

D.A.F. de Sade ; une introduction

Toute espèce de chaîne est une folie.

Tout le bonheur de l'homme est dans son imagination.

Cent cinquante ans après sa mort, le marquis de Sade continue toujours à ne rien représenter pour l'immense majorité des gens ou, tout au plus, un pornographe et un obsédé sexuel.

Le moyen le plus simple de se convaincre de ce qu'il en est serait bien entendu d'ouvrir l'un de ses romans et de le lire. On n'aurait pas besoin d'aller beaucoup plus loin. Mais, pratiquement, cette possibilité n'existe pas malgré les pressions tapageuses de certains écrivains modernes, car quand il s'est agi de décrire les expériences des pulsions et leur extériorisation, Sade s'est trouvé à un tel sommet de disgrâce et de solitude que son œuvre n'a que rarement et en secret été publiée sans coupures.

En fait, il n'est guère possible de comparer le marquis de Sade à d'autres écrivains dont les œuvres ont été le plus souvent involontairement auréolées par la gloire de l'interdit. Il n'est pas question là d'une excitation. Ni non plus d'une quelconque propagande en faveur d'une « vie sexuelle harmonieuse ». Pas même d'un « cri de détresse » ou d'une « confession ». La chose principale, ce dont il s'agit, c'est de la déclaration de la liberté de l'être humain dans ses pulsions sous toutes ses formes et dans toutes les circonstances.

Sade travaille toujours sur deux plans : l'un philosophique et didactique ; l'autre narratif, descriptif. Il a souvent été critiqué pour ralentir le cours de l'action en se lançant dans de longs discours théoriques, mais en réalité on se trouverait là en présence d'un calcul raffiné parce que sans ces changements, ses récits seraient inévitablement ennuyeux de par leur violence même, violence qui augmente épisode après épisode, ouvrage après ouvrage de son œuvre monumentale *La Philosophie dans le boudoir, Justine, Juliette, Les 120 journées de Sodome*.

Il a été encore plus commun de rejeter la philosophie du marquis comme étant un ramassis irresponsable et une mixture réchauffée d'un

certain nombre de doctrines hédonistes de l'époque. C'est seulement au cours de la dernière décennie que l'on a commencé à pénétrer l'univers des idées de Sade pour y trouver un système philosophique certes partiellement dépassé dans sa méthode mais aux objectifs fermement et inexorablement conséquents et aboutissant à une morale et une vision du monde qui, aujourd'hui encore, en dépit de Nietzsche et de Freud, apparaissent plutôt trop novatrices que dépassées. Bien sûr, d'autres se sont prononcés pour un mode de vie « naturelle », mais Sade n'est ni un rousseauiste ni un hédoniste. De plus, je ne connais personne – pas même Blake et Nietzsche ne font exception – qui ait été capable de formuler et de présenter ses idées avec une force visionnaire et poétique aussi bouleversante. Que l'on soit chrétien ou non, il appartient à la culture générale de l'homme de savoir ce que sont le Christ et le christianisme. Mais celui qui, plus que tout autre, peut prétendre représenter l'Antéchrist et l'antichristianisme est, et reste, une curiosité culturelle historique. Les deux doctrines trouvent leur expression extrême dans le martyr, pas aussi volontairement subi dans le cas du marquis de Sade, mais aussi définitivement nécessaire : une grande partie d'une vie d'adulte et toute une vieillesse en prison et en asile d'aliénés – sort que Sade avait récolté moins pour quelques infractions insignifiantes et une aliénation d'ailleurs inexistante que pour avoir été puni en raison de son antagonisme envers l'ancien régime et d'une méfiance politique sous le Premier Empire.

La mère en proscrira la lecture à sa fille. C'est ce qui figure sur la page de titre de *La Philosophie dans le Boudoir*. De la même manière que sa philosophie, son ouvrage, écrit du début à la fin comme un livre d'éducation, aboutit à une morale. Il n'existe pas de littérature tendancieuse aussi élaborée que les romans de Sade. Justine, le monstre de vertu, vole de catastrophe en catastrophe. Juliette, la cruelle érotomane, met le monde à ses pieds. Qu'ensuite ces *histoires édifiantes* se développent – Sade n'est pas amoral mais anti-moral – à en devenir des œuvres d'art parmi les plus simples et les plus audacieuses que

nous connaissons, cela indique mieux que toute autre chose la dimension de Sade.

Pour celui qui s'oriente vers le marquis de Sade dans l'espoir d'y trouver en quelque sorte des *Liaisons Dangereuses* un peu plus pimentées, le premier contact sera un choc et une révélation. Pas seulement à cause du recensement brutal des pulsions dans toutes leurs manifestations ; mais par un style particulièrement fort, concis et beau, à mille lieues des brouilles et chatouillements de la littérature pornographique. Parce qu'il mène une observation pénétrante de l'être humain, ce qui fait que, de nos jours, on ait pu écrire une thèse de doctorat de psychopathologie sur les personnages de l'un de ses ouvrages. Enfin et surtout parce qu'il a une fantaisie visionnaire, souvent marquée d'humour noir, sans modèles ni inhibitions, telle que, par exemple, la transformation de la description du voyage au château de Minski, de la personnalité de Minski, de la virilité et du dîner anthropophage avec des « meubles vivants » en un morceau épique imaginaire qui, aujourd'hui encore, n'a aucun équivalent.

... *en proscrire la lecture...* Existerait-il des gens qui, comme Sade, estiment que sa littérature doit être diffusée ? Cela ne serait-il pas, pour le moins, dangereux ?

Pas plus dangereux que le christianisme, c'est le moins que l'on puisse dire. Cela ne devrait-il pas conduire à moins de crimes hystériques, d'appétit sexuel névrosé, justement du fait que ceux qui en auraient besoin seraient obligés de prendre conscience de leurs pulsions et de les expérimenter dans leur vie et leur art au lieu de – ce qui est essentiellement plus dangereux – les condenser jusqu'à ce qu'elles explosent ou se transforment en déviances. Du fait qu'ils ont même été jusqu'à bannir Sade et à le ranger dans la littérature interdite, les argumentateurs de la morale ont admis leur foi en la folie pure de l'espèce humaine et de son éternelle puberté. Il faut cependant souligner que Sade n'a jamais eu quelque ambition d'améliorer le monde. *Je ne parle qu'à des gens capables de m'entendre*, dit-il ; *ceux-là me liront sans*

Öyvind Fahlström

danger. En tant que littérature interdite, ce qui veut dire pornographie, l'œuvre de Sade n'a aucune mission à remplir. C'est seulement quand elle est lue avec le sentiment d'être autorisée, voire nécessaire, qu'elle est une révélation, une expérience libératrice.

L'œuvre du marquis de Sade est une utopie mais pas de celles qui invitent à fuir la réalité, une utopie qui mène à une réalité nouvelle. Une réalité que Sade avait atteinte en se frayant un chemin jusqu'à son point central et qu'ensuite, avec la sublime appétence de l'emprisonné, il avait su recréer, intensifier et agrandir en l'un des rêves les plus excitants des temps modernes, un rêve de liberté et de complète maturité.

Utsikt n° 17, 1950. Traduction J. R.

Quand le bruit devint musique...

1. « Qu'est-ce que la musique ?

L'art qui a pour but d'exprimer en une belle forme, à l'aide des éléments les plus adaptés, les émotions de l'être humain.

2. De quoi sont faits ces éléments ?

À tout prendre, uniquement de sept tons. »

Ainsi débute *La Catéchèse de la Musique*, petite brochure tirée en plusieurs éditions et diffusée au début du siècle. En réalité, la seconde réponse est restée vraie jusqu'il y a quelques années. Certes, la gamme habituelle des tons entiers et demi-tons a été transformée en une gamme uniforme de demi-tons par des compositeurs atonaux ; certes Carillo et Haba ont divisé les tons entiers en des seizièmes de tons, mais il s'est toujours agi d'une division régulière des intervalles traditionnels. Un ton est en effet un son à fréquence régulière, alors qu'un bruit « ordinaire » a des fréquences irrégulières.

C'est pourquoi on se trouve sans exagération en présence d'une révolution dans le domaine de la musique quand le français Pierre Schaeffer, père de la musique concrète, écrit : la musique concrète qui ne reconnaît pas les limites qu'imposent les instruments de musique traditionnels, considère que tout bruit, naturel ou artificiel, par son insertion dans un contexte, peut acquérir un caractère musical ». (*À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, 1952).

On pense au réveil d'une nature inexplorée et non encore chantée à l'époque de la Renaissance et, ou mieux encore, aux premiers artistes abstraits découvrant que chaque forme saisie par l'œil humain, à partir du moment où elle est insérée dans un contexte, possède une valeur propre et procède de l'art.

Cette recherche de libération et d'égal droit de cité, qui est probablement le seul dénominateur commun sûr des différents genres artistiques contemporains et du développement de la société actuelle, est

Öyvind Fahlström

une liberté contraignante ; de même que le peintre ne deviendra pas artiste parce qu'il peint de manière non figurative, de même le musicien concret ne le sera pas parce qu'il met sur un plan d'égalité bruits et sons. Nombreux sont ceux qui s'interrogent pour savoir où faire passer la frontière entre musique atonale et bruit (non-son) sans valeur en tant qu'art. Cette question, sans réponse pour l'instant, en trouvera peut-être une dans dix ou cinquante ans ; les lois de l'œuvre d'art se préciseront à partir des œuvres créées et ne sauraient être décrétées d'avance.

La musique concrète est née au cours du printemps 1948 à Paris. Pierre Schaeffer, musicien, écrivain et ingénieur du son employé à la radio française, ressentit une nostalgie indéfinissable pour, selon ses propres termes, « un mode d'expression plus intense » et projeta de réaliser à partir des archives sonores de la radio un montage symphonique de sons.

Mais se lassant des sons tout préparés, il commence à collectionner toutes sortes d'objets qu'il pourra utiliser comme des instruments à percussion. Dans un moment de clairvoyance, il conçoit qu'il lui faut réunir éléments de tons et éléments de sons, qu'il devrait, d'une manière ou d'une autre, établir une relation musicale entre ces éléments et pas seulement les assembler en des montages d'illustrations sonores ou se limiter à des exercices de rythme avec des instruments à percussion. Il est fasciné par l'idée d'un instrument fantastique, peut-être une sorte d'équivalent musical des machines mathématiques électriques : un piano pour tous les sons.

La pensée de cet instrument de rêve le fait revenir aux appareils d'enregistrement de la radio française et il en arrive ainsi à l'étape décisive suivante : avec ces moyens, il peut lui-même former les matériaux sonores. Il peut varier les hauteurs, l'intensité, la longueur, tout comme le timbre et l'attaque puis mélanger les différentes parties dans l'appareil à mixage. Et surtout, il lui est possible de dissocier ou de réunir, à l'aide des appareils à bandes, des éléments de tons et de sons aussi longs ou aussi courts que l'on voudra.

Quand le bruit devint musique...

À partir de là, on peut se mettre à créer de la musique concrète. De petites pièces laborieusement « collées », mélangées, tempérées, commencent à voir le jour. Le jeune compositeur Pierre Henry, élève de Messiaen, sera, avec Schaeffer, le premier à expérimenter les nouvelles possibilités. Et plus important encore, nombre d'experts techniques s'intéressent à la nouvelle musique, améliorent les appareils existants et en construisent de nouveaux pour sa production.

En 1951, la Radiodiffusion française met à leur disposition, avec une générosité admirable, un studio particulier et la même année sera créé, sous son appellation officielle, le Groupe de Musique Concrète.

Le nom traduit bien le caractère du groupe : il est composé de techniciens tranquilles, laborieux et savants. On n'y trouve pas trace des manières fanfaronnes de changeurs du monde progressistes qui caractérisent notamment le groupe avant-gardiste littéraire, au demeurant important en tant que tendance, des lettristes. Cela est certainement lié à l'importance fondamentale qu'occupe la technique dans la musique concrète.

Ce qui est singulier dans l'apport du Groupe de Musique Concrète n'est pas tant sa découverte de l'univers des possibilités qui s'ouvre à nous, une pensée que bien d'autres avaient nourrie avant lui, mais la détermination qu'il a mis à chercher à la réaliser. Sans les acquis dans le domaine de l'électroacoustique de ces dernières décennies, la musique concrète n'aurait pu voir le jour puisqu'elle n'est créée qu'une fois collectée et le matériau brut « concret » produit, puis l'utilisation de celui-ci planifiée et, pour finir, assemblé par voie technique, ce matériau. Ceci à l'inverse de la musique habituelle que Schaeffer appelle « abstraite » et qui est d'abord conçue et planifiée de manière justement « abstraite » dans la tête, puis notée symboliquement à l'aide des notes et finalement matériellement par l'exécution par les musiciens.

Peut-être est-ce là une perspective d'avenir effrayante : la relation compositeur-instrumentaliste et éventuellement chef d'orchestre de la

Öyvind Fahlström

musique habituelle se trouve de la sorte remplacée par la relation « collecteur de matériaux » et « compositeur-technicien ». Une pièce de musique concrète ne pourra jamais être interprétée : en ce sens, aussi, elle est concrète et finie comme une maison ou une photo. Dans les cas où le compositeur n'est pas technicien lui-même, les ingénieurs du son ne sont pas seulement chargés de l'enregistrement mais, à partir de la partition d'idées que le premier a réalisée, ils doivent également élaborer un « découpage spatial »¹ détaillé où toutes les valeurs, hauteurs de ton, longueurs, forces, timbres et attaques sont indiqués en chiffres et diagrammes, en plus des valeurs de temps, en une gamme correspondante à leurs étendues sur la bande magnétique – une forme de partition à laquelle de simples mortels ne comprennent pas grande-chose.

C'est avec raison, par conséquent, que Schaeffer souligne que la musique concrète est à la musique habituelle ce que le film est au théâtre. La comparaison mérite réflexion. La musique concrète sera-t-elle aussi commercialement dépendante que le film en raison du coût et de l'étendue de son appareillage ? L'avenir sera-t-il dominé par une musique de variétés concrète ? Le musicien-technicien concret peut réaliser n'importe quels effets voluptueux ou remplis de suspense. Jusqu'à présent la musique concrète n'existerait pas sans la générosité éclairée de la radio française. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les enregistrements de musique concrète ne peuvent être achetés par des particuliers bien qu'étant transmis aux programmes radio des pays voisins. C'est entre autres le cas pour le Danemark, alors que la Radio Suédoise attend son heure.

Une description des compositions concrètes les plus importantes prendrait trop de place et est d'ailleurs, dans le meilleur des cas, pratiquement impossible. Une tendance dangereuse est révélée par l'une des

1. En français dans le texte.

Quand le bruit devint musique...

œuvres majeures, la *Symphonie pour un homme seul* de Schaeffer et Henry : la tentation d'aligner des effets sonores de caractère partiellement illustratif (rythme de danse, paroles, cris, halètements etc.), une sorte d'expressionnisme musical, accompagnement parfait pour le théâtre ou cinéma mais de valeur limitée en tant que musique pure. Plus libre apparaît notamment *Musique sans titre* d'Henry qui travaille avec les effets de timbres et de crescendo de la musique gamelan indonésienne ; manquent par contre, la plupart du temps, des suites fermées de tons et de sons pouvant être appréhendées comme des lignes mélodiques. D'une façon générale, on se limite plutôt volontiers à végéter en des décalages raffinés de timbres ou encore en des exercices de rythmes de type quasi africain. La relation à Varèse est très nette. Mais les créateurs soulignent eux-mêmes que l'on se trouve encore à une période d'expérimentation.

Peut-être faut-il interpréter comme un début de sortie de cette période le fait que deux importants représentants, entre eux très différents, de cette extrême gauche de la musique française, Messiaen et Pierre Boulez, se soient récemment illustrés par des compositions concrètes. *Étude sur un ton* de Boulez, par la rigueur de sa concentration et la riche complexité de ses nuances, ouvre des perspectives de possibilités vertigineuses. Les années 1950 pourraient s'avérer aussi importantes pour la musique moderne que le furent pour l'art moderne les années 1910.

Expressen, 28/08/1952. Traduction G. d. R.

Le piano préparé

L'image du préposé aux partitions, en uniforme de l'Association des Concerts, qui durant le récital de piano se tient au garde-à-vous près du piano à queue, une petite boîte à la main prêt à en sortir, à un battement de cil du pianiste, pour le placer entre deux cordes indiquées, à une distance donnée du marteau, une gomme à effacer – cette vision futuriste semble davantage ressortir du monde de la comédie burlesque que de celui d'une salle de concert. Pourtant, c'est à peu près ce que nous verrions si une musique pour piano préparé venait à être jouée ici. Et à quoi rime cette plaisanterie ? À faire sortir d'un honorable Steinway des tonalités de gong, de jeux de clochettes, de xylophones, de tambours hindous, de crécelles, de triangles, banjos et célesta, voire le son profond et frêle d'une vieille horloge fantomatique.

L'auteur de cette innovation blasphématoire est John Cage, un compositeur américain de quarante ans. Avant la guerre, il écrivait des compositions pour ensembles de percussions dans lesquelles, à l'aide de timbales de janissaires turcs, de tambours aztèques et autres instruments exotiques, il recherchait de nouvelles sonorités. Il emboîtait ainsi le pas à Varèse, ce singulier *outsider* parmi les compositeurs américains qui dès 1924 écrivit ses *Intégrales* pour trente-cinq instruments à percussion. Cage étudia aussi avec un autre enragé, Henri Cowell, connu pour sa prédilection à attaquer le piano par les coudes et les avant-bras, tout en assaisonnant le tout, de temps à autres, par des pincements à même les cordes.

Dans une telle ambiance, il n'est pas étonnant que Cage se soit rappelé un souvenir de son enfance quand, en laissant tomber une pièce de monnaie entre ses cordes tout en appuyant simultanément sur la touche correspondante, le piano à queue rendait un son tout à fait inattendu. Après la guerre, Cage commença donc une expérimentation laborieuse sur son piano à queue en essayant les matériaux les plus divers, métal, bois, plastique, liège etc. Pour finir, il retint un assemblage standard de morceaux de caoutchouc et de plastique complété par une série complète de vis et de boulons de modèles précis. Ceux-ci

Öyvind Fahlström

étaient insérés ou vissés entre les cordes à distance soigneusement définie des marteaux ; parfois plusieurs amortisseurs étaient placés entre les mêmes cordes. La préparation est modifiée selon les exigences de la composition, mais celle-ci une fois effectuée, on joue en se conformant normalement à la partition – la musique de Cage n'étant pas exigeante sur le plan pianistique. Aux États-Unis, elle a été ainsi présentée à l'occasion d'un grand nombre de concerts donnés par Cage et sa femme Maro Ajemian. Mais le risque existe que cette préparation longue et compliquée décourage d'autres pianistes et qu'ainsi les compositions de Cage restent en pratique une musique « en boîte » à l'instar de la musique concrète et totalement synthétique.

Le piano préparé, en dépit de la richesse de ses sonorités, est un instrument intime, plutôt proche de la musique de chambre et dans la réalité sa tonalité est, dit-on, faible et frêle. L'auditeur de disques ne s'en rend toutefois pas compte, surtout lorsqu'il écoute l'enregistrement particulièrement exquis des *Sonates et Interludes* de Cage qui vient de sortir aux États-Unis. Cet exemple de ce qu'il est possible de tirer du beau matériau sonore éveille à la fois émerveillement et doute.

La préparation, comme on l'a vu, n'est qu'une manière plus complexe de mettre des sourdines. Ces sourdines, non seulement assourdissent et modifient la tonalité, mais altèrent aussi la hauteur du ton d'environ un quart et parfois plus. De ce fait, le compositeur ne peut pas écrire selon les modes mélodiques traditionnels avec leurs accentuations en toniques, dominantes et autres, toutes les sonorités obtenues par la préparation ont *a priori* la même valeur. Mais cela ne veut pas dire que Cage travaille avec les séries dodécaphoniques qui, comme on le sait, sont fondées sur les intervalles réguliers de demi-ton de la gamme chromatique.

Sur un point, toutefois, Cage est proche de l'école dodécaphonique (en effet il a aussi étudié avec Schönberg). C'est en ce qui concerne la coloration sonore de la mélodie, à savoir que les sons ne sont pas, comme au temps des romantiques, entassés les uns au-dessus les

Le piano préparé

autres en des accords qui soutiennent la mélodie, mais chacun des tons de la mélodie a sa sonorité propre, son instrument ; la sonorité n'est ainsi pas uniquement une coloration extérieure mais un acteur principal, actif. L'expérience intensive de la sonorité pure, du ton isolé, est renforcée par de fréquentes pauses et des sauts d'intervalles élevés. Ces principes ont été mis en œuvre par Anton Webern, ancêtre de la nouvelle tendance qui de manière tout à fait appropriée a reçu le qualificatif de musique pointilliste.

Sans être au sens strict du terme un compositeur pointilliste, Cage a créé avec son piano préparé l'instrument idéal pour ce genre de musique : il est aussi riche en sonorités qu'un ensemble entier, celles-ci sont du type pointilliste souhaité de percussion et en même temps l'impression générale est lumineuse et raffinée comme la musique de chambre et tout peut être exécuté par une personne seule. Reste à voir si la préparation demeurera aussi à l'avenir l'apanage personnel de Cage ; ce serait dommage.

Les sonates et les interludes – noms savants de petits morceaux à mouvement unique de trois à quatre minutes – ont été composés entre 1946 et 1948 et témoignent des empoignades de Cage avec son nouveau matériau. Les premières sonates comportent de brèves mélodies du genre chanson à succès – qui font penser aux petits morceaux enjoués de Satie – répétées à partir d'une partie centrale et complétées par des ajouts entraînants et rythmés pour la main gauche, sinon inactive, qui se voit ainsi chargée des « sections rythme », sonorités lourdement assourdies qui résonnent comme des battements de tambours. Tout comme dans la musique indienne où la voix solo est accentuée à intervalle régulier par de brefs et énergiques intermezzos de tambours.

Plus tard, Cage se lassera de cette unité facilement réalisable, comme s'il ne pouvait résister à son envie de s'ébattre dans la luxuriance sonore. Il élabore dès lors des effets sonores plus complexes, mais la structure des compositions l'intéresse de moins en moins, elle se dissout en une improvisation dénuée de plan : un motif, une répétition pensive

Öyvind Fahlström

de ce motif, une nouvelle répétition, une variation puis une variation sur la variation, etc. Les belles ambitions de lignes mélodiques de timbres sont totalement noyées dans les dernières sonates en une rumination obstinée des sons avec arpèges et peinture d'ambiance à la Debussy.

C'est justement dans la préparation que réside à la fois les possibilités et les limites du procédé. Tout comme les créateurs de musique concrète dépendent de leur matériau assemblé sur bande, Cage est lié par les sonorités qui apparaissent par hasard au cours de la préparation ; il ne peut les prévoir sur sa feuille de partition. Il est obligé de faire ce contre quoi on met habituellement en garde les compositeurs pour piano : écrire devant le piano.

Mais il y fait aussi des découvertes. Si la totalité n'impressionne pas, certaines parties restent en mémoire avec une intensité d'autant plus grande : sur le rythme d'une basse, rappelant des bongos assourdis et des ascensions régulières dans l'aigu, aux tonalités extrêmement ténues, presque insonores, d'une cithare, sur ce fond de sonorités mates dont on n'entend pratiquement que l'attaque, se dégage un accord dense à deux tons, telle la frappe sur d'épaisses barres de son où l'attaque est pratiquement inaudible au profit du « corps » même du ton. La partie chantante du son se libérant avec une force perçante jusqu'à ce que l'intensité du ton décroisse et que, simultanément, la hauteur du son s'évanouisse comme une fumée en des séries d'harmoniques élevées et longtemps perceptibles. Incontestablement, ces assemblages procurent un sentiment fort de cette division de l'espace, de cette troisième dimension, habituellement évoquée à propos de la musique de Varèse.

Ces derniers temps Cage a composé une pièce aussi banale qu'un quatuor pour cordes. Celui-ci comporte un mouvement central intéressant, dit « presque stationnaire », dans lequel Cage a réalisé une forme musicale à partir d'éléments les moins nombreux possible, dans une tentative d'abolir pour l'auditeur la sensation même du temps. Un

Le piano préparé

morceau pour piano préparé intitulé *Musique de fête*, est également prometteur : une brève mais superbe démonstration des possibilités de l'instrument, une complexité rythmique et sonore qui témoigne de la liberté avec laquelle il est possible de rendre les impressions venues des musiques de l'Inde et de l'Afrique. Cage s'est en particulier toujours senti redevable à la musique gamelan de l'Indonésie, exécutée sur différentes sortes de xylophones, de tambours et de gongs – dont on peut d'ailleurs voir des illustrations au Musée de la Danse, récemment inauguré à Stockholm et qui fait partie de la musique de percussion la plus fantastique donnée à entendre sur notre globe.

En dépit de certaines ressemblances avec les instruments à percussion, le piano préparé de Cage est un instrument nouveau, indépendant, quoique peu pratique et inadapté aux temps modernes. Ceci est le contraire du petit phénomène technique des Ondes Martenot où des tons aux timbres sonores différents sont produits par voie électrique ; celui-ci peut avantageusement être utilisé pour créer les parties qui sont techniquement impossibles à produire sur les instruments prévus mais sa sonorité étrangement froide et « synthétique » ne convient qu'en des contextes spécifiques.

Les manipulations du piano par Cage ne sont pas un phénomène isolé. Elles se rattachent à la fois à la musique concrète et, d'une façon générale, à cette aspiration à de nouvelles sonorités que l'on observe dans nombre de compositions musicales des dernières décennies, en partie en opposition à la musique alerte, maigre en sonorités que des compositeurs néo-baroques et néo-classiques mettent en avant. Bartok combine piano et célesta ou encore xylophone ou tambours, Martin joint piano et clavecin, Dallapiccola piano et vibraphone, xylophone et tambours.

Mais Cage ne s'est pas contenté de *combiner*, il a créé un nouvel instrument et nous rappelle qu'il n'est peut-être pas certain que la musique du XX^e siècle doive être écrite pour des instruments du XVIII^e ou XIX^e siècle ; un fonds bien limité et standardisé si on compare avec

Öyvind Fahlström

la flore sauvage d'instruments du Moyen Age et des cultures lointaines. Des possibilités s'ouvrent à nous non seulement de « préparer » les instruments habituels mais aussi d'en construire de nouveaux.

Kulturlivet, 27/06/1953. Traduction G. d. R.

HATILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN', Manifeste pour une poésie concrète

« Il y a quelques temps, j'ai invité une centaine de chiens à participer chez moi à un cours de poésie lyrique de quinze jours ; depuis je me suis mis à écrire Bord (ord - bokstäver) »²

« Remplacer la psychologie de l'homme... PAR L'OBSESSION LYRIQUE DE LA MATIÈRE. » (Manifeste de la littérature futuriste, 1912).

1. Point de départ

La mode littéraire du printemps 1953 a été dictée par Sigtuna. On a supprimé l'accentuation psychanalytique de la poitrine et des hanches, descendu les ourlets et remonté les décolletés. La vogue cette année est à l'imagination : des volants et des papillons dans les cheveux, chante avec nous..., Setterlind !³.

Tout ceci est bien connu, mais qu'y a-t-il derrière les recommandations générales, comment les mettre en œuvre ? L'on a dit que nous devons traduire les mythes modernes (et l'on accuse simultanément Freud d'en créer), et que nous ne devons pas nous appesantir sur la situation actuelle mais manier des symboles intemporels.

Des mythes... s'agit-il d'échafauder un dispositif compliqué d'équivalence de symboles et de mythes à la Joyce, Gösta Oswald et autres... « qui fit des choses analogues chez Shakespeare ou Virgile ? » ou de s'abstenir de préciser les ensembles et se contenter de notions isolées, le plus souvent de mots épars, flottants, sans relation déterminée ? On

1. Termes apparemment conformes à la composition courante des mots suédois (nombre de syllabes, suite des consonnes et des voyelles, etc.), mais sans signification.

2. *BORD* est le nom de l'un des deux recueils de poèmes composés par Fahlström. Le mot « bord » signifie en suédois « table ». – Fahlström l'a choisi comme titre, d'une part, du fait de sa vraie signification « ... objet librement mais solidement taillé, anguleux, dur, utile et mobile... »), mais aussi et surtout par le sens qu'il attribue lui-même à ce mot en le décomposant : la lettre B qui traduit les deux mots suédois « bokstäver » = lettres et « betydelse » = signification, d'un côté ; et, de l'autre, les trois lettres O R D, qui sont en suédois un mot complet qui signifie *paroles*.

3. Poète suédois ; allusion à un recueil suédois de chansons pour enfants très connu intitulé « Chante avec nous, Maman ».

court le risque que l'impression produite soit moins intemporelle et d'une portée moins générale, plus lâche et quelconque, puisque les paroles symboliques éternellement valables (si tant est que cela n'existât jamais) commencent à pâlir à force d'être frottées contre la planche à laver. Pour certains, tel Lorca, elles se sont révélées parfaitement utilisables en de nouveaux contextes. Pour les surréalistes également, mais sur un autre plan, car pour eux il s'agissait non d'inventer des mythes éternels mais des mythes capables d'affronter l'avenir.

On parlait aussi à Sigtuna de l'analyse structurelle de la nouvelle critique. Mais personne ne fit le rapprochement entre l'exigence de se libérer des préoccupations psychologiques et celle de s'intéresser à la structure poétique.

La poésie peut être non seulement analysée en tant que structure, mais aussi créée en tant que structure. Et pas seulement en tant que structure dont l'objet serait d'accentuer l'expression d'une idée, mais aussi en tant que structure concrète. Dire merci et adieu à tous les genres de problématiques, ordonnées ou désordonnées, de l'ordre de la psychologie privée ou de la culture contemporaine, voire encore universelle. Il est certain que les mots sont des symboles, mais cela ne devrait pas empêcher de ressentir et d'inventer la poésie en partant de la langue, matériau concret.

Que les mots aient une valeur symbolique n'est pas plus remarquable que le fait que, dans l'art pictural, les formes figuratives aient une valeur symbolique allant au-delà de ce qu'elles figurent superficiellement, et que des formes non figuratives, voire même le carré blanc sur la toile blanche, aient aussi une valeur symbolique et ouvrent à des associations plus vastes qui vont au-delà de l'impression produite par le jeu des proportions.

La situation est la suivante : depuis la guerre, une longue et interminable ambiance de « Jugement dernier », de tristesse, l'impression d'être allé jusqu'au bout de toutes les voies expérimentales. À celui qui ne veut pas se perdre dans les vapeurs de la vodka ou de la spéculation

philosophique, il ne reste comme issue que d'analyser avec les moyens en présence,

analyser,

analyser la misère.

Aujourd'hui que des cryptogrammes symboliques boitillants, des grimaces exaspérées ou singeant un esthétisme démodé sur le seuil du portail de l'église se posent comme les seules alternatives acceptables, il faut aussi avancer l'alternative concrète.

Son point de départ est le suivant : tout ce qui peut être exprimé par le langage et chaque expression linguistique en soi est également justifié dans un contexte, du moment que ce contexte se trouve ainsi valorisé.

La problématique dostoievskienne ne m'apparaît donc pas, à moi, plus essentielle et plus humaine qu'une réflexion pour savoir si les voix masculines sont plus belles comme « hôtes » que comme « monde »⁴. Le sujet d'un drame peut tout aussi bien que le poète ou le type dictatorial du moment, résider dans le fait que l'on décide qu'un certain son ne pourra jamais être pris comme point de départ pour une œuvre en prose aussi bien que des données psychanalytiques. Je décris certains êtres : Bobb, Torsten, Sten, Minna, Pi ; ils le sont sans le moindre intérêt pour eux en tant qu'êtres humains. La littérature ne devient pas inhumaine pour autant. Les fourmis n'écriraient des livres que sur les fourmis, mais l'homme qui possède le don d'objectivation et des vues larges n'est pas tenu à autant d'étroitesse d'esprit.

2. Le matériau et les moyens

Que donnera le nouveau matériau ? Il peut être mélangé n'importe comment et se trouvera probablement ensuite « toujours aussi inattaquable d'un point de vue concret ».

C'est ce que l'on peut toujours prétendre au début. Mais le fait que les critères d'appréciation des nouveaux moyens d'expression n'aient

4. La phrase tire son « sens » de la consonance en suédois des deux mots « värd » = hôte et « värld » = monde.

pas encore été élaborés, ne doit pas nous empêcher d’user de ces moyens si nous souhaitons que les critères se précisent un jour.

Un procédé serait d’enfreindre le plus souvent possible la loi de moindre résistance. Ce n’est pas une garantie de réussite, mais c’est une façon de ne pas piétiner sur place. Exploiter les systèmes aussi bien que les automatismes, en combinaison, mais uniquement comme auxiliaires. Ne pas nourrir l’ambition d’atteindre par l’automatisme la poésie « la plus pure » ; ce n’est même plus là la foi des surréalistes. Et ne disons pas de mal des systèmes dès lors qu’on les choisit soi-même et ne se conforme pas uniquement aux conventions. La question n’est pas de savoir si le système est en lui-même l’Unique Vrai. Il le devient parce qu’on l’a choisi et qu’il donne un bon résultat.

C’est pourquoi je peux construire – je dis bien construire – par exemple, une série de douze voyelles selon un certain ordre et en faire des recueils comme BORD⁵ bien qu’une série de douze voyelles n’ait pas les mêmes raisons d’exister que la série des douze tons de la gamme chromatique.

On parle de la nostalgie de notre temps pour les normes établies. C’est certain : lorsque nous nous sommes lassés des règles de la versification, de la métrique régulière et enfin aussi des rimes, il a fallu trouver autre chose qui confère au poème un effet d’ensemble. Actuellement c’est le contenu qui a tendance à devenir l’agent de liaison, tant par ce qu’il décrit que par l’idée véhiculée. Mais le mieux serait que forme et contenu soient un tout.

Reste par conséquent à donner à nouveau à la forme ses propres normes. Cela se fait déjà, notamment dans la musique « pointilliste ». Les possibilités sont innombrables. Pour ce qui est de la poésie, cela peut être des strophes dissoutes avec un parallélisme vertical ou encore conçues de telle façon que le contenu donne la forme en ce sens que lorsqu’un mot est répété, il doit obligatoirement être placé exactement

5. Cf. note 2.

en dessous du même mot le plus proche ou inversement, de sorte que quand on veut rendre une partie d’une ligne verticalement parallèle à une autre au-dessus, cela entraîne le contenu de celle-ci. Des strophes exactement pareilles, obtenues en comblant les fins de ligne avec des mots rimés ou avec des syllabes, des mots convenus, etc. Des strophes marginales à côté des strophes principales. Des strophes cadres avec des strophes noyau à l’intérieur : la possibilité de plusieurs lectures correspond au mouvement libre des yeux lorsqu’on regarde une œuvre d’art abstrait. Des strophes, par conséquent, qui peuvent être lues non seulement de gauche à droite, de haut en bas, mais vice-versa et verticalement : tous les premiers mots de chaque ligne, puis les seconds, les troisièmes etc. Inversion, comme dans une glace, lecture diagonale, renversement des lignes, spécialement des plus courtes. Accentuation libre, construction directe, comme dans la littérature classique (que nous n’ayons pas les mêmes dispositions linguistiques pour cela, n’est pas une raison). La richesse des possibilités fait que l’on peut atteindre ainsi une plus grande complexité et différenciation fonctionnelle, où les diverses parties du contenu d’une œuvre reçoivent chacune leur élaboration particulière.

La systématisation la plus simple du matériau informe invite à jouer sur les oppositions, oppositions quant à tous les aspects imaginables de l’œuvre d’art. Le jeu entre phrases difficiles et faciles (respectivement paragraphes ou mots), riches et pauvres, à syntaxe normale ou juxtaposant les mots de façon primitive, celles qui ont et celles qui n’ont pas de lien avec l’environnement, les phrases aérées ou pâteuses, noueuses ou glissantes, retentissantes ou figuratives.

Non pas seulement des alternances simples mais également des accélérations et des rythmes. Tout, sauf l’indolente mollesse du moindre effort... !

Autre chose encore est naturellement d’inclure des parties amorphes pour produire un effet voulu, recherché.

Je crois avant tout que le rythme recèle des possibilités insoupçonnées. Ce n’est pas seulement dans la musique qu’il est

l'agent le plus élémentaire qui saisit directement et physiquement, suscitant la joie qui naît de la reconnaissance d'une chose déjà connue (importance de la répétition) ; le rythme est lié aux pulsations de la respiration, du sang et de l'éjaculation. C'est une erreur de penser que les groupes de jazz seuls ont l'exclusivité de produire une extase rythmique collective. L'art dramatique et la poésie peuvent aussi la faire naître. Capogrossi a même montré qu'elle réussit à être provoquée par l'art pictural, malgré les dimensions temporelles limitées de celui-ci.

Il nous faut seulement nous arracher au goût de malaxer du neuf, toujours du neuf ; ne pas laisser derrière soi, pour chaque pas en avant dans l'œuvre, un ramassis de propositions : mais s'accrocher aux motifs, les laisser se répéter, former des rythmes ; travailler par exemple avec des mots rythmés qui comblent et forment le fond des phrases principales, lesquelles peuvent être liées ou pas, par ce rythme de fond. Des phrases rythmées onomatopéiques, semblables à celles que développe le joueur de tambour africain ou indien pour caractériser ses mélodies de rythmes. Lecture simultanée et avant tout récitation de plusieurs lignes dont au moins une avec des mots-rythme. Bien entendu aussi des rythmes métriques ; des rythmes créés par l'ordre des mots, par les vides.

Une autre manière d'obtenir l'unité et la cohésion est d'étendre la logique en inventant de nouveaux accords et de nouvelles conséquences. Le plus simple est de se tourner vers la logique infirmative d'oppositions propre aux peuples primitifs, aux enfants et aux malades mentaux, vers la logique des ressemblances et de la magie sympathique.

Appliquer ensuite cette logique à la langue : les mots de mêmes consonances vont ensemble – c'est la base des jeux de mots. La rime a eu des effets semblables. Les mythes ont été expliqués de la façon suivante : lorsque Deucalion et Pyrrha après le déluge devaient créer de nouveaux hommes, ils lancèrent des pierres et des hommes poussèrent : pierre se dit « läas », peuple se dit « laos ».

(...)⁶ Les homonymes donnent de riches possibilités, de même que les liaisons dites de « Zeugma » qui consistent à lier ensemble des mots, des phrases et des paragraphes à la manière de l'exemple suivant : « poésie est poésie est poésie » où le mot « poésie », placé au centre, est à la fois fin et début. Pour les œuvres dans leur ensemble la règle est que le mot « svanki », toujours en forme invariable, intercalé de temps à autre, constitue un agent de liaison de la structure tout aussi efficace qu'une idée élaborée. Toujours la précieuse répétition pour la joie de la reconnaissance.

Il s'agit, en particulier dans les genres majeurs tels que les œuvres épiques et dramatiques et aussi le film, de recréer des déroulements aux structures aussi fermes que celles de la réalité. Donner aux éléments de nouvelles fonctions, puis les exploiter véritablement plutôt que d'avoir recours aux improvisations commodes d'une inspiration débordante et nouer le réseau des relations d'une manière serrée et claire. Être tenu par les conventions que l'on crée soi-même, mais pas par celles des autres.

Avec de telles possibilités de richesse, même des interprétations et antithèses courantes telles que tragique ou comique, prennent obligatoirement figure de simplifications commodes. Toute la valeur de la liaison de termes tels que « tax »⁷ et « taxering »⁸ ne vient par conséquent pas du seul effet humoristique découlant d'un rapprochement inattendu.

Une autre forme de magie des éléments de la langue consiste dans l'attribution arbitraire – d'un point de vue conventionnel – de nouvelles significations aux lettres, mots, phrases ou paragraphes : disons que dans ce BORD⁹ tous les *i* désignent « une maladie » (plus les *i* sont

6. Suit ici dans le texte suédois un passage basé sur des homonymes ou consonances propres à la langue suédoise et donc intraduisible en français...

7. Mot suédois signifiant « basset ».

8. Mot suédois signifiant « taxation ».

9. Cf. note 2.

nombreux, plus la maladie est grave) ou que dans tel paragraphe le mot « maladie » désigne « tous les sons » – ou que tous les verbes désignent, outre leur propre signification, « le froid ».

Un pas supplémentaire dans cette direction est franchi en plaçant des mots connus dans un contexte aussi franchement étranger que l'on s'aperçoit la certitude du lecteur quant à la sacro-sainte liaison entre le mot et sa signification, lui faisant ressentir le sens conventionnel comme tout autant ou aussi peu arbitraire que les nouvelles significations. C'est ce que fit tout simplement un jour l'humoriste et le chansonnier suédois Povel Ramel : souffrant entre autres de trac¹⁰ et racontant comment on lui prit la température de la « ramp », il nous amena à découvrir – tant par la situation que par la ressemblance des mots – une nouvelle signification du mot « ramp »¹¹.

Il n'est pas dit pour autant que le connu placé dans un contexte qui lui soit étranger éveille chez tous la fertile incertitude de l'identité entre le terme et le phénomène. Il peut aussi éveiller un intérêt tout aussi fertile, pour la forme en elle-même si les phrases en question sont à tel point insignifiantes pour le lecteur, qu'il garde suffisamment d'appétit pour continuer à rechercher des valeurs. Nombre de phrases apparaîtront d'abord insignifiantes, ni drôles, ni saisissantes, ni chargées de sens à découvrir, ni diffusément chantantes.

Une des raisons principales à cela est qu'elles contiennent des mots défavorisés. Par mots défavorisés, il faut comprendre des mots qui, en dépit de l'énorme élargissement du vocabulaire poétique durant les dernières cinquante années, ne sont pas encore considérés comme dignes d'évoluer sur le beau tapis du langage poétique. « Marchands », « engouement », « mine », « horrible », « fouet », « masculin », « douzaine », « glandes »... Ils peuvent apparaître, bien sûr, mais combien de fois par rapport à la vieille garde. Lire un dictionnaire est aussi riche en

10. En suédois littéralement « fièvre de la rampe ».

11. En remplaçant en effet la voyelle *a* du mot suédois « ramp » – en français rampe – par un *u*, on obtient un terme populaire suédois pour « derrière ». (rump)...

découvertes pour un artiste de la langue que pour un peintre feuilleter un manuel sur les insectes, les moteurs automobiles ou les tissus du corps humain.

Les phrases peuvent aussi être insignifiantes parce que construites d'une manière différente. Il ne s'agit pas seulement d'inverser l'ordre des mots, il faut pouvoir pétrir toute la mécanique des phrases à laquelle nous sommes habitués. Et puisque la pensée dépend du langage, chaque attaque contre la forme linguistique en vigueur devient en dernier lieu un enrichissement des manières de penser gravées par l'habitude, un maillon de cette évolution de la langue et de la pensée qui se poursuit en permanence aussi bien dans le quotidien que dans le domaine littéraire ou scientifique.

Des idées pour le renouvellement de l'ordre des membres de phrases surgissent nécessairement si on se tourne vers les langues étrangères ; telle la langue chinoise, avec son absence de classification des mots dont la signification est déterminée par leur emplacement, ou les idiomes d'un grand nombre de peuples primitifs avec leurs possibilités d'expression inattendues et nuancées. Plus important encore peut-être et en tout cas plus facilement accessible, serait d'examiner le langage des malades mentaux. Si on regarde par exemple des tests faits avec des personnes maniaco-dépressives, on découvre des effets – certes non voulus dans un but artistique – tels que des juxtapositions analogiques (contaminations), de pures associations homonymes, des mots créés avec des éléments existants (néologismes) et des répétitions plus ou moins rythmiques (persévérations). Une autre façon serait de chercher ce qui sortirait mécaniquement au cours d'une lecture faite dans un sens autre qu'habituel ou en rangeant les mots et les phrases par séries. Il faut lentement repousser les limites de ce qui nous « dit » quelque chose. Il se pourrait que nous découvriions des valeurs insoupçonnées dans ce que, pour l'instant, nous considérons comme les constructions les plus amputées et les plus malaxées des mots et des phrases.

ÉTREINDRE le matériau linguistique : ce n'est qu'alors qu'on peut

parler de concret. Non pas seulement étreindre les structures entières : commencer plutôt avec les éléments les plus petits comme les lettres et les mots. Transposer les lettres comme dans un anagramme. Répéter les lettres à l'intérieur des mots ; bourrer de mots étrangers, de lettres étrangères (voir les langues « secrètes », comme le javanais...) faire des glissandi de voyelles, gäaeiouuawrna... Utiliser bien sûr aussi des mots « lettristes », des mots inventés ; la manie des abréviations qui produit de nouveaux mots (voir ce qui se passe dans le quotidien).

Chercher constamment à transformer le matériau, ne pas être transformé par lui. Le principe concret fondamental, la plus belle illustration en est peut-être donnée par l'expérience clé de Pierre Schaeffer au cours de sa recherche d'une musique concrète : il avait sur bande magnétique quelques secondes du bruit d'une locomotive mais ne voulait pas se contenter de juxtaposer simplement ce bruit à un autre, même si la juxtaposition en elle-même était inhabituelle. Au lieu de cela, il découpa un court fragment du bruit de la locomotive et répéta ce fragment avec une tonalité légèrement modifiée, puis il revint au premier bruit, au second, etc., de façon à réaliser une alternance. Ce ne fut qu'alors qu'il y eut création. L'intervention sur le matériau lui-même, divisé, sur les éléments, qui n'étaient pas neufs, formèrent alors un contexte nouveau : une matière, et vraiment nouvelle.

De tout ceci, il résulte que ce que j'ai appelé la concrétion littéraire, pas plus que la concrétion musicale et la non-figuration de l'art pictural, n'est un style ; elle est d'une part, pour le lecteur, une manière de vivre un art linguistique et, d'autre part, pour le poète, une libération, une légitimation de tout matériau linguistique et de tous moyens pour le travailler. Une littérature créée sur ces bases ne s'oppose et ne se compare ni au lettrisme, ni au dadaïsme, ni au surréalisme.

Lettrisme : les mots ordinaires « figuratifs » et les mots « lettristes » peuvent en effet être vécus à la fois comme forme et comme contenu ; les « figuratifs » procurant une impression de contenu plus forte et de

forme plus faible, les « lettristes » l'inverse, c'est une question de différence de degré.

La poésie surréaliste peut, si on regarde le résultat, présenter certaines ressemblances avec les BORD¹⁰. Mais il y a une différence au départ qui, en dernier lieu, marque obligatoirement les résultats : la réalité concrète de mes BORD ne s'oppose en aucune manière à la réalité de l'environnement : ils ne sont ni une sublimation de rêves, ni un mythe futuriste mais une part organique de la réalité dans laquelle je vis, bien que pourvus de leurs propres principes de vie et d'évolution.

La grimace coquette et désespérée et, plus encore, le nihilisme du dadaïsme peuvent être fertiles si on regarde le résultat artistique mais, encore une fois, le point de départ est différent : je ne vise pas à la complication, ni à un état d'exception, mais à un état normal. Un dadaïsme constructif et, de ce fait, pas de dadaïsme du tout.

Si j'ai utilisé le mot concret dans ce contexte, c'est par conséquent plus par allusion à la musique concrète qu'à un « concrétisme » pictural au sens étroit. En outre, le poète travaillant concrètement appartient, bien entendu, à la famille des formalistes et « malaxeurs » de langue de tous les temps. Que ce soit les grecs, Rabelais, Gertrude Stein, Schwitters, Artaud et d'autres encore. Et au fronton de son temple se trouvent, bien entendu, non seulement le Hibou de Winnie l'Ourson mais aussi Humpty Dumpty de Carroll, qui voit dans chaque question une devinette et attribue aux mots des significations impénétrables.

Stockolm, 1953. Traduction G. d. R.