] : 10	[du] : 6
[py] : 2	[zõ] : 5	[di] : 2
[tRi] : 3	[e] : 2	[ble] : 3
[do] : 2	[o] : 5	[rõ] : 1
[la] : 7	[pi] : 4	[ʃe] : 1
[ni] : 3	[oR] : 2	[ta] : 1
[te] : 4	[ka] : 5	[tik] : 2
[ni] : 3	[Ri] : 2	[pe] : 2
[mi] : 9	[ko] : 5	[ti] : 2
[te] : 4	[ska] : 2	[pa] : 1
[es] : 2	[loR] : 2	[Re] : 1
[uε] : 3	[ɲuf] : 3	[ke] : 1
[to] : 2	[zo] : 2	[spo] : 1
[sde] : 2	[dia] : 2	[taʒ] : 1
[zol] : 8	[se] : 3	[top] : 1
[tʃe] : 8	[pRi] : 2	[taʃ] : 1
[ma] : 4	[tlatʃ] : 2	

Duliepa tride! Idola tried'la trine! Te
Missa est, Ouest! Ouais' de sola Pasoli ni
dolce esthética, ma ma pusila ni
mité du zizi! La poésie, zon et zon,
Là haut, au Pausilippe (Atway "where's") mi sole,
Hormis qu'à l'horizon, quasi Kamikazes, ont
Passé (zoll! zoll!) L'olde et Così ma Li-Po,
Zola, Cami, Kisi, Kosice, Cascamille
Et Sieves, casqué, la camisole m'a mise. Jola!
Au pilori, pignouf! gnouf! gnouf! Na potota Paz
Au dia pason. O Saisons! O Prisons! Poli
Potlatch,atché co, Che, Prisons! Douche, Dubcek?
Così, così... che dice? l'horrible double
Doute! Saisi, Rudi Dutschke? Rendoudou t'adoube
Le Duce... Diab! Polyp tiq' pop! Epopée
Type et pas oraison politique! Etiq' tez
Cpotage, potiron, risibles potaches et top
[à Topaze!..]

7) Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°4, vers 262-278.

262 Lo/sey,/ l'an/ky/lo*/sai*/ l'o*/sei*/lle « Han !/²¹⁵ Yan*/kee ! »*/ lanc(e)

Po/lans*/ki.*/ « Cast(e), or²¹⁶i/peaux*/ luxe... »/ L'hu/mour/ po*/llue

L'Hu*/ma !/ Po*/llu*/éé,/ l'U*/si/n(e) a ri*/ mou./ Ré²¹⁷/si*/st(e)

265 Aux r*/mous*/ Pau*/l E/lu*/ard/, i/lôt*/ ri*/po*/li/né.

Mé/lu*/si*/n(e), ell(e) hu*/mait l'/po*/lle*/n et l'*/po*/è*/m(e) et l'*

Zo/har... -/ « Ach*/ so !*/ Et*/ Mel*/po*/mè*/n(e), elle*/ hèl(e) Han*/ska,

Ma*/ po*/mm(e) ou*/ c'ca*/so*/ar* ? ?/ I*/l est*/ ma*/la/d(e) ! ! Oû/ mê*/m(e)...

A*/llô*/ la*/ Po*/li*/c(e) ? I/ci*/ Po*/pol/ VI*,/[+s] a/llô ?*

270 -La*/ Cou/pol(e)* é*/coute !... -/ Cou*/pé !/ Les*/ sa*/(l)auds*/ Pau*/lo !*

-Scou/bi/dou*/ no/bi/scu*/m !... Au/ s'cours/ Mo*/scou !*/... Casse²¹⁸/-cou*,

Mou*/skou*/ri,*/ sou/ris s/cout, à/ sa*/ re*/scou*/ss(e) a*/ccourt.

²¹⁵ Il faut préciser que nous avons choisi arbitrairement la syllabe [jã] parce qu'elle réapparaît dans le même vers avec « Yankee » mais le découpage aurait pu également se faire de cette manière [zɛj] (que l'on pouvait retrouver et prononçant « Losey » à l'anglaise) puis [ã], la syllabe apparaissant déjà au vers 261

²¹⁶ Ici la découpe de Dufrêne tend à faire entendre dans le rythme ternaire « castes, oripeaux, luxe », le couple de dioscures Castor et Pollux mais la syllabation qui isole [stoR] du [i] dans le mot « oripeaux » est tout à fait artificielle puisqu'elle fabrique une « fausse » syllabe à cheval sur trois mots et comprenant trois consonnes pour une seule voyelle. Elle est pourtant nécessaire pour respecter la contrainte syllabique, sinon la syllabe [Rmu] du vers 265 ne réapparaît pas, introuvable qu'elle est à cause de l'apocope du « e ».

²¹⁷ Il ya bien six vers d'écart entre les deux occurrences de [Re], « Résiste » n'est pas à l'entame du sixième comme le stipulait la règle mais à la fin. Dufrêne outrepassé donc tout de même la règle établie.

²¹⁸ Détournement de la contrainte : [kas] se trouve aux vers 263 et 271 : 8 vers d'intervalle.

(Co/casse !...)* / et l'*/P*/C/ s'cou*/rouce/ et*/ la*/ scoue*/ Bi*/lloux.

C'coup*/ ci*/ la*/ Rouss*(e) !- « Où/ cou*/rrai-je ? » / Cou*/rrège*/ res/ta*/ court.*

275 Ko*/ssi*/guin(e)/ aux*/ sou*/cou*/p(es), au*/ Cos/mo*/s, à*/ You*/ri

S*ou*/rit.* / Sé*/guy n*/sou*/rit*/ qu'au S*/MIC./ D'où*/ cos*/mique hausse*.

« Co*/co*/ri*/co ! »*/ Gos/ci*/ny,* / caus*tiq', s/ gausse.* / « Co*/co*

Ri*/cai/n(e), O/.K.,²¹⁹ / Nix/on-/on*yx !*/ -I*/nox./ ci*/noque !... »*²²⁰

²¹⁹ Jeu rythmique très complexe dans ce vers composé à partir de « ne, OK » de seulement de 5 phonèmes (si l'on accepte que le [ks] soit en fait compris comme une variation du [k]) : [nəkniksənəniksinəksinək] suivant le schéma suivant : ABCADC'BABADC'DABC'ABC. On peut y observer des répétitions (ABC/ABC, ADC'/ADC'), des inversions (C'BA/ABC', ADC'/C'DA), des structures en chiasme complexifiées ABC/C'BA/ABC'/ABC où la composition des termes de trois phonèmes est elle-même inversée.

²²⁰ Approximation : [noks] et [nok] qui permet le jeu de variation observé ci-dessus.

Liste des syllabes employées et nombre d'occurrences respectives : (en jaune, celles qui reviennent cinq fois ou plus)

[lo] : 8	[mɛl] : 3	[Rɛʒ] : 2
[ze] : 3	[zo] : 3	[Rɛs] : 1
[lã] : 2	[ɛl] : 2	[gin] : 2
[ki] : 3	[ska] : 2	[kos] : 5
[iã] : 2	[la] : 5	[mik] : 2
[po] : 14	[du] : 2	[gos] : 2
[kas] : 3	[si] : 7	[niks] : 2
[stoR] : 2	[pol] : 2	[on] : 2
[Ri] : 10	[sa] : 5	[nok] : 2
[ly] : 7	[ku] : 6	
[ma] : 2	[Ris] : 2	
[e] : 4 ²²¹	[kut] : 2	
[mu] : 4	[kuR] : 2	
[le] : 4	[ko] : 7	
[aR] : 4	[se] : 2	
[i] : 3	[Rus] : 2	
[li] : 2	[su] : 4	
[me] : 2		
[nɛl] : 3		

²²¹ Ici aussi approximation entre les phonèmes [e] et [ɛ] sans quoi le second ne se répète pas et enfreint la règle.

Losey, l'an kylosait l'oseille. "Han! Yan Kee! lance
Polanski. Castes, oripeaux, luxe l'humour pollue
L'Huma! Polluée, l'Usine a ri mou. Résiste
Aux r'mous Paul Eluard, îlot ripoliné.
Mélusine, elle, humait l'pollen et l'poème etc
Zohar. Ach so! Et Melpomène, elle hèle Hanska,
Ma Pomme ou c'casoar?? Il est malade!! ou même
Allô, la Police? Ici Popol VI, allô?
La Coupole écoute! Coupé! les salauds, Paulo!
- Scoubidou nobiscum! Au secours, Moscou! Casse-cou.
Mouskouri, souris scout, à sa rescousse accourt.
Cocasse! Et P. C s'courrouce et la s'coue Billoux.
C'coup-ci, la Rousse! Où courrai-ji? Courrège resta court.
Kossiguine aux soucoupes, au Cosmos, à Youri,
Sourit. Séguyn sourit qu'au SMic s'ou cosmique hausse
«Cocorico!» Gosciny, caustiq's'gausse: «Coc
Ricaine, O.K? Nixon-onyx. - Inox, cinogve!

8) Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°5, vers 344-361.

- 344 -La/bès.../ Castro ?/ -Queu/ssi/-queu*/mi.../ Les/ma/ra/cas !*
- 345 -Si !*/ Pres/to/ ma*/estro !*/ Vi/t(e), Ro*/stro*/po/vitch./ Ma*
- Non/ tro*/ppo*/, vi ! *tch.../tch...*/tch...*/ -Est-c(e)*/ l'ex/press ?*/ C'est/l'heure
- A/non*y/m(e), Ha*/rry,*/ qu'a/rri/v(e) Hi*/tch*/cock.*/ Vert,/Coc/teau !*
- Be/cau/s(e) il/ a*/l'ha*/bit,*/ dou/bi*/ dou*/dou,*/ Mi*/sses !
- El/la*/ pré/cis(e),* /ell'*/le/ sait !*/ -L' ha*/bi*/l (e) a*/li/bi,
- 350 Bi*/llie !*/... qu'Al/bi*/co*c*o*/ ca*/s(e) il*/li*/co...*/ -Pre*/ssons,
- Bre/sson !*/ Vi*/ta /bre*/vi*/s !/ On*/ braie :*/ << LE*/ SON ! >>*/ -M'a*/llait*+ [ks]
- Qu' /ce*/tt(e) a*/pha/sie/ du/rât, Du*/ras !*/... Cal*/vaire,*/ mi*/ssel
- Cal*/vi*/tie*, / zèle.../ << Ca*/la*/mi*/té ! >>*/ s' e*/ffa*/rait/ ma*
- Pu/celle !*/ Mi*/téés*/ sont*/ ses*/ braies,*/ son*/... ca*/LE*/çon*/ pue ! >>*
- 355 Moi/si*/ssaient*/ là*/, De/my,*/ tes*/ De*/moi*/sel*I(es). Ex*²²²/tase :

²²² Seule réplique du phonème [lɛks] relevé au vers 346 : à 9 vers d'écart !! (et encore cela obligé à dédoubler l'emploi du phonème [l]).

Elles*/ ja/cassent !*/ 0/a*/si (s)*/ ver*/bal./ J' a*/ccé*/lère

A*²²³/ l' ex*/cès.*/ Ma*/té,*/ Ja*/zy !*/ Cal(e)*/rait*/ Si*/sy*/ph(e) !... Ar/du

Te*/lex...*/ se*/d du*/ra*/ lex.*/ Mis²²⁴/cel*/la*/nées./ Miss !*/ C' est*

L' A*/n(n)é(e)/Mie */lex*/i/cal(e)*/ !...Ci*/sèl(e)*/ ta*/ le*/çon*/ de*

360 Té*/nè*/br(es), et/ som*/brez*/ au*/ ha*/sard/ -Ma*/né*/, thé*/cel, *

Phar*ès/ -Bal*/thaz*ar*/ et/ So/lle*/(s), so*/lenn/el*/ âne, *

²²³ Ce vers pose problème : il compte treize syllabes, à moins que l'on ne renvoie le [a] de « à l'excès » au vers précédent (ce qui est d'ailleurs le cas sur la version peinte, exécutée bien après et donc parfois remaniée) pour former une douzième syllabe [Ra] et commencer le vers 356 sur « l'excès ». Malgré tout, l'on est contraint pour retrouver le dodécasyllabe de former la syllabe [faR] assez lourde puisqu'elle est à cheval sur deux mots.

²²⁴ Il est difficile de considérer cette syllabe [mis] comme réellement nouvelle dans l'extrait puisqu'elle est déjà en creux au vers 348 dans le mot « misses » dont on pourrait dédoubler le phonème central [s]. Le mot découpé plus haut en [mi-siz] pourrait se lire si l'on dédouble le phonème [s] [mis- siz] : d'ailleurs le mot s'orthographe avec deux -s. Un mot en cache un autre : on retrouve ici la principe même du Tombeau de Pierre Larousse. C'est pourtant la première occurrence de cette syllabe qui ne déforme pas le texte.

Liste des syllabes employées et nombre d'occurrences respectives : (en jaune, celles qui reviennent cinq fois ou plus)

[la] 7	[bi] 6	[Rɛ] 2
[kas] 2	[ko] 4	[py] 2
[stRo] 3	[zil] 2	[moa] 2
[kø] 2	[du] 3	[dø] 3
[si] 5	[siz] 2	[taz] 2
[mi] 6	[ɛl] 3	[ʒa] 2
[ma] 6	[pRe] 2	[o] 2
[pres] 4	[lə] 2	[bal] 2
[to] 2	[li] 3	[lɛR] 2
[ɛs] 2	[kal] 3	[faR] 2
[vi] 5	[sɔ̃] 9	[dy] 2
[po] 2	[bRe] 6	[mis] 2
[vitʃ] 2	[ta] 3	[ne] 3
[non] 2	[fa] 3	[bRe] 2
[tʃ] 4	[zi] 5	[zaR] 2
[lɛks] 3	[dy] 3	[so] 2
[se] 10	[sɛl] 4	[lan] 2
[a] 3	[Ra] 3	
[ka] 4	[zɛl] 3	
[kok] 2	[te] 7	

- La bis, Castro? quissi-quemmi... Les maracas!
- Si! Presto, maestro! Vito Postro povitch! Ma
Non troppo, vi! tch... tch... tch... Est-ce l'express? C'est l'heure
Anonyme, Harry, qu'arrive Hitchcock. Vert, Cocteau.
Because il a l'habit, doubi doudou, Misses!
Ella précise, ell'le sait! L'habile alibi,
Billie... qu'Albico case illico. - Pressons,
Bresson! Vita brevis! On braie: "LE son!" M'allait
qu'ette aphasie du rât, Duras! Calvaire, missel,
Calvitie, zèle... "Calamité!" s'effarait ma
Pucelle: "Miteés sont ses braies! son caleçon pue!
Moisissaient là, Demy, tes de moiselles.. Extase!
Elles ja cassent!.. Oa sis verbal... J'accélère à
l'excès. Maté, Jazy! Calorait, Sisyphé! Ardu
Télex... sed dura lex! Miscella née, Miss, c'est
L'An(é)mie lexicale! Cisèle ta leçon de
Ténèbres! Et sombrez au hasard-mané, thécel,
Pharis! - Balthazar et Sollers, solennel âne,

9) Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°6, vers 432-449.

432 - Bon/ an./ ma/ lan./ Ma*/thias !.../ Da/li/-Ga/la/ do/nnant-

Do*/nnant*/. -Chan/sons !/ Sor/nettes !/ n'êt(es)*/ don(c)/ pas/ pa*/f ou/ fou ?*

- La*/ Cha/ba/nou/ nous*/ bat :*/ boh/ son*/ chat*/ ban/d(e) ? ell(e)/ masse !..

435 ... Cha*/ban,*/ chan*/çar(d)/ en*/ sort.*/ A/lions :/ chan*/delles !/... Del*/mas*

Chan*/cell(e): on*/ se/ ra/mas*/s(e)... au/ro/ra*/l, ar/ta/ban.*

Cha*/llen*/gE !/ Don*/t ac/t(e) à*/ Chan*/taç*o.*/ L'an*/gE*/ passe.

A*/ Sar*/celles...*/ Cha*/lan*/don,*/ Sar*/celLEs,*/ j'sens*/ ça.

L'en*/sor*/ce*/la : « RRR...*/ Ban*/co ! »*/ ... Le/ cha*ran/çon*/ gri/mace :*

440 A*/cha*/lan*/dons*/ cha*/cun/ se*/lon*/ son*/ rang*/ ; ver/s(e) à *

Cha*/cun,*/ ver(s)*/ co*/quin,*/ sa*/ ran*/çon.*/ Non/cha*/lant,*/ j'sal(e)

L'ar*/le*/quin :*/ Cha*/mant,/ Sa*/lan,*/ Challes...*/ Sa*/len*/gro !?! -Non*

Du/champ,*/ ça l'*/cha*/gri*/n(e) un/ Mar/chand*/ du*/ Sel*/ en*/ gros*

- ... Sor*/-di/d(e) : on* in*/ter/di*/rait/ c'la ?²²⁵/ Char*²²⁶/mant*/ mas*/sacr(e) !

²²⁵ [sla] ne se retrouve que dans [vi]-[slaR] et il faudrait occulter le « t » qui forme la syllabe [laR] assez présente dans l'extrait.

²²⁶ La syllabe [ʃaR] n'a pas d'équivalence parfaite dans cet extrait : pour la retrouver, il nous faut redoubler le phonème [R] de « charançon » en [ʃaR]-[Rã]-[sõ], afin pouvoir y lire les syllabes [ʃa] -très récurrente dans cet extrait et [ʃaR].

445 - En*/ son*/ lin/ceul,/ seul*/ Mar*/ce*/llin*/ s'a*/lar*/m(e), har/cèle,*

In*/car/cère,/ es/so*/rant*/ ma*/ sa*/la*/d(e) en/ vic(e)/lard,*

Ces/ lar*/dons...*/ des/sa*/lés./ Cha*/leur ! !.../Qua*/ran*/tE/ cars*

Te*/ sont*/ mas*/sés,*/ C.*/R./S.*/ À*/ cran,*/ sa*cr*ant²²⁷/ les*/

Dents*/ ser*/rées,*/ ju/rant,*/ les/ mas*/sé*/ters*/ ju*/gu/lés :*

²²⁷ Encore un problème de dédoublement des consonnes : dans sacrant l'on peut retrouver aussi bien [sa] que [sakR] et [kRâ] : ici ce sont deux voyelles qui sont dédoublées pour retrouver revenir à la règle de duplication...

Liste des syllabes employées et nombre d'occurrences respectives : (en jaune, celles qui reviennent cinq fois ou plus)

[ã] 4	[mas] 7	[gRo] 2
[ma] 2	[saR] 3	[dy] 2
[lã] 7	[a] 4	[nẽ] 2
[la] 4	[lõ] 3	[maR] 3
[do] 2	[sɛl] 4	[di] 2
[nã] 2	[sə] 3	[Re] 2
[fã] 8	[Ra] 2	[sla] 2
[sõ] 4	[laR] 6	[sakR] 2
[sɔR] 4	[ta] 2	[lẽ] 2
[nɛt] 2	[jə] 2	[kaR] 2
[dõ] 6	[tak] 2	[sɛR] 2
[pa] 2	[sa] 9	[dã] 2
[fu] 2	[lə] 3	[se] 4
[fa] 11	[gRi] 2	[le] 4
[faR] 2	[kẽ] 4	[tə] 2
[ba] 2	[vɛR] 3	[jy] 2
[nu] 2	[nõ] 2	
[bã] 3	[fal] 2	
[dɛl] 3	[mã] 2	

Bon an, mal an, Mathias! Dali, Gala, donnant-
Donnant.-Chansons! Sonnettes! N'êtes donc pas paf ou fou?
La Chabanou nous bat: quand son chat bande, elle masse!
...Chaban, chançard, en sort. Alors: chan belles! Delmas
Chancelle: on se ramasse, auroral Artaban.
Challenge! Dont acte à Chantaco. L'ange passe
A Sarcelles... Chalandon, Sarcelles, j'sens ça,
L'ensorcela: "RRR! Banco!" Le charçon grimace:
Achalandons chacun selon son rang. Verse à
Chacun, vers) coquin, sa rançon! Non chalant, j'sale
L'arlequin: Chamant, Salan, Challes... Salengro? - Non.
Du champ, çal' chagrine, un MARCHAND DU SEL EN GROS.
- Sordide! On interdirait c'la? Charmant massacre!
- En son linceul, seul Marcelin s'alarme, harcèle,
Incarcère, essorant ma SALADE en Vieillard
Ces lardons dessalés... Chaleur!! Quarante cars
Te sont massés, C. R. S. à cran, sacrant les
Dents serrées, jurant, les massétois jugulés:
[« Service / sévices? ... »]

10) Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°7. Vers 483-498.

483 Trop/(e) et/ St/-Trop,*/ saint*/ cro/ni/, ni*/ch(e) (à/ syn*/cro*/nie)*

Dia/cr(es), O*/NI*/SEP/, can/di/dats/, _sep*/ten/nats/, E*/NA,*

485 Py/ro/ma/nie*/, ro*/ma*/ni*/chels/, Ya/ma*/ni*/ (- Et*

Y'a*/ ma*/nie*/, Shell !)*/ De*/sign/, da*/sein,*/ Mas/tro/ia*/nni*

Mas*/tro*/quets/, mass*/ me/dia,*/ Ke*/ni*/tra/, la/ Stra*/da ;

Wal/de/ck- Ro*/chet,*/ Val*/da*/ cra/chat*/ (- vas l'*/dé*/cro*/cher !)*

Cha*/kra,*/ Bou*/cha*/ra/, Ca/cha*/rel/, Bou*/rg-A*/cha*/r(d), Elle ;*

490 L'A*/stra,*/ Kan*/t et*/ la*/ can*/ta*/ride*/, La*/can*/gu/ru ;

Can*/tor/, tou/can,*/ la*/c en*/ Tau*/ride*/, tou*/t à*/ l'é/goût !*

Mé*/rou,*/ mes*/ rou*/pettes/, Rou*/ch, castrats/, (- rou*/gis/, Gi*/roud !*

Stra*/vin/sky/ rous/pêt*/'ra :*/ « De/vin(e)*/ c'qui,*/ Pétrou/chka,*

T'em/pêt*/r(e) ou*/ ch'cass'*/rai l'*/tout »)*/ Stra*/de*/lla*/, tra*/de*/ri-

495 Dé*/ra,*/ Lon/don/de*/rry*/ ta*/lonn(e)*/ Lon*/don*/-des-*/rats ;*

Ral/ph Va/lonn(e)*/ ta*/lonn(e)*/ Ra*/na*/va*/lon*a.*/ Can*/ter,

Der/by/ bi*/det ;*/ sté/ri*/let ;*/ sté*/ré/o/ aux*/ trou*/sses, **Rejet**

+ [s] Te*/rry*/ Ri*/ley ;*/ De*/ Lau*/ba/dè*/r(e) et*/ Baa*/der, ous*t(e) !* + [tɛ] du

vers suivant

Liste des syllabes employées et nombre d'occurrences respectives : (en jaune, celles qui reviennent cinq fois ou plus)

[tRop] 2	[da] 2	[ski] 2
[e] 4	[val] 3	[Rus] 2
[sin] 3	[de] 8	[də] 2
[kRo] 5	[kRa] 2	[tRu] 2
[ni] 8	[bu] 2	[tâ] 2
[fa] 5	[Ra] 6	[Ri] 5
[dia] 2	[ka] 1	[lon] 6
[sep] 2	[Rel] 3	[don] 2
[na] 4	[ta] 4	[va] 2
[Ro] 2	[Rid] 2	[dɛR] 2
[ma] 4	[gu] 2	[bi] 2
[fɛl] 2	[Ru] 8	[ste] 2
[ja] 3	[toR] 2	[re] 2
[sain] 2	[tu] 3	[o] 2
[mas] 3	[le] 3	[ba] 2
[tRo] 2	[pet] 4	
[ke] 2	[chka] 3	
[me] 3	[stRa] 3	
[tRa] 2	[ji] 2	
[la] 5	[vin] 2	

11) Relevé vertical des phonèmes non liés ou morphèmes dans l'extrait n°1, v. 1-15.

[ɔm]	[te]	[de]	[ɔm]	[sɔ̃]	[ʒØ]	[sɔ̃]	[de]	[ɔm]	[mo]	[fo]	[ni]
[fo]	[ʒØ]	[te]	[de]	[de]	[de]	[te]	[sɔ̃]	[ʒØ]	[te]	[ba]	[ɔm]
[ɔm]	[de]	[te]	[de]	[mo]	[lɔm]	[bɛl]	[ne]	[Ra]	[te]	[Ry]	[bɛl]
[mo]	[bla]	[te]	[de]	[lɔm]	[de]	[de]	[ne]	[ni]	[te]	[ma]	[ni]
[ra]	[lɔm]	[de]	[bɛl]		[bla]	[ni]	[mo]	[maR]	[Ra]		[mɔR]
[Ra]	[ne]	[tã]	[bla]		[lɔm]	[mo]	[Ru]	[le]	[ne]		
[bla]			[bla]		[bla]	[mo]			[mo]		
[mo]					[nɛt]	[ne]			[de]		
[mo]						[maRe]					
						[mo]					
						[de]					

Bibliographie sélective

Ouvrages des auteurs

Dufrêne, François, *Archi-made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, coll. « Écrits des artistes », 2005.

Dufrêne, François, *Tombeau de Pierre Larousse*, Paris, Les presses du réel, collection « l'écart absolu », 2002.

Schwitters, Kurt, *Merz, écrits choisis et présentés par Marc Dachy*, Paris, Gérard Lebovici, 1990.

Autres écrits d'artistes

Hausmann, Raoul, *Courrier dada*, Paris, Allia, 2004.

Russolo, Luigi, *L'art des bruits*, Lausanne, Ed. l'âge d'homme, 1975.

Catalogues d'exposition

Centre Georges Pompidou (Dir.), *Sons et lumières, Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2004,

Centre Georges Pompidou (Dir.), *Kurt Schwitters*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1994.

Musée de Marseille (Dir.) *Poésure et Peintrie. « D'un art, l'autre »*, Marseille, Musée de Marseille, 1993.

Musée des Beaux-arts de Brest, *François Dufrêne, Ouestampage*, Brest, Musée des Beaux-arts, 2005.

Musée Sainte-Croix, *Cahiers de l'abbaye de Sainte-Croix, Les sables d'Olonne*, 1988.

Musée Seralves, *François Dufrêne, affichiste, poète sonore*, Musée Seralves, Portugal, 2007.

Articles et revues

Chopin, Henri, *OU-Cinquième Saison*, Turin, Alga Marghen, 2001.

Jolas, Eugène, Elliott, Paul, *Transition, an international quaterly for creative experiment*, Neuilly sur Seine, 1927-1938.

Müler Lehning, Arthur, *i10*, Amsterdam, 1927-1929.

Noël Arnaud, « François Dufrêne, 1939-1982 », *Les amis de Valentin Brû* n° 22, 1983, p. 49-53.

Schwitters, Kurt, *Merz*, Hanovre, 1924-1932.

Van Doesburg, Théo, *Mécano*, De Stijl, Leiden, 1922-1923, n°4-5.

Ouvrages généraux

Sur la poésie (sonore)

Bobillot, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck. Poésie Action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.

Bobillot, Jean-Pierre, *Poésie sonore, Eléments de typologie historique*, Paris, Le clou dans le fer, coll. « Éléments », 2009

Broutin, Gérard, Curtay Jean-Paul, Gillard, Jean-Pierre, Poyet, François, *Lettrisme et hypergraphie*, Fall, Paris, 1972.

Chopin, Henri, *Poésie sonore internationale*, Jean-Michel Place, Paris, 1979.

Fabre, Guilhem, *Poésie sonore et poétiques expérimentales de la voix, XX^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, Université de Diderot Paris VII, sous la direction d'Anne-Marie Christin, 2001.

Flahutez, Fabrice, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Paris, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2011.

Genette, Gérard *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

Girard, Bernard, *Lettrisme – L'ultime avant-garde*, Les presses du réel, Paris, 2010.

Hemmer, Élodie, *La mise en page de la voix*, Mémoire de maîtrise, Reims, université de Reims, sous la direction d'Isabelle Krywkowski, 2004.

Naccache, Marion *Bernard Heidsieck et compagnie, une fabrique du poétique*, thèse de doctorat, Lyon, ENS de Lyon, sous la direction d'Anne-Marie Christin, 2011.

Sur les pratiques plastiques

Dumoulin, Gilles, *Du collage au cut-up (1912-1959), Procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde*, Thèse de doctorat, Grenoble, sous la direction

Francblin, Catherine, *Les nouveaux réalistes*, Edition du regard, Paris, 1997.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, El Lissitzky, 1890-1941, architecte, peintre, photographe, typographe, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Fundacion Caja de Pensiones, Madrid, ARC, 1990 (Eindhoven)-1991 (Paris)

Peignot, Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Idées », 1967.

Tschichold, Jan, *Livre et typographie, essais choisis*, Paris, Ed. Allia, 1998.

Divers

Lefèbre, Henri, *Éléments de rythmanalyse, Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Syllepse, coll. « Explorations et découvertes en terres humaines », 1996.

Mac Luhan, Marshall, *Pour comprendre les média*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1977.

Enregistrements

Dufrêne, François, « Interview », France Culture, Atelier de Création Radiophonique, 1973.

Mode d'emploi des Nouveaux Réalistes, (Dir.) Paris, Editions Montparnasse, commentaire écrit par Otto Hann, réalisé par Adrian Maben, produit par Reiner Moritz et Michèle Arnaud, 2007 (DVD).

Schwitters, Kurt, « Ursonate », Enregistrement du 5 mai 1932 à la Radio Allemande Süddeutscherundfunk.

Sites internet

http://res-cam.com/?page_id=16 (consulté le 12 juin 2014)

<http://www.ubu.com/sound/schwitters.html> (consulté le 10 avril 2014)

<http://www.dufrene.net> (consulté le 13 avril 2014)

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
1) <i>Présentation des œuvres choisies</i>	4
2) <i>Intertextualité/ interdiscursivité/ transmédiatité/ dialogue/ appropriation et Cie</i>	5
3) <i>Transmédiatités et investissement matérielle</i>	7
I/ « D'ABORD UNE MATIERE SONORE ».....	11
1) <i>La poésie comme une « révolution permanente ». L'« invention » du phonème : le bouleversement théorique de Dufrêne et Schwitters</i>	14
a) <i>Changement de format : François Dufrêne fonde l'ultra-lettrisme</i>	14
b) <i>Changement de système : poésie phonétique</i>	16
2) <i>Soirées et tournées, pratiques de la poésie en public</i>	21
a) <i>Le collectif de création : collectif idéal et collectif pratique</i>	21
b) <i>Des catégories perméables</i>	23
c) <i>Le collectif de réception : de la colonisation à l'union</i>	24
d) <i>Au-delà du collectif, des intérêts personnels</i>	26
3) <i>Micro / Radio / Disque : analyse de l'interprétation sonore de François Dufrêne et Kurt Schwitters et comparaison de leurs rapports avec les autres versions</i>	29
a) <i>Présentation des sources</i>	29
b) <i>Interprétations de vive voix</i>	31
c) <i>Enregistrements</i>	34
d) <i>Utilisation du magnétophone</i>	37
4) <i>Avec quels outils François Dufrêne et Kurt Schwitters écrivent-ils la voix ?</i>	39
a) <i>Ajout des voyelles résonnantes</i>	39
b) <i>Durée et intensité</i>	41
c) <i>Coupe syllabique féconde</i>	42
d) <i>Code coloré</i>	43
II/ INVESTISSEMENT DU MATERIAU GRAPHIQUE.....	45
a) <i>Paradoxe entre la récitation performée et l'inscription normative du poème</i>	46
b) <i>Le poème comme une composition esthétique : il ne s'agit pas de lire</i>	47
c) <i>... mais de contempler une composition plastique</i>	48
1) <i>Avancées typographiques des avant-gardes</i>	49
a) <i>Une définition mécaniste de la typographie</i>	49
b) <i>La typographie dans certaines conditions est un art</i>	50
2) <i>Mises en page de l'Ursonate</i>	56
a) <i>Une élaboration typographique de longue date mais progressive</i>	56
b) <i>Manuscrit pour Tzara</i>	57
c) <i>Sans titre, Merç 6, 1923</i>	58
d) <i>« Sonate », Mécano 4/5, 1923</i>	59
e) <i>« Primiititiii », Transition et Merç 20, 1927</i>	60

f)	Sans titre, <i>il10</i> , 1927.....	60
g)	1932, Die Ursonate, Sonate in Urlauten, Merz 24.....	61
3)	<i>Collage/appropriation/ready-made/archi-made : esthétique de l'emprunt chez Kurt Schwitters et François Dufrène</i>	65
a)	Inspirations constructivistes : Van Doesburg.....	65
b)	Inspirations suprématisistes : Malevitch et Lissitzky.....	66
c)	Des références allusives.....	67
d)	Une pratique commune de l'emprunt : prélèvement et implémentation.....	68
e)	L'appropriation selon les Nouveaux-Réalistes.....	70
f)	Les dessous d'affiches : ready-mades rectifiés.....	71
g)	La cantate des mots camés, « ready-made cut-up ».....	72
4)	<i>Le graphotexte de la Cantate : le poème comme tableau</i>	75
III/ LE TEMPS, QUATRIEME DIMENSION DE L'ŒUVRE.....		82
1)	<i>L'apport des avant-gardes historiques : utopies synesthésiques et simultanéité</i>	85
a)	Machineries optophonétiques.....	85
b)	Synesthésie, immatérialité et abstraction : recherches de lois harmoniques cachées.....	86
c)	Schwitters répond à Kandinsky.....	87
d)	Effets polyphoniques et simultanéité.....	89
2)	<i>Le temps comme matériau, une œuvre passéiste</i>	91
a)	Dessous d'affiche : les épaisseurs du temps.....	91
b)	Une appropriation esthétique du temps.....	92
c)	Un retour au babil.....	93
d)	Une cantate résolument passéiste : collectif pratique et collectif idéal.....	94
e)	Retour sur son propre travail : hypergraphies lettristes et <i>Tombeau de Pierre Larousse</i>	95
f)	Le merzbau, processus d'oubli et de régression.....	97
3)	<i>Au cœur du rythme, la répétitivité</i>	100
a)	L'impasse de la poésie versifiée : le rythme comme régularité.....	100
b)	Régularité dans l' <i>Ursonate</i> de Kurt Schwitters : rythme binaire et effets de symétrie.....	102
c)	Variations irrégulières : glissement et permutation.....	103
d)	Merzage des syllabes : coupe et collage.....	104
e)	Reprise et non répétition : le rythme comme un équilibre entre deux forces contradictoires.....	106
f)	Des dissonances intériorisées.....	106
4)	<i>La cantate des mots camés à l'heure de la musique des sphères</i>	109
a)	Psychotropes et célébrations psychédéliques : premiers environnements intermédia.....	109
b)	Motif de la grille chez Brion Gysin : mise en image de la répétitivité.....	110
c)	The Theater of Eternal Music de La Monte Young et Marian Zazeela.....	111
d)	Limites de la comparaison : pas de citation mais une allusion explicite.....	115
CONCLUSION.....		117
ANNEXES.....		123
	<i>Nota bene</i>	124
1)	<i>Mises en pages successives de l'Ursonate</i>	125
	Lettre à Tristan Tzara, version manuscrite, sans titre ni date.....	125
	Mise en page parue dans <i>Mécano</i> 4/5, 1923, « Sonate ».....	125

Mise en page parue dans <i>Merz</i> 6, 1923, « Lanke Trr gll »	126
Mise en page parue dans <i>Transition</i> , « Primiititii ».....	126
Mise en page parue dans <i>Merz</i> 20, 1927, « Primiititii ».....	127
Sans titre, i10, 1927	127
« Die Ursonate », <i>Merz</i> 24, 1932.....	130
2) <i>Lettre de Kurt Schwitters à Katherine Dreier, 16 septembre 1926 (extrait)</i>	134
3) <i>Étude de la structure de l'Ursonate</i>	136
4) <i>Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°1 : strophe 1, vers 1-15</i>	148
5) <i>Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°2, vers 82 ½-97</i>	152
6) <i>Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°3, strophe 6, vers 115-131</i>	156
7) <i>Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°4, vers 262-278</i>	159
8) <i>Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°5, vers 344-361</i>	163
9) <i>Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°6, vers 432-449</i>	167
10) <i>Étude de la contrainte syllabique. Extrait n°7. Vers 483-498</i>	171
11) <i>Relevé vertical des phonèmes non liés ou morphèmes dans l'extrait n°1, v. 1-15</i>	174
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE.....	175
<i>Ouvrages des auteurs</i>	176
<i>Autres écrits d'artistes</i>	176
<i>Catalogues d'exposition</i>	176
<i>Articles et revues</i>	177
<i>Ouvrages généraux</i>	177
Sur la poésie (sonore)	177
Sur les pratiques plastiques.....	178
Divers	178
<i>Enregistrements</i>	179
<i>Sites internet</i>	179

Résumé

Afin d'analyser les moyens et la portée de l'investissement esthétique du matériau chez Kurt Schwitters et chez François Dufrêne, nous nous attarderons successivement sur chacun des médiums privilégiés.

Dans un premier temps, nous considèrerons donc l'investissement de la phonosphère, du matériau sonore ; puis nous le comparerons avec l'investissement du matériau graphique, qu'il s'agisse d'une toile ou d'une page typographiquement composée ; pour enfin considérer l'investissement de ce que Jakobson considérait comme un véritable matériau, le temps.

Nous prendrons garde de déployer dans notre approche aussi bien des analyses de détails que des comparaisons plus larges, tant pour rapprocher les deux artistes que pour les inscrire dans un contexte. En effet, notre approche thématique nous permet de concilier une analyse synchronique, interrogeant la question de la mise en page de la voix, à une analyse synchronique, propre à rendre toutes les subtilités du lien qui existe entre les deux œuvres et à questionner, de manière diachronique, cette thématique à travers l'histoire de l'art.