Document généré le 6 août 2025 06:04

Inter
Art actuel

Une sémiologie de la transgression

Eugenio Miccini

Numéro 50, 1990

Oralités, Poyphonix 16

URI : https://id.erudit.org/iderudit/59307ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Miccini, E. (1990). Une sémiologie de la transgression. *Inter*, (50), 33–38.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Une sémiologie de la transgression

Eugenio MICCINI

Au début du XX[e] siècle, après cinq siècles d'édition graphique, la poésie se lance à l'assaut de la barrière gutenbergienne, c'est-à-dire au plus solide système de signifiants scripturaux, dans lequel la production du sens avait été longuement emprisonnée. C'est en s'appuyant sur les avant-gardes historiques que la poésie — et la littérature — s'aventure dans un processus d'émancipation hors des contraintes techniques de reproduction typographique. C'est le concept même de la poésie qui tente de se dilater ; il s'agit de récupérer une sorte de synesthésie qui enveloppe le producteur et l'usager dans une pluralité de stimuli et sensations non plus seulement optiques mais aussi auditifs, gestuels, psychologiques. La parole récupère sa physique, son ancienne matérialité vocale, enfreignant la condition de subordination du signifiant.

MARINETTI, BALLA et DEPERO débutent dans la première décennie du XX[e] siècle leurs propres performances ; actions poétiques déclamatoires, *Paroles en liberté* dans lesquelles un synergisme psycho-physique est tenté. Les tables *synoptiques* sont non seulement offertes au regard, mais constituent la transcription d'un événement, c'est-à-dire des partitions-guides du spectacle. Le langage est investi de lacérations syntaxiques, d'une fission de la logique du discours libérant une énergie inconnue à l'écriture normale. Le poète réapparaît sur la scène de la littérature comme auteur-acteur, comme *artifex additus artifici*. Tous les organes du corps sont traversés d'une identification inconsciente, d'une nouvelle charge libidineuse. Les textes des *Déclamations dynamiques* sont transparents, ils ne s'adressent pas au mental, mais plutôt aux vibrations biologiques, à la gestuelle spectaculaire. L'onomatopée marinettienne pousse le langage aux étranges préfaces, comme l'analogie provoque des associations inédites du sens ; les liens syntagmatiques et rhétoriques, les statuts grammaticaux, les qualités sonores, tout devient exaspéré à l'extrême et poussé vers la libération des liens sémantiques, c'est-à-dire vers la matière même de l'expression.

En 1914, dans le manifeste *La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, on dit : « Cette énergie d'accents, de voix et de mimiques (...), trouve son expression naturelle dans les disproportions des caractères typographiques (...) qui reproduisent les grimaces du visage et la force sculpturale et ciselante des gestes. Les paroles en liberté deviennent ainsi le prolongement lyrique et transfiguré de notre magnétisme animal. Notre amour croissant pour la matière et la volonté de la pénétrer (...), nous poussent à l'usage de l'onomatopée. » [1]

À ces expériences s'ajouteront le simultanéisme français de BARZUM et les poèmes phonétiques des dadaïstes BALL, HAUSMANN et SCHWITTERS. Ces poèmes dadaïstes abandonneront le *consonantisme* de MARINETTI pour articuler les phonèmes en se basant avant tout sur les voyelles. Le langage régresse et revient ainsi à ses fondations sonores constitutives. Le sens est, sinon perdu, dispersé : on se situe dans une zone expressive antérieure à l'expression même, antérieure au langage verbal. Le cas et le chaos sont les inspirateurs du non-sens dadaïste. Par cette voie, mais avec des motivations plus profondes du point de vue psychanalytique (FREUD publia son livre des rêves en 1900) s'insère l'automatisme des surréalistes dans lequel l'écriture s'affranchit au-dessous de la conscience, dans la nuit du sens, dans un univers pré-logique : les paroles dégagées du concept jaillissent comme par magie produisant une charge émotive perdue ou déplacée, évoquant presque la « barbarie » des primitifs ou l'extase des mystiques.

Stelio Maria MARTINI écrit : « La mort de l'âme de l'écriture est l'abolition de son platonisme typique, par lequel toute écriture renvoyait à la réalité ou à l'idée représentée : maintenant, le *signum* (signe) se représente lui-même avec son propre support, trace du geste qui posa son existence ou du geste équivalent : il s'agit de vécu, traces du sensible. » [2]

MARINO affirmait que la poésie et la musique « viennent à la rencontre l'une de l'autre », et le mariniste « métaphysique » anglais Richard CrASHAW ramenait à la musique toutes les choses de l'univers, dans le sens que « le son, musique et langue, est expressif : il produit des effets, il résonne acoustiquement, non seulement dans la mélodie et dans l'harmonie, mais aussi en tant que pur phénomène phonique, *états d'âme, rêves, passions, douleurs et joies des hommes* ». Pour HOCKE, ce *musicisme* est à l'origine d'un certain « *musicisme* lyrique » qui, de BAUDELAIRE en passant par RIMBAUD, JOYCE, etc. a mené vers la poésie *abstraite*, qui tend à produire des effets phoniques, des impressions et des états d'âme, à travers la répétition de phonèmes, sans aucune intention de communiquer un contenu « logique » de la pensée. [3]

Kurt SCHWITTERS, par exemple, publiait en 1923, un manifeste de « Poésie conséquente », où il déclarait :

Ce n'est pas le mot qui, originellement, est le matériel de la poésie, mais la lettre.

Le mot est :

1. Composition de lettres.
2. Son.
3. Désignation (signification).
4. Porteur d'associations d'idées.

L'art a de multiples significations ; il est infini ; il faut que le matériel pour une composition conséquente n'ait qu'une signification.

1. La suite des lettres dans un mot n'a qu'une signification, elle est la même pour chacun. Elle est indépendante de la prise de position personnelle de l'observateur.

2. Le son n'a qu'une signification pour le mot prononcé. Pour le mot écrit il est dépen-

dant de la possibilité de représentation de l'observateur.

3. La signification n'a qu'un seul sens quand, par exemple, l'objet signifié est présent. Sinon elle est dépendante du pouvoir de représentation de l'observateur.

4. L'association d'idées ne peut pas avoir un seul sens car elle est dépendante de la capacité de combinaisons de l'observateur. Chacun a vécu autre chose et se souvient et combine d'une façon différente.

(...)

La poésie conséquente est construite à partir des lettres. Les lettres ne transportent aucune idée. Les lettres n'ont en elles-mêmes aucun son, elles fournissent seulement des possibilités à la sonorisation, elles sont valorisées par celui qui les présente.

Le poème conséquent valorise les lettres et les groupes de lettres les uns par les autres.

La poésie a ainsi dépassé le mental en se perdant au-delà des seuils du contrôle conscient, au-delà de chaque vigilance conventionnelle. Les cubo-futuristes russes cherchent une « langue transmentale », le *Zaoum*, une langue presque incompréhensible allant au-delà de la raison et qui parle directement à la conscience par abstractions, par néologismes. Le *Zaoum* de KRUCENYNCH est *éboulement absolu*, complète expulsion du thème (âme), celui de CHLEBNIKOV au contraire s'écarte de l'arbitraire et de l'irrationnel, en se fondant sur des étymons et lexèmes de la langue russe et slave oubliés et qu'il découvre et porte à la lumière, en les agrégeant et en les combinant librement, « dans la tentative de reconstruire l'originaire noyau mythique de langage universel » (ALINOVI). Malgré les différences internes au *Zaoum*, les cubo-futuristes critiqueront MARINETTI & Cie de ne pas aller au-delà des opérations analogiques entre significations différentes ou opérations des sons (onomatopées).

Il est symptômatique que de telles expériences poétiques se déroulent parallèlement aux études des linguistes : de De SAUSSURE (ses leçons furent publiées par ses élèves en 1916) aux formalistes russes, spécialement JAKOBSON et SKLOWSKIJ sont particulièrement attentifs aux aspects phonologiques ou phonématiques du langage. Ce sera vraiment SKLOWSKIJ qui reconnaîtra au *Zaoum* cette fonction incontestable de *résurrection de la parole* (titre de la conférence en 1916) : « les sons de la poésie n'ont pas la seule fonction de vaquer aux significations (...). Dans cette danse originelle des organes de la parole réside en grande partie la puissance de la poésie ». [4]

« Il faut considérer, dit G. GOZZINI, que presque toutes les poésies phonétiques portent un titre et que, par ce fait, elles renvoient immédiatement à la chose signifiée ; toutefois, cette constatation est une confirmation postérieure que cette poésie tend vers le surpassement du langage et de l'écriture [5], ainsi que vers la signification rationnelle et communément acceptée des signes : pour atteindre ce but, le simple fait d'insister sur la parole se révèle très vite insuffisant et il s'avère alors nécessaire de surpasser la notion même d' « homme », telle qu'élaborée par la pensée occidentale dans une tentative de définition qui se voulait aussi une *définition* des « limites » et une ultime tentative de défense ; c'est d'ici que dérive l'importance toujours primordiale endossée par quelques personnalités de « voyants » comme NIETZCHE et ARTAUD. Les poétiques des avant-gardes contemporaines tendent justement à provoquer la naissance d'une nouvelle sensibilité, préfigurant ainsi une possible « hypercommunication », capable de bouleverser tous les aspects de notre vie. » [6-7]

À partir de ces études débutait une autre aventure linguistique, l'aventure sémiologique, c'est-à-dire une énorme quantité de réflexions que le langage avait produites sur lui-même ; avec la même méthodologie structurale il portait sur les autres systèmes du signe, y inclus les communications non-verbales. À la rupture de l'unité épistémologique de la pensée moderne, à la naissance et à la multiplication des sciences et de leur autonomie, devait nécessairement s'ajouter cette recherche interdisciplinaire ou transdisciplinaire qui caractérise la culture *analytique* contemporaine. Des univers des gestes et de la mimique, des actes moteurs, des qualités vocales (hauteur des sons, résonnance, modalités temporelles) les « signes caractériels » comme le rire, le hoquet, le chuchotement, le cri, les bruits pour rythmer le discours, exprimer la perplexité, le doute, l'accord ; les rythmes et les flexions de l'oral ; enfin toutes les études de paralinguistique et de cynétique, ont appelé, entre la première et la deuxième moitié du siècle, linguistes, anthropologues, psychologues, psychiatres et pédagogues autour des problèmes de tout ce qui se communique autour de la parole. Tout ce déroulement autour du langage, à ses confins, pour en rechercher les faits antécédents, les constellations, les sous-sols, pour prendre une distance de la rigidité normative de l'écriture, pour en enrichir la *pauvreté* institutionnelle, pour dédommager une mnémotechnique mortifiée — toujours dénoncée de Platon jusqu'à DERRIDA et ARTAUD — ; tout cet effort pour révéler les immenses dilatations possibles de la capacité expressive de l'homme, innée dans son corps. Il a le désir paradoxal de dépasser au-delà des codifications du sens, au-delà de l'humiliation que chaque convention impose à la conscience. Du moment (et si c'est vrai) que chaque connaissance est bloquée et fermée dans le langage, le connaissable est au-dedans du connu. ARTAUD a bien raison quand il affirme que « chaque vrai langage est incompréhensible ».

Il conviendra de se rappeler les ardents débats concernant la primauté de l'invention du terme ou des pratiques du *simultanéisme*, qui firent affirmer à Jules BOIES, un spécialiste de l'époque : « Dorénavant, il sera certes considéré que le Simultanéisme est né simultanément, à la même heure et le même jour, dans l'esprit de tous les simultanéistes. »

Je ne suis pas si certain que, comme le dit Arrigo LORA-TOTINO, « la primauté de l'invention et de l'application de la technique simultanéiste en poésie, ainsi que la théorie conséquente, reviennent à BARZUN. En effet, en ce qui a trait aux arts plastiques, il faut reconnaître que la primauté revient aux futuristes italiens, qui furent les premiers à mettre en théorie et à pratiquer la simultanéité par l'entremise du complémentarisme des couleurs, dans leur manifeste de 1910. » [8]

Par contre, il est indéniable que la convergence de deux « ingénieurs de la parole » que furent BARZUN et MARINETTI, produise des conséquences toujours valides à l'heure actuelle dans la pratique poétique : dispersion de la parole dans l'explosion syntaxico-grammaticale et dans la dissolution du vers, fission de la parole elle-même en homophonie, onomatopée, jusqu'à atteindre une pure *glossolalie abstraite*, réduction du texte écrit à texte-partition, échange continu ininterrompu dynamique de valeurs phoniques et visuelles entre texte déclamé et texte écrit, simultanéité réelle des situations lyriques, théorisation de formes diverses d'extériorisation poétique en allant du disque poétique au poème-objet au happening-performance en temps réel devant public ou par radio, nouveau rapport entre la mimique et la parole qui se dégage de l'expérience des célèbres soirées futuristes, du manifeste marinettisons de *La déclamation dynamique et synoptique* datant de 1916 ou des orientations vers le domaine de la diction poétique dans les écoles fondées par BARZUN aux U.S.A.

Comme MARINETTI, BARZUN trouve que la syntaxe est incapable de rendre « l'expression directe des êtres, entités, collectifs, forces et volontés du monde », comme l'exige au contraire une poésie où « seules se succèdent rapides, les images unies, confondues, identifiées à leur évocation » ; le processus linéaire successif doit être substitué par le « chant dramatique simultané », capable de rendre « toutes les forces de cette vie et de cet univers » grâce à « l'ampleur polyphonique » et au « lyrisme multiple, supérieur » qui possède un caractère plastique à plusieurs dimensions, c'est-à-dire qui comprend non seulement la durée, mais aussi le volume, la masse, la profondité « ainsi les ordres psychologiques fondamentaux, à l'état de voix et de présences poétiques simultanées, dramatisent l'œuvre ». [9]

Toutes les recherches que j'ai mentionnées et déclarées symptomatiques (j'entends les recherches des studieux du langage), avec — et je dois dire dans plusieurs cas anticipés par les poètes — le travail des poètes sonores, n'ont pas seulement le caractère d'une dilatation positive, d'un chemin vers la totale potentialité d'expression, mais aussi un caractère négatif, c'est-à-dire critique envers le processus d' *extranéité* et la dépossession que le domaine réel de la langue impose à la communauté des parleurs. Michel FOUCAULT dira que nous

sommes « *parlés par le langage* », investis et colonisés de normes et décrets, et duquel le système se sert comme vraie marchandise, comme vrai marché. Certainement, cet horizon idéolologique pouvait et peut rester aussi loin ou étranger aux académistes, vu que les poètes peuvent assumer explicitement en vivant, cette illimitée sémiologie de la transgression, de la désobéissance.

Mais retournons à notre histoire, soit-elle suivie d'une manière très rapide, avec une allure avant-arrière dans les décennies, pour suivre son développement problématique plutôt que le déroulement rigoureux de la chronologie. Au début des années quarante, Deuxième Guerre mondiale. Le Futurisme, jusqu'à la moitié des années trente, donnait encore ses derniers coups de queue, désormais circonscrits à l'Italie fermée par la censure fasciste aux informations de tout ce qui se faisait en Europe et en Amérique dans les domaines des expériences concernant la poésie sonore et tout autour (et pas seulement dans celui-là).

En 1942, ISOU publie le manifeste du Lettrisme. Nous y relevons ici une partie assez significative :

B) INÉDIT I
Destruction des mots pour les lettres
Isidore ISOU : Croit en l'élévation possible au-delà des mots ;
Veut l'épanouissement des transmissions sans leurs pertes ;
Offre un verbe égal à un choc.
Par la surcharge d'expansion les formes bondissent d'elles-mêmes.
Isidore ISOU : Commence la destruction des mots pour les lettres.
Isidore ISOU : Veut que les lettres captent entre elles toute sollicitation.
Isidore ISOU : Fait qu'on n'emploie plus les mesures aprioriques, les mots.
Isidore ISOU : Montre une autre issue entre le mot et la renonciation : LA LETTRE.
Il créera des émotions contre le langage, pour le plaisir de la langue.
Il s'agit de faire comprendre que les lettres ont une autre destination que les mots.
Isidore ISOU : Défera les mots en leurs lettres.
Chaque poète intégrera tout en TOUT.
la poésie ne peut plus Être refaite.
Isidore ISOU commence.
un nouveau filon de lyrisme.
Ceux qui ne peuvent quitter les mots, qu'ils restent là ! (...).

Trois années après, avec DUFRÊNE et LEMAÎTRE, fondent le mouvement Lettriste. « Le Lettrisme — écrit Francesca ALINOVI — se base sur la primauté accordée à la lettre autonome et libre de chaque assujettissement au sens, comme principe moteur pas seulement de chaque langage mais de tout faire artistique. La lettre prise dans sa consistance matérielle d'élément graphique et sonore, douée des propriétés visuelles et des résonnances acoustiques, se montre capable de remédier à l'usure du langage et des moyens artistiques, en soulevant, à travers les plus libres et imprévisibles associations et combinaisons, la naissance inépuisable des significations toujours nouvelles ». Avec ce mouvement, on assiste à un changement de route qui consiste en un dépassement de l'écriture — de la barrière gutenbergienne.

Pour autant, en effet, les avant-gardes historiques ont renversé la cage des lignes et des colonnes typographiques, en laissant les mots errer librement dans la page ; pour autant les caractères et les corps typographiques ont été alternés et la ponctuation abolie, la barrière résiste, « elle n'est pas brisée : elle est seulement mise en désordre » (BARILLI). Du reste, la limite typographique pèse aussi dans certaines expériences des années 50 et 60. Si les lettristes portent les lettres à essaimer et à se diffuser dans l'espace, la poésie concrète, qui naîtra après une dizaine d'années, va aussi souvent au-dessous de la lettre, devenue désormais imprononçable et sujette de nouveau aux règles de la disposition typographique. La poésie concrète date de 1952 : cette année-là le groupe brésilien Noigrandes et GOMRINGER en donneront le premier essai. GOMRINGER, secrétaire de Max BILL, transportera dans la poésie les théories du maître sur l'art concret. Il était naturel que de telles expériences sur la parole, disposées suivant un pattern de nature visuelle et géométrique, non seulement reviennent à la page mais abandonnent l'oral, l'univers du son pour redevenir écriture, soient parfaitement bouleversées. Et seulement une partie des poèmes concrets était destinée à la lecture.

Pour les lettristes, la lettre, soit *alphabétique*, soit *infinitésimale* constituée des signes graphiques des ponctuations et des autres conventions d'appui à la parole et à la phraséologie, est une unité minime, une particule atomique du signifiant. Le Lettrisme devait activer un « réveil » de l'activité sensorielle, ceci au moyen de l'institution d'un sérialisme rythmique ou bien perceptif dont le lyrisme avait les racines dans le cri, le désarticulé. Le heurt des voyelles et des consonnes est comme un flux émotionnel qui naît de leur « désordre originel ». ISOU citait sans doute parmi ses précurseurs, autres que les futuristes, les soirées dadaïstes de Ball et les déchirures vocales d'ARTAUD. Voici que le noyau théorique de toutes ces expériences était assez similaire dans la tentative de dilater au maximum l'univers de l'expression au-dedans et au-dehors de l'étroitesse du langage ; différent par les moyens pour arriver au but. Selon HEIDSIECK le domaine de la poésie vraiment phonétique embrasse toute l'arche qui va du Futurisme au Lettrisme : ce seront les « ultralettristes » LEMAÎTRE, DUFRÊNE et le même HEIDSIECK qui constitueront le noyau formateur de la poésie phonétique des années 50-60 ; aussi CHOPIN, qui tiendra rigidement distincte la poésie phonétique de la poésie sonore. CHOPIN entend isoler cette phonétique qui a encore un rapport avec le support-page sur lequel on transcrit l'activité phonétique. Dans ce sens Chopin reprendra et amplifiera les thèses du « Manifeste de l'Épistémè » de Mimmo ROTELLA (1949) dans lequel on cite : le langage épistaltique, qui se situe à la fin de la tradition abstraite dans l'expression glossienne, fonde les valeurs formelles inhérentes au langage, avec toutes les possibilités tonales et harmoniques.

(...)

4. le langage épistaltique veut dire inventer toutes les paroles, les dégager de leur valeur utilitaire pour en faire des rayons traçants contre les édifices décrépits de la syntaxe et du vocabulaire.

5. la parole est surtout un son : on élimine le mur qui sépare la musique de la poésie, les deux étant essentiellement la même chose.

6. c'est dans la musicalité, et donc dans le son, que se constitue l'essence véritable de la parole.

7. dans cette réduction à sa plus simple expression, la parole retrouve son autonomie et sa nature évocative.

8. la voix humaine ne doit pas être limitée à la monotonie du langage articulé.

9. celle-ci est une source intarissable d'instruments de musique naturels.

(...) ;

et aussi la *théorie du souffle* de OLSOON dans laquelle le vers est réglé suivant le rythme du respir. L'amplification de CHOPIN est allée au-delà du Lettrisme enfreignant la lettre, encore liée aux liens alphabétiques. Le son vocal n'est soumis ni à la convention de l'alphabet, ni aux traditionnels supports de la page et du livre. Le flux oral — écrit BARILLI — « est la première et la plus authentique modalité du parler et la première aussi à être tombée victime d'une répression culturelle, la dernière à obtenir la liberté. Aussi pour arriver à cette libération, on devra attendre que soit trouvé un instrument capable d'introduire une certaine distance entre nous et notre parler, autrement trop intrinsèque, trop consubstantiel, qu'on ne puisse avoir une quelconque connaissance. Cet instrument, qui permet de conserver le bien suprême de l'oral, est le ruban magnétique. Avec le résultat que le parler conservé par les rubans enfreint, répète à volonté, contrôlée par le volume, la bi-dimension des supports dont semblaient condamnés tous nos meilleurs efforts expressifs. Les ultra-lettristes, en effet, se rapprochent du poème extra-copiste, au spectacle sonore enregistré par le magnétophone, amplifié par le microphone. Les *audio-poèmes* de CHOPIN, les *cri-rythmes* de DUFRÊNE, les *mega-pneumi* de Wolman, *les instrumentations verbales de* BRAU, *les poèmes-partitions de* HEIDSIECK sont comme écrits LORA-TOTINO.

«— cris spontanés, hurlements, vers faits avec les lèvres, la langue, la luette, la gorge, qui frappent brutalement l'oreille comme une matière à l'état pur d'incandescence, une substance brute, physique, lourde, encore fraîche de la chair qui la

rejette, imprégnée du poids et de l'électricité de la trame des cellules qui l'a créée, un lieu trouble d'incubation existentielle ».

C'est pendant les mêmes années que GROTOWSKI fonda le Théâtre Laboratoire, axé sur la mise en valeur sonore et musicale, autre que moto-gymnique du corps humain (1959). Quelques années après, Paul De VREE débutera les *poèmes audio-visuels* et ARIAS-MISSON lira à la radio des textes phonétiques. Je rapporte ici une partie de l'entrevue que P. De VREE, décédé, livra à SARENCO en 1979 et qui ouvre un nouveau chapitre de cette histoire ; désormais arrivés au seuil des années 60 et que de plus près concernent les expériences italiennes. Sarenco posa la question : « Avec Henri CHOPIN, Bernard HEIDSIECK et d'autres, tu fus, vers la fin des années 50 un des incitateurs de la poésie sonore. Quelle est ton opinion sur la position de la poésie sonore dans la recherche artistique au XX^{e} siècle ? » Et De VREE de répondre : « Je crois que le but de CHOPIN fut de fonder une nouvelle poésie sonore basée simplement sur la voix. Mais après plus de quinze années d'expérimentation avec la poésie sonore, nous pouvons constater que son espace est très limité. En effet c'est déjà un petit courant historique, dans le sens que la musique même, la radio et la télévision ont intercepté les moyens avec lesquels les poètes sonores travaillent. Il s'est donc constitué une *praxis* de la poésie sonore qui a fourni aux mass-médias une nouvelle technique et un nouveau mode d'expression. La poésie sonore ira peut-être vers une évolution ultérieure, mais selon moi, elle n'a pas beaucoup d'avenir parce que les moyens expressifs sont déjà tous exploités. Pour se sauver, peut-être, la poésie sonore doit devenir une sorte de poésie totale théâtrale, comme dans le cas de LORA-TOTINO. Mais en soi la poésie sonore est trop peu, trop mince, comme la poésie concrète. La poésie visuelle, au contraire, dans sa dimension sociologique et politique, peut encore jouer un grand rôle ».

La poésie visuelle est née à Florence en 1962, de moi-même et Lamberto PIGNOTTI qui, avec des musiciens et des peintres, fonderont l'année suivante le Gruppo 70. Sa position fondamentale (théorie et pratique) consistait dans une opposition totale à toutes les instances irrationnelles et viscérales qui avaient caractérisé les avant-gardes historiques et qui d'une certaine façon retournaient signaler les expériences des néo-avant-gardes des années 60. Le groupe 70 se proposait de tenir une ligne *communicative* qui, au-delà de la mimétique linguistique, ironique de toutes les formes de communication de masse, soit aussi le renversement et la conscience... Une avant-garde *intelligible* et en même temps critique envers les *langages et styles technologiques*. Les matrices idéologiques et méthodologiques du groupe étaient inspirées par l'interaction entre genres artistiques différents, par la contamination entre domaines sémantiques, phonétiques et iconographiques plus variés. Dans cet horizon global nous commencions aussi à faire en 1965 les *poèmes auditifs* dans lesquels nous voulions renverser les signes de toute une masse immense de messages (sons, images, signaux, bruits concrets, gestes, etc...) que la civilisation technologique produit et dilapide en essayant d'éluder notre vigilance.

Parallèlement à la poésie visuelle, mes expériences de poésie sonore et/ou technologique désirent plaire au monde de la vie. Pour CHOPIN, la poésie sonore naît des instruments que la technologie met à la disposition de la créativité humaine. Instruments qui articulent, distorsionnent, amplifient, superposent les sons du corps ; qui multiplient dans une combinaison entre artifice et nature des capacités expressives de la *vox humana* aux sons vitaux de notre nature animale, jusqu'aux structures intellectuelles des formes de ces phonations. Mais les instruments technologiques — ai-je écrit quelques années avant — n'ont pas seulement augmenté le potentiel des moyens expressifs. Ils ont créé aussi de nouveaux langages et styles *technologiques*, comme nous enseigne Max BENSE ou Marshall Mc LUHAN.

La poésie technologique vient aussi de ces langages, c'est-à-dire des systèmes de signes qui par ces moyens (et leur organisation de diffusion) sont nés. Ici réside le piège : ces nouveaux médias ont effectué une vraie mutation anthropologique et (voir ci-haut P. De VREE) une relative colonisation par le Pouvoir (*Potere*) de ces moyens et de cette sémiotique. Pour cela l'iconosphère et la phonosphère urbaines ne peuvent pas se tenir séparés de l'univers des communications sociales, du moment que celles-ci agissent totalement dans la simultanéité et le synergisme. Je n'accepte pas une passivité face à l'action totale du spectacle du monde qui nous est offert à la perception et à la réflexion. Dans *la société du spectacle* les poètes doivent arrêter les argots technologiques qui sont la voix du patron ; ils doivent réactiver le public en lui offrant l'exemple d'une désobéissance que nous devons pratiquer tous ensemble. La main, le corps, la parole, l'image, les bruits, la musique, l'arrangement urbain, les parfums, et le tout ont été normalisés et codifiés d'une façon perverse. La poésie totale doit délivrer : c'est la seule beauté dont nous disposons. Le reste est silence.

La position des autres poètes sonores italiens dégagée d'un certain air d'imitation, est encore plus ou moins en ton au flux de cette déclinaison historique. Je veux citer au moins les expériences qui me semblent intéressantes et originales.

Je commencerai avec le regretté Adriano SPATOLA et plus présicément avec un de ses textes publié au printemps de 1985 :

« Une action et une matière s'unissent dans la poésie sonore, et ces éléments essentiels ont entre eux des rapports très divers, selon des structures *publiques* et *physiques* très peu simples. En Italie, nous pouvons définir la poésie sonore par rapport à une antique tradition populaire presque disparue, ou par rapport à des problèmes très actuels de communication. La pureté orale de la tradition *hors du livre* implique une évolution dans les techniques d'enregistrement et de diffusion de la voix, mais aussi des formulations plus ou moins idéologiques sur la matière de la poésie » [10]

Ses poèmes sonores ont une relation avec le corps, les sons que le corps produit pendant la prononciation des mots : ils sont des mots paradigmatiques. Dans le poème *séduction séducteur*, il est lui-même un séducteur qui joue avec toutes les vibrations et les consonnances possibles dans la séduction propres aux phonèmes qui par la voix du séducteur, sortent articulés comme s'ils étaient des entités physiques : souffle et essoufflement vocal, rythme biologique, symbolique dispersée dans l'oralité, dans le magma vital de la révélation presque d'un sens pré-linguistique, qui de l'abstraction devient l'entité physique de la *persona* qui la réalise.

Arrigo LORA-TOTINO : pour lui la poésie sonore est spectacle, mimique, gymnastique, scansion parfois syllabique de la parole, utilisation des instruments créés pour la récitation. Le son passe à travers l'eau, obéit à une pantomime sensitive, joue avec les homophonies qui ont au contraire des significations différentes ou étrangères ; il est rythmé par la cadence des mains, des allures du corps souple, sautillant, vibrant. LORA-TOTINO, toujours en maillot noir, aime l'ironie : ses performances de poésie balaient de combinaisons des phonèmes jusqu'aux assemblages de toutes les paroles pléonastiques, de celles-là qui ont dans le langage la fonction de contact.

Patrizia VICINELLI : en 1966 elle publia un disque dans lequel, comme écrit LORA-TOTINO, « elle... a cherché... à transformer ses propres cordes vocales en émetteurs de l'inconscient et de l'humeur. Elle émet des bégaiements, des contractions syncopées de la luette qui miment une danse contractée des centres nerveux, expressions psychanalytiques et surréalistes des crises individuelles ».

Giulia NICCOLAI : dans ses propres lectures de poésie, elle alterne des moments qui peuvent rentrer dans le circuit de la poésie sonore en tant que telle, attestant la plénitude de la parole entière et de l'univers des signifiés ; faire tamponner les paroles par affinité sonore et diversité sémantique, construisant souvent des chaînes syntagmatiques vivement ironiques, et soumettant la langue, ou mieux les langues (elle utilise souvent l'anglais), à un véritable répertoire des contradictions intrinsèques à ses codes grammaticaux, syntaxiques, phonologiques et logiques.

Maurizio NANNUCCI : il brise les phrases dans des unités du son syllabique, en

donnant une lecture rythmée, dans laquelle le sens subit le sacrifice d'un ajournement fatigant tout au long de la série des phonèmes ; ou produit une série de définitions, elles aussi morcelées d'une lecture par les cailloux des sons, pour la plupart vocaliques, formées par couple, des noms et prédicats. Katy BARBERIAN et Demetrio STRATOS, tous deux décédés, peuvent se compter plus strictement parmi les exécuteurs des partitions verbales qui, pour la première, on pourrait presque dire para-musicales car elle agissait sur les tons de l'échelle musicale ; pour le deuxième, la lecture était au contraire soutenue de qualités timbriques vocales de grandes extension et variété.

SARENCO : « SARENCO est un exemple vivant — écrit encore CHOPIN — de ce qui était affirmé depuis le début de notre siècle : la multiplicité de l'art. On peut tranquillement dire que les artistes qui exercent une seule discipline appartiennent désormais au passé, à une ancienne civilisation bien synthétisée par l'écriture de Saint-Jean : au début il y eut le verbe. »

Après la grande révolution futuriste, nous sommes bien convaincus qu'au début des « verbes », il y en avait plusieurs. Au début il y avait aussi l'action, comme déjà le voulait Goethe. Au début il y avait la vie. Au début il y avait le corps. C'est avec lui qu'aujourd'hui nous sommes des poètes multiples. Pour la religion le corps était pourri et criminel. Aujourd'hui au contraire le corps se soigne, s'amplifie, a une longue vie. Meilleur que n'importe quelle âme, il possède des grandes vibrations. Meilleur que n'importe quel esprit, il possède tous les souffles de tous les esprits de monde.

C'est à ce niveau que nous situons toutes les recherches de notre siècle. À ce niveau, le poète pour lui-même n'existe plus. À ce niveau encore le poète avec sa petite poésie privée, est aussi vieux que l'était le bon RONSARD avec sa rose.

Nous rejoignons SARENCO qu'il était nécessaire de bien situer historiquement, avant de le comprendre. SARENCO est éditeur, organisateur, poète visuel, poète sonore, sculpteur et, au besoin, homme d'affaires. SARENCO œuvre au-delà de son ego. Il a le monde devant lui, le regarde et le met en mouvement. Et voilà que SARENCO, comme tous les auteurs authentiques de ce siècle, réalise une poésie tout à fait externe mais aussi inventée dans la joie de respirer et d'exister. SARENCO nous offre ses poèmes sonores s'amplifiant toujours comme un jeu truculent, ce que nous n'aurions dû jamais oublier : « la fameuse recherche du nouveau », axée sur la parole répétitive variable, toujours différente d'elle-même. Dans l'opéra *Armaniana*, qui par des « *accumulations* » d'ARMAN, SARENCO répète continuellement une seule parole, mais variée dans le timbre : « *accumulation* ». Avec une seule parole, le poète crée un monde joyeux, farceur, moqueur, souriant, ouvert, simple et large, comme tous les cieux du monde qui sont toujours les mêmes mais ne sont jamais identiques. La caractéristique de SARENCO est vraiment la parole rendue à ses sonorités naturelles et qui a abandonné les écritures anciennes aux rats de bibliothèques. SARENCO, fidèle à sa puissance, à son baroque débordant, crée un éclat de rire moqueur destiné à devenir inextinguible.

Giovanni FONTANA, dans une inédite déclaration d'un art poétique que je transcris parce qu'elle est utile aussi au discours théorique général, décrit ainsi :

« La poésie est avec la voix, dans la voix, derrière la voix. La voix dirige le chant. Elle est la patronne des soupirs, des souffles, des éclaboussements, des balbutiements, des grognements, du rire, des clappements, des halètements, des essoufflements et des escopettes.

«La voix est le signal de l'inexprimé. Elle va au-delà du dire. Elle raconte l'Indicible avant même de donner corps à la parole.

«La voix est corpus (corps) et spiritus (âme), androgineo flatus (souffle androgyne), conscience primordiale de l'existence (premier cri) et conscience extrême de la mort (dernier cri).

«La voix du poète doit résonner au plus profond : dans les plis cérébraux comme dans les plus obscurs méandres du corps, dans la mémoire comme dans l'inconscient, dans les capacités comme dans les intentions.

«Le flux phonique se prêtera à évoquer son double. Il rappelera la voix de l'inexistant. Il remontera aux origines en se soumettant au jeu des amplifications, des décompositions, des dissolutions, des réapparitions.

La poésie meurt et renaît dans la voix : la voix meurt et renaît dans le son.

Pour déterminer de nouveaux espaces acoustiques, le poète jouera sur les combinaisons, les frictions, les contrastes, les bandes homogènes et les affleurements, les flux et les reflux, le pointillisme, les corps « magmatiques », les dilatations, les concentrations, les retailles ; il utilisera les fondus, les crescendos et les decrescendos, les renversements, les rétroversions, les dénaturations, les annulations, les glissandos, les sélections, les valorisations de couleurs, les fusions, les ornements, les agrégations, les spatialisations, les analyses, les superpositions, les montages, les multiplications, les accélérations et les ralentissements, les échos, les réverbérations, les dévitalisations ; il manœuvrera sur les timbres, les tons et les registres.

La dimension acoustique de l'insolite ne pourra éviter d'être soumise à la technologie électronique, à travers laquelle le poète sera toujours en mesure de créer son propre masque sonore. Derrière ce masque, le poète n'articulera aucune musique, mais plutôt le son comme un des aspects du langage. »

Je termine avec un commentaire de Henri CHOPIN sur mon travail de poète sonore : [11]« Son propos n'est pas la recherche des tessitures vocales, amplifiées par l'électronique. Il moque plutôt le verbe, il le triture en tous sens, il l'écrit, mais bien au-delà d'une page, une plage par exemple, ou dans les espaces ; chercheur infatigable, MICCINI est avant tout fidèle au visuel, à l'art visuel, et pour lui la poésie sonore, du moins celle qu'il approche, est un contrepoint au monde visuel. Dans une démarche semblant rigoureuse, il suggère une froide ironie, restituant à la poésie un humour qu'on avait voici peu détourné de son but en le nommant « noir », alors que l'humour, y compris chez MICCINI, n'a de couleurs que la lucidité sur le monde. Parti à peu près dans le même temps que les poètes sonores, le voici aussi présent que nous tous, présences qu'il nous donne « avec tous ses corps qu'il possède », MICCINI, un pluriel en notre temps ».

1 Citation de L. CARUSO, *Parole in libertà futuriste*, « L'Indiano », Firenze, 1977.

2 S.M. MARTINI, *Breve storia dell'avanguardia*, Nuove Edizioni, Napoli, 1988.

3 Citation de L. MARCHESCHI, « La Lettera come simbolo, suono e immagine », *in AA.VV. Il colpo di glottide*, Vallecchi, Firenze, 1980.

4 Citation de M. D'AMBROSIO, *Poesia sonora, Spazio Libero*, Napoli, 1979.

5 Voir le livre de G. GOZZINI, *Poesia come gioco*, Almanacco Rompiani, Milano, 1960.

6 *Poesia sonora, a cura di L. Caruso e L. Marcheschi*, Schettini, Napoli, 1975.

7 J.J. Bois, *Simultanéisme*, « Gil Blas », L.Z., 1914.

8 A. LORA TOTINO, « Futurismone simultaneità », dans *Simultanéisme*, quaderni del Novecento Francese, 10 (s.d.), Bulzoni, Roma-Nizet, Paris.

9 A. LORA TOTINO, *op. cit.*

10 « La poésie sonore en Italie » Adriano SPATOLA, in Inter 27, Québec, 1985.

11 « Lettre libre » Henri CHOPIN, in *Dismisura* 67—73, Italie, décembre 1984.