

Lâchez tout ! Transformez tout !

De 1945 à 1965, Paris est le théâtre d'une trentaine de mouvements, mouvances, tendances et groupuscules qui cherchent à renouveler l'art pour changer la vie. Héritiers proches ou lointains des avant-gardes des années vingt (futurisme, expressionnisme, constructivisme, Dada, surréalisme) les nouvelles générations s'associent ou s'affrontent aux anciens, qui furent les pionniers de ces luttes transformatrices. Une cinquantaine d'individus – carrefours.

Le surréalisme est le mouvement le mieux connu puisqu'il est né à Paris en 1919. Le constructivisme comme le suprématisme sont méconnus comme le futurisme et Dada Berlin et Zurich¹. Il faudra attendre la fin des années 1960 pour avoir une vision assez précise de Dada, et les années 70 pour connaître vraiment le constructivisme et le futurisme. Un seul nouveau mouvement apparaît en 1946, avec Isou, le fondateur messianique du Lettrisme², qui affirme être l'héritier de tout ce qui précède et veut renouveler complètement l'ensemble de la culture et par conséquent de la société, grâce à une nouvelle théorie de la création (la Novatique) qui devrait

1. La première thèse sur Dada sera consacrée à « Dada à Paris » par Michel Sanouillet (éd. Losfeld, 1965) qui fonde la revue de recherche du *Mouvement dada*.

2. Avec son manifeste fleuve « Pour une nouvelle poésie et pour une nouvelle musique » Gallimard, 1946.

bouleverser la société, engluée dans ses contradictions, dans ses compromissions et son passéisme.

Entre 1945 et 1950, Paris est l'enjeu de nombreux conflits entre surréalisme, existentialisme, réalisme communiste, lettrisme, dans un climat de guerres coloniales (Inde, Corée, Indochine, Algérie) et de course aux armements atomiques. Même s'il n'y a pas de front commun unifié, les avant-gardes qu'elles soient surréalistes (orthodoxe ou dissidente, comme Cobra) lettristes (avec ses dissidences) ou géométriques (spatialistes, cinétiques) ou informelles (abstraction lyrique, tachisme...) sont globalement contre le colonialisme, contre l'exploitation capitaliste et contre le stalinisme, plutôt pour le mouvement nouveau des citoyens du monde et contre les nationalismes et les cultures étatiques. En tout cas, ce qui émane de Paris, c'est un climat de divergences et de divisions qui vont valoriser des figures singulières, au-delà des querelles idéologiques et théoriques, des singularités transformatrices qui ne veulent pas s'ériger en modèle, comme Arp, Duchamp, Artaud, Bryen, Dubuffet, Michaux, Hains, Audiberti, Vian, Queneau, Martel, Altagor et bien d'autres. Ce n'est sans doute pas un hasard si Queneau (qui fréquenta le surréalisme avant-guerre) fonde le Collège de 'Pataphysique (1947) qui ne s'intéresse qu'aux particularités, uniquement aux singularités et si Dubuffet inaugure (avec Breton et Paulhan) la compagnie de l'Art Brut, contre l'asphyxiant

culture officielle, en faveur des autodidactes, des singuliers, des fous et des médiums. Loin des querelles, ils mènent un combat discret pour la reconnaissance des individualités solitaires et irréductibles. À partir de la fin des années 1950 s'inaugurent des festivals d'avant-garde sous la direction du dramaturge et théoricien Jacques Polieri (1956 à Marseille, 1957 à Nantes, 1960 à Paris) : une nouvelle étape est franchie ; ce n'est plus seulement dans les cafés, dans les clubs de jazz (Le Tabou), à la Sorbonne ou à la Société de géographie, dans les revues et les galeries que se manifestent les nouvelles tendances. Polieri cherche à inventer un nouvel art de l'espace où toutes les spécialités seraient fondues en un art total multimédia (peinture, sculpture, danse, poésie, musique, théâtre). Ce qui fut le projet de Fluxus dans les années 1960, et réalisé !

Avec la première Biennale de Paris (1959) certaines expérimentations apparaissent autour d'Yves Klein et du Nouveau Réalisme, mais c'est avec la naissance du *Domaine Poétique* (1963), sous la direction du dramaturge Jean Tardieu que Paris pourra enfin montrer des expériences nouvelles, comme le fit Boulez, pour la musique concrète et électronique, avec la création du *Domaine Musical* (1959) Jean-Jacques Lebel (qui introduit le *happening* américain à Paris) fonde en 1963, le festival annuel de *La Libre Expression* (jusqu'en 1969) ; Paris est encore le laboratoire central (hélas) où tout a lieu, malgré l'activité tenace de Ben à Nice, qui sera le

seul à accueillir vraiment Fluxus en 1963 et c'est d'ailleurs à Villefranche sur Mer que Filliou et Brecht vont installer le magasin de La Cédille qui sourit (de 1964 à 1967) ; à Arras, dans le Nord, il y a aussi un lieu expérimental, le Centre Noroit. Ce n'est qu'en 1965 que naîtra le fameux festival *Sigma* (fondé par Lafosse), à Bordeaux³. Il suffirait de constater la dynamique expérimentale de New York entre 1948 et 1965 (liée aux universités d'été) et l'activité d'avant-garde en Allemagne entre 1957 et 1965 (rencontres, expositions, festivals, revues, éditions) pour constater, malgré sa richesse potentielle, la médiocrité expérimentale de Paris⁴. Ces vingt années voient malgré tout apparaître un champ d'explorations diversifiées, conflictuelles et plurielles, qui donne naissance, par contre coup, à des explorateurs et à des aventuriers audacieux, qui, par tous les moyens, ont dit leur refus de toute forme d'obéissance et de soumission à quelque pouvoir que ce soit.

Paris est un laboratoire plus ou moins visible, assez souterrain, en liaison avec d'autres centres européens de Cologne, Darmstadt, Munich, Hambourg, Vienne, Bruxelles, Amsterdam, Londres, Düsseldorf (à travers Debord, Jorn, Klein, Vostell, Boulez, Filliou, Spoerri, Ben, Garnier, Chopin...).

3. Aucune publication d'envergure n'a encore été publiée ! Un ouvrage documentaire est en préparation coordonné par André Lombardo, ainsi que sur le Domaine Poétique, avec Jean-Loup Philippe.

4. Un seul exemple : *happening* et Fluxus, groupe Zéro, actionnisme agissant en Allemagne décentralisée !

Le village « planétaire » des avant-gardes commence dans les années 1950, malgré la muraille soviétique à l'Est (1930-90) et les vingt ans de plomb en Allemagne (1933-1953) : Mac-Luhan et Moles l'avaient signalé dans les années 1950. Les utopies ne sont pas mortes, elles prennent d'autres voies, en zig-zag, souterraines et déguisées. Paris ne peut plus prétendre, comme dans les années 20, être le centre mondial (le fut-il d'ailleurs !) des transformations, bien que nombreux soient les artistes chercheurs qui viennent encore, de par le monde (Luca, Fahlström, Matta, Bellmer, Hartung, Brauner, Vasarely, Hantaï, Schöffer, Pan, Kudo, Brusse, Topor, Arrabal, Erro, Vostell, Ben, Christo, Dietman, Bramsen, Soto, Agam, Arden Quin, Kosice...). Le seul lieu vraiment ouvert à Paris entre 1960 et 1965 est l'American Center for Students and Artists, un laboratoire permanent de rencontres ainsi que la librairie américaine Shakespeare and company ! L'éditeur Girodias édite Olympia Press, en anglais ; il y a *Two cities* et *Paris-Review* ; les poètes beat sont aussi à Paris (Burroughs et surtout Gysin, au fameux Beat Hotel). Malgré tout, Paris demeure une capitale mondiale pour la mode et le luxe, où la nouveauté est la règle⁵.

Malgré les querelles et les insultes, malgré les ostracismes, un mouvement comme le surréalisme,

5. Peter Knapp, designer suisse, prend quelques années la direction artistique de la revue *Elle* (années 1960).

en son centre et à ses périphéries, a engendré ou suscité des individualités singulières telles que Breton et Peret, Bataille⁶, Caillois⁷, Artaud, Michaux, Luca, Paulhan⁸, Queneau⁹, Gracq, Leiris, Daumal, Césaire¹⁰, Mabille, Arnaud, Blavier¹¹, Dotremont¹², des éditeurs¹³, des galeries et des librairies¹⁴, des typographes¹⁵ ; un mouvement comme le lettrisme va engendrer des singularités tels Pomerand, Wolman, Debord, Dufrêne, Brau, Lemaître, Estivals, leurs cousins Hains et Villeglé, par contrecoup renforcer Altazor et provoquer les réactions justifiées d'Iliaszd (avec le livre *Poésie de mots inconnus*, en 1949) et d'Hausmann (*Courrier dada*, 1958).

Dans les années 60 (1955-60), le débat se poursuit entre le Nouveau Réalisme (fondé en 1959 par Restany) et l'Internationale Situationniste, qui s'opposera également aux arts cinétiques (Schöffer, Vasarely, Soto...). Bien plus, surréalistes, lettristes et situationnistes ne peuvent tolérer le mouvement international de *Poésie concrète* (que fonde en 1953, Gomringer – assistant de Max Bill, directeur du

6. Il fonde en 1947 la revue *Critique* aux éditions de Minuit.

7. Il a une collection « Amérique du Sud », chez Gallimard.

8. Il fonde en 1947 *Les Cahiers de la Pléiade* (couverture et maquette de Fautrier).

9. Il dirigera La Pléiade et fondera en 1966 L'Oulipo.

10. Proche des éditions et de la revue *Présence Africaine* (seule maison d'édition africaine à Paris) et ami de Breton.

11. Fonde la revue belge *Les Temps mêlés* (Verviers).

12. Cofondateur avec Arnaud du *Surréalisme Révolutionnaire* (1946) et de *Cobra* (avec Jorn).

13. Eric Losfeld, J.-J. Pauvert, Di Dio (Le Soleil Noir), José Corti, Alain Gheerbrant (édition et revue *K*).

14. Collette Allendy, Drouin, Maeght, Nina Dausset, Pierre Loeb, Raymond Cordier.

15. Pierre Faucheux et Massin.

Nouveau Bauhaus d'Ulm – et les brésiliens) que Spoerri (venu de Suisse) va introduire à Paris (1959) avec sa revue *Material* : relayé à partir de 1963 par Pierre Garnier qui fonde la Poésie spatialiste (il défendra ces nouvelles expérimentations concrètes dans sa revue *Lettres Nouvelles/Poésie Nouvelle*, de 1963 à 1967) ; et simultanément apparaît la revue laboratoire de Poésie sonore *OU/cinquième saison* (Henri Chopin 1962-1974) : là se rencontrent des individus, terriens, tels Hausmann, Heidsieck, Albert-Birot, Hanson, Dufrêne, Wolman, Gysin... Basta, modèles et idoles et en route pour des expérimentations particulières, bien que la centrale *Ou*, comme le laboratoire de Poésie Nouvelle de Garnier, et les revues *Ailleurs* et *Approches*¹⁶ aient oublié, curieusement, entre 1962 et 1965 (et après) l'immense dynamique de Fluxus (un oubli, un aveuglement, une ignorance ?) Une telle absence paraît étrange et confirmerait l'hypothèse d'un barrage inconscient face au déferlement innovateur international de Fluxus (ignoré par le surréalisme, le lettrisme, les situationnistes et par le Nouveau Réalisme, volontairement ignoré par le Collège de 'Pataphysique) – Fluxus est la mauvaise, la très mauvaise conscience des avant-gardes parisiennes. Le retour en boomerang le confirme.

16. En 1962, Arden Quin (cofondateur) du mouvement Madi en 1946 (Montevideo), à Paris depuis 1955, fonde *Ailleurs* (revue expérimentale où vont se retrouver entre 1962 et 1965, Blaine et Bory, fondateurs de la revue expérimentale *Approches* (1965-1967) et invités par Pierre Garnier.

La gestation des transformations

Depuis la fin du XIX^e siècle, l'Occident prend conscience de la diversité des musiques et des voix de la planète, populaires et savantes, rituelles et ludiques, traditionnelles et modernes. Les premiers travaux anthropologiques, les relevés ethnographiques, l'impulsion fondamentale de Marcel Mauss vont révéler l'immensité et la pluralité des techniques de corps. Tout le XX^e siècle va devenir un chantier de recherches sur l'ensemble des oralités en voie de disparition, minoritaires ou disparues. On imagine même de constituer les Archives de la Planète (Albert Kahn, au début du XX^e siècle). Les relevés sont à peu près achevés en cette fin de XX^e siècle, et de plus en plus de documents sonores deviennent disponibles par le CD et le DVD. Dès le début du siècle, grâce aux nouvelles techniques d'enregistrement, par l'invention du disque et du phonographe, on dispose de témoignages sonores exceptionnels, tant pour le flamenco que pour les voix corses et les traditions populaires d'Europe (bergers, vachers, colporteurs, crieurs de rues, chanteurs de bourrée et de rigodon...), qui sont passés dans le domaine public depuis une dizaine d'années, grâce aux fonds sonores du musée de l'Homme, du musée ethnographique de Berlin, du British Museum, des Instituts américains.

Vers 1910, avec la fondation de l'Institut de

Phonétique et des Archives de la Parole, à Paris, on prend conscience, expérimentalement, du mécanisme vocal, de la complexité phonatoire liée à une langue donnée (articulation, accent, attaque, ton, vocalité...) et peu à peu à tous les phénomènes extra-linguistiques (cri, interjection, souffle, bruits divers de glotte). Il est recensé plus de 1600 langues vivantes et une multitude de parlers : il est désormais impossible d'affirmer aujourd'hui la domination et la supériorité d'une langue sur des langues prétendument primitives ou minoritaires, comme ce fut le cas depuis le seizième siècle jusqu'à tout récemment. Comme il est absurde d'affirmer encore la valeur supérieure d'une littérature dite classique contre une modernité prétendument décadente, représentée par les mouvances des avant-gardes depuis le début de ce siècle (expressionnisme, futurisme, Dada, constructivisme et surréalisme). Avec le futurisme de Marinetti, l'expressionnisme de Kandinsky (entre 1912 et 1913), avec Dada (1916-1922) surtout à Zurich et à Berlin (sans oublier l'extension Merz de Schwitters à Hanovre), avec Apollinaire et Albert Birot (1914-1917) se dessine une prise de conscience polémique sur les conditionnements de l'écriture poétique, de la lecture et de l'oralité. Comment, après le vers libre, se libérer complètement du substrat linguistique : Marinetti lance le manifeste et les planches graphiques des « Mots en liberté et de l'imagination sans fils » (avec Depero, Soffici...) ; Kandinsky édite

Klange (sonorité) en 1913, première tentative pour trouver une nouvelle poésie phonétique, proche d'une glossolalie rituelle ; Pierre Albert Birot publie, à Paris, ses premiers poèmes à crier et à danser ; Hausmann, en 1918, à Berlin, invente la poésie plastique (visuelle et sonore) avec ses premiers poèmes lettriques ouvrant la voie à ce qu'il nomme l'optophonétique, ce que Schwitters transformera en *Ursonate* (partition pour les yeux et pour la bouche), en 1922. Pour que ces expériences deviennent fondatrices et motrices, il faudra attendre une cinquantaine d'années, sans oublier l'ouverture d'Artaud, première ouverture sur la planète avec l'introduction du cri et du rituel personnel, hors de toutes les réglementations passées ou traditionnelles, et les investigations d'Isidore Isou avec le lettrisme, dont Dufrene, Wolman et Brau furent les conséquences, notamment avec les mégapneumes (poèmes de souffle) et les crirythmes de Dufrene.

Les conditions générales des recherches théoriques étaient remplies dès 1900, en Europe, avec l'apparition, à la fin du dix-neuvième siècle, des géométries non euclidiennes à n-dimensions de Riemann et Lobatchevsky, de la généalogie critique de Nietzsche, de Freud, de Schoenberg, de l'impressionnisme et de ses conséquences (remise en cause du statut de la Renaissance, critique de la valeur, libération des formes et des couleurs : de la voie de la tradition aux multiples voix/voies singulières).

Retour à tout, Rimbaud et ses conséquences

On ne saurait oublier Mallarmé et ses lectures monocordes, précisément conscient de la vocalité subtile des phonèmes et des micro-tonalités dont la conséquence extrême fut la suite de lectures de textes de John Cage, composés selon le hasard des procédés du Yi-King, en écho au *Coup de dés* de Mallarmé : la lecture la plus blanche, la plus plate, pour qu'apparaisse la subtilité vocale du grain, du ton, de l'accent, à peine, discrètement, nouvelle musique de langue, pure vocalité, comme le « ressassement infini » de Blanchot.

Rimbaud introduit le bruit des ruptures, tout ce qui échappe à la notation réglementaire, à l'harmonie académique. Rimbaud introduit au chaos, nous dirions aujourd'hui à une chaotique, puisque Fluxus et c^{ie} en furent les explorateurs hilares. Dans les *Illuminations* (nous savons aujourd'hui qu'il s'agit de réclames urbaines à Londres, d'enseignes, d'un nouveau langage, bref, synthétique, intense, surprenant) il s'écrie : « Hourrah pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux pour la première fois ». Rimbaud entend et voit la rue (le nouveau théâtre, la nouvelle poésie sont dans la rue : cela apparaîtra déjà avec Dada, et complètement, dans les années cinquante, avec Hains, Villeglé, Dufrêne et Vostell, à Paris), et il note des interjections criardes, populaires, interdites dans la belle poésie, comme « Oh ! là là », « Hurrah », « Hop », « Pouah ». Il faudra presque un siècle pour que le cri de la rue

(quasiment disparu) revienne dans la poésie-action et la performance, après son introduction en 1913 dans la musique bruitiste de Russolo. « Les chacals piaulant par les déserts de thym, – et les églogues en sabots grognant dans les vergers » (« Après le déluge »).

Rimbaud est à la recherche d'un autre langage, immédiat, brutal, éruptif, vif, intense, un langage libéré de toute rhétorique, hors système, une danse langagière débridée, une carmagnole, un rigodon endiablé crié : « Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! » (« Mauvais sang », *Une saison en enfer*). Rimbaud est à l'origine de la déstructuration de la langue et de sa syntaxe, pour une langue neuve, immédiate, faite de notations brèves que l'on trouvera dans les poèmes de Cendrars : « départ dans l'affection et le bruit neufs ». Le *Cabaret Voltaire* de Ball et Huelsenbeck s'en souviendra avec la poésie sans mots, le rituel syllabique presque glossolalique, la poésie de geste et d'attitude. Bris de langues, bruits, bruissements de langues, cris, vociférations, grondements, roulements du tambour répétitif. Casser toute harmonie réglementaire, trouver la dissonance, ne plus chercher la nouvelle harmonie, faire apparaître, comme dans la rue et la nature, les bruits sans règles. Alors, tout l'édifice s'écroule et chacun respire selon son corps du moment. « J'ai tous les talents ! [...]. Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? » (« Nuit de l'enfer », *Une saison en enfer*). « J'inventai la couleur des voyelles ! [...]. Je

réglai la forme et le mouvement de chaque consonne » (« Délires II », *Une saison en enfer*) ; « J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouvelles chairs, de nouveaux astres, de nouvelles langues » (« Adieu », *Une saison en enfer*).

Conséquences : Dada Zurich, Berlin, Merz Hanovre, Artaud, poésie-action, poésies sonores électroniques, une multitude de nouvelles langues (comme en musique, comme en peinture), des langues colorées, des langues de gestes, des langues de sonorités (François Dufrêne, Emmet Williams, Jackson Mac Low, Gerhard Rühm, Luca, Bob Cobbing, Gysin, Métail). Apollinaire annonce en 1914 la naissance d'un langage neuf (il connaît les manifestes et les planches de mots libres futuristes) : « Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage/auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire » (« La Victoire »). Jusqu'au lettrisme et ses alphabets inventés, et ses vocalités corporelles : « l'aspiration, l'expiration, le zézaïement, le râle, le grognement, le ahanement rauque, le soupir, le ronflement, le gargarisme, le gémissement, le hoquet, la toux, l'éternuement, le claquement de la langue, le pêttement des lèvres, le crépitement, le crachat, le baiser, le sifflement » (Isou, 1947). Mais ne pas oublier que cette déclinaison des bruits est incluse dans le manifeste *L'Art des bruits* de Russolo (1913) et que Schwitters, dans ses tournées Merz, va utiliser ces procédés non codifiés, repris, élargis par Fluxus sous la forme d'une multitude

d'actions plus ou moins brèves (Filliou, Brecht, Ben, Patterson...).

Modernité, tradition, nouvelles technologies

Dès la généralisation de la radio, Marinetti, dans les années trente, publie son manifeste radiophonique annonçant la naissance d'un nouvel art, inédit, lié à ce nouveau médium, à ce nouvel espace ; il proclame l'apparition d'une nouvelle musique et d'une nouvelle poésie, conséquence de l'art des bruits, et dont on a négligé, surtout en France, les immenses possibilités. Aucun ouvrage n'existe sur ce sujet, sauf en ce qui concerne les expériences de Pierre Schaeffer, depuis les années cinquante, dans son laboratoire de la radio et toutes les conséquences sur les montages radiophoniques réalisés grâce au magnétophone, qui apparaît à cette époque. Artaud, en 1947, avait construit une pièce vocale radiophonique célèbre (interdite trente ans) : *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹. Les ateliers de création de Trutat et Farabet, sur France Culture, ont poursuivi l'initiative de Schaeffer en donnant la voix et la sonorité à de multiples poètes et musiciens, invitant Henri Chopin et Bernard Heidsieck à produire des pièces originales spécifiquement pour la radio, avec l'outil radiophonique. Mais les expériences les plus riches ont été faites à Stockholm

1. Les éditions André Dimanche publient à Marseille, sous forme de livret et de CD, Apollinaire, Artaud, Queneau et Céline.

grâce au poète sonore Stan Hanson dans le cadre de Fylkingen et à Cologne, à la WDR, sous la direction de Schilling, qui a permis la réalisation de nombreuses œuvres radiophoniques avec les nouveaux poètes électroniques. Cette nouvelle poésie sonore est indissociable des nouvelles techniques (radio, magnétophone, micro, table de montage, table de mixage, et dernièrement l'informatique et le numérique). De nouvelles explorations vocales sont devenues possibles grâce à ces nouveaux moyens d'enregistrement, d'amplification, de transformation et de diffusion par satellite, sur la planète.

C'est un champ d'exploration qui bouleverse complètement les diverses notions d'écriture (même modernes) et qui commence à peine à être étudié en France : chercheur francophone, le médiéviste Paul Zumthor fut le premier à relier le Moyen Âge et l'apparition actuelle d'un nouveau moyen âge électronique planétaire sous la figure d'Henri Chopin, initiateur combatif de la poésie sonore électronique. Devant l'apparition des nouvelles vocalités, nous devons faire la critique de la tradition et de la modernité figées, embaumées, momifiées, muséifiées¹.

1. Bilan des recherches actuelles in Jacques Donguy, *Poésies expérimentales – Zone numérique (1953-2007)*, Les presses du réel, 2007.

Corps sonore ou du corps de la langue aux langues du corps (de Dada aux poésies sonores)

Tout commence vraiment en 1916, au Cabaret Voltaire, sous l'impulsion d'Hugo Ball, le fondateur, dans un tohu-bohu libérateur, en plein carnage imbécile, patriotique et religieux !

Les premières soirées affirment la reconquête de la poésie comme énergie fondatrice, dans toutes les directions, hors des vaines spécialités et des conventions obsolètes ; car il s'agit bien de cela, retrouver *son* corps, un ensemble global, que chacun doit construire à sa guise : poésie statique, poésie simultanée, poésie phonétique, poésie élémentaire, poésie visuelle, poésie verbale, poésie rituelle, poésie archaïque... danse libre, cri, voix, geste, mot libre, chaos et hasard, poésie trouvée, poésie mystique, poésie ludique et charivari...

Que ce fût Hugo Ball l'initiateur ne saurait surprendre que ceux qui n'ont pas encore lu son journal *La Fuite hors du temps*¹, qui relate chaque journée et soirée de Dada à Zurich et montre l'ampleur des actions et des réflexions de celui qui aborde les aspects d'un multiple renouveau possible – dont seul Artaud, par la suite, en France, approfondira à sa manière propre le champ, exigeant, comme Ball,

1. Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, (trad. Sabine Wolf), éd. du Rocher, 1993 ; Hugo Ball, *Dada à Zurich – Le mot et l'image (1916-17)*, Les presses du réel, 2006.

une autre dramaturgie, un théâtre de la cruauté, une dramaturgie du trou, du plein vide, avec *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, et *Suppôts et Supplications*².

Ce n'est pas un hasard si Ball provient lui aussi du théâtre, s'il fut lié à Kandinsky et s'il envisagea de réaliser son théâtre plastique, dès avant la Première Guerre. Dada est un surgissement et une conséquence, une affirmation et une guerre aux conventions et aux académismes, dans tous les domaines ; c'est une énergie libératrice dont la houle et la tornade viennent de loin, de très loin, et l'on peut parler, en un sens, de résurrection du corps. Hugo Ball connaît la poésie mystique du Moyen Âge par l'ouvrage de Rémy de Gourmont *Le Latin mystique*³ et il s'intéresse non seulement à Nietzsche et à l'anarchie, mais aux saints byzantins du haut Moyen Âge comme aux romantiques allemands (Novalis, Brentano...) ; il est en relation avec Marinetti comme avec la littérature française et il apprécie tout particulièrement les recherches de Kandinsky, fondateur de *Blaue Reiter* (Le Cavalier bleu), sur la sonorité des couleurs pour son théâtre plastique (projections de lumières jaunes, violettes, blanches, bleues) et sur la sonorité verbale. Kandinsky publie son unique recueil de poèmes, *Klänge (Sonorité)*, en 1913. Il explore l'ensemble

du territoire de l'art en quête d'une dramaturgie globale où les diverses sonorités apparaîtraient : plastique de timbres sonores (explorés par son ami Schoenberg), de timbres colorés, de timbres vocaux et verbaux. L'opéra de Schoenberg, *Pierrot lunaire*, est aussi de 1913, et c'est là qu'apparaît le parlé-chanté, la musique timbrale de la parole. Il n'est pas inutile de se souvenir que John Cage fut l'élève de Schoenberg dans les années trente et qu'il poursuivit, lui aussi, autrement, cette investigation vers une dramaturgie en devenir qui devait nourrir ceux qui deviendront les amis de Fluxus, dans les années soixante, à New York. *Le Blaue Reiter* est une étape fondamentale dans le surgissement de Dada en Allemagne, dont le premier acte se déroula à Zurich, le second (avec sa tempête et ses polémiques) à Berlin, et le troisième à Hanovre, avec Schwitters et son projet de Merz théâtre total. Il n'y a pas d'influences mais des croisements, des entrecroisements dans l'espace et le temps dont certains individus captent les énergies et les propulsent. Une telle dramaturgie est absente à Paris, car les conditions et le contexte sont tout différent ; avec l'arrivée de Tzara et la présence de Breton, une autre histoire se construit où le corps de la langue, sa physicalité comme son abîme, ne seront abordés que bien plus tard par Artaud, car ni Apollinaire (qu'admirait Breton) ni Pierre-Albert Birot n'avaient l'envergure de Ball, d'Hausmann ou de Schwitters. En Allemagne, ce sont des

2. Antonin Artaud, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu et Monsieur Van Gogh, vous délirez* (avec 4 CD), éd. André Dimanche, 1995.

3. Rémy de Gourmont, *Le Latin mystique*, éd. du Rocher, 1990.

plasticiens-poètes et un musicien-poète (Ball) qui inventent les possibilités d'une autre dramaturgie. La puissance de l'onde de choc de Zurich et de Berlin ne parvint à Paris que bien tardivement, à la fin des années cinquante, grâce à une première exposition autour de Dada et par l'ouvrage révélateur de Raoul Hausmann, publié en 1958 chez Losfeld, *Courrier Dada*⁴, comme s'il y avait eu un barrage face à la révélation dada (mur de silence construit par le surréalisme, Tzara puis le lettrisme !). Car une des expériences majeures de Ball, d'Hausmann et de Schwitters, c'était bien une nouvelle dramaturgie de la voix, hors normes, danse libérée d'une gesticulation du corps. De même, les bouleversements qui s'opèrent en Russie, à Saint-Petersbourg, à Moscou, à Tiflis⁵, dès les années dix, avec Larionov, Malevitch, Iliadz, Klebnikov, Kroutchonykh, parviennent à Berlin, mais pas du tout à Paris, après 1922. Néanmoins, c'est encore en Allemagne, avec la fondation du Bauhaus, que l'on va retrouver, dans les années vingt, comme professeurs, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, Schlemmer, et que des liens seront tissés avec Mondrian, Schwitters, Malevitch, tous à la recherche d'une dramaturgie nouvelle. Hélas, la tendance constructiviste ne pouvait s'associer avec la position chaotique de Dada Berlin qui défendait une position

4. Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, éd. Allia (nouvelle édition), 1992.

5. Iliadz, *Le Dentu*, *Le Phare*, éd. Allia, 1994.

fragmentaire, immédiate, brisée (selon le hasard). Schwitters est le seul point d'articulation entre ces deux positions, jouant un double face ou même un triple face (expressionniste, Dada, constructiviste) puisqu'il fera des tournées en Europe centrale avec son ami Hausmann, mêlant dans la même soirée des positions divergentes, inventant une sorte de théâtre performance ou de poésie-action-sonore.

Mais si Kandinsky libère la peinture de toute extériorité et de toute figuration, à la recherche de l'improvisation intérieure, inventant ses propres règles, dès 1909, et dont les conséquences sont immenses pour l'ensemble de l'art, on ne saurait oublier que dès 1910 le futurisme, sous l'impulsion de son fondateur Marinetti, va entrer en guerre contre toutes les formes du passé, avec une violence verbale souvent naïve et verbeuse, mais dont l'énergie va surtout transformer le champ de la poésie et de la musique par quelques manifestes comme « Les paroles en liberté », « L'imagination sans fil » et « L'art des bruits » (1913). Russolo, dans son manifeste bruitiste, annonce l'innovation futuriste « Seuls les poètes futuristes, avec les mots en liberté, ont senti toute la valeur du bruitisme en poésie. C'est eux qui, en se servant des onomatopées bruitistes, ont révélé l'importance immense de cet élément du langage [...]. Dans les mots en liberté futuristes, la consonne qui représente le bruit est finalement utilisée pour elle-même et sert, comme une musique, à multiplier les éléments de l'expression et de

l'émotion. » Puis il cite Marinetti qui proclame « qu'il faut cracher chaque jour sur l'autel de l'art [...] je défendais en revanche un lyrisme très rapide, brutal, violent, immédiat, que tous nos prédécesseurs auraient jugé anti-poétique, un lyrisme télégraphique imprégné d'une forte odeur de vie et sans rien de livresque. D'où la nécessité d'introduire courageusement ces accords onomatopéiques pour donner tous les sons et tous les bruits, même les plus caco-phoniques de la vie moderne. » Mais Marinetti est encore dans une théorie de l'imitation. Dada éructera les bruits de la bouche et de la langue, comme des vibrations immédiates et sans références. Dans le manifeste de Russolo il y a quelques passages importants dont les réalisations apparaîtront bien plus tard, dans les années cinquante et soixante, avec le lettrisme et la poésie sonore, tout à la fois nouvelle poésie et nouvelle musique.

« L'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits. Voici les six catégories de bruits de l'orchestre futuriste :

- 1
Grondements
Eclats
Bruits d'eau tombante
Bruits de plongeon
Mugissements

- 2
Sifflements
Ronflements
Renâclements

- 3
Murmures
Marmonnements
Bruissements
Grommellements
Grognements
Glouglous

- 4
Stridences
Craquements
Bourdonnements
Cliquetis
Piétinements

- 5
Bruits de percussion sur métal, bois, peau, pierre, terre-cuite...

- 6
Voix d'hommes et d'animaux
cris, gémissements, hurlements,
rires, râles, sanglots⁶.

6. Russolo, *L'Art des Bruits*, éd. L'Age d'Homme, 1975.