



HAL
open science

Du collage au cut-up (1912-1959) Procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde

Gilles Dumoulin

► **To cite this version:**

Gilles Dumoulin. Du collage au cut-up (1912-1959) Procédures de collage et formes de transmédiation dans la poésie d'avant-garde. Littératures. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT: . tel-00943454

HAL Id: tel-00943454

<https://theses.hal.science/tel-00943454>

Submitted on 7 Feb 2014

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Lettres et Arts**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Gilles DUMOULIN

Thèse dirigée par **M. Jean-Pierre BOBILLOT**

préparée au sein du **Laboratoire Traverses 19-21 (EA 3748)**
dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines (50)**

Du collage au *cut-up* **(1912-1959)**

***Procédures de collage et formes de transmédiation
dans la poésie d'avant-garde***

Thèse soutenue publiquement le **19/03/2012**,
devant le jury composé de :

M. Jean-Pierre BOBILLOT :

Professeur de littérature française du XXe S. à l'Univ. Stendhal, Grenoble-III
(directeur)

Mme. Isabelle CHOL :

Maître de conférences en langue & littérature françaises à l'Univ. Blaise-Pascal,
Clermont-Ferrand, habilitée à diriger des recherches

Mme. Isabelle KRZYWKOWSKI :

Professeur de littérature générale & comparée à l'Univ. Stendhal, Grenoble-III
(président de jury)

M. Hugues MARCHAL :

Assistenzprofessor in Neuerer Französischer und Allgemeiner
Literaturwissenschaft, Universität Basel
(rapporteur)

Mme. Anne TOMICHE :

Professeur de littérature comparée à l'Univ. Paris-Sorbonne Paris-IV
(rapporteur)



A Corinne, Rémy et Louise

Remerciements
à Jean-Pierre Bobillot

Résumé

Le collage et le *cut-up* sont deux « procédés » apparus, comme pratique et comme concept, dans le courant du XX^e siècle : dans la première décennie pour ce qui est du collage et, pour le *cut-up*, à la fin des années cinquante. Le terme de collage est issu des arts plastiques, et des pratiques qui ont succédé aux expérimentations des « papiers collés » de Georges Braque et Pablo Picasso à partir de 1912, tandis que celui de *cut-up* est emprunté à l'écrivain américain Brion Gysin expérimentant cette technique, avec William Burroughs, en 1959. Une cinquantaine d'années sépare les deux « procédés », qui ne recouvrent pas exactement les mêmes pratiques, comme le notait Brion Gysin : « L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture », en entendant par là appliquer à la lettre – et à la littérature – la pratique même des « papiers collés » des expérimentations cubistes.

Cinquante ans de retard ? Rien n'est moins sûr en réalité, si l'on examine l'histoire de la pratique dans la littérature, notamment à travers les expérimentations des premiers courants d'avant-garde, puisque se mettent en place, dès 1912-1913, des procédures de *transmédiation* qui font progressivement glisser l'esthétique du collage des arts plastiques à la poésie.

C'est sur l'histoire de ces cinquante années « de retard » que voudrait revenir cette étude, pour examiner les différentes formes que prend cette transmédiation de l'esthétique du collage dans les courants d'avant-garde, jusqu'à l'invention du *cut-up*.

Mots clés : poésie, collage, cut-up, readymade, détournement, avant-garde, transmédiation, cubisme, futurisme, dada, lettrisme, internationale lettriste (IL), internationale situationniste (IS)

Abstract

Collage and cut-up are two techniques that have emerged – as a practice and as a concept – in the mid-twentieth century: collage appeared in the first decade, while cut-up appeared in the late fifties. The word collage comes from the visual arts and from the practices that have succeeded to the experiments that Georges Braque and Pablo Picasso did with “papiers collés” from 1912, while the term cut-up is borrowed from American writer Brion Gysin who experimented this technique together with William Burroughs in 1959. Some fifty years separate the two techniques which do not cover quite the same practices as Brion Gysin noted: “Writing is fifty years behind painting”, thereby meaning to strictly apply to literature the very practice of “papiers collés” of cubist experiments.

Fifty years behind? Quite unlikely if we examine the history of this practice in literature, in particular across the experiments done by the first avant-garde trends: transmediation processes appear as early as 1912-1913, gradually shifting the aesthetic of visual arts collage to poetry.

It is the history of those fifty years “behind” that this study intends to explore in order to examine the different forms that the transmediation of the collage aesthetic takes in the avant-garde trends until the invention of the cut-up.

Key words: *poetry, collage, cut-up, readymade, avant-garde, transmediation, cubism, futurism, dada, lettrism, Lettrist International (LI), Situationist International (SI)*

« On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l'histoire des *expédients* verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est *toujours* un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel. »

Roland Barthes, *Leçon*, 1977.

Introduction

Collage / *cut-up* : 1912-1959

Le collage et le *cut-up* sont deux « procédés » apparus, comme pratique et comme concept, dans le courant du XX^e siècle : autour des années dix pour ce qui est du collage et, pour le *cut-up*, à la fin des années cinquante. Le terme de collage est issu des arts plastiques, et des pratiques qui ont succédé aux expérimentations des « papiers collés » de Georges Braque et Pablo Picasso à partir de 1912, tandis que celui de *cut-up* est emprunté à l'écrivain américain Brion Gysin expérimentant cette technique, avec William Burroughs, en 1959. Une cinquantaine d'années sépare les deux « procédés », qui ne recouvrent pas exactement les mêmes pratiques, comme le notait Brion Gysin : « L'écriture a cinquante ans de retard sur la

peinture¹ », et entendant par là appliquer à la lettre – et à la littérature – la pratique même des « papiers collés » des expérimentations cubistes.

Cinquante ans de retard ? Rien n'est moins sûr en réalité, si l'on examine l'histoire de la pratique dans la littérature, notamment à travers les expérimentations de certains courants d'avant-garde, modulant selon divers critères (esthétique, tout autant qu'éthique ou politique et social) l'invention même des « papiers collés ». Sans doute était-ce marquer par là, et d'une manière assez provocante, la nécessité dans une société dont les structures avaient considérablement changé, notamment par le développement des mass-médias, d'en reformuler le concept et la pratique – d'en redéfinir les enjeux. En effet, la pratique même du collage évolue, dans sa technique de réalisation comme dans les fondements de sa conceptualisation, selon les différents courants d'avant-garde et leur contexte, et les intentions esthétiques liées à ce contexte, de telle sorte qu'il n'existe pas une forme de collage, mais de multiples façons de couper et de coller les productions d'une époque, d'un auteur, d'une société, et que le néologisme d'emprunt « cut-up » pour désigner une forme de pratique littéraire du collage n'est que la marque énonciative d'un changement historique du concept de collage et de sa pratique.

C'est sur l'histoire de ces cinquante années « de retard » que voudrait revenir cette étude : les différentes formes de cette « technique » littéraire comme les différentes formes de modalisation de la subjectivité qu'elle représente, les formes de structuration de la réalité qu'elle induit, et la transformation même de la notion de littérature qu'elle opère.

Le *cut-up*, expédient « moderne » des expériences des diverses avant-gardes du début du XX^e siècle à travers le collage, représente aujourd'hui la pérennité d'une certaine posture d'écriture, l'expérience d'une nouvelle forme de « tradition ». L'écrivain Christian Prigent, dans un article paru en 1995, « Morale du Cut up », propose une réflexion générale sur les enjeux de cette démarche et son fondement épistémologique :

La technique du cut up n'est pas seulement un procédé (recyclable en tant que tel, comme peuvent l'être certaines contraintes oulipiennes, par exemple). Elle suppose la reconnaissance empirique de la réalité comme leurre, le refus éthique de s'y laisser aliéner, la théorisation de cette reconnaissance et de ce refus, la décision de fonder une esthétique sur cette base théorique.²

¹ « Les cut-ups s'expliquent d'eux-mêmes », in W. S. Burroughs & B. Gysin, *Œuvre croisée*, Flammarion, Paris, 1976, trad. J. Chopin, p. 39.

² In *Revue de Littérature Générale*, n° 1, POL, Paris, 1995 ; repris dans *Une Erreur de la nature*, POL, Paris, 1996, p. 175. Le terme de « morale » est à prendre au sens d'éthique de posture individuelle vis-à-vis d'une pratique, la littérature, et de ce qu'elle représente dans un contexte social donné ; comme aussi, par syllepse, comme « morale de l'histoire », comme enseignement à tirer d'une certaine pratique littéraire.

Derrière ce qui apparaît comme une simple technique d'écriture, et pourrait s'y réduire, Christian Prigent insiste sur la posture esthétique qui se dégage de cette pratique d'écriture, ses présupposés théoriques : la *marque formelle* d'une déprise du sens, des codes de la représentation, des modes de subjectivation. Le *cut-up* apparaît, derrière son aspect formel, comme un travail sur le discours, comme une saisie et une déprise, à travers l'écriture aux ciseaux, des discours produits par le corps social, et des représentations qu'elles assignent au « réel ». La scission du langage et du réel, l'impossibilité même de formuler une quelconque « vérité » serait, dans son principe, à la base même du *cut-up* : la marque d'une posture éthique et esthétique, comme attitude propre aux divers courants d'avant-garde qui ont parcouru le vingtième siècle. Mais, dans une sorte de relecture des Anciens à la lumière des Modernes, il va plus loin en mettant sur le même plan esthétique que le *cut-up*, de nombreuses autres « techniques » d'écriture :

Ainsi les récits de Burroughs fonctionnent-ils sans doute, ni plus ni moins, comme les montages *fatrasiques* de Philippe de Beaumanoir, les *satires* médiévales, les *listes* recopiées de Rabelais, les romans *travestis* du XVIIe siècle burlesque (Scarron), le *macaronisme* de Gadda, le *mécrit* de Denis Roche, les *caviardages* de Michel Vachey, le jeu de pistes pictographiques que Maurice Roche appelle « stéréographie asémique », le polyglottisme sinueux de Joyce, les collages polyculturels de Pound, le *cut-cut-Kodak* de Cendrars désossant et repétrissant poétiquement le *Docteur Cornélius* de Gustave Lerouge, les poèmes-conversations d'Apollinaire, les « mots dans le chapeau » du dadaïsme, les détournements sarcastiques du nécessaire plagiaire Lautréamont, voire ce redécoupage, montage, remixage de la Tradition que les Classiques appelaient « Imitation » [...].³

Écriture imitative, travestissement burlesque, fatrasies, polyglottisme, collage, poèmes-conversations, plagiat... dans un va et vient lui-même fatrasique, du moyen âge à la modernité, du classicisme à la renaissance, les figures, ou plutôt les *postures* d'écriture soulignées par Christian Prigent relèveraient du même principe que le « moderne » *cut-up* : un travail de découpage et de remontage des discours – différentes formes d'intertextualité. Et c'est justement dans ce domaine plus vaste de l'intertextualité qu'il faut resituer dans un premier temps « l'invention » du *cut-up* et sa préfiguration, cinquante ans plus tôt, dans la pratique du collage : parmi les postures d'écriture qui ont traversé la modernité⁴, et plus précisément la modernité dans le cadre de l'intertextualité, de dessiner la spécificité du collage dans les différentes modalités de sa pratique et de sa conceptualisation.

³ *Ibid.*, pp. 176-177

⁴ Christian Prigent parle, à propos du *cut-up*, de la nécessité d'un « travail de répertoriage et de caractérisation des matrices rhétoriques modernes » : le *cut-up* n'étant qu'une technique nouvelle parmi tant d'autres – glossolalies, pictogrammes, dérivations... – dans le paysage des expérimentations « modernes ». (Cf. *Une Erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 178.)

Collage : définitions

Du collage, on peut trouver de multiples définitions, qui tiennent aux diverses formes que cette technique peut recouvrir.

Au niveau des arts plastiques – puisque la technique d’écriture du collage procède des expérimentations artistiques – on s’accorde à voir l’invention du collage dans le courant de l’année 1912⁵, à travers les différentes pratiques de Braque et de Picasso consistant à insérer directement sur la toile en les collant divers matériaux, des papiers d’abord – papiers peints, journaux, étiquettes –, des débris d’objet ensuite – faux bois, toile cirée, sable – ouvrant par là même la « peinture » à une dimension encore ignorée de ses possibilités en introduisant dans la toile un élément qu’elle est – ou était – sensée représenter. Mark Antliff et Patricia Leighton voient les prémices de cette pratique dans l’insertion, au moyen du pochoir, de chiffres ou de lettres dans certaines toiles d’esthétique cubiste, comme *Le portugais*, de Georges Braque (1911-1912) : l’insert de signes linguistiques eux-mêmes tronqués, segmentés (« **OCO** » < chocolat, « **D BAL** » < grand **bal**) reflétant en aplat l’univers référentiel du café dans un système pictural qu’une abstraction déjà assez poussée rendait hermétique⁶. Toujours est-il que, dans l’élaboration progressive de cette technique – de la représentation de lettres au pochoir, au collage à proprement parler de papiers découpés, puis de matériaux divers dans l’espace de la toile – se mettent en place les principes mêmes d’une nouvelle définition de l’art.

Sans entrer pour l’instant dans le détail de l’élaboration de cette technique, et surtout des diverses formes qu’elle prendra dans le courant du XXe siècle, il est possible de définir le « collage », au sens strict, comme l’insertion sur la toile d’un matériau préexistant et non-artistique.

L’introduction de cette nouvelle technique picturale est une révolution au plan de l’utilisation des matériaux artistiques, s’inscrivant en rupture avec la tradition de la peinture

⁵ Brandon Taylor, dans son ouvrage sur le collage, analyse les prémices de la pratique raisonnée du collage dans un dessin de Picasso intitulé *Le Rêve* (1909), reprenant et imitant la structure du *Déjeuner sur l’herbe* de Manet (1863), si ce n’est que la baigneuse à l’arrière plan, et objet même du scandale du Salon des Refusés, est représentée sur une étiquette mentionnant « Au Louvre ». (Brandon Taylor, *Collage, L’Invention des avant-gardes*, Thames & Hudson, 2004 ; Hazan, 2005, pour l’édition française, pp. 7-9.)

⁶ Cf. Mark Antliff, Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, Thames & Hudson, 2001, pp.161-164.

(les couleurs broyées par le peintre⁷, le « savoir-faire » du Maître), une ouverture sur le monde moderne, industriel, pouvant avoir des enjeux politiques (le choix de certains articles découpés et collés, dans les tableaux de Picasso, multipliant les allusions à la guerre dans les Balkans), comme aussi, une façon de remettre en question, de manière paradoxale, la capacité même de l'art à « représenter » le réel.

Au niveau littéraire, la définition même de la notion est plus problématique, – sans même évoquer l'origine de la pratique, encore plus indéfinie – parce qu'elle se situe à la limite, mais en marge, d'autres pratiques comme la citation et le plagiat, pour ce qui ressortit à l'intertextualité –, même si le travail du collage, dans la littérature, relève d'intentions et d'inventions tout aussi radicales et tout aussi novatrices que les « papiers collés », et sous leur influence.

Dès 1975, par exemple, Henri Béhar avance cette définition du collage, calquée volontairement sur celle des dictionnaires :

COLLAGE : *n.m. Litt.* (XXe s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : *Collant*, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; *Collé*, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; *Collage*, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur.

Encycl. Introduction d'un fragment scriptural dans le discours, qui déclenche des phénomènes de lecture encore mal connus. En particulier, dès qu'il est perçu, le collage considère l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuter à l'infini. Certains auteurs ne se bornent pas au texte écrit, ils prélèvent des fragments de conversations, des clichés, des lieux communs. En tout état de cause, il s'agit toujours du langage de la double articulation à l'exclusion de tout autre système de signe.⁸

On peut noter dans la première partie de la définition la proximité fonctionnelle du collage et de la citation – un texte est cité dans un cotexte, avec ou sans modification, – sans pour autant pouvoir distinguer la spécificité du collage par rapport à la citation : quelle est, dans cette mesure, la différence entre coller et citer, entre le texte collé et le texte cité, le texte « collant » et le texte citant ? Que faut-il entendre exactement par les termes de « découper »

⁷ Picasso, à la même époque, est le premier à utiliser de la peinture industrielle « toute prête », celle de Félix Potin, au lieu de broyer ses couleurs, – ce qui représente une même remise en question de « l'art » que la pratique des « papiers collés ». (Cf. Aragon, *Les Collages*, Hermann, « Collection savoir », Paris, 1980, p. 12.)

⁸ Henri Béhar, « Le collage et la pagure de la modernité », in *Cahiers du 20^e siècle*, n° 5 (1975) ; repris in *Littéruptures*, L'Age d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », Paris, 1988, p. 184.

(est-ce sélectionner ? fragmenter ? lacérer ?) et quels sont les éléments ainsi « découpés » ? Dans quel ordre ou dans quel désordre le « texte » est-il fragmenté, puis réagencé ? Tandis que le classement morphologique du collage – « collage pur » (texte non modifié) et « collage transformé » (texte modifié) –, adapté des *readymades* duchampiens et emprunté à Aragon⁹, pourrait tout aussi bien s'appliquer à la citation.

La restriction du collage au « langage de la double articulation », à l'exclusion d'emprunts à d'autres systèmes sémiotiques, participe de la même réduction du « collage » à son aspect citationnel, ou au prélèvement d'éléments d'ordre « textuel », l'enfermant dans le cadre d'un usage sémantique plus que sémiotique, alors que les efforts mêmes des premiers « papiers collés » cherchaient au contraire à émanciper la peinture d'elle-même, de sa tradition, en faisant éclater les catégories traditionnelles de la représentation artistique, et de son langage. Là où le collage pictural libérait la peinture d'elle-même, lui permettant, aux dires d'Aragon lui-même, d'ouvrir « une porte de sortie de l'art pour l'art¹⁰ » en intégrant, dans la pratique de la peinture, des matériaux esthétiquement et sémiologiquement hétérogènes à la traditionnelle « peinture à l'huile », le collage littéraire s'en tiendrait à la citation, à l'intertextualité. Comme la notable remise en question du langage pictural et de sa tradition par l'intégration de l'objet et de « la réalité » dans l'art, le collage, dans l'ordre de la littérature, et surtout si l'on en croit certaines hésitations à définir la notion chez Aragon, l'un des premiers à s'intéresser à cette forme littéraire, propose la même remise en question radicale du langage littéraire.

Définir le collage comme le fait Henri Béhar, c'est s'en tenir à une forme de collage parmi d'autres, le collage d'ordre textuel, à l'exclusion de toutes les formes d'expérimentation sémiotique, explorant les dimensions graphiques, visuelles et sonores de la langue, amorcées par les divers courants d'avant-garde qui ont précédé la deuxième guerre mondiale.

Dans un autre texte, Henri Béhar avance cette autre définition qui réduit de la même manière le collage dans son double champ d'application « verbal » / « textuel » à son aspect sémantique, et non sémiotique :

Le collage, en poésie, s'exerce de la même façon qu'en peinture, bien qu'il ne soit pas aussi immédiatement perceptible. Il prend pour matériau tout fait le verbal, auquel il

⁹ Aragon utilise la première fois l'expression de « collage pur » pour l'appliquer à la pratique picturale, dans son article « La Peinture au défi » (1930) et désigner non pas l'absence de transformation du « collant », mais la réalisation d'une œuvre uniquement composée de collage, notamment au sujet de *La Femme 100 têtes*, de Max Ernst, « où rien n'est dessiné par l'auteur » (Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965 ; rééd. 1980, p. 68). Ce n'est qu'en 1965 que, tentant d'élaborer une « histoire » du collage dans la littérature, dans « Le collage dans le roman et les films », l'expression désigne plutôt l'insertion d'un texte tiré de la « réalité » dans le roman.

¹⁰ Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », in *Les Collages*, *op. cit.*, p.129.

inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà-écrit, donc prêt à être déjà réutilisé.¹¹

Certaines formes de collage, certes, proposent un travail spécifique sur le discours, sur les discours produits par le corps social, par différentes modalités de réagencement¹² ; mais de nombreuses formes d'expérimentation manifestent aussi un travail sur la langue, comme système sémiotique, déstructurant les matériaux même de la langue. Le collage, dans ses expérimentations, s'agence comme un travail sur le signifiant : dans sa matière graphique en accordant au texte (sa typographie, sa mise en page) une certaine plasticité, comme aussi, à travers certaines pratiques de lecture à voix haute et publique, sa matière sonore – jouant ainsi des matériaux de deuxième articulation (graphème et phonème) – visant tous deux un certain impact sur le corps social.

Ainsi, plus récemment, Marcel De Grève, dans une étude lexicale et un commentaire de la notion, définit le collage de manière plus proche de la discordance à l'œuvre dans l'expérimentation picturale :

Le terme désigne l'enchâssement, dans un texte en prose ou en vers, et par le biais d'une transposition graphique, d'éléments empruntés à des discours non littéraires, préexistants, comme, également, des coupures de journaux, des slogans publicitaires, des affiches ou extraits d'affiches, des cartes de visite, des chansons populaires, etc..¹³

Cette définition insiste sur la forme d'hétérogénéité du collage, dans son aspect sémantique : l'insertion d'un « discours non littéraire » répondant, avec la même remise en question des codes esthétiques, à l'insertion de matériaux bruts sur la toile ; comme dans son aspect sémiotique : la « transposition » graphique référant aux expérimentations typographiques à l'œuvre dans certains collages. L'interrogation des limites de l'art et de la littérature, des seuils entre le réel et sa représentation, ses modes de représentation, l'ouverture sur les médias et la culture de masse, semblent autant de points d'impact liés au développement de la technique du collage – dans les arts plastiques comme dans la littérature.

¹¹ Henri Béhar, « La saveur du réel », in *Littéruptures*, *op. cit.*, p. 133.

¹² Et Henri Béhar, sur ce point, propose une typologie des transformations très pertinente à partir des exemples de Kodak de Cendrars et des *Poésies* de Ducasse : adjonction, suppression, substitution, négation... (Cf. *Littéruptures*, *op. cit.*, p. 194.)

¹³ Marcel De Grève, article « collage » du *Dictionnaire international des termes littéraires*. La définition lexicale proposait : « Insertion de matériaux visuels ou auditifs préexistants dans un texte, en les transcrivant graphiquement ou en les photographiant : articles de journaux, publicités, etc.. » (<http://www.ditl.info/arttest/art1213.php>)

En quoi la révolution même du « collage » représentée par les expérimentations cubistes des années 1911-1912 dans les arts plastiques transforme-t-elle subversivement, dans la littérature, la notion de « citation » et sa pratique dans la littérature à l'orée de la modernité, ouvrant par là même la possibilité du *cut-up* ?

Il s'agit tout d'abord d'établir la spécificité du collage dans le cadre plus général des formes d'intertextualité, notamment celles de la citation et du plagiat.

Intertextualité, interdiscursivité, transmédiabilité

Dans l'ordre des relations entre les textes et entre les discours, et leur contenu idéologique, il faut distinguer ce qui relève de l'interdiscursivité (dialogisme) d'une part, et de l'intertextualité (hypertextualité) d'autre part.

L'intertextualité désigne la relation d'un texte littéraire avec d'autres textes littéraires : Gérard Genette la définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » ou « la présence effective d'un texte dans un autre¹⁴ ». Pour spécifier les différents types de relations intertextuelles, et particulièrement de transformation (transtextualité) d'un texte à l'autre, il recourt à la notion d'hypertextualité¹⁵, distinguant hypertexte (« texte dérivé d'un texte antérieur ») et hypotexte (texte support de la translation) permettant de définir plusieurs « genres » relevant de différentes modalités d'imitation comme le pastiche, la parodie... L'intertextualité, en ce sens, définit une *relation esthétique*, regroupant de façon générique l'ensemble des relations qu'un texte *littéraire* peut développer avec un autre texte *littéraire*.

L'interdiscursivité, par contre, considère plus généralement toute production de texte comme un agencement de multiples discours, voire de multiples langues. Mikhaïl Bakhtine dans son analyse du roman, met en place la notion de *dialogisme*¹⁶ à l'œuvre dans la littérature, et particulièrement dans le genre romanesque qui remet en cause l'univocité des idéologies dominantes en ouvrant son développement aux multiples discours d'origines sociales (polyvocité) ou linguistiques (multilinguisme) diverses. Le texte est considéré dans sa relation avec l'ensemble des productions discursives d'une société donnée, et de ses ordres de valeur.

A ces deux premières notions, il faudrait ajouter celle de *transmédiabilité*, ne considérant pas tant les relations entre les différents *media* (influence thématique) – la littérature, la

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », Paris, 1982, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », Paris, 1978 ; rééd. « Tel », 1982. (Trad. Daria Olivier.)

peinture, la sculpture, la musique, la danse, le cinéma, la photographie, etc. – que leurs *translations*, le travail d'adaptation d'un support à un autre support, de transferts techniques : le cinéma par exemple reprenant la structure du montage romanesque (Godard), ou bien le théâtre s'adaptant au support uniquement sonore de la radio (Artaud). Il s'agit essentiellement d'un transfert d'un *medium* à un autre, une dialectique intermédiologique.

Le collage justement, dans les diverses modalités de sa pratique et de ses réalisations, met en œuvre ces trois dimensions d'intertextualité, d'interdiscursivité et de transmédialité, et leur dialectique.

Collage et citation

Dans son livre dévolu aux différentes formes d'hypertextualité, *Palimpsestes*, Gérard Genette donne de la citation une définition formelle, en la distinguant notamment de l'allusion et du plagiat :

[A propos de l'intertextualité] Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...]¹⁷

Parmi les diverses formes d'emprunts intertextuels, les critères de la littéralité et de la référence (explicite / implicite) permettent de distinguer trois modalités d'usage : l'allusion (non-littérale, explicite ou implicite), le plagiat (littéral, implicite), et la citation (littérale, explicite).

Si l'on s'arrête au strict plan formel, la forme la plus proche du collage serait le plagiat, par sa littéralité et surtout son absence de démarcation dans le corps du texte : son absence d'explicitation de l'emprunt et de son origine ; cependant, il n'exclut aucunement, dans ses réalisations, la référence explicite, qui le rapproche de la citation : c'est le cas par exemple de la liste « Des livres pairs du Docteur Faustroll¹⁸ », texte composé essentiellement de références littéraires qui, toutes, ont servi à l'élaboration de l'ouvrage ; ou c'est le cas encore, dans un contexte très différent, d'un texte comme « J'écris propre (récit détourné) »

¹⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, I, 4, éd. Fasquelle, Paris, 1911.

de Gil J. Wolman¹⁹, qui mentionne à sa clôture les différents auteurs utilisés pour le montage ou le « détournement ». De la même façon, le collage peut tout aussi bien investir la forme de l'allusion, comme emprunt non littéral : le texte des *Poésies*, d'Isidore Ducasse, considéré comme « collage », représente, dans l'ensemble des transformations (non-littéralité) sur des emprunts dénués de référence, autant d'*allusions* aux divers « hypotextes » remaniés...

Le collage, dans sa formalisation, peut prendre les divers aspects de la *citation*, ou du *plagiat*²⁰ ; seulement ce qui change, c'est la fonction même de l'emprunt, et le rapport aux notions de texte et d'auteur (la relation esthétique) qu'elle induit.

Antoine Compagnon a montré comment la citation, ou en tout cas cette forme particulière de relation interdiscursive, impliquait une double relation au texte et à l'auteur ; l'histoire de la citation, de ses modes de réalisation, révélant les différents modes d'articulation de la notion d'autorité, se stabilisant dans une forme d'« homéostat » dans le courant du siècle classique donnant justement naissance à la notion d'auteur, jusqu'à la reconnaissance de ses droits à la fin du XVIII^e siècle, à sa disparition ou, plus symboliquement, sa « mort » au XX^e siècle, cédant la place justement à la notion de texte²¹... Dans le courant de la modernité succède à la conception de l'auteur comme sujet individuel, libre et unique – responsable de ses productions – celle d'un auteur ou d'un sujet traversé par différents énoncés, pris dans un « agencement collectif d'énonciation²² » : la « découverte » de l'inconscient au début du XX^e siècle remet en question l'unité du « moi », et la conception d'un sujet pleinement conscient. L'« auteur » devient un système de polyvocités, une « machine d'écriture » produisant du sens dans différents agencements.

Ces quelques remarques très schématiques permettent de mieux percevoir la différence épistémologique qui sépare les notions de collage et de citation, – expliquant, aussi, l'apparition du « collage » comme pratique artistique au début du XX^e siècle : là où la citation

¹⁹ In *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 36 ; repris, mais sans les références, in Gil J. Wolman, *Défense de mourir*, Allia, Paris, 2001, pp. 111-113. D'une manière assez semblable, dans le fonctionnement en tout cas, François Dufrêne en publiant des extraits de son « journal intime intime intime » (1952) mentionne en ouverture les références des journaux intimes qu'il a assemblés pour former *son journal* « personnel » (enfin : « intime intime intime ») : « L'*Anthologie du journal intime* de Maurice Chapelan [...] et [le] *Journal intime* de Kafka » : passant du *digest* au *collage*. Cf. François Dufrêne, *Archi-Made*, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris, 2005, pp. 82-88.

²⁰ Hélène Maurel-Indart en dressant une typologie des formes d'emprunt liées à la pratique du « plagiat » répertorie le collage et la citation dans la même catégorie d'« emprunt partiel direct volontaire occulté ou signalé », là où l'emprunt lié à l'allusion reste indirect – cependant, ce classement formel ne tient pas compte des spécificités d'usage, liées au contexte d'émergence de l'une ou de l'autre de ces pratiques : le changement de nom ne traduisant pas uniquement un changement de forme, mais un changement d'usage. (Cf. Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat*, Puf, « Perspectives Critiques », Paris, 1999, pp. 171-197 ; tableau p. 193.)

²¹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, édition du Seuil, Paris, 1979.

²² Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, éditions de Minuit, « Critique », Paris, 1975.

renvoie de façon plus ou moins explicite dans son usage (épigraphe, ornement, illustration, preuve...) à l'auteur et au texte, le « collage » au contraire déstructure ou réagence la notion d'auteur comme référent – ou référence – du texte, et celle de texte comme unicité et homogénéité, surface lisse d'enregistrement de la subjectivité. Si la confusion formelle demeure, d'une certaine façon, la pratique et la conception du collage relèvent d'une esthétique radicalement différente. La citation, comme reconnaissance du texte et de l'auteur, est un emprunt secondaire, illustratif, tandis que le collage est un emprunt *esthétique* – parfois global – considérant le texte dans sa matérialité, sa plasticité.

Ainsi Aragon, dans son article « Collages dans le roman et dans le film » (1965) proposant une réflexion préliminaire à son projet d'histoire du collage dans la littérature, remarquait l'ambiguïté formelle des deux notions, tout en notant la différence d'intention et d'usage d'une technique d'emprunt à l'autre :

[...] quand il cloue à sa toile une vieille chemise à lui, Picasso *cite* cette chemise, comme il citerait un timbre-poste, la valeur de citation du collage s'est d'abord estompée tant que son caractère plastique l'emportait. Mais à partir du moment où nous considérons l'existence de collages dans un art non-plastique, le poème, le roman, de l'alphabet signé à une lettre ramassée dans la rue, nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer *collage* le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou tout texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal, etc... [...] Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre.²³

Le traitement, sur le même plan, de textes collectifs ou anonymes (réclame, article...) et de textes d'auteur met à plat toute intention de référence auctoriale pour au contraire considérer tout fragment de texte, de quelque origine qu'il fût, comme susceptible d'être intégré dans un réagencement sémiotique, comme susceptible de *produire* lui-même d'autres textes. D'une certaine façon, cette désappropriation de la production du texte par l'auteur – le collage devenant l'expression d'une autre forme de subjectivité – est symbolisée par le geste d'inspiration duchampienne de « signer l'alphabet » : la marque de la subjectivité est

²³ Louis Aragon, *Les Collages*, *op. cit.*, pp. 131-132. Par ailleurs, et de façon assez paradoxale, Aragon va jusqu'à englober la citation dans le collage, ou, en inversant la hiérarchie des concepts, ne considérer la citation que comme un mode particulier de collage, et non l'inverse : « [A propos de la description d'un tableau de Chirico dans un de ses romans] On me dira que, plus qu'un collage, cette intrusion du tableau dans le roman, cette façon de prendre un fantôme *tout fait* dans la peinture contemporaine, relève plus de la citation que du collage. Mais c'est que toute citation peut, au contraire, être tenue pour un collage : si bien que, dans le célèbre collage de Duchamp, la Joconde ornée de moustaches, pour peu qu'on y réfléchisse, les moustaches étant, elles, faites par la main, le collage consiste dans la *citation* tout entière du Vinci, et non pas dans les moustaches, qui sont la peinture. » (*ibid.*, p. 123)

appliquée à un objet collectif, non-artistique ou plutôt non-littéraire, permettant, au-delà, de s'approprier symboliquement l'ensemble de la création discursive – par le choix même ici de l'alphabet (l'ensemble des lettres constitutives du langage articulé). Le collage rejoint, sur le plan littéraire, une forme de *ready-written* : l'appropriation d'un texte « déjà écrit », sans autre modification – si ce n'est que dans ce cas il ne s'agit pas d'un texte, mais d'un alphabet, d'un objet linguistique représentant les éléments de première articulation auxquels on accorde un poids symbolique, s'attachant plus à la valeur sémiotique de l'objet, qu'à sa sémantique.

A la différence de la citation qui établit une relation binaire²⁴ entre deux textes et deux auteurs, selon divers degrés d'intertextualité et de références induisant une reconnaissance du style et de l'autorité – y compris dans la démarche « carnivalesque » de la parodie (Genette) – le collage, dans une pratique proprement révolutionnaire, efface l'importance de l'auteur (cité ou citant) et accorde à tout objet discursif, de fait, le statut de littérarité. D'autre part, la technique du collage place le texte dans un fonctionnement essentiellement polyphonique, déstructurant le « sujet » (l'auteur comme subjectivité) comme origine du sens et maîtrise du discours : le collage n'établit plus un lien d'autorité (dans tous les ordres du diagramme : de l'auteur au texte, comme d'auteur à auteur ou de texte à texte), mais accentue le travail d'agencement de différents discours.

Si Aragon note la confusion possible entre le collage et la citation, au plan formel, il n'en développe pas moins la différence d'usage, consciencieusement esthétique dans le premier : le texte emprunté n'a plus la fonction de « reflet » (d'illustration), mais de « point de départ » dans un montage d'ensemble. Autrement dit, la citation relève d'un emploi autonymique, *en mention* ; alors que le collage s'intègre au cotexte du poème ou du roman, *en usage* ; de telle sorte qu'à la première différence, d'ordre épistémologique, entre le collage et la citation, s'ajoute une distinction liée aux modalités d'insertion dans le cotexte et de manipulation, de transformation – différences d'ordre fonctionnel.

Le collage est un emprunt qui manifeste avant tout une forme d'hétérogénéité : il ne s'intègre pas, comme la citation, dans l'homogénéité d'un développement, mais marque, volontairement, la discontinuité à l'œuvre dans le texte. Si cette marque est certes moins perceptible que dans le collage des arts plastiques, moins visible, elle n'en est pas pour autant moins *lisible* au plan du discours (dans l'hétérogénéité typologique et typographique des formes empruntées, leurs marques énonciatives, certaines formes d'asyndètes et d'allotopies)

²⁴ Antoine Compagnon, dans la veine structuraliste, établit un diagramme permettant de structurer la citation dans une relation texte 1 / texte 2 // auteur 1 / auteur 2, mais l'enfermant tout autant dans cette relation, ne lui permettant pas justement d'appréhender la forme paradoxale du collage, qui subsume en quelque sorte la citation. Cf. Antoine Compagnon, *La seconde main, op. cit.*, pp. 55-56, et 76-82.

comme au plan de la langue (dans le plurilinguisme certes, mais aussi dans de nombreuses formes d'agrammaticalité, liées à la fragmentation du texte, à la troncation des mots, au travail du métaplasme visant petit à petit à traiter la lettre – comme signe graphique ou phonique – comme matériau même du texte...).

Dans le cadre de l'intertextualité, et particulièrement par rapport à la citation, le collage se distingue avant tout par la rupture épistémologique qu'il implique (dans son usage du texte comme dans sa relation à l'auctorialité), et la discontinuité stylistique ou linguistique qu'il manifeste, avec plus ou moins de visibilité.

Collage et plagiat

Le plagiat, tel qu'il a été défini formellement par Gérard Genette comme forme d'emprunt littéral non référencé est le mode d'intertextualité le plus proche de ce qu'on entend généralement par « collage » : une citation non explicite. Si le critère de littéralité, pour définir le plagiat, reste discutable (le texte plagié est souvent *adapté* au cotexte, ou modifié dans sa structure), c'est encore la relation aux notions même de texte et d'auteur qui change, mais dans une problématique différente de la citation (qui relevait de l'autorité ou de l'illustration) : le plagiat pose essentiellement, dans sa pratique, la question de l'imitation et de l'originalité, la singularité même d'une écriture, du style (la relation d'une écriture et d'un auteur) – tandis que le collage remet en question de manière plus globale la *littéarité* de la littérature, – comme l'*autorité* même de l'auteur...

Sans revenir sur l'histoire de la pratique comme « vol littéraire », ou son aspect moral et juridique²⁵, il convient de préciser ici sa valeur de poétique du texte, à la limite de l'imitation et du collage, en distinguant rapidement son usage et sa définition chez Charles Nodier et Isidore Ducasse, chez lesquels la pratique préfigure celle du collage, et dont l'influence traverse, selon des lectures très différentes, les mouvements d'avant-garde.

Charles Nodier dans un premier ouvrage théorique d'abord publié anonymement en 1812, (*Questions de Littérature légale, du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*) dresse une nomenclature, dans l'émergence de la

²⁵ Hélène Maurel-Indart en rappelle rapidement l'histoire à travers l'étymologie (le terme de « plagiaire » désignant, dans l'antiquité, les « voleurs d'enfants », puis, par métaphore, chez Martial, les voleurs de mots) et le rappel de quelques cas célèbres : Montaigne, Ronsard, Molière, Pascal, – comme d'autres plus démythifiants encore : les vers les plus connus du poème « Le Lac » de Lamartine (p. 24). (Cf. Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat*, Puf, « Perspectives Critiques », Paris, 1999, pp. 11-30.) Antoine Compagnon retrace l'histoire de sa législation en relation étroite avec la naissance du « droit d'auteur » et de la « propriété intellectuelle » à la fin du XVIIIe siècle. (Cf. Antoine Compagnon, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* « Neuvième Leçon : La propriété intellectuelle », cours reproduit sur le site [fabula.org](http://www.fabula.org), <http://www.fabula.org/compagnon/auteur9.php>.)

« législation » de la littérature liée à la reconnaissance des « droits d'auteur », de différentes formes d'intertextualités, appelées, dans ce contexte, « supercheries » : l'imitation, la citation, la similitude d'idées, le plagiat, le vol littéraire, la cession d'ouvrages, et la supposition d'auteurs. Parmi toutes ces pratiques définies et illustrées, Nodier définit le plagiat comme « l'action de tirer d'un auteur (particulièrement moderne et national, ce qui aggrave le délit) le fond d'un ouvrage d'invention, le développement d'une notion nouvelle ou encore mal connue, le tour d'une ou de plusieurs pensées ; car il y a telle pensée qui peut gagner à un tour nouveau ; telle notion établie qu'un développement plus heureux peut éclaircir, tel ouvrage dont le fond peut être amélioré par la forme, et il serait injuste de qualifier de plagiat ce qui ne serait qu'une extension ou un amendement utile.²⁶ ».

Même si la notion semble s'appliquer avec plus de facilité aux « ouvrage[s] d'invention » qu'aux ouvrages de fiction – les exemples donnés par Nodier relèvent du domaine du dictionnaire encyclopédique, de l'histoire ou de l'essai (notamment les *Pensées*) – il n'en distingue pas moins deux formes de plagiat qui laissent présager un usage plus littéraire : d'une part le vol non littéral d'une idée, « le fond » d'un l'ouvrage, ou d'autre part l'emprunt littéral et non avoué d'un fragment de texte (pouvant aller jusqu'au « vol littéraire » s'il s'agit du texte dans son intégralité). C'est cette dernière définition qui rapproche le plus, parmi les procédures d'intertextualité étudiées par Nodier, la pratique du plagiat de celle du collage : comme emprunt littéral non référé. Seulement demeure une différence d'intention – réagencement esthétique pour le collage, « larcin » infâmant pour le plagiat.

Mais la double articulation du « fond » d'un ouvrage et du « tour » de ses idées pose le problème de l'imitation²⁷ en général et de l'originalité de l'écriture : du *style*.

Dans son dernier roman, inspiré de la veine burlesque et comique, *L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*²⁸ (1830) le narrateur (l'une des instances narratives du texte résolument polyphonique) émet l'idée commune que toute littérature est imitative, se défendant auprès d'un lecteur mécontent de toute possibilité d'originalité :

²⁶ Charles Nodier, *Questions de Littérature légale, du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, Droz, Paris, 2003, p. 35.

²⁷ Charles Nodier définit précisément la notion d'imitation comme « traduction d'une langue morte introduite dans un ouvrage d'imagination, qui n'est pas lui-même la traduction exacte de l'écrit dont elle est tirée », prenant pour exemple les classiques : Virgile imitant Homère, Racine les Tragiques etc.. (*ibid.*, p. 1)

²⁸ Le roman s'inscrit délibérément dans la « tradition » de l'anti-roman par de nombreux artifices typographiques, des ruptures de ton, des intrusions d'auteur, des jeux de miroirs avec l'illusion romanesque, des extravagances de style dans une poétique de la liste, des chapitres onomatopéiques... « [...] moi, plagiaire des plagiaires de Sterne – / qui fut plagiaire de Swift – / qui fut plagiaire de Wilkins – / qui fut plagiaire de Cyrano – / qui fut plagiaire de Reboul – / qui fut plagiaire de Guillaume des Autels – / qui fut plagiaire de Rabelais – / qui fut plagiaire de Morus – / qui fut plagiaire de Erasme [...] » (in Charles Nodier, *L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle, Paris, 1830 ; rééd. Plasma, Paris, 1980, p. 26).

– Eh, monsieur, je vois ce que c'est ! encore un mauvais pastiche des innombrables pastiches de Sterne et de Rabelais... –

Mauvais, cela vous plaît à dire... et puis, que diable vous faut-il si vous ne voulez pas des pastiches ?

Oserais-je vous demander quel livre n'est pas pastiche, quelle idée peut s'enorgueillir aujourd'hui d'éclorre première et typique ?...

[...] Oserais-je vous demander, dis-je, quel auteur est procédé de lui-même comme Dieu, si ce n'est l'auteur inconnu qui s'avisait le lendemain de l'invention des lettres...

[...] Celui-là (écrivain original, je te salue !) n'écrivit cependant, selon toute apparence, que ce qu'on avait dit avant lui ; et, chose merveilleuse ! le premier livre écrit ne fut lui-même qu'un pastiche de la tradition, qu'un plagiat de la parole !

Une idée nouvelle, grand Dieu ! il n'en restait pas une dans la circulation du temps de Salomon – et Salomon n'a fait que le dire d'après Job.²⁹

Pastiche et plagiat sont utilisés ici à titre de synonymes, et non de notions distinctives de pratiques d'imitation, l'utilisation des termes témoigne cependant d'une pratique délibérée et raisonnée du « plagiat » comme écriture de la répétition, rompant avec toute forme d'hypostase de la notion d'auteur, et son soubassement religieux ou démiurgique (à l'opposé d'un Victor Hugo, par exemple) : l'auteur n'est pas à l'image d'une divinité créatrice, mais procède obligatoirement par emprunts, réécriture, redite – plagiat³⁰.

Face à l'inéluctabilité du plagiat, dans les « œuvres d'imagination » cette fois, au plan du « fond » de l'ouvrage comme de sa « manière », Nodier envisage et expérimente plusieurs types d'écriture libérant une forme d'originalité, dans la disposition typographique et la plasticité de la mise en page d'abord :

Plagiaire ! moi, plagiaire ! – Quand je voudrais trouver moyen pour me soustraire à ce reproche de disposer les lettres dans un ordre si
N O U V E A U ,
ou d'assujettir les lignes à des règles

²⁹ Chapitre « Objection », in Charles Nodier, *L'histoire du roi de Bohême*, op. cit., pp. 23-27.

³⁰ On retrouve la même conclusion, mais dans un esprit plus « décadent », chez Villiers de l'Isle-Adam ; son personnage Edison s'écrit, au chapitre « Rien de nouveau sous le soleil » (V, 2) et à propos de son automate, dans *L'Eve Future* (1886) : « En vérité, toute parole n'est et ne peut être qu'une redite : - et il n'est pas besoin d'Hadaly pour se trouver, toujours, en tête à tête avec un fantôme. [...] Que voulez-vous qu'on improvise, hélas ! qui n'ait été débité, déjà, par des milliards de bouches ? On tronque, on ajuste, on banalise, on balbutie, voilà tout. Cela vaut-il la peine d'être regretté, d'être dit, d'être écouté ? Est-ce que la Mort, avec sa poignée de terre, ne clora pas, demain, tout ce parlage insignifiant, tout ce rebattu où nous nous répandons en croyant « improviser » ? » (Cf. *L'Eve future*, Gallimard, « folio/classique », Paris, 1993, pp. 226-227.) Cette conception du discours comme ensemble clos et fini, ne laissant place qu'à la « redite », prépare la possibilité « esthétique » du collage et la pragmatique du *cut-up* : les premières formes de « collage » consistent à recourir au « lieu commun », au même titre que Villiers de l'Isle-Adam... (Cf. « Collages dans le roman et dans le film » : « Et chez nous, je veux dire alors André Breton, Philippe Soupault et moi (Eluard n'apparaît qu'un peu plus tard), la forme essentielle de cette obsession est le lieu commun qui est un véritable collage de l'expression toute faite, d'un langage de confection, dans le vers [...] » in Aragon, *Les Collages*, op. cit., pp. 119-120.) Dans ce cadre précis, le collage a trait à l'interdiscursivité, non à l'intertextualité.

de disposition si bizarres,
ou pour mieux dire
si follement
hétérocl-
ites !!!³¹

L'originalité – l'« hétéroclite » – ou la façon d'échapper au plagiat, se résout ici dans l'innovation formelle, par la fantaisie typographique : l'alignement à droite, la coupure des mots, la progression en décroissant, la variété des fontes et des casses de caractère. On sort ici de l'intertextualité : le travail littéraire prend pour matériau la langue elle-même dans sa matérialité graphique, et non plus les genres ou le rapport aux autres textes. L'ensemble du roman est construit avec ce souci du travail typographique : texte en escaliers, longues listes, page imprimée à l'envers (Cf. chapitre intitulé « Distraction »...), variété des fontes...

Nodier met en avant deux aspects liés à la langue : un premier aspect visuel, dans sa dimension graphique (la disposition des « lettres » ou des « lignes ») – l'investissement matériel du graphème ; et un deuxième aspect, sonore celui-ci, dans un chapitre entièrement onomatopéique – l'investissement matériel du phonème :

[...]
Ta ta --- ta ta --- ta ta --- ta ta --- hup.
A u ho. tza tza tza. O hem. O hup. O war !
Trrrrrrrrrrrr. Hup. O hep. O hup. O hem.
Hap !
Trrrrrrrrrrrr. O hup. O hé. O halt ! O!
Ooooooh!
Xi xi xi xi ! Pic ! Pan ! Baoûmd.
Hourra !!!!!³²

Cette mise en avant des aspects plastiques de la langue (dans ses dimensions visuelle et sonore) en relation avec le plagiat – contre le plagiat – n'est pas sans annoncer les expérimentations des avant-gardes historiques à partir du collage.

³¹ Chapitre « Protestation » in Charles Nodier, *L'histoire du roi de Bohême*, op. cit., p. 41. Michel Décaudin rappelle que la « fantaisie » typographique, issue du roman de Sterne, a souvent été utilisée dans la presse satirique dans le courant des années 1830-1840, liée à un discours carnavalesque (Michel Décaudin, « De l'espace figuré à l'espace signifiant », in *Poésure et peinture*, Musées de Marseille – RMN, Marseille, 1998, p. 69).

³² Chapitre « Invention », justement, in Charles Nodier, *L'histoire du roi de Bohême*, op. cit., pp. 577-578. Dans une perspective assez rousseauiste sur l'origine des langues, l'onomatopée apparaît pour Nodier, théorisant à une certaine époque une réforme de la langue française – du code écrit sur le code oral – comme la langue originelle, primitive, hors des conventions. (Cf. Marie-Jeanne Boisacq-Generet, *Tradition et modernité dans L'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Honoré Champion, Paris, 1994, notamment le chapitre IV : « La hiérarchie parole/écriture », pp. 177-218.)

Du plagiat comme forme d'emprunt littéral – « le tour d'une idée » – ou comme forme d'imitation non reconnue – consciencieusement non reconnue –, la littérature d'Isidore Ducasse fait un assez large usage, au point de paraître aux surréalistes l'un des instigateurs du « collage », à plusieurs niveaux. Dans l'œuvre d'Isidore Ducasse, le plagiat prend essentiellement deux formes, qui le rapprochent et en même temps le distinguent du collage : une forme de réécriture (emprunt modifié) et une forme de citation implicite (métaphorique dans son usage). La fameuse définition qu'il donne du « Plagiat » dans *Poésie II* évoque assez la deuxième partie de celle de Nodier, qui laissait justement une large place, comme un « programme » littéraire, à la correction et au remaniement des « idées », comme « amendement utile » :

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.³³

Et c'est effectivement le cas des deux volumes des *Poésies*, – plus encore du volume *II* presque entièrement conçu à partir de sentences, maximes, empruntées à divers moralistes comme Pascal, Vauvenargues, La Bruyère, La Rochefoucauld, mais systématiquement corrigées, principalement sur le mode de la négation. Par exemple, là où La Bruyère écrivait :

Tout est dit, et l'on vient ***trop tard*** depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et ***le meilleur est enlevé***. L'on ***ne fait que glaner après les anciens***, et les habiles d'entre les modernes³⁴.

Isidore Ducasse reprend, en inversant littéralement le sens de la maxime :

Rien n'est dit. L'on vient ***trop tôt*** depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes. Sur ce qui concerne les mœurs, comme sur le reste, ***le moins bon est relevé***. ***Nous avons l'avantage de travailler après les anciens***, les habiles d'entre les modernes.³⁵

Le plagiat ainsi énoncé et pratiqué, comme « citation » implicite (bien que le nom de certains auteurs apparaisse parfois, bien que les textes détournés – retournés plutôt – aient une certaine notoriété) et littérale (le texte est reconnaissable à travers ou derrière son retournement) rejoint une forme évidente de collage, telle qu'elle fut pratiquée et

³³ Isidore Ducasse, *Poésies I et II*, Paris, Journaux politiques et littéraires, Librairie Gabrie, 1869 ; rééd. Librairie Générale Française, « Livre de Poche », 1992, p. 259.

³⁴ Cité en note de l'édition Patrick Besnier, *Poésies I et II*, *op. cit.*, p. 350.

³⁵ Isidore Ducasse, *Poésies II*, *op. cit.*, p. 271.

« conceptualisée », sous le patronage d'Isidore Ducasse justement, par certains écrivains surréalistes : *L'Immaculée conception* (Breton) remontant différemment les textes du *Kama Soutra*, et surtout *Notes sur la poésie* (Breton, Eluard) reprenant en les inversant certaines positions théoriques de Valéry³⁶. D'autre part, Aragon, lorsqu'il évoque le travail poétique d'Isidore Ducasse dans ses *Poésies*, parle d'« un immense monument élevé avec des collages », si bien que cet usage du plagiat apparaît, pour les surréalistes en tout cas, comme un ancêtre du « collage » au sens de citation implicite et plus ou moins littérale par un travail de remontage, d'adaptation, ou de modification.

En ce sens, il n'y aurait pas de différence formelle entre le « plagiat » et le collage, si ce n'est une différence d'ordre esthétique dont le changement de dénomination marque la rupture : *Poésie II*, composé presque dans son intégralité de plagiats, de fragments empruntés et modifiés, procède d'une poétique totalement nouvelle, et un brin sarcastique dans la mise en retrait de la subjectivité et dans le déplacement de la notion d'auteur :

Un pion pourrait se faire un bagage littéraire, en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement.³⁷

Cependant, le plagiat ne comporte pas chez Ducasse que cet aspect de montage citationnel, il induit aussi, au niveau de sa pratique, plusieurs formes de discontinuité³⁸, qui permettent justement de le rapprocher du collage : une discontinuité d'ordre typologique ou générique, pour les *Poésies I et II* – où des sentences morales, par « détournement », sont intitulées « poésies » (grâce au détournement, justement) ; et une discontinuité d'ordre sémantique, pour les *Chants de Maldoror*, principalement dans le « Chant V » qui, de l'ensemble des *Chants*, recèle le plus grand nombre de plagiats et inaugure la série des « beau comme... ». Dans un ouvrage qui multiplie les références à divers genres – l'épopée, le roman noir, le lyrisme... – ces plagiats introduisent une forme d'hétérogénéité sémantique qui, encore une fois, rejoint la pratique du collage chez certains surréalistes : le long passage sur « le vol des étourneaux » au début du « chant V » est un plagiat littéral de l'*Encyclopédie d'Histoire naturelle* du Docteur Chénu, dont la discontinuité stylistique surprend ; comme la

³⁶ Ouvrages cités et analysés dans leur composition par Henri Béhar, qui relève trois types de transformation du texte ainsi collé : par condensation (digest), par dissociation (puzzle), et par synthèse. (Cf. Henri Béhar, *Littérature*, *op. cit.*, pp. 191-200.)

³⁷ Isidore Ducasse, *Poésie II*, *op. cit.*, p. 254.

³⁸ Marie-Claude Hubert et Joëlle Gardes-Tamine, pour définir le collage, insistent sur la notion de discontinuité mise à l'œuvre dans le montage des fragments de texte. (Cf. Marie-Claude Hubert et Joëlle Gardes-Tamine, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, « Cursus », Paris, 1993 ; rééd. 2002, article « Collage » pp. 38-39.)

description de la course du chien est empruntée à un ouvrage de du Boisaymé, *De la Courbe que décrit un chien en courant après son maître...* Le plagiat sort ici de sa dimension littéraire, pour introduire des fragments d'un genre ou d'un registre hétérogène, et c'est cette notion d'hétérogénéité, ou d'hétérogénéisation du texte, qui définit justement la spécificité du « collage » par rapport au plagiat.

En outre, cet aspect discontinu du plagiat se retrouve dans les différentes comparaisons qui, par l'hypertrophie du comparant, l'arbitraire de leur relation avec le comparé et l'hétérogénéité même de leur registre et de leur style (didactique, scientifique ou technique) semblent procéder de la même technique d'emprunt³⁹.

Citons la plus connue de toutes, au « Chant VI » :

Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table à dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !⁴⁰

Les images ainsi produites, dans l'allotopie de leur référence, la discontinuité de leur registre et l'arbitraire de leur succession, provoquent indéniablement un effet de « collage », au sens cette fois-ci d'assemblage hétérogène, d'alliance de termes hétéroclites – ce qu'en retiendra essentiellement Breton, dans sa définition de l'« image surréaliste⁴¹ ». Cette forme d'hétérogénéité sémantique, proche de la pratique du plagiat, entre justement dans la définition du « collage » par Max Ernst – avec une allusion à la comparaison de Ducasse – comme « la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant », qu'il mettra en œuvre dans ses peintures, et surtout ses « romans-collages », constitués d'images extraites de supports hétérogènes (périodiques, gravures, ouvrages scientifiques...).

Le plagiat, comme forme d'emprunt littéral et non référé, implicite, est assez proche dans sa forme du « collage » au sens littéraire du terme⁴², mais s'en distingue essentiellement au plan de l'intention esthétique : là où le plagiat est traditionnellement un vol littéraire –

³⁹ C'est ce que suppose Henri Béhar, en analysant la « citation » (la comparaison introduit en effet un long fragment entre guillemets, mais non référé) de la *Théorie physiologique de la musique* de H. Helmholtz. (Cf. *Cahiers Lauréamont*, n° 15-16, 2^e semestre 1990, pp. 51-55 ; repris in Henri Béhar, *La Littérature et son golem*, Paris, Champion, 1996, pp. 139-142.)

⁴⁰ Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 206.

⁴¹ L'image surréaliste est surtout définie par « le degré d'arbitraire » sur lequel elle repose. (Cf. « Manifeste du surréalisme (1924) » in André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « folio/essais », Paris, 2002 p. 50.)

⁴² Pour marquer l'ambiguïté même des deux notions, Hélène Maurel-Indart envisage le montage du texte de Gustave Lerouge, *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, dans *Kodak*, de Blaise Cendrars, comme un plagiat. (Cf. Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat*, *op. cit.*, pp. 31-34.)

littéral ou thématique – une forme irrégulière ou illicite d'intertextualité, le collage recouvre une esthétique nouvelle de poétique du texte, induisant une rupture dans la conception même du texte et de l'auteur. Sur ce plan, le plagiat tel qu'il est défini par Nodier – comme remaniement possible d'une idée mal formulée, ayant pour échappatoire les ressources plastiques (graphique ou phonétique) de la langue, – et surtout tel qu'il est pratiqué par Ducasse – comme emprunt « corrigé », ou comme assemblage de textes hétérogènes, – rejoint certaines formes de pratique du « collage », et en est comme le précurseur.

Dans le cadre strict de l'intertextualité, il paraît ainsi difficile de définir la notion de collage selon des critères de littéralité et de référence, puisqu'il peut emprunter aussi bien la forme de la citation (littéralité explicite) que celle du plagiat (littéralité implicite). Le collage, en quelque sorte, se situe en marge de ces deux pratiques, comme aussi, sans doute, en marge de l'intertextualité au sens strict, relevant de domaines qui dépassent les notions mêmes de texte (liée à la littéralité) et d'auteur (liée à la référence), si bien qu'il faut peut-être l'envisager dans le cadre différencié de la *transmédiabilité* pour en définir la spécificité.

Collage, cut-up et formes d'hétérogénéité

Les processus de collage, tels qu'ils se mettent en place dans la poésie à partir de 1912, déplacent la problématique de l'intertextualité, pour intégrer des procédures de *transmédiabilité* : loin de n'intégrer dans la composition du texte que des fragments hétérogènes, ou des bribes de discours sociologiques (publicités, articles de journaux, conversations...), l'introduction du collage dans la poésie, en adaptant l'esthétique des « papiers collés » cubistes, modifie à la fois la structuration du discours et la relation à la langue. En effet, transposer une technique – et, plus largement, une esthétique – d'un *medium* à un autre implique un changement de régime de ce *medium* : l'application du collage à la poésie modifie non seulement la composition du texte par la collusion de discours de nature différente, mais aussi l'approche de la matière linguistique dans ses composantes visuelle et sonore, qu'explorent de manière expérimentale les techniques d'intégration du « réel » dans la facture du texte, comme les premières formes d'une découpe – ou d'un *cut-up* – du signifiant.

La technique du collage passe en effet progressivement, et selon les périodes, des arts plastiques à la poésie – ou, plus globalement, au texte, à la matière littéraire –, mais aussi à la musique et au cinéma, voire, plus tard, à la performance, de telle sorte que ces multiples transferts d'un matériau sémiotique à un autre modifient profondément leur texture et leurs

composantes : les procédures de collage impliquent l'exploration des composantes graphique et phonétique de la langue, dans la mesure où la composition du texte entre dans un rapport de transmédiation avec les arts plastiques (matérialité du graphème) ou la musique (matérialité du phonème) pour *signifier* la « réalité » et l'intégrer dans la représentation, et aussi, progressivement, l'*assigner* comme représentation, à découper, malaxer, réagencer. Si l'on considère en effet le collage comme une procédure d'intégration de fragments de « réalité » au lieu de sa représentation, transformant par là même la nature des arts plastiques et leur matière, – puisque progressivement, par la production des papiers-collés cubistes, c'est la matière même de la réalité qui est travaillée dans sa plasticité –, son application au texte, aux productions textuelles, transforme leur fonctionnement, en permettant de considérer toute production discursive comme matière littéraire, comme vecteur de reproduction du réel, et comme objet à redécouper, réassembler, *plastifier*.

Par le collage, les processus de transmédiation s'opèrent ainsi à de multiples niveaux : au plan du discours d'abord, dans la mesure où le texte intègre des fragments discursifs hétérogènes prélevés à la « réalité », pour construire une nouvelle forme de représentation ; au plan de la langue, ensuite, puisque l'adaptation de techniques de composition issues des expérimentations picturales tend à faire de la langue un matériau plastique et malléable dans sa substance graphique et phonique, et dans son aspect social, sa sémantique, – une substance qu'il est possible de découper et de réagencer, comme structuration de la « réalité ».

Autrement dit, ce qui s'établit progressivement par la transmédiation de l'esthétique du collage, c'est une forme d'hétérogénéisation du signifiant permettant de donner une autre consistance au réel et de produire de nouvelles modalisations de subjectivité : le collage, appliqué aux nappes discursives et à la matière linguistique, change profondément le régime des signes, et dérive graduellement vers la pratique du *cut-up* – le travail de découpe de la matière signifiante.

Il s'agit donc d'aborder les interactions et les connexions entre les arts plastiques et la poésie à travers le vecteur du collage : de suivre l'évolution de la pratique du collage dans les arts plastiques d'une part (de son invention dans la peinture cubiste jusqu'aux années 60, avec le développement du Nouveau Réalisme en France et les premières performances, qui altèrent et modifient profondément son esthétique), et d'autre part, son évolution dans la poésie (à partir des poèmes d'Apollinaire et Cendrars qui semblent adapter à la lettre et à la poésie l'esthétique que les peintres cubistes venaient d'inventer, jusqu'au développement de nouveaux supports dans la poésie des années soixante), et d'étudier ainsi les formes que

peuvent prendre cette technique à travers les supports utilisés, et la modification de ces supports que l'évolution de cette technique implique.

En somme, il convient d'aborder la question du collage en poésie sous l'angle de la transmédiatité (c'est-à-dire l'adoption d'une technique dans un support différent, un changement de médium), et non plus seulement sous l'angle restreint de l'intertextualité, qui réduirait la technique du collage à un rapport purement textuel, alors que son adoption dans le domaine littéraire semble au contraire remettre profondément en cause l'homogénéité même de la composition des textes, en l'ouvrant sur l'intégration de matériaux exogènes, et non seulement de fragments de discours hétérogènes, et en effaçant souvent toute distinction générique (Picabia intitule ainsi « Poème » la copie d'une épure d'ingénieur reproduisant le schéma mécanique d'un appareil photo) ; une approche du collage sous l'angle restreint de l'intertextualité se priverait de tout un pendant de la poésie d'avant-garde qui développe justement les composantes spécifiquement visuelle et sonore du matériau verbal.

On peut ainsi énoncer une première hypothèse à la base de ce travail : l'adoption du collage en littérature, et principalement en poésie, selon des procédés proches de la technique de la peinture cubiste, modifierait profondément la conception et la pratique de la poésie, en l'ouvrant sur des fragments discursifs hétérogènes et des matériaux exogènes. Autrement dit : la transmédiatité du collage dans la poésie modifierait l'approche du matériau linguistique (discursif ou verbal), au même titre que l'intégration d'un matériau concret dans la peinture bouleverserait le rapport même au matériau pour l'ouvrir sur des pratiques nouvelles.

Il s'agira donc de suivre, au niveau synchronique, l'évolution de la transmédiatité de la technique du collage dans la poésie : allant de l'intégration de fragments discursifs dans la composition du texte (qu'on peut appeler « collage discursif »), à celle de matériaux exogènes (fragments iconiques), c'est-à-dire au « collage » à proprement parler (qu'on désignera par l'expression de « collage matérielle », pour souligner l'hétérogénéité des matériaux insérés, et souvent ostensible par la « collure » – la trace matérielle du collage, perceptible dans certaines planches motlibristes ou le calligramme « Carte Postale » d'Apollinaire), en passant par de multiples stades de simples « effets de collage », c'est-à-dire d'imitation, dans le matériau utilisé (la langue, le discours), d'emprunts hétérogènes.

Cette première perspective permet de voir comment l'adaptation d'une technique issue d'un support différent modifie le rapport au discours et à la citation, et aboutit à une forme de diffraction du matériau verbal pour laisser émerger des pratiques poétiques qui explorent les propriétés plastiques du signifiant sous ses aspects graphiques et phoniques, autrement dit

comment l'émergence de la poésie visuelle et de la poésie sonore dans les courants d'avant-garde semble liée à la problématique du collage.

D'un point de vue diachronique, il s'agit ensuite de suivre l'évolution de ces différentes pratiques, et ces différents seuils de diffraction de la matérialité verbale, allant du simple effet de collage (hétérogénéisation du signifiant par imitation de l'emprunt), au collage discursif (par remodelage de fragments hétérogènes) et au collage matérielle (par multiplication des supports : visuels et sonores). Et c'est dans cette évolution diachronique qu'on peut noter le glissement d'une esthétique du collage à une pratique du *cut up*.

Tout d'abord, le changement de concept semble indiquer un changement de pratique. Dans un premier temps, l'utilisation du terme de *cut up* pour désigner des procédures de découpage et de réagencement du matériau poétique correspond à une forme de cognition des procédures de transmédiation entre les arts plastiques et la poésie : le terme de collage est réservé presque exclusivement aux arts plastiques, tandis que celui de *cut up* signifie l'adaptation de cette technique dans la poésie, – ce que semblent indiquer certaines déclarations de Gysin, notamment les « 50 ans de retard » de la poésie sur la peinture, c'est-à-dire les 50 ans d'expérimentation poétique pour aboutir à l'émergence de la notion de collage, devenu *cut up*, dans la poésie.

Cependant, au-delà de cette simple reconnaissance d'une pratique expérimentale de composition (ou de décomposition) du texte poétique, ce changement de concept permet de distinguer un changement d'esthétique : là où la notion de collage signifie une procédure d'intégration de fragments exogènes dans une composition (plastique ou verbale), celle de *cut up* accentue davantage l'action de découpage, le geste de découpe du matériau, la procédure de dislocation du signifiant, quel que soit le matériau, et d'ailleurs le *cut up* est tout aussi bien utilisé sur un matériau discursif, par découpage et malaxage de divers textes sources (*Minutes to go*), qu'avec des supports visuels (les « grilles ») ou sonores (avec l'usage du magnétophone), ou encore cinématographique (avec le film de Gysin, *Cut up*).

Il y a donc là deux procédures très proches : l'une accentuant le geste de collage, d'intégration, l'autre celui de découpage, de diffraction. Deux procédures très proches, qui ne sont jamais que les deux versants d'une même technique, et dont les frontières sont relativement floues, malléables : la découpe d'un côté, le collage de l'autre.

Autrement dit, il s'agit aussi d'établir les différents seuils, à chaque période, qui permettent de passer des procédures de collage (l'action de coller, d'intégrer un fragment exogène, pour développer une nouvelle modalité de représentation du réel) à celles du *cut up* (l'action de découper un matériau, d'en lacérer la charge sémantique : de développer une

nouvelle modalité de travailler le signifiant), pour établir, d'un point de vue diachronique, la progressive conception du signifiant comme un matériau plastique, à découper et remanier au même titre que les matériaux des arts plastiques. Délimiter, en somme, l'émergence d'une approche plastique de la langue.

Ces deux problématiques semblent liées : l'intégration de nouveaux matériaux dans les arts plastiques et la poésie, comme nouveau mode de représentation du réel, et la diffraction de ces matériaux comme travail sur les différentes formes de représentation.

La question du collage, et celle du *cut up* qui lui est très proche, ne pouvaient donc s'envisager que de manière croisée, dans cette double perspective de transmédiation d'un art à l'autre (et en envisageant la multiplication des supports au fil des expérimentations), et de dynamique entre des procédures d'intégration et de diffraction du matériau signifiant.

Une démarche diachronique, et empirique, s'est donc imposée, afin de montrer comment, entre l'invention du collage en 1912 dans les papiers collés cubistes et la découverte du *cut-up* en 1959, l'esthétique du collage, qui consiste à intégrer un fragment de réel dans la composition de l'œuvre, évolue, en s'adaptant à la poésie, vers un travail de dislocation de la matérialité de la langue, de découpe du signifiant.

Durant cette phase d'expérimentation marquée par la succession de multiples courants d'avant-garde, on peut définir plusieurs périodes de transmédiation esthétique qui modifient les composantes du texte poétique : tout d'abord, de 1912 à 1917, à travers les expérimentations du cubisme et du futurisme, et la naissance de l'Esprit nouveau, le collage entre dans des procédures de *lisualisation*⁴³ du texte, explorant les propriétés plastiques du signifiant ; ensuite, à partir de 1918 et jusqu'en 1924, c'est-à-dire à travers le mouvement dada et le premier surréalisme, l'esthétique du collage est progressivement liée à une forme de *polyexpressivité*⁴⁴ qui multiplie et assemble différents supports et s'agence dans le domaine concret de l'action ; enfin, de 1946 à 1959, la pratique du collage prend une fonction subversive en dépliant l'espace d'une *contre-culture*, à travers le développement des courants lettriste, ultra-lettriste, internationale lettriste puis situationniste, et les premières pratiques de *cut-up*, comme nouvelles procédures de découpage du signifiant.

⁴³ Le terme est emprunté à Jean-Pierre Bobillot qui propose le néologisme de « poésie lisuelle » pour associer les propriétés sonores et visuelles des signes. Cf. Jean-Pierre Bobillot, « Du visuel au littéral. Quelques propositions », in *Poésure et Peintrie*, Musées de Marseille – Réunion des Musées Nationaux, Marseille, 1998, pp. 88-109.

⁴⁴ Le terme est emprunté à Olivier Lussac, pour désigner les formes expérimentales de multiplication des supports dans la production d'œuvres qui, par là même, abolissent les frontières hermétiques entre les disciplines artistiques. Cf. Olivier Lussac, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, « Arts & Sciences de l'Art », 2004.

1. Collage et lisualité (1912-1917)

Dans le domaine de la littérature, et plus particulièrement de la poésie, les différentes pratiques de collage s'élaborent dans le courant des années 1913-1914 : dans différents poèmes d'Apollinaire et Cendrars qui mènent concurremment, et non sans une certaine concurrence, différents travaux d'expérimentation dans le langage poétique, – comme Braque et Picasso dans les arts plastiques. Des « poèmes conversations » aux calligrammes d'Apollinaire, du « livre simultané » aux « poèmes journaux » de Cendrars, le collage apparaît comme un ensemble de techniques inédites et radicalement modernes dans le nouveau langage poétique, se transformant au gré et au fil de recherches inextricablement liées aux expérimentations cubistes dans les arts plastiques, dans sa démarche comme dans son esthétique. Plus qu'un simple degré d'intertextualité ou d'interdiscursivité – au même titre que la citation, l'allusion ou le plagiat dont relèvent aussi certains textes d'Apollinaire et de Cendrars, – le collage, tel qu'il est pratiqué dans ces années marquées par l'effervescence expérimentale du cubisme, ressortit à un processus de translation esthétique d'un support à un autre : une forme de transmédiation.

Si, contrairement aux autres mouvements d'avant-garde de la même période comme le futurisme italien ou le cubo-futurisme russe, les artistes et les écrivains liés au courant cubiste n'ont pas produit de manifeste commun et ont toujours manifesté le souci de ne pas « faire école », de se démarquer de toute ligne commune, – à tel point que les poètes liés à ce mouvement ont toujours

refusé l'épithète « cubiste » appliquée à leurs textes⁴⁵ – il n'en reste pas moins que l'ensemble des productions de ces années 1912-1914 est marqué, dans les arts plastiques comme dans la littérature, par une révolution esthétique, dans son rapport à la réalité et sa représentation, comme dans son rapport au sujet et son énonciation, et que l'invention du collage, dans sa radicale nouveauté, vient souligner.

Cendrars rappelle la proximité entre peintres et écrivains lors de cette période :

A cette époque, les peintres et les écrivains, c'était pareil. On vivait mélangés avec probablement les mêmes soucis. On peut même dire que chaque écrivain avait son peintre. Moi j'avais Delaunay et Léger ; Max Jacob avait Picasso ; Reverdy avait Braque et Apollinaire tout le monde.⁴⁶

Amitiés, proximité, affinités esthétiques établissant des liens étroits entre peinture et poésie, aux plans thématique, – par les motifs de la modernité développés sur les toiles comme dans les poèmes (la tour Eiffel, le train, l'automobile, les affiches, les foules urbaines...) – et esthétique – à travers la problématique de la simultanéité, la modification qu'elle induit dans la perspective ou la syntaxe, les différentes modalisations du collage comme nouvel ordre de la représentation. Avec le cubisme, et grâce à l'ampleur de sa révolution esthétique, la relation entre peinture et poésie se modifie, déplaçant le simple jeu d'influence thématique, pour développer une interaction esthétique en transposant, de la peinture à la poésie, des techniques ou des processus créatifs qui changent radicalement le rapport au langage.

L'invention du collage et les diverses modalités de son expérimentation dans les arts plastiques par Pablo Picasso et Georges Braque dans le courant des années 1912-1913 précède, dans ses enjeux esthétiques comme dans la révolution du langage pictural qu'ils induisent, son utilisation dans le domaine littéraire, – et la révolution du langage poétique qu'il induit. Le collage, en incorporant dans le texte comme sur le tissu de la toile, un matériau qui jusque là lui était étranger, fait partie de ces techniques mixtes, à la frontière de supports différents, et fonctionne comme processus de transmédiation, vecteur de translation esthétique d'un médium à un autre.

Afin de mieux saisir les enjeux du collage comme procédure de transmédiation, il convient de revenir sur son invention dans les arts plastiques, dans le cadre général de la révolution esthétique cubiste et, plus précisément, dans le développement de la pratique des « papiers collés ».

⁴⁵ Sur la relation problématique de cette appellation de poésie « cubiste », et le refus littéraire d'accepter cette épithète qui concéderait une primauté des arts plastiques sur la littérature, l'article de Michel Décaudin et Etienne-Alain Hubert, « Petit historique d'une appellation : « cubisme littéraire » », in *Cubisme et Littérature, Europe* n° 638-639, Juin-Juillet 1982, pp.7-25.

⁴⁶ Blaise Cendrars, *Arts*, 1954, cité in A. Gaultier, *L'ABCédaire du Cubisme*, Paris, Flammarion, 2002, p. 92.

1.1. Papiers collés et expérimentation cubiste (1912-1913)

La peinture cubiste a connu plusieurs phases liées aux différentes recherches sur l'espace (les formes) et la lumière (les couleurs) comme figuration, et leur traitement selon les artistes, depuis son expérimentation autour de 1909 jusqu'à son apogée dans les années qui précèdent la guerre (1913-1914).

Une première période, de 1909 à 1911, est marquée par les recherches de Georges Braque et Pablo Picasso sur la déstructuration de l'espace perspectif et la déformation plastique de l'objet⁴⁷ ; de l'influence de Cézanne et la découverte des arts primitifs (*Les Femmes d'Alger*, 1907) à la destruction de la perspective illusionniste (*La Femme assise*, 1909), l'abstraction et l'hermétisme non-figuratif (*Le Guitariste*, 1910), c'est la naissance du cubisme et sa phase « analytique ». A partir de 1911, Braque et Picasso essaient de résoudre le problème de la figuration à travers la destruction de la perspective par l'insert de lettres au pochoir, puis d'objets sur la toile, et enfin le recours aux « papiers collés », c'est la période « synthétique », jusqu'à 1913, et l'invention du collage, à partir de 1912.

D'autres groupes d'artistes⁴⁸ s'inscrivent dans cette esthétique « cubiste » initiée par Picasso et Braque : le groupe de Puteaux, autour d'Albert Gleizes et Jean Metzinger, qui publie en octobre 1912 *Du Cubisme*, et dont les travaux restent plus attachés, malgré la géométrisation spatiale, au système figuratif ; Robert Delaunay et Fernand Léger, entre autres, adoptent un réalisme non-figuratif, l'Orphisme, composé de contrastes de couleurs vives, exprimant le dynamisme des sensations tout en déstructurant l'espace perceptif.

L'invention du collage et son rôle capital dans le bouleversement du langage poétique procède essentiellement des recherches expérimentales de Braque et Picasso, dans la période « analytique » – qui définit les fondements épistémologiques qui ont permis la découverte et l'utilisation du collage, sa révolution esthétique –, puis « synthétique », à travers ses différentes modalités – selon les matériaux collés, leur découpe, leur prélèvement – et les nouveaux enjeux de cette esthétique.

⁴⁷ Au sujet des toiles de Braque exposées au Salon des Indépendants en mai 1909, Louis Vauxcelle lance avec ironie l'expression de « bizarreries cubiques ».

⁴⁸ Mark Antliff et Patricia Leighton rappellent la constitution de ces divers groupes d'artistes : au Bateau-Lavoir, à Montmartre, le groupe de Braque et Picasso, Juan Gris, Marie Laurencin, les poètes André Salmon et Guillaume Apollinaire ; à Puteaux, dans la banlieue parisienne, les frères Duchamp-Villon, Gleizes et Metzinger, rejoints en 1911 par Picabia, notamment, introduit par Apollinaire. Sur les relations de tous ces groupes, Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et Culture*, Thames & Hudson, Paris, 2002, pp.18-23.

1.1.1. Epistémologie du collage : l'esthétique cubiste

La révolution esthétique du cubisme repose sur deux seuils de rupture avec la peinture « académique » et sa fonction mimétique ou représentative comme « fenêtre ouverte sur le monde » – déjà mise à mal, et en crise, par l'invention de la photographie : le refus de la perspective illusionniste issue de la Renaissance, libérant une perception de l'espace purement conceptuel, et non plus naturaliste, par l'adoption d'une perception simultanée de l'objet, et le recours au modèle primitiviste (européen ou africain). Espace poly-perspectif et simultanéiste, primitivisme – ces deux concepts, essentiels pour l'invention du collage, prendront aussi une importance capitale dans le renouveau du langage poétique.

Le Primitivisme.

L'influence des arts « primitifs », non européens, sur le développement de la peinture cubiste permet de mieux cerner la révolution formelle qu'elle constitue et son ancrage idéologique.

En 1912, Apollinaire, dans une réponse à une enquête sur les origines du cubisme, rappelle brièvement l'importance de la rencontre de Picasso avec le peintre fauve André Derain, qui avait découvert « ces singuliers simulacres africains », « sculptures barbares », « objets bizarres » auprès de Maurice de Vlaminck :

L'année suivante, il [Derain] se lia avec Picasso et cette liaison eut pour effet presque immédiat la naissance du cubisme qui fut l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité de la vision, mais à la réalité de conception. Tout homme a le sentiment de cette réalité intérieure.⁴⁹

L'art primitif fonctionne comme déclencheur chez Picasso qui découvre dans les statues africaines des formes plastiques⁵⁰ ouvrant de nouvelles possibilités dans l'ordre de la représentation, en rupture avec toute la tradition occidentale, son esthétique de la « vision », son *illusion* de la réalité : Apollinaire souligne cette influence dans le glissement vers une esthétique de la « conception » qui ne développerait plus une représentation *illusionniste* du réel, mais reposerait

⁴⁹ Guillaume Apollinaire, « Les Commencement du Cubisme », *Le Temps*, 14 octobre 1912, repris in Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, Gallimard, 1960, p. 342.

⁵⁰ On identifie souvent la naissance du cubisme dans la célèbre toile de Picasso *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (1911), par l'ordonnance de la composition qui ne répond plus à la perspective classique, et surtout le visage de certains personnages dont les traits sont empruntés à l'art ibérique (les yeux) et aux sculptures africaines (la découpe sculpturale et les hachures – clairement identifiables comme primitives), transgressant l'esthétique académique, son image de la « beauté ». Sur ce point M. Antliff et P. Leighton, *Cubisme et Culture*, *op. cit.*, pp. 30-39 et Gabriel Bauret, « *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, manifeste du cubisme ? », in *Europe, Cubisme et Littérature*, *op. cit.*, pp. 26-31. Picasso, en découvrant l'art primitif, transfère la critique sociale thématique de la période « bleue », ayant pour sujets les marginaux de la société, au domaine formel, par l'intégration des traits de l'art primitif, *en marge* des canons de la « beauté » académique.

sur le détachement de la représentation, pour créer ses propres formes, dégager de nouvelles représentations du réel, l'intuition d'une « réalité intérieure ». Dans le même temps, on comprend la charge idéologique et critique d'un tel emprunt à une culture étrangère, principalement jugée « primitive » – avec toute la connotation péjorative que comporte le terme dans une période encore marquée par le discours colonialiste⁵¹ : l'emprunt à « la réalité de la conception », le choix de formes ou de déformations plastiques qui ne relèvent plus de l'illusion réaliste mais révèlent une autre dimension, un nouvel espace artistique, est assorti, par cette déterritorialisation culturelle, ce calque du modèle « primitif », d'une critique radicale de la civilisation occidentale et des fondements de son art. En primitivisant l'art, il s'agit de primitiviser l'occident, de créer un nouveau langage artistique capable de libérer d'autres intuitions, une autre forme de subjectivité, un autre ordre de la représentation.

L'emprunt primitiviste joue un rôle essentiel dans le développement du cubisme en accordant à la révolution esthétique un poids politique et idéologique qui trouvera son apogée dans l'invention du collage, comme remise en question radicale de l'art, et critique de la société occidentale, à travers le modèle formel des statues et masques africains – en rupture avec la « beauté » de la peinture académique – et l'ouverture sur une autre culture.

La rupture esthétique du cubisme, dès sa naissance, remet en cause l'art occidental dont la pérennité contribue, censément, à la stabilité de l'ordre établi, et de l'idéologie qu'il représente.

Au plan littéraire, le Primitivisme n'a pas, pendant la période « cubiste », l'incidence décisive qu'elle a pu avoir dans les arts plastiques, certes pour des raisons linguistiques, mais aussi purement esthétiques : Apollinaire, dans ses chroniques d'art, n'en parle qu'à partir de 1917⁵², et il n'apparaît, sous la forme des « poèmes nègres » de Cendrars et Tzara qu'à partir de 1916, selon deux esthétiques du collage très différentes sous-tendues, très implicitement, par la lecture du poème « Mauvais Sang » du « livre païen ou livre nègre » de Rimbaud qui, à travers la révolte contre le Christianisme, exprime de façon radicale le même rejet de la société occidentale :

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur, mais je ne beure pas ma chevelure.

Les Gaulois étaient des écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps. [...]

Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avars. [...]

⁵¹ Mark Antliff et Patricia Leighton rappellent que le concept même de « primitivisme » est né par opposition binaire avec celui de « civilisé », et précisent à quel point le choix du « primitivisme » par les artistes modernistes, en lien étroit avec les milieux anarchistes, exprimait une révolte à l'égard de la civilisation occidentale, renversant la hiérarchie barbares/civilisés et la mission « civilisatrice », notamment lors des guerres coloniales. Cf. Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et Culture*, *op. cit.*, pp. 25-30 et 40-44.

⁵² « Mélanophilie ou mélanomanie », publié le 1^{er} avril 1917, au *Mercury de France*, repris sous le titre « A propos de l'art des Noirs », préface de l'ouvrage de Paul Guillaume, *Sculptures nègres*.

Les blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler.⁵³

Sans cette virulence révoltée, Apollinaire marque, dans « Zone » (1912), toute la rupture avec « ce monde ancien » que représente l'art primitif, en terminant son poème – et son errance entre la modernité et l'antiquité – par la mention :

Tu marches sur Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre
croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances⁵⁴

Dans le mouvement de lassitude du « monde ancien », de « l'antiquité grecque et romaine », et de cette recherche erratique de nouveauté, l'art statuaire primitif – certes, spiritualisé par l'assimilation au « Christ », au même titre que le Pape Pie X est apostrophé comme « l'européen le plus moderne » à l'ouverture du poème – est mis sur le même plan que l'icône de la modernité⁵⁵ : la « tour Eiffel », et les éléments de la vie urbaine, le va-et-vient des employés dans la « rue industrielle » (« directeurs », « ouvriers », « belles sténo-dactylographes »), le bruit de la sirène, les « inscriptions des enseignes et des murailles » :

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylo-
graphes
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent
J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre la rue Aumont-Thieville et l'avenue des Ternes⁵⁶

A l'errance matinale à travers la ville et les signes de sa modernité, les synesthésies du dynamisme urbain (auditive : « la sirène y gémit », « une cloche *rageuse* y aboie », visuelle : « les *inscriptions* des enseignes et des murailles », auditives et visuelles, par alliance de termes : « du

⁵³ Arthur Rimbaud, « Mauvais Sang », *Une Saison en enfer*, 1873, repris dans *Poésies complètes*, Livre de Poche, Paris, 1984, pp. 126-132.

⁵⁴ Apollinaire, « Zone », in *Alcools*, Gallimard, « Poésie/Gallimard », Paris, 1969, p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8. Le poème s'ouvre et s'achève sur le même rejet du monde ancien, ou de la rémanence du passé dans le présent, pour une recherche du nouveau qui inaugure, par les derniers mots du poème et leur prouesse sonore (« Soleil cou coupé »), une expérimentation de la matérialité verbale, ou la déformation de la langue – certes encore timide, mais programmatique : Apollinaire place « Zone », le poème le plus tardif du recueil *Alcools*, à son ouverture, et supprime la ponctuation – en relation étroite, par la composition même du poème, avec « cette autre forme » de spiritualité (« d'une autre croyance ») des « fétiches » primitifs.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

soleil elle était le clairon », ou comparaison et hypallage : « les plaques les avis à la façon des *perroquets criaillent*⁵⁷ ») répond, à la fin du texte, la clôture nocturne sur l'art primitif : autant de signes en rupture avec le « monde ancien », sa tradition académique, son statisme esthétique, traduisant le sentiment et l'attente du nouveau.

Le poème « Zone », rédigé en octobre 1912 et publié dans *Les Soirées de Paris* au mois de décembre, inaugure chez Apollinaire une nouvelle esthétique, qui sera développée dans les poèmes du recueil *Calligrammes*, plus expérimental, plus axé sur l'expression de la modernité. La fin de l'année 1912 correspond au moment même où, ayant achevé le manuscrit d'*Alcools* – avant d'y adjoindre tardivement « Zone » et « Chantre » – Apollinaire travaille à la constitution de son livre *Méditations esthétiques*, reprise et synthèse d'articles de critique d'art publiés en revue depuis 1908, élaborant une nouvelle théorie de l'art, en relation avec le cubisme, et une présentation des peintres et de leur travail – de Picasso à Marcel Duchamp, de Braque à Picabia, en passant par Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris, et Fernand Léger – de telle sorte que la rédaction de ce poème « long » et erratique intervient dans la continuité de réflexions sur les arts plastiques. La référence finale aux arts « primitifs » répond, quelques années après le déclenchement que leur découverte a produit dans l'œuvre de Picasso, à tout le travail de recherche plastique élaboré dans le courant des années 1911-1912, dans le cadre du cubisme, par l'élaboration d'un nouvel espace sur la toile – poly-perspectif (« réalité de la conception ») – et les emprunts au réalisme du monde urbain, comme autant de signes de la modernité : une forme de « primitivisme occidental », en lien avec la culture populaire et les marques du modernisme urbain – les réclames et les journaux, les affiches et les enseignes qui envahissent les murs de Paris⁵⁸ – autant de matériaux et de thèmes fondant une nouvelle forme de « réalisme », en rupture avec l'esthétique et les matériaux de la peinture « traditionnelle ».

L'emprunt aux arts primitifs, dès l'année 1907 pour les arts plastiques, ou leur mention à partir de 1912 dans la littérature, contribue à la déformation plastique de l'objet dont procèdera la peinture cubiste, comme au développement d'une « primitivisation⁵⁹ » de l'Occident, la découverte d'une

⁵⁷ L'association des enseignes et des affiches aux bigarrures colorées d'un perroquet marque déjà, dans ce texte de décembre 1912, le goût pour les contrastes de couleurs chaudes, qu'il théoriserait sous la notion d'Orphisme lors de l'exposition au Salon des Indépendants de 1913, et dont l'importance sera davantage marquée dans la recherche poétiques des poèmes de 1914.

⁵⁸ Sur le développement des affiches et des panneaux publicitaires, qui viennent couvrir les murs des rues de Paris, voir Brandon Taylor, *Collage, Collage : L'Invention des avant-gardes*, Thames et Hudson, Londres, 2004 ; édition française, Hazan, Paris, 2005, pp. 8-9. Le rôle des affiches, des messages publicitaires, des journaux prendra une importance déterminante dans l'élaboration du collage, dans les arts plastiques comme en littérature.

⁵⁹ En 1913, dans son article sur « La Peinture moderne », Apollinaire note le rapprochement entre la peinture cubiste, dont la « vérité objective » repose sur un art de la conception et non de la vision, avec les primitifs européens : « Les primitifs peignaient une ville non comme les personnes au premier plan l'auraient vue mais comme elle était en réalité, c'est-à-dire complète, avec des portes, des rues et des tours. Un grand nombre d'innovations introduites dans ce genre de tableaux confirment chaque jour ce caractère humain et poétique. » C'est justement le détachement de l'illusion perspectiviste et les modifications sensibles qu'elle produit qui se rapportent, pour Apollinaire, à la poésie. (Cf. Apollinaire, « La Peinture moderne », *Der Sturm*, février 1913, repris in *Chroniques d'art, op. cit.*, pp. 353-354.)

forme de primitivité du regard, modifiant la perception et la représentation de l'espace et du temps, le rapport à la subjectivité : une nouvelle forme de « réalisme ».

L'espace poly-perspectif.

Dans la continuité des déformations plastiques liées à la découverte des arts primitifs, Picasso, rejoint par Georges Braque, explore ce nouvel espace de représentation, jusqu'à développer, dès 1911, un espace poly-perspectif : il ne s'agit plus de représenter l'objet – nature morte, portrait, paysage – selon un point de vue unique, un seul point de perspective, mais de l'envisager en multipliant les points de vue, les points de fuite, pour représenter l'objet non plus tel qu'il est *vu*, mais tel qu'il peut être *conçu*. Ce point d'ancrage multiple, cette « poly-perspectivité » entre en rupture avec l'espace bidimensionnel de la perspective classique, reposant sur un seul point de fuite, et crée des distorsions spatiales et formelles dans la représentation de l'objet qui mettent à mal l'illusion référentielle, l'illusionnisme perspectiviste, comme aussi le principe d'un sujet unique au centre de la représentation, de la perception du réel – c'est le début du cubisme « analytique ».

Dès 1909, Picasso compose *La Femme assise*⁶⁰ qui, faisant le tour du personnage, permet de basculer la représentation dans la tridimensionnalité, en représentant l'ensemble de ses faces : malgré tout, le portrait et les différents éléments qui le composent reste identifiable (on reconnaît un fauteuil, une chevelure, des draperies, une poitrine, des genoux, un journal...), simplement déformés par la superposition des plans géométriques et leur fracture. De 1910 à 1912, les compositions cubistes liées aux expérimentations de Picasso et de Braque, à la différence des autres cubistes, notamment le cercle de Puteaux, deviennent de plus en plus hermétiques, jusqu'à une certaine forme d'abstraction : dès l'été 1910, Picasso réalise *Le Guitariste*, qu'aucun élément figuratif ne permet d'identifier – le cubisme « analytique », limitant l'usage de la couleur à des tons bruns et sombres, multipliant les plans géométriques sans ordonnance perspectiviste, débouche sur l'aporie d'un réalisme non-figuratif.

Le discours critique d'Apollinaire sur la « peinture nouvelle » et le cubisme est marqué, durant l'année 1912, par la notion d'« art pur », notamment dans le chapitre « Sur la Peinture » de ses *Méditations esthétiques* :

Ces peintres, s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus et ils évitent avec soin la représentation de scènes naturelles observées et reconstituées par l'étude.

⁶⁰ La toile est composée dans le courant de l'été, à Horta del Ebro, en Espagne ; quelques mois plus tôt, le critique d'art Louis Vauxcelles parlait des « bizarreries cubiques » à propos des toiles de Braque exposées au Salon des Indépendants. *La Femme assise* est aussi le titre, faisant allusion à la peinture cubiste, d'un roman posthume d'Apollinaire, publié en 1920, constitué de deux récits superposés, composés chacun de montage d'articles et de morceaux découpés dans différents ouvrages : un collage.

La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il suppose sans la découvrir. Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine. (...)

Les jeunes artistes-peintres des écoles extrêmes ont pour but secret de faire de la peinture pure. C'est un art plastique entièrement nouveau. Il n'en est qu'à son commencement et n'est pas encore aussi abstrait qu'il voudrait l'être. La plupart des nouveaux peintres font bien de la mathématique sans le ou la savoir, mais ils n'ont pas encore abandonné la nature qu'ils interrogent patiemment à cette fin qu'elle leur enseigne la route de la vie.

Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre.⁶¹

Derrière un lexique encore marqué par le symbolisme ou le néo-symbolisme (l'expression d'« art pur » est calquée sur celle de « poésie pure », assimilée à la musique), Apollinaire esquisse la possibilité d'un art totalement abstrait, sans référencialité, tout en montrant que la mouvance cubiste reste attachée à la figuration mais esquisse une nouvelle forme de réalisme : un réalisme anti-naturaliste, ou abstrait.

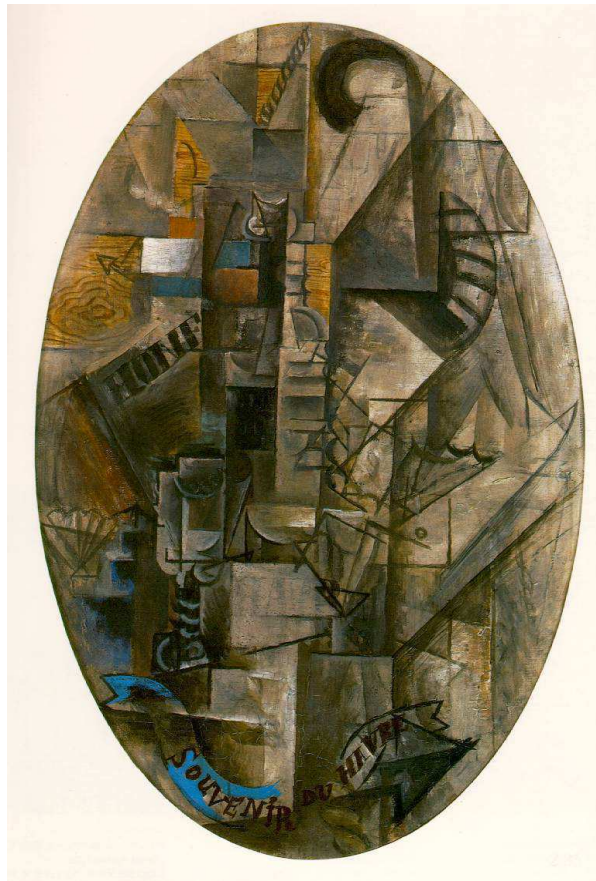


PICASSO, *La Femme assise* (1909)

⁶¹ Apollinaire, « Sur la peinture », in *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, 1913 ; éditions Hermann, coll. « Savoirs », Paris, 1980 (1965), pp.58-60.

Cette forme de nouveau réalisme, liée à l'abstraction de la polyperspective, prendra toute son importance dans l'élaboration des calligrammes, et leur rapport à la figuration et au collage.

D'un point de vue conceptuel, les recherches plastiques liées à la « poly-perspective » procèdent d'une double relativisation : relativisation de la représentation de l'espace, avec les recherches de Henri Poincaré sur la géométrie non-euclidienne, remettant en cause la perception de l'espace à trois dimensions, réduit à une simple convention, un « conventionnisme spatial », pour libérer la conception d'un espace complexe, imperceptible, à multiples dimensions ; relativisation de la perception du temps, avec la théorie de la durée de Henri Bergson, réduisant le temps objectif à un même conventionnisme, pour libérer une perception subjective de la durée, liée à l'intuition du « rythme intérieur⁶² ».



PICASSO, *Souvenir du Havre* (1912)

Si les notions de durée et de rythme intérieur se retrouvent en littérature, de manière intuitive, dans la pratique du vers libre, notamment depuis la « crise de vers » mallarméenne – voire, la suppression de la ponctuation – l'influence des théories de Bergson et la perception subjective du temps qu'elles élaborent, marquent plus profondément la création artistique de 1912 par le thème de

⁶² Sur ces deux points, Mark Antliff et Patricia Leighton, « Philosophies de l'espace et du temps » in *Cubisme et Culture*, *op. cit.*, pp. 64-102.

la durée intuitive, individuelle, composée d'images-souvenirs : chez Picasso, le tableau *Souvenir du Havre* (1912), superpose à la distorsion perspectiviste, à la fragmentation des objets, une distorsion thématique en déployant dans l'espace de la toile les images disparates, hétérogènes, de son voyage dans la ville natale de Braque ; d'une manière similaire, Apollinaire évoque, dans « Zone », cette rémanence du souvenir dans le moment présent, une forme d'ubiquité dans la mémoire, à travers l'alternance pronominale du « je » et du « tu », le jeu paradoxal des déictiques associés à des lieux différents que viennent renforcer le découpage de la parataxe et le jeu des anaphores :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule (...)
 Maintenant tu es au bord de la méditerranée (...)
 Te voici à Marseille au milieu des pastèques (...)
 Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon⁶³

Cette poésie de notations, mêlant dans l'instant présent et l'errance parmi la multitude de la foule différents lieux associés à des images-souvenirs, rejoint une forme de simultanésisme – celle des moments vécus dans le flux continu de la mémoire : succession, dans l'instant, d'états d'âme divers et de souvenirs, d'images associées à des lieux hétérogènes – l'expression d'une simultanésité subjective, lyrique, annonçant les expérimentations liées à la spatialisation matérielle du texte des années 1913-1914, et à une forme, cette fois-ci, de simultanésité objective.

Cette problématique de la simultanésité, dans le courant de l'année 1912, se formalise avant tout à travers la question de la représentation de l'espace, le développement de la poly-perspective dans la peinture cubiste, une diffraction de l'espace dans la simultanésité de la vision, et apparaît sous la notion de « quatrième dimension⁶⁴ ».

Le concept, marqué par la théorie de la relativité d'Einstein (1905) et la géométrie non-euclidienne développée par Poincaré (1902), consiste à intégrer, comme quatrième dimension de l'espace, celle du temps, et séduit les artistes cubistes dès 1911, par la liberté qu'elle accorde dans la représentation de l'espace, son autonomisation vis-à-vis de la *mimesis*, aussi bien dans le groupe des pionniers constitué de Braque et Picasso, que dans celui de Puteaux autour de Gleizes et Metzinger, mais avec des traitements formels et des intuitions différentes. Ainsi Metzinger, lorsqu'il réalise le portrait *Femme à l'éventail* (1912) multiplie les plans et les découpe en représentant son sujet à différents instants, intégrant dans l'espace de la toile la dimension du temps, et sa dynamique, au seuil, par là même, de l'esthétique futuriste ; tandis les expériences menées conjointement par

⁶³ « Zone », *op. cit.*, *passim*. L'organisation du texte multiplie l'évocation de lieux divers associés au souvenir, maintenant l'ambiguïté de la référence temporelle en gardant l'utilisation du présent.

⁶⁴ Sur cette notion de quatrième dimension, son influence et son développement dans la peinture cubiste : Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et Culture*, *op. cit.*, pp. 72-80 ; Alyse Gaultier, *L'ABCdaire du Cubisme*, *op. cit.*, pp. 96-97 ; Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier*, Editions L'improviste, Paris, 2006, pp. 91-100.

Braque et Picasso consistent à saisir l'objet dans sa multiplicité spatiale, comme en en faisant le tour, en multipliant et superposant les points de vue et les lignes de fuite.

Apollinaire, sensible à cette notion de quatrième dimension, évoque son importance dans le « Chapitre III » de *Sur la Peinture* :

Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme des grands artistes.

Les nouveaux peintres, pas plus que leurs anciens ne se sont proposé d'être des géomètres. Mais on peut dire que la géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain. Or, aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de *quatrième dimension*.⁶⁵

Outre le fait que le critique d'art souligne ici le rôle capital de la notion de « quatrième dimension » dans le développement de l'esthétique cubiste de 1910 à 1912, sorte de « lieu commun » de la peinture et du nouvel espace plastique, avant d'être supplanté, dans le courant de l'année 1912⁶⁶, par celle de « simultanété », le parallèle qu'il établit entre la géométrie et la grammaire annonce le travail de renouvellement du langage poétique des années 1913-1914, par les expérimentations sur la spatialité du texte et la rupture avec la linéarité de l'écrit.

En effet, rapprocher la grammaire et ses règles de la géométrie suggère une forme de translation esthétique des arts plastiques aux lettres, et toute une potentialité littéraire de déformation de la représentation dans la langue : une distorsion syntaxique autant qu'une déformation plastique du mot, reportant la syntaxe à une forme de « conventionnisme » linguistique. Autant de portes ouvertes aux expérimentations liées au simultanésisme et au collage des deux années suivantes, stoppées par la première guerre mondiale.

L'invention du collage dans les arts plastiques et son expérimentation dans les années 1912-1913 sous l'impulsion des recherches de Braque et Picasso, les pionniers du cubisme, est liée d'un point de vue esthétique et idéologique à ces deux notions de Primitivité et de poly-perspective : d'une part, la recherche d'une forme de primitivité occidentale, induisant un nouveau rapport à la beauté et au monde, plus intuitif et spontané, ouvert sur l'espace urbain et la modernité, en rupture

⁶⁵ Souligné par Apollinaire, in *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes, op. cit.*, p. 61. Point de vue qu'il relativise quelques lignes plus loin, en soulignant tout de même le rapport entre la « poly-perspective », l'art primitif et le discours scientifique : « Ajoutons que cette imagination : la *quatrième dimension*, n'a été que la manifestation des aspirations, des inquiétudes d'un grand nombre de jeunes artistes regardant les sculptures égyptiennes, nègres et océaniques, méditant les ouvrages de science, attendant un art sublime, et, qu'on attache plus aujourd'hui à cette expression utopique, qu'il fallait noter et expliquer, qu'un intérêt en quelque sorte historique. » (p. 62). Devant les divergences des peintres cubistes à la fin de l'année 1912, et les inflexions multiples données au mouvement (cubisme synthétique de Braque et Picasso, développement de la Section d'or, Orphisme de Leger et Delaunay), la publication du livre rédigé en 1912 est repoussée à 1913.

⁶⁶ Delaunay compose alors *Fenêtres en contrastes simultanés*, qui inspire à Guillaume Apollinaire la forme des « poèmes-conversations » en 1913.

totale avec la société bourgeoise et l'art académique, et la stabilité sociale qui les présuppose ; d'autre part, avec le développement d'un nouvel espace plastique, remettant en cause l'illusion mimétique et perspectiviste, et libérant par là même d'autres modalités de représentation.

1.1.2. Les papiers collés : historique et relation critique

On fait généralement remonter l'invention du collage⁶⁷ à la toile de Picasso *Nature morte à la chaise cannée* (mai 1912) qui, par l'insertion d'un morceau de toile cirée représentant le cannage d'une chaise dans l'espace réduit du tableau (29 x 37 cm), contribue à sa facture abstraite – le découpage des objets en multiples facettes – et remet radicalement en question la tradition picturale, ses matériaux comme son mode de représentation du réel. Il est cependant important de revenir sur l'histoire de cette révolution picturale, les procédures techniques qui l'ont précédée et générée, comme les différents matériaux utilisés par la suite, leur fondement esthétique comme leur teneur idéologique, afin de mieux percevoir les points de jonctions – esthétiques et idéologiques – qui s'établissent avec l'utilisation de cette technique d'insert, le collage, dans la littérature, dès l'année suivante, en 1913.

Au cours des expérimentations menées par Braque et Picasso dans l'exploration de l'esthétique cubiste, on peut noter différentes étapes dans l'élaboration du collage, qui suggèrent un lien esthétique avec la pratique qui sera expérimentée par Apollinaire et Cendrars dans les années 1913-1914 : l'insert, dans un premier temps, de lettres et de syntagmes tronqués, celui d'objets hétérogènes ensuite – l'invention du collage, à proprement parler –, et enfin la pratique des papiers collés.

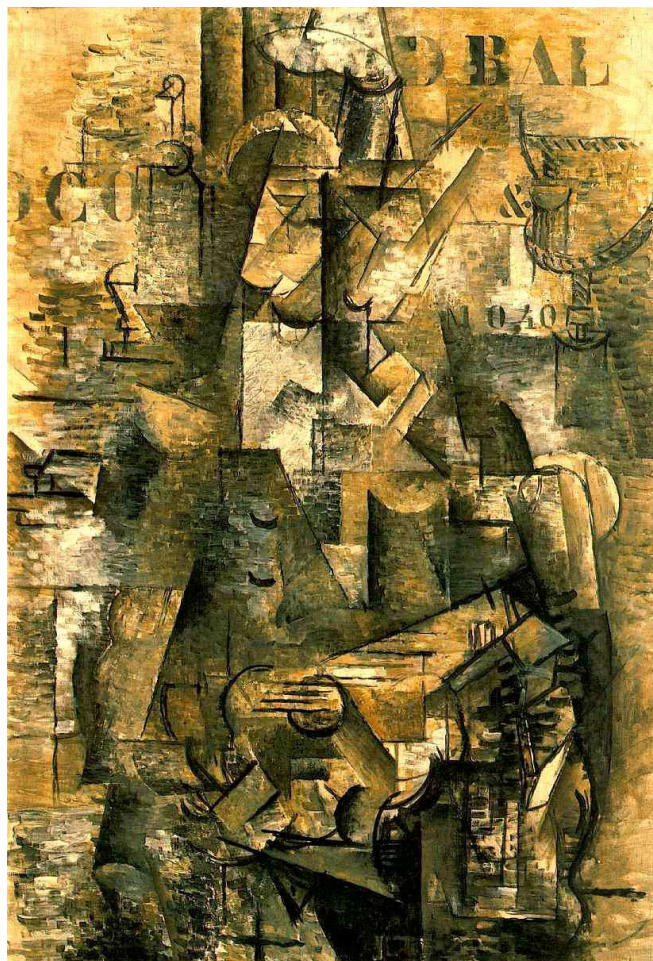
Lettres et syntagmes

L'insertion, sur la toile et son espace bidimensionnel, d'un matériau hétérogène et étranger à la peinture et à son art, ne devient possible et envisageable, comme modalité de représentation du réel et de distorsion de l'espace pictural, qu'au fil de plusieurs années d'expérimentations cubistes, menées par Picasso et Braque.

Dès 1909, dans la continuité des toiles exposées au Salon des Indépendants – et ironiquement étiquetées « cubistes » par le critique Vauxcelles – Braque intègre dans ses tableaux des « objets illusionnistes », puis des chiffres et syntagmes tronqués, afin d'ancrer la dimension de plus en plus

⁶⁷ Sur l'invention du collage, son historique et son esthétique : Mark Antliff et Patricia Leighten, « Papiers collés et révolution », in *Cubisme et culture, op. cit.*, pp. 159-196 ; Brandon Taylor, « L'invention du collage », « Du collage à la construction », in *Collage. L'Invention des avant-gardes, op. cit.*, pp. 11-35 ; Alyse Gaultier, articles « Collage », « Lettes », « Objets illusionnistes », « *Nature morte à la chaise cannée* », in *L'ABCdaire du Cubisme, op. cit.* ; sur les « papiers collés », l'étude magistrale d'Anne Baldassari, *Picasso, papiers journaux*, Tallandier, Paris, 2003, pp. 71-155.

abstraite de son art dans l'espace figuratif : dans *Violon et palette*⁶⁸, il introduit un clou en trompe-l'œil (seul élément littéral et figuratif de la toile, non modifié par la poly-perspective) afin de rendre perceptible dans l'espace diffracté de la représentation des objets en facettes, un point de repère vertical figurant un mur à l'arrière plan, et préservant une forme de lisibilité à la nature morte. L'hiver de la même année 1909, il rajoute sur la toile *Le Pyrogène ou le quotidien* les lettres « Gil B » peintes au pinceau, permettant d'identifier le quotidien (*Gil Blas*) et d'inscrire l'abstraction de la toile et son schéma représentatif dans la littéralité – introduisant aussi le motif du quotidien, du journal, capital pour le collage. Cette inclusion typographique, encore « illusionniste » – peinte au pinceau, à la manière des inscriptions sur les toiles de facture plus académique, et dans la même fonction référentielle – accorde au langage articulé, à la langue, le même traitement cubiste, par troncation du syntagme « Gil B[las] ».



BRAQUE, *Le Portugais* (1911)

Mais c'est surtout à partir de 1911, et de la période « synthétique » du cubisme, que l'insertion de caractères typographiques prend à la fois toute son ampleur quantitative, et sa valeur esthétique :

⁶⁸ Pour une analyse plus précise de ce tableau, Alyse Gaultier, « Objet illusionniste », in *L'ABCdaire du Cubisme*, op. cit., p. 83.

dans la toile *Le Portugais*⁶⁹, de facture nettement plus abstraite – on y repère à peine, au sein des distorsions spatiales, quelques éléments morphologiques (un avant bras, une joue, une épaule) représentant un homme jouant de la guitare dans un bar –, Braque introduit de multiples signes typographiques, peints au pochoir cette fois-ci : les mots ou syntagmes tronqués « OCO » (pour « chocolat »), « D BAL » (pour « grand bal »), comme l'introduction de chiffres « 10,40 » (prix de consommation) et d'un signe non-phonologique comme l'esperluette « & », *signifient*, au niveau figuratif, l'espace bidimensionnel au premier plan du tableau, et la vitrine du café, ses affiches et ses tarifs, mais leur traitement cubiste, leur troncation par métablasme, accorde à la lettre une forme de poly-perspectivité, de distorsion référentielle. L'utilisation de la technique du pochoir, donnant au contour des lettres un aspect neutre, objectif, proprement *typographique*, accentue la rupture avec la tradition académique de l'insertion de mention littéraire dans la peinture, en accordant à leur insert un caractère factice, *emprunté*, loin de l'art et de la marque manuscrite du peintre – comme aussi dans le prosaïsme des éléments signifiés et de leur référence : le bal, le café (le monde quotidien et la culture populaire), et prépare la possibilité du collage, par l'hétérogénéité même de sa technique, et son aspect emprunté, sa surenchère dans le trompe-l'œil.

Sous l'influence de cette toile de Braque, et grâce à leurs affinités expérimentales, Picasso intègre à son tour des syntagmes tronqués, manuscrits ou typographiques, accordant une plus large part au calembour, lié au métablasme : ainsi dans *La Coquille Saint-Jacques* (1912), le mot journal est réduit à la syllabe « JOU », suggérant une intuition ludique dans la création artistique et ses nouveaux matériaux – la phase « synthétique » du cubisme –, et reproduit, peint au pinceau et partiellement tronqué, le mot d'ordre patriotique d'un prospectus « Notre avenir est dans l'air », mis en valeur sur un fond tricolore vif (Picasso utilise pour la première fois de la peinture Ripolin – peinture industrielle réservée aux bâtiments), détourné de son sens nationaliste par la troncation : « Air » est réduit à la simple lettre « A », pouvant tout aussi bien suggérer le lexème « Art »... Néanmoins, Picasso remplace rapidement l'insert de lettres et syntagmes par des fragments d'articles découpés dans les journaux, dès la fin de l'année 1912.

La multiplication des syntagmes typographiques (ou manuscrits) à partir de 1912, comme l'utilisation de techniques (le pochoir) et de matériaux (la peinture Ripolin) étrangers à la peinture traditionnelle rendent possible l'invention du collage par intégration d'un élément hétérogène au tableau. Le collage, comme étape supplémentaire de ce processus de distorsion de la représentation du réel, sa déformation comme son détournement subjectif, est lié, dès son origine, aux problématiques de l'abstraction et du réalisme non figuratif.

⁶⁹ Sur ce tableau, et son rôle déclencheur dans l'invention du collage : Brandon Taylor, *Collage. L'Invention des avant-gardes*, *op. cit.*, pp. 12-13 ; Alyse Gaultier, « Lettes », in *L'ABCdaire du Cubisme*, *op. cit.*, pp. 68-69 ; Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, *op. cit.*, pp. 161-164.

D'autre part, l'intégration, dans l'espace de la toile, de fragments discursifs, et le traitement cubiste qui est donné à la matière verbale (distorsion par troncation), inscrit l'invention du collage dans le domaine de la *transmédiation*, où, quels que soient le matériau traité et le support choisi, il s'agit du même travail de distorsion formelle répondant à l'esthétique cubiste⁷⁰.

Inserts d'objets

Avec l'insertion d'un morceau de toile cirée représentant le cannage d'une chaise dans *Nature morte à la chaise cannée*, en mai 1912, Picasso invente le collage à proprement parler, comme insertion d'un matériau hétérogène sur la toile, franchissant un nouveau seuil, paradoxal, dans l'esthétique poly-perspectiviste cubiste et sa relation à la représentation du réel, sa relation au trompe l'œil. Le collage répond, de manière expérimentale (on peut lire, sur ce qui pourrait figurer un journal posé sur une table, la syllabe « JOU ») aux recherches de Picasso sur la tridimensionnalité, dans son rapport à l'espace bidimensionnel de la toile ; mais, par le choix du matériau (de la toile cirée) il franchit une étape supplémentaire dans « la transgression des codes académiques⁷¹ » : il remet en cause non seulement les matériaux traditionnels de la peinture à l'huile, en intégrant un matériau ordinaire, éphémère, produit en série, mais aussi, de façon définitive, la fonction *illusionniste* de la peinture – déjà mise à mal par l'invention de la photographie – en intégrant l'objet littéral au lieu de le représenter, même s'il s'agit pour lors d'une toile cirée et non d'un véritable cannage de chaise. Derrière l'aspect provocateur et satirique de la toile qui porte le discrédit sur l'illusion mimétique de la peinture traditionnelle (le collage représente près d'un tiers de la surface, le cadre est remplacé par une corde), il s'agit d'une révolution esthétique remettant radicalement en question l'art, le « métier » du peintre, sa maîtrise de la technique picturale, autant que son mode de représentation, son illusion mimétique, et, par là même, la société dont répond cette esthétique, ses fondements culturels : la révolution esthétique du collage comporte des enjeux insidieusement micropolitiques. Toucher à l'ordre de représentation d'une société, ou d'une classe sociale, équivaut à remettre en cause sa stabilité.

L'insertion de ce matériau de culture de masse dans l'espace poly-perspectif de la toile est rapidement suivie par d'autres peintres cubistes⁷², Braque et Gris, puis par les peintres futuristes,

⁷⁰ En témoigne, par exemple, le portrait *L'Editeur Eugène Figuières* (1913) d'Albert Gleizes, qui introduit dans la facture poly-perspectiviste du tableau, les principaux titres modernistes édités par Figuières : *Les Peintres cubistes, Du Cubisme, Poème et Drame, Rythmes simultanés...* Le travail sur la matérialité verbale en peinture, le rôle du manuscrit, prend une importance bien différente dans les Futurismes italien et russe, dès 1913.

⁷¹ Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, op. cit., p. 163.

⁷² A l'exception du groupe de Puteaux, Gleizes et Metzinger, dont les toiles, plus figuratives, n'intégreront pas cette révolution esthétique, et des peintres « orphiques », Delaunay et Léger, que des recherches sur la simultanéité et les contrastes de couleur éloignent des enjeux d'une telle technique.

par l'intermédiaire de Severini⁷³ : Picasso introduit à la même époque un timbre italien (*La Lettre*, printemps 1912), puis du papier peint bon marché, du papier imitation bois, des dessins découpés, des fragments de partition musicale, de chansons populaires, et des coupures de journaux (*Guitare et feuille de musique, Guitare, partition et verre*, 1912) orientant le collage vers des compositions presque entièrement constituées de « papiers collés » et dans lesquelles les découpes d'articles de journaux et leur charge discursive et idéologique prendront une plus grande importance ; Braque introduit lui aussi des coupures de journaux et des papiers simili-bois dans ses compositions mais, suivant une autre voie, il y intègre aussi, dès la fin de l'été 1912, d'autres matériaux que le papier, afin d'enrichir la texture de ses toiles : « sable, cendre, sciure, poussière, limaille de fer, mouture de café⁷⁴... ».



PICASSO, *Nature morte à la chaise cannée* (1912)

Braque et Picasso, en intégrant dans leurs œuvres des matériaux périssables, communs ou appartenant à la culture de masse, en même temps qu'ils remettent en cause l'art pictural issu de la Renaissance et ses fondements esthétiques – la représentation de la réalité basée sur la perception, et non la conception – ouvrent l'espace du tableau à la modernité, non seulement dans les motifs abordés (l'univers du café : guitariste et chanson populaire, journaux, papiers peints, boissons...),

⁷³ Dès la fin de l'année 1912, Severini apprend, par l'intermédiaire d'Apollinaire, l'existence des collages de Picasso, et inclut par la suite des coupures de journaux (relatifs à la guerre) dans ses toiles, suivi dans cette technique par Boccioni « pour enrichir la surface de l'œuvre », Carrà pour une peinture « mot-libriste », et Balla pour accentuer le dynamisme « des constructions tridimensionnelles ». Cf. Brandon Taylor, « La diaspora du collage : Severini, Gris et les autres », in *Collage. L'Invention des avant-gardes*, op. cit., p. 21.

⁷⁴ Cf. Brandon Taylor, *Collage. L'Invention des avant-gardes*, op. cit., p. 17.

mais surtout dans les matériaux utilisés, issus de la culture populaire et des produits en série, comme une sorte d'insert primitiviste, ou le paradoxe d'une « primitivité moderne » : il devient inutile de reproduire la réalité, s'il est possible d'intégrer directement sa reproduction, ou même sa réalité – l'art doit donc représenter une autre réalité, ou une autre perception/conception de la réalité.

Dès 1908, et dans le même temps qu'il travaillait à l'assimilation des formes des sculptures africaines dans ses toiles, Picasso avait réalisé une composition sur carton, centrée autour d'une étiquette mentionnant « Au Louvre » intitulée *Le Rêve*. Cette toile reprend la structure du *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, si ce n'est que la baigneuse à l'arrière plan est remplacée par cette étiquette, seul élément intact et lisible du carton, sur laquelle il a dessiné un personnage et une barque : le collage, ou plutôt le collage inversé⁷⁵, l'intégration dans l'espace du tableau d'un fragment discursif, prend la même valeur critique et ironique à l'égard de la peinture académique que les déformations primitivistes des personnages de *Trois Femmes* (1908), reprenant les postures de la *Venus Anadyomène* d'Ingres (1848) – une forme d'allusion parodique, ou de détournement des grandes toiles de la peinture « académique » et de la beauté classique : déformation dans le cadre de l'imitation primitiviste, satire dans celui du papier collé.

A partir de l'été 1912, les travaux de Braque et Picasso s'orientent vers des compositions entièrement réalisées avec des « papiers collés », laissant une plus large place aux journaux et à leur matière discursive.

Papiers collés et journaux

De 1911 à 1912, Picasso citait dans ses toiles les titres des journaux, par syntagmes tronqués peints au pochoir, à partir de novembre 1912 il intègre directement dans l'espace de la toile des fragments d'articles présentés matériellement sous la forme de papiers collés⁷⁶, jusqu'à envahir la presque totalité de la surface dans *Verre et bouteille de Suze* (novembre 1912).

L'utilisation des journaux dans l'œuvre de Picasso procède d'un double régime signifiant, une double représentation : à la fois comme objet formel et mimétique (Picasso découpe les colonnes de journaux selon la forme dont il a besoin pour réaliser ses plans multiples et leurs facettes), et objet discursif (la découpe respecte les colonnes et la lisibilité du texte) permettant tout un jeu de détournement et de critique idéologique. Même si la troncation et la mise en valeur des titres par la

⁷⁵ Anne Baldassari parle à propos de cette œuvre de « collage trouvé », (cf. Anne Baldassari, *Picasso, papiers journaux*, op. cit., p. 232) ; pour une analyse détaillée du *Rêve*, Brandon Taylor, *Collage. L'Invention des avant-gardes*, op. cit., pp. 7-8.

⁷⁶ A partir de 1914, et avec la première guerre mondiale, Picasso ne mentionnera les quotidiens que sous la simple évocation du vocable « Journal », peint au pinceau, et soumis à diverses formes de troncation syllabique. L'utilisation de fragments de journaux collés concerne essentiellement les années 1912-1913.

typographie permet tout un système de calembours à la manière des lettres peintes au pochoir, c'est surtout un jeu de double sens et de valeur polysémique qui se met en place dans les « papiers collés » : *Guitare, partition et verre* (novembre 1912) garde la manchette tronquée « LE JOU/LA BATAILLE S'EST ENGAGE/ » d'un article relatant le déroulement des combats dans la guerre des Balkans (sorti de son contexte, le titre se lit à la fois comme une critique pacifiste de la situation dans les Balkans et une déclaration de guerre esthétique contre les censeurs de l'art moderne et partisans du « retour à l'ordre ») ; un dessin à l'encre de chine sur papier journal (*Violon*, été 1913), découpe le titre « LES CREDITS POUR L'ARMEE⁷⁷ » en « LES CREDITS POUR L'AR[mée] », détournant un article de la France populiste et bien pensante dans le sens de l'anarchisme et du pacifisme ; ou encore, dans *Bouteille, verre et journal sur une table* (décembre 1912), « UN COUP DE THE[âtre] ».



PICASSO, *Verre et bouteille de Suze* (1912)

Picasso réagence ainsi des articles relatifs la guerre des Balkans, d'autres sur les briseurs de grève, ou le profit des marchands d'armes... si bien que les compositions des « papiers collés » sont

⁷⁷ Cf. Anne Baldassari, qui a retrouvé et analysé la plupart des journaux dont s'est servi Picasso : *Picasso, papiers journaux*, *op. cit.*.

chargées idéologiquement et politiquement, dans le même temps qu'elles énoncent une révolution radicale de la représentation artistique. A la différence des papiers peints, des faux bois et des toiles cirées qui fonctionnent comme leurre visuel et effet de trompe l'œil, l'article de journal joue un rôle de « rupteur sémantique⁷⁸ », par sa texture et son caractère écrit, sa masse discursive, et donne au collage toute sa dimension idéologique, sa relation au monde extérieur, à la politique et à la guerre, créant une tension entre son assimilation esthétique dans la composition des « papiers collés », leurs traits figuratifs, et le détournement de leur message politique dans le collage.

Il intègre par la suite, dans des compositions de papiers peints et de coupures de presse, des iconographies publicitaires et des cartons commerciaux⁷⁹ développant une forme d'hétérogénéité plastique et sémantique, par sa relation au monde urbain, social et politique : *Nature morte* « *Au bon marché* » (février 1913) associe un fragment de publicité pour La Samaritaine, une dépêche sur l'assassinat du ministre turc Nazim Pacha, un carton publicitaire pour « Au Bon Marché » (concurrent de la Samaritaine) et des fragments discursifs « lun », « B », « trou », « ici », de telle sorte que l'agencement de tous ces papiers collés relève d'une véritable syntaxe, préfigurant le collage dada et constructiviste.

Les papiers collés tiennent un rôle déclencheur dans le domaine des arts plastiques, ils conditionnent d'une certaine façon les expérimentations futuristes et cubo-futuristes liées au collage, et induisent un rapport critique vis-à-vis des discours et des images produits par une société, ou une classe sociale, son idéologie ; mais cette influence radicale par l'inflexion qu'elle donne à la représentation du réel ne se limite pas aux arts plastiques, et conditionne aussi l'invention du collage en littérature dans le courant de l'année 1913, conduisant Apollinaire à utiliser une technique similaire, et tout aussi révolutionnaire, en poésie. L'influence des papiers collés s'exerce même plus tardivement : Breton leur consacre un article en 1933, mettant en avant le lien du collage à l'actualité et au périssable, puis Tzara en 1935, soulignant dans les papiers collés la transgression de l'inconscient : deux lectures, surréaliste et dada, sensiblement différentes.

Apollinaire : lecture critique

Apollinaire s'intéresse très tôt aux « papiers collés » de Picasso. Dès le 14 mars 1913⁸⁰, il lui consacre une étude dans *Montjoie!* – reprise avec quelques modifications dans *Les Peintres cubistes* –, qui non seulement prend la défense de l'esthétique cubiste en en montrant toute la nouveauté,

⁷⁸ L'expression est d'Anne Baldassari, *ibid.*, p. 88.

⁷⁹ Cf. Anne Baldassari, *ibid.*, pp 94-96.

⁸⁰ Picasso explore les potentialités du collage et produit la plupart de ses papiers collés de novembre 1912 à février 1913.

mais s'attache aussi à décrire et à définir, à deux reprises, l'esthétique du collage à l'œuvre dans les « papiers collés » :

Sévèrement, il a interrogé l'univers. Il s'est habitué à l'immense lumière des profondeurs. Et, parfois, il n'a pas dédaigné de confier à la clarté des objets authentiques, une chanson à deux sous, un timbre-poste véritable, un morceau de journal quotidien, un morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannelure d'un siège. L'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité de ces objets.

La surprise rit sauvagement dans la pureté de la lumière et c'est avec insistance que des chiffres, des lettres moulées apparaissent comme des éléments pittoresques, nouveaux dans l'art et depuis longtemps déjà chargés d'humanité.

Il n'est pas possible de deviner les possibilités, ni toutes les tendances d'un art aussi profond et aussi minutieux. [...]

Imitant les plans pour représenter les volumes, Picasso donne des divers éléments qui composent les objets une énumération si complète et si aiguë qu'ils ne prennent point figure d'objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangement. [...]

La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation.⁸¹

On reconnaît à travers les éléments insérés sur la toile (objets : timbre poste, morceau de journal, partition musicale, toile cirée ; chiffres et lettres au pochoir) les différentes œuvres de Picasso, et Apollinaire souligne la rupture esthétique qu'inaugure cette invention du collage : nouvelle forme de réalisme (« la vérité de ces objets ») annihilant l'ancien art du peintre, son métier ; importance du spectateur, qui devient un acteur essentiel du tableau, de son « arrangement », la « simultanéité » des objets référés ; rupture radicale avec l'ordre mimétique ou « illusionniste » de la représentation (« le monde est sa nouvelle représentation »). Trois modifications clés qui se retrouveront dans la procédure du collage en poésie : emprunt direct à la réalité et à la « masse discursive » produite par une société, réagencement et montage simultané des emprunts nécessitant l'activité du lecteur.

La deuxième fois qu'il évoque les « papiers collés », à la fin de l'article, il insiste davantage sur la valeur de rupture, quasi provocatrice et choquante, de la pratique du collage et du renouveau des matériaux de la peinture :

Moi, je n'ai pas la crainte de l'Art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres.

Les mosaïstes peignent avec des marbres ou des bois de couleur. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales ; sous la Révolution française, quelqu'un peignit avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales, ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols.

Il me suffit, à moi, de voir le travail, il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une œuvre d'art.

⁸¹ Pour toutes les citations de cet article : Apollinaire, « Pablo Picasso », *Montjoie!*, 14 mars 1913, in *Chroniques d'art*, *op. cit.*, pp. 367-370 ; repris in « Picasso », *Les peintres nouveaux*, *op. cit.*, pp.76-80.

Outre le fait qu'il mentionne ici des objets (timbre poste, carte postale) qu'il insérera lui-même, sous forme de collage, dans la composition de son recueil *Calligrammes* – sans doute aussi sous l'influence de l'art postal du futurisme italien –, il insiste une nouvelle fois sur la fracture esthétique des « papiers collés » qui modifient le travail du peintre devenu « bricoleur », comme agencement d'emprunts, et sa relation à la représentation de la réalité : représenter la réalité ne consiste plus à l'imiter, au plus juste, mais à réagencer certains de ses fragments pour leur donner un nouvel éclairage.

Il ne s'agit plus d'une esthétique de l'imitation, mais de l'agencement, du découpage de fragments de « réalité ».

Si Apollinaire n'expérimente pas le collage en poésie avant la fin de l'année 1913, sous la forme de « poèmes conversations⁸² » dans un premier temps, il évoquait, dans « Zone⁸³ », les rapports de la poésie et de la modernité ouverte sur la culture de masse et la prolifération des messages dans l'espace urbain :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers⁸⁴

Les « prospectus », les « catalogues » et les « affiches » sont associés à la poésie (l'utilisation du verbe « chantent » en souligne le nouveau lyrisme, visuel et typographique, par l'hypallage de la mention « tout haut »), et les journaux à la prose. Mais indirectement, il énonce ici de manière thématique ce qui deviendra, dans le courant de l'année 1914, les nouveaux matériaux du collage poétique, l'emprunt aux discours de masse, et à leur typographie. Un témoignage d'André Billy, qui rapporte une conversation avec Apollinaire dans un numéro d'octobre 1912 des *Soirées de Paris*, rappelle justement l'importance poétique que prennent chez le poète et critique d'art Apollinaire les discours de masse :

J'essaie depuis quelques temps des thèmes nouveaux et fort différents de ceux sur lesquels vous m'avez vu jusqu'à présent entrelacer des rimes. Je crois avoir trouvé dans les prospectus une source d'inspiration... [et dans] les catalogues, les affiches, les réclames de toutes sortes. Croyez-moi, la poésie de notre époque y est incluse. Je l'en ferai jaillir.⁸⁵

⁸² « Lundi rue Christine » est publié pour la première fois le 15 décembre 1913, dans le n° 19 de la revue *Les Soirées de Paris*.

⁸³ Le poème est publié en novembre 1912, au moment où Picasso et Braque expérimentent les papiers collés et intègrent pour la première fois des coupures de journaux dans l'espace de la toile.

⁸⁴ Apollinaire, « Zone », in *Alcools*, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁵ Propos d'Apollinaire, le 13 septembre, rapportés par André Billy, in *Soirées de Paris*, octobre 1912, cités en note par L. C. Breunig et J.-Cl. Chevalier in Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, *op. cit.*, p. 135.

L'utilisation du futur (« Je l'en ferai jaillir ») laisse entrevoir tout le travail de recherche et d'expérimentation, en lien avec la révolution des papiers collés et leur ouverture sur d'autres matériaux, issus de la culture de masse, l'invention du collage en littérature, au niveau syntaxique et discursif.

S'il est impossible de parler de « cubisme littéraire⁸⁶ » pour caractériser la production poétique « moderniste » des années 1913-1914, en raison de la différence matérielle des supports utilisés (picturale d'un côté, verbale de l'autre), des disparités esthétiques entre les différents artistes de la mouvance cubiste (les pionniers Braque et Picasso, le cercle de Puteaux, les peintres « orphiques ») et les pratiques mêmes des poètes de la modernité, on peut noter une forme de translation esthétique à travers l'expérimentation du collage, notamment sous l'impulsion d'Apollinaire, relevant d'un processus de transmédiation : utilisation du matériau verbal dans la peinture, et ouverture sur la plasticité du texte en poésie.

Même si l'invention du collage dans les arts plastiques précède⁸⁷ son expérimentation dans le champ littéraire, les poètes de la modernité se sont toujours défendus d'une quelconque adaptation ou imitation de l'esthétique cubiste, – Reverdy⁸⁸, en 1918, va même jusqu'à noter, pour couper court à l'épithète « cubiste » appliquée à sa revue *Nord-Sud*, l'influence des poètes sur les peintres, notamment Mallarmé et Rimbaud⁸⁹ ; on ne peut en tout cas que signaler, dans l'invention du collage, cette interaction des signes et des matériaux, dans le champ littéraire et plastique, cette transmédiation d'un champ à l'autre, qui répond, dans une diversité de productions liée aux supports utilisés, à une même révolution esthétique, un bouleversement épistémologique de la relation au réel et au sujet.

1.2. Translation poétique et lisualité (1913-1914)

⁸⁶ Sur la polémique suscitée par cette appellation dans les milieux littéraires de la première avant-garde, voir l'article de Michel Décaudin et Etienne-Alain Hubert, « Petit historique d'une appellation : « cubisme littéraire » », in *Cubisme et Littérature*, *op. cit.*, pp.7-25.

⁸⁷ Picasso réalise *Nature morte à la chaise cannée* en mai 1912, premier collage plastique ; Apollinaire publie « Lundi rue Christine » en décembre 1913.

⁸⁸ Voir Michel Décaudin et Etienne-Alain Hubert, « Petit historique d'une appellation : « cubisme littéraire » », in *Cubisme et Littérature*, *op. cit.*, pp.17-18. Sans doute aussi Reverdy récuse-t-il cette influence des arts plastiques, parce que son écriture, comme sa revue, n'est pas marquée par l'esthétique du collage.

⁸⁹ On peut noter en effet chez Rimbaud, dans « Alchimie du verbe », un goût pour la culture populaire : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres d'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. » où l'on retrouve quelques thèmes clés, notamment chez Picasso : les « saltimbanques », « refrains niais », etc.. Cf. Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », in *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 139.

Les années 1913-1914 marquent un tournant dans la production poétique, lié à l'invention du collage et à la problématique du simultanésisme, – essentiellement à travers les poèmes d'Apollinaire et de Cendrars : le recours au collage, comme technique littéraire, induit par l'expérimentation du cubisme synthétique, est un des moyens de résoudre la question de l'expression de la simultanésité dans la langue, et de rompre avec la linéarité du texte. En 1913, Apollinaire invente le concept de « poème conversation » en intégrant dans le fil du texte un matériau discursif extra-littéraire, prélevé directement dans la continuité du réel, constituant une bonne part des poèmes d'« Ondes⁹⁰ » ; tandis que Cendrars évoque la notion d'« élasticité », dans une dynamique sans doute plus proche du futurisme italien, en composant l'essentiel des poèmes qui constitueront le recueil *Dix-neuf poèmes élastiques*, publié en 1919 : il s'agit, à travers ces deux formes expérimentales de « poèmes conversations » et de « poèmes élastiques », d'un renouvellement du lyrisme par l'expression d'une nouvelle conscience d'être au monde, grâce aux progrès technologiques – modifications du rapport à l'espace (train, voiture, avion...) et au temps (naissance des télécommunications, TSF, téléphone, télégraphe, radio, poste...), réduisant les distances et accélérant la perception du temps – *signifiés* par la technique du collage : l'emprunt aux conversations ambiantes comme aux discours de masse, au quotidien, aux faits divers, marque sémiotiquement, cette nouvelle conscience planétaire, cette ouverture à une nouvelle modalité de subjectivation, dans le rapport à soi et au monde : un nouveau lyrisme.

Le collage apparaît ainsi, et d'abord, comme le vecteur d'un nouveau lyrisme, en prise avec la réalité du monde moderne, et en réponse à la problématique de la simultanésité en poésie : rendre la simultanésité du monde et la multiplicité des sensations, ouvrir le matériau verbal aux synesthésies et à la multiplicité de l'instant.

Dans le même temps, et dans la continuité de cette ouverture synesthésique à la pluralité du monde, à sa dimension renouvelée, le collage intègre un processus de transmédiation, comme composante des expérimentations liées à la matérialité verbale et à la *lisualité* du texte, à travers le premier « livre simultané », *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, de Sonia Delaunay et Blaise Cendrars (publié en novembre 1913) et l'expérimentation lisuelle des « idéogrammes lyriques » de Guillaume Apollinaire, constituant dès juillet 1914 l'album *Et moi aussi je suis peintre* dont la guerre empêcha la publication. Le collage induit alors non seulement un nouveau lyrisme, dans le rapport au monde modernisé, mais aussi une nouvelle approche de la matérialité de la langue et de la forme du livre, prenant en compte sa plasticité sémiotique et non plus seulement sa valeur sémantique.

⁹⁰ Apollinaire rassemble dans cette première partie du recueil *Calligrammes. Poèmes de la guerre et de la paix (1913-1916)*, achevé d'imprimer en avril 1918, les poèmes écrits avant la déclaration de la guerre et sa mobilisation.

L'utilisation du collage en poésie, dans le courant 1913-1914, structurée dans ses matériaux et dans son esthétique (emprunt hétérogène à la réalité) par les expérimentations des papiers collés, devient une composante technique de la problématique du simultanésisme, liée à l'expression de la simultanésité de la réalité et de la perception dans la linéarité de la langue et l'épaisseur sémantique des discours, suivant trois seuils d'expérimentation et de transmédiation : l'évocation thématique du simultanésisme par des transcriptions picturales ou des motifs empruntés aux arts plastiques, dans une thématique moderniste commune ; la pratique littérale du collage discursif dans les « poèmes conversations » et les « poèmes élastiques », intégrant un matériau verbal extra-littéraire ; l'expérimentation d'une forme de *lisualité* plastique dans la matérialité verbale du livre ou du texte pour rendre, *spatialement*, l'expression de la simultanésité du réel – le collage dans la matérialité de la langue.

Pour autant, ces trois dimensions du collage en poésie (thématique, discursive, linguistique ou verbale) ne sont pas successives dans sa pratique, mais s'élaborent parallèlement, dans un même mouvement, et souvent de manière simultanée dans les textes, esquissant des lignes de fuite dans le langage et la représentation de la réalité.

1.2.1. *Collage et simultanésisme : poésie et motifs (1913)*

La question du simultanésisme est au cœur de la production artistique et littéraire de 1913, englobant une diversité d'esthétiques et de courants avant-gardistes – pour ne pas parler d'écoles – que révèle de manière assez tapageuse la polémique⁹¹ que suscita la revendication du terme même de « simultanésisme » opposant Barzun – tenant du « Dramatisme » – à Guillaume Apollinaire, Delaunay et Cendrars, et aux peintres futuristes, autour de l'artiste Boccioni. Au sein de pratiques aussi diverses que celles de la dynamique futuriste, de la polyphonie dramatisante, ou de la synesthésie orphique, avec toutes les modulations de l'expression de la simultanésité dans des œuvres aussi hétérogènes que l'*Orphéide* de Barzun ou *Le Sacre du Printemps* de Voirol et le « livre simultanés » de Delaunay/Cendrars ou la peinture de « sons, bruits et odeurs » de Carrà, et les inflexions données par chaque sensibilité, chaque courant esthétique, on peut noter trois grandes lignes de simultanésisme : un simultanésisme temporel, un simultanésisme synesthésique et un simultanésisme spatial.

- Le simultanésisme temporel. Le champ « temporel » de la simultanésité rejoint l'expression de la continuité de la mémoire et de la multiplicité des souvenirs qui constituent et structurent le

⁹¹ Sur cette polémique, et les différentes acceptions de la notion de « Simultanésisme » : A. Sidoti, *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique*, Éditions Lettres modernes, « Archives », n° 4, Paris, 1987 ; Isabelle Krzywkowski, « Théories et pratiques du simultanésisme en poésie. Autour d'Henri-Martin Barzun », in *Le Temps et l'Espace sont morts hier, op. cit.*, pp. 91-111 ; Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.

moment présent. Le peintre futuriste Severini exploite cette dimension de la multitude temporelle du présent, dès 1911 : ainsi, dans une toile comme *Souvenirs de voyage*⁹², composée par assemblage d'images-souvenirs et de motifs liés au passé et au voyage, avant de la théoriser dans « L'art plastique néo-futuriste » (hiver 1913-1914), où le souvenir, libéré de sa « cause matérielle », n'est exprimé que pour sa sensibilité et doit agir « non seulement comme un ELEMENT D'INTENSIFICATION PLASTIQUE, mais aussi comme [...] CAUSE EMOTIVE DIRECTE indépendante de toute *unité de temps et de lieu*⁹³. » La rupture avec les unités classiques de temps et de lieu ne change pas seulement l'ordre (classique) de la représentation, mais traduit une nouvelle *perception* de l'espace-temps, liée au dynamisme du monde moderne et à sa sensibilité. Le souvenir n'est plus lié à l'expression de la nostalgie – d'une forme de passéisme –, mais devient vecteur de nouvelles émotions, élan vital. Cette dimension temporelle de l'expression de la simultanéité prend une grande importance dans la poétique d'Apollinaire, dès le poème « Zone » et sa dérive à travers les souvenirs personnels et les vestiges urbains du passé, et plus encore dans les textes d'« Ondes ».

- Le simultanésisme synesthésique. Cette conception de la simultanéité consiste à ouvrir l'expression, dans le champ littéraire ou plastique, à la multiplicité des perceptions de la réalité et leur simultanéité dans l'instant, leur synchronisme. Fernand Divoire définit ainsi la Simultanéité, en juillet 1913, dans la revue d'Henri-Martin Barzun, *Poème et Drame* : « Nous entendons à la fois plusieurs bruits ; nous voyons à la fois plusieurs êtres et plusieurs choses et nous voudrions que l'art fût capable de nous rendre la vue et l'audition de tout cela en même temps⁹⁴. » Cette forme de simultanéité, associée au synchronisme des impressions et des perceptions (visuelle et sonore), suggère un travail de spatialisation et de coloration du texte, une expérimentation sur la matière verbale. D'une manière tout aussi transmédiatique, le peintre futuriste Carrà théorise, dès le mois d'août 1913, une « peinture des sons, bruits et odeurs », dans un même souci de translation perceptive dans un matériau donné, ici pictural, sous forme de « bouillonnement vertigineux de formes et de lumières sonores, bruyantes et odorantes⁹⁵ » pour rejoindre une forme de *peinture totale* dans un « tourbillon de sensations », « un état d'âme plastique de l'universel ».

⁹² Cf. Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et Culture*, *op. cit.*, p. 89 ; et Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, *op. cit.*, p. 186-187 : « (Depuis 1911, avec mon tableau « Souvenirs de voyage » – première exposition futuriste à Paris, février 1912 – j'avais prévu la possibilité d'élargir l'horizon de l'émotion plastique jusqu'à l'infini, en détruisant totalement l'unité de temps et de lieu avec une peinture du souvenir qui réunissait dans un seul ensemble plastique des réalités perçues en Toscane, sur les Alpes, à Paris, etc.) »

⁹³ Severini, « L'Art plastique néo-futuriste », reproduit in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, *op. cit.*, p. 186. Les majuscules et italiques sont de Severini.

⁹⁴ Fernand Divoire, « L'art poétique orchestral : Le Simultané EST », conférence de septembre 1923, reprenant l'article « Les poètes et le rythme simultané », publié in *Poème et Drame*, n° 5, juillet 1913, cité in Isabelle Krzykowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier*, *op. cit.*, p. 99. Cette conception de la simultanéité poursuit l'unanimité de Jules Romain.

⁹⁵ Carrà, « La Peinture des sons, bruits et odeurs », in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, *op. cit.*, p. 185. Il donne comme exemples de ces essais de peinture synesthésique : *Les Funérailles d'un Anarchiste*, *Les Cahots de fiacre* (Carrà) ; *Etats d'âme*, *Forces d'une rue* (Boccioni) ; *La Révolte* (Russolo) ; *Le pan-pan* (Severini), exposés à Paris en février 1912.

Simultanéisme sensoriel qu'on retrouve, moins tapageur et plus feutré dans son expression, dans l'orphisme de Delaunay et les poèmes d'Apollinaire et Cendrars.

- Le simultanéisme spatial. La dimension « spatiale » du simultanéisme permet d'envisager la concomitance d'événements multiples en un même moment sous la forme d'un synchronisme événementiel qui marque l'ouverture de la conscience à la multiplicité du monde, la « conscience universelle ». Cette « spatialité » du simultanéisme concerne essentiellement le champ littéraire, tentant de rendre, dans certains textes, une multitude d'événements se produisant en un même temps, ainsi Apollinaire dans certains de ses « poèmes conversations » ou ses « idéogrammes lyriques » ou encore Cendrars dans certains « poèmes élastiques ».

Ces trois formes de simultanéité, souvent concomitantes dans les textes et les toiles, établissent un nouveau rapport au *temps* – à la continuité de la durée, sa matière impressive dans la mémoire –, à l'espace – sa multiplicité et sa pluralité –, aux sensations et au corps – un sensualisme vitaliste : autant de modifications des modalités de subjectivation qui travaillent la création artistique des années 1913-1914, dans le domaine conceptuel et théorique (les manifestes), autant que pictural et littéraire. Ainsi, le poème « Liens » (avril 1913) de Guillaume Apollinaire, qui figure au seuil d'« Ondes » et du recueil *Calligrammes*, mêle-t-il ces trois formes de simultanéité, dans toute leur complexité, de manière programmatique : à travers l'image moderniste d'une Europe arachnide par la multiplication des réseaux – « rails », « cordes tissées », « câbles sous-marins » – et le double jeu de communication (élargissement des frontières) et de contrainte ou de sujétion à travers la polysémie de mot « liens » (communication et assujettissement), se dessine un sujet (« nous ») ouvert à la pluralité de l'espace, et à la multiplicité des sensations (sonores : « cordes faites de cris » ; visuelles : « blancs rayons de lumière », associés à l'horizontalité et la verticalité), mais libre des carcans idéologiques, des « sons de cloches » :

*J'écris seulement pour vous exalter
O sens ô sens chéris
Ennemis du souvenir
Ennemis du désir*

*Ennemis du regret
Ennemis des larmes
Ennemis de tout ce que j'aime encore⁹⁶*

Ouverture du texte à un sensualisme synesthésique, à une perception de l'espace renouvelée, simultanée, refus du passé – quoique paradoxal et nostalgique : « tout ce que j'aime encore » – pour le déploiement de l'instant et de ses simultanéités : c'est dans ce nouveau cadre esthétique, et cette

⁹⁶ Apollinaire, « Liens », in *Monjoie !*, n° 5, 14 avril 1913, repris in *Calligrammes*, Gallimard, « Poésie/Gallimard », Paris, 1966, réédition 1994, pp. 23-24.

nouvelle perception de la réalité que s'élabore la technique du collage, liée tout d'abord aux synesthésies, à la concomitance des perceptions et des événements dans l'instant, puis à la représentation de l'espace, par la dislocation de la linéarité du texte et sa spatialisation – dont les œuvres de Barzun, Divoire, Apollinaire et Cendrars expérimentent des formes différentes par le recours à la typographie ou à la couleur.

Mais dans un premier temps, c'est essentiellement de manière sémantique que s'esquisse, dans la nouvelle poésie, l'expression de la simultanéité, en lien étroit avec des motifs picturaux et les thèmes de la modernité. Ainsi Apollinaire, dans le poème « Tour » (janvier 1913) dédié à Robert Delaunay et initialement rédigé au dos d'une carte postale représentant un de ses tableaux, évoque une forme de simultanéité spatiale à travers le motif de la tour Eiffel, exploré, dès 1910, par le peintre orphique :

Au Nord au Sud
Zénith Nadir
Et les grands cris de l'Est
L'Océan se gonfle à l'Ouest
La Tour à la Roue
S'adresse⁹⁷

Les références spatiales (quatre points cardinaux, « Zénith Nadir ») associées à des sensations auditives (« les grands cris de l'Est ») et visuelles (« L'Océan se gonfle à l'Ouest ») démultiplient l'impression de grandeur et accentuent la perception simultanée de l'espace, renforcée par la parataxe, la « poésie de notations », par petites touches ou mentions à peine liées syntaxiquement. Dans le même temps, la tour est associée à la communication, à la multiplicité des messages véhiculés par son relais télégraphique, et à la simultanéité des « ondes » sonores : « tour » et « roue » interfèrent, par métoplasme.

Cendrars aborde à plusieurs reprises le motif de la tour Eiffel, dans la continuité de la série de tableaux de Robert Delaunay, en insistant davantage sur l'expression de la simultanéité. Dans un poème également intitulé « Tour⁹⁸ » (août 1913), il amplifie les références spatiales et leur hétérogénéité, passant du « Gange » à « Bénarès », aux « cris colorés des multitudes de l'Orient », au « Pôle-Nord », au « Mississippi », à « l'Afrique », « l'Australie »... figurant un « tour du monde / tour en mouvement », jusqu'à invoquer lui aussi la télégraphie :

Tu resplendis avec toute la magnificence de l'aurore boréale de ta télégraphie sans fil⁹⁹

⁹⁷ Apollinaire, « Tour », in *Calligrammes*, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁸ Le poème est publié dans la revue *Der Sturm* en novembre 1913, repris in Blaise Cendrars, *19 poèmes élastiques*, édition critique établie par Jean-Pierre Goldenstein, Méridiens/Klincksieck, 1986, pp. 28-29.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 29.

La touche colorée de la métaphore d'« aurore boréale » confère au texte une dimension picturale, liée à Delaunay, à qui est dédié le poème, tandis que la précision « sans fil¹⁰⁰ », par sa polysémie, énonce tour à tour le progrès technologique de la télégraphie et une nouvelle forme esthétique d'expression littéraire, sans ligature ou lien syntaxique, comme parataxe. La dernière strophe du poème commence en effet par un vers libre de style « télégraphique » :

Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayons-X express bistouri symphonie¹⁰¹

La succession parataxique de lexèmes et syntagmes appartenant aux champs musical (« gong », « tam-tam », « symphonie »), technologique (« rayons-X », « express », « bistouri ») ou exotique (« zanzibar », « bête de la jungle ») avec leur hétérogénéité culturelle et linguistique (étrangeté sonore et onomatopéique des instruments de musique asiatique et africain, singularité graphique des « rayons-X ») renforce l'expression de la simultanéité dans une sorte de collage verbal, d'instantanéité télégraphique.

Cendrars reprend le motif pictural de la tour Eiffel, et littéraire, de la télégraphie sans fil, leurs « arcancielesques dissonances », dans le neuvième « poème élastique » : « Crépitements », où l'expression de la simultanéité devient plus explicite encore et se teinte d'une *esthétique du collage* par le recours à la citation :

Etincelles
Jaunes de chrome
On est en contact
De tous les côtés les transatlantiques s'approchent
S'éloignent
Toutes les montres sont mises à l'heure
Et les cloches sonnent
Paris-Midi annonce qu'un professeur allemand a été mangé par les cannibales au Congo
C'est bien fait
L'Intransigeant ce soir publie des vers pour cartes postales
C'est idiot quand tous les astrologues cambriolent les étoiles¹⁰²

¹⁰⁰ Dès le mois de juin 1913 (*Lacerba*, le 15 juin) paraît le manifeste de Marinetti *Imagination sans fils et paroles en liberté*, qui théorise cette nouvelle esthétique « futuriste » : « Par imagination sans fils j'entends la liberté absolue des images ou analogies exprimées par des mots déliés, sans les fils conducteurs de la syntaxe et sans aucune ponctuation. ». A Paris, dans *Comoedia* le 22 juin, *Paris-Journal* et *Excelsior* le 24 juin, *Gil-Blas* le 7 juillet... repris in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, op. cit., pp. 142-147. En 1924, revenant, avec un parti pris certain, sur la portée du mouvement futuriste en France, Marinetti précisera, dans *Le Futurisme mondial* : « Le Futurisme t'a conquis, Paris, par la T.S.F. de tes nouveaux poètes, grands émetteurs de radios, créateurs de films éclairs, orchestrateurs du grand clavier de tes vibrations électro-magnétiques, peintres des sons, mathématiciens des forces et chromatismes inédits ! », mentionnant, à propos de Cendrars : « Voici le Sans Fil Blaise Cendrars, filmeur de rêves nègres, émetteur de Radios, écraniste solaire du monde entier. » in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, op. cit., pp. 94-97.

¹⁰¹ Blaise Cendrars, « Tour », in *19 poèmes élastiques*, édition critique établie par Jean-Pierre Goldenstein, Méridiens/Klincksieck, 1986, p. 29.

¹⁰² Poème daté de septembre 1913, publié « sans autorisation de l'auteur » dans l'unique numéro de la revue dada *Cabaret Voltaire*, à Zurich, en mai 1916, repris in Blaise Cendrars, *19 poèmes élastiques*, op. cit., p. 67.

Outre l'usage des synesthésies visuelles et sonores (« étincelles », « jaunes de chrome » – la tour émettait des éclairs de lumière électrique visibles dans un rayon de 200 km¹⁰³ –, « les cloches ») qui rappelle les contrastes simultanés de l'esthétique orphique de Robert Delaunay, la perception d'une dimension spatiale restreinte et d'un temps universel – l'élasticité du vers libre et des perceptions, l'élasticité du rapport au temps et à l'espace bouleversé par les progrès technologiques –, les citations des quotidiens *Paris-Midi* et *L'intransigeant*, avec leur aspect anecdotique et leur thématique du voyage, confèrent à l'expression de la simultanéité une composante verbale, citationnelle, proche de l'esthétique du collage dont relèvent d'autres « poèmes élastiques », en empruntant à la masse discursive des journaux.

Un autre motif plastique, lui aussi emprunté à Robert Delaunay, apparaît dans les textes de Cendrars et Apollinaire, il s'agit du motif des « fenêtres ».

Dès 1911, Delaunay réalise une série de compositions, les *Fenêtres*, à la limite de l'abstraction – « peinture pure », selon Apollinaire¹⁰⁴ – où l'objet figuratif (on distingue, dans *Fenêtres simultanées* (1912), la forme de la tour Eiffel) n'est suggéré que par un rapport contrasté de couleurs chaudes qui déborde la représentation spatiale. La série de tableaux réfère, implicitement, à l'humaniste italien de la Renaissance Alberti, qui théorisa la perspective et définit la peinture comme « fenêtre ouverte sur le monde » : Delaunay développe, sans souci figuratif ou perspectiviste, un univers de perceptions simultanées, par le rythme donné à la lumière et ses contrastes – une fenêtre ouverte sur le dynamisme de la ville.

Dans le « poème élastique » n° 3, « Contrastes », justement, Blaise Cendrars développe ce même motif d'une fenêtre ouverte sur le monde, non plus réaliste ou mimétique, mais sur la simultanéité des perceptions et le grouillement de l'espace urbain :

Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines
 Brillent
 Les pierreries de la lumière
 Ecoute les violons des limousines et les xylophones des linotypes
 Le pocheur se lave dans l'essuie-main du ciel
 Tout est tache de couleur¹⁰⁵

Et l'ensemble du poème déploie ces contrastes simultanés de perceptions visuelles et sonores – une perception instantanée d'impressions multiples, de l'effervescence innombrable et protéiforme

¹⁰³ Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, op. cit., p. 96.

¹⁰⁴ L'article « Réalité, peinture pure » (décembre 1912) rapporte quelques déclarations esthétiques de Robert Delaunay, à propos de ses « contrastes simultanés » : « La simultanéité des couleurs par des contrastes simultanés et par toutes les mesures (impaires) issues des couleurs selon leur expression dans leur mouvement représentatif, voilà la seule réalité pour construire en peinture. » in Apollinaire, *Chroniques d'Art*, op. cit., p. 347.

¹⁰⁵ « Contrastes », daté d'octobre 1913, publié dans *Der Sturm* en janvier 1914, repris in Blaise Cendrars, *19 poèmes élastiques*, op. cit., pp. 35-36.

du dynamisme urbain et sa multiplicité chaotique – en étendant les points de repères spatiaux, conférant au texte ouvert sur la ville une forme d’ubiquité : « A la chambre / On gâche les éléments merveilleux de la matière première / Chez le bistro / Les ouvriers en blouse bleue boivent du vin rouge [...] L’enseigne de la Samaritaine laboure par contre la Seine / Et du côté de Saint-Séverin / J’entends / Les sonnettes acharnées des tramways [...] Rue de Buci on crie *L’Intransigeant* et *Paris-Sports* » ; et, avec le même effet précipité de la juxtaposition « sans fil » : « Montrouge Gare de l’Est Métro Nord-Sud bateaux-mouches monde / tout est halo ».

Synesthésies, parataxe, hétérogénéité déictique, autant de « figures » du simultanésisme, traduisant *verbalement*, les contrastes simultanés de la peinture orphique et leur dynamisme vital, la perception rhizomatique d’un monde dont la représentation n’a plus d’unité, mais s’ouvre à la multiplicité « sans fil » de la réalité, par « collage » de notations descriptives et d’impressions sensorielles :

L’unité
 Il n’y a plus d’unité
 Toutes les horloges marquent maintenant 24 heures après avoir été retardées de dix minutes
 Il n’y a plus de temps.¹⁰⁶

Apollinaire aborde le motif pictural des *Fenêtres* dans un poème portant ce titre, publié dans l’*Album-catalogue* de l’exposition de la série de toiles de Robert Delaunay en décembre 1912. Le poème emprunte lui aussi à l’esthétique simultanésiste, mais se construit selon d’autres procédés littéraires, marquant, dans l’œuvre d’Apollinaire, un tournant poétique¹⁰⁷ et annonçant l’esthétique des « poèmes-conversations ». Le texte s’inscrit dans une poétique de la discontinuité, par l’hétérogénéité des notations descriptives, leur allotopie, et la parataxe de sa construction : autre expression du simultanésisme.

Le poème superpose ainsi, presque sans aucune cohérence syntaxique et sémantique, des notations colorées et descriptives et ce qui ressemble, dans l’hétérogénéité des références pronominales, à des fragments de conversation :

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
 Quand chantent les aras dans les forêts natales
 Abatis de pihis
 Il y a un poème à faire sur l’oiseau qui n’a qu’une aile
 Nous l’enverrons en message téléphonique
 Traumatisme géant
 Il fait couler les yeux

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁷ Dans sa correspondance avec Madeleine, Apollinaire parle à propos de ce poème « Les Fenêtres », d’une « esthétique toute neuve », essayant de « simplifier la syntaxe poétique », cité in Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Gallimard, « Foliothèque », Paris, 2004, p. 55.

Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes Turinaises
 Le pauvre jeune homme se mouchoit dans sa cravate blanche
 Tu soulèveras le rideau
 Et maintenant voilà que s'ouvre la fenêtre
 Araignées quand les mains tissaient la lumière
 Beauté pâleur insondables violets
 Nous tenterons en vain de prendre du repos
 On commencera à minuit
 Quand on a le temps on a la liberté
 Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l'Oursin du couchant
 Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre¹⁰⁸

Allotopie lexicale et thématique (aucun lien, sinon analogique, entre les couleurs, les « aras », les « pihis », « une jolie jeune fille », « un pauvre jeune homme », les « bigorneaux », « une vieille paire de chaussures »...), parataxe de l'organisation – par juxtaposition – des vers (quelle référence faut-il donner aux appositions « abatis de pihis », « traumatisme géant » ?), hétérogénéité référentielle dans la variété des pronoms utilisés, sans identité ni référence précises (« Nous l'enverrons », « tu soulèveras », « nous tenterons », « on commencera »...) : autant de procédures d'écriture, « nouvelles¹⁰⁹ », par leur intensité, dans l'écriture d'Apollinaire, qui assignent au texte un mode de discontinuité¹¹⁰ – syntaxique et sémantique – proche d'une certaine forme d'abstraction (difficile de construire ou de structurer un univers référentiel – sinon par bribes ou par « notations » successives et, d'une certaine façon, superposées, dans le processus de lecture) à l'image des compositions orphiques de Delaunay. La « nouveauté » réside essentiellement dans ce processus de montage, au cœur de la composition du texte, de segments sémantiquement et *discursivement* hétérogènes : les vers « Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile », « Nous l'enverrons en message téléphonique¹¹¹ », « Nous tenterons en vain de prendre du repos », « On commencera à minuit », « Quand on a le temps on a la liberté » apparaissent, par les références pronominales ou l'usage du cliché, comme autant de fragments¹¹² de discussion, insérés ou intégrés, montés en tout cas, au sein d'un poème de facture analogique et abstraite, hermétique, tentant de traduire une multiplicité « subjective » d'impressions hétérogènes, celles de la « réalité ambiante ».

¹⁰⁸ Apollinaire, « Les Fenêtres », in *Calligrammes*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁹ Nombreux textes des *Illuminations* de Rimbaud fonctionnent selon cette esthétique de l'allotopie, ainsi « Barbare », « Jeunesse I »...

¹¹⁰ Discontinuité qui se retrouve, *sémantiquement*, dans le rapport des couleurs du premier vers : « Du rouge au vert tout le jaune se meurt », élidant, justement, tout lien d'une couleur primaire à ses complémentaires. D'où, aussi, l'intertextualité *thématique* de ce poème, transcrivant, dans l'usage du lexique et de la syntaxe, les « contrastes de couleur simultanés » de l'orphisme.

¹¹¹ Thèmes qu'on retrouvera, *typographiquement*, dans l'« idéogramme lyrique » « Voyage ».

¹¹² Claude Debon rapporte, en émettant des doutes, la genèse du poème, composé à partir de « bribes de conversations » dans un café : que ces vers soient réellement un prélèvement de conversations, ou un travail de réécriture d'Apollinaire, importe assez peu sur l'effet de composition du texte, sinon pour l'invention du « collage » (littéral ou modifié) : l'effet de discontinuité (allotopique et syntaxique) relève de cette composition par montage. Cf. Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, p. 54.

C'est à travers ce type de texte, lié *sémaniquement* aux motifs plastiques développés à travers la peinture orphique de Delaunay (la tour Eiffel, les fenêtres) et son esthétique du simultané – l'ouverture du sujet sur la multiplicité et la complexité sensorielle et symbolique de la réalité, dans l'*instant* –, et *syntactiquement* à une forme de décomposition de la représentation (un seuil de discontinuité dans la structuration du texte par montage hétérogène) que naît la technique et, plus largement, l'*esthétique du collage* en littérature.

En juin 1914, en pleine polémique « simultanériste » avec Henri-Martin Barzun, Apollinaire rappelle qu'il a voulu, avec ce poème « Les Fenêtres », entre autres, « habituer l'esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie¹¹³ » : l'invention du collage (même si le terme n'est pas encore utilisé en littérature) intervient justement dans ce cadre d'ouverture de la représentation et du texte sur le monde ambiant – la « réalité » – par emprunts et prélèvements, accordant au sujet, et au « lyrisme », un rapport plus sensitif et instantané au monde moderne.

1.2.2. L'invention du collage : poèmes « conversations » et poèmes « élastiques » (1913)

Dans le tournant des années 1913-1914, Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars approfondissent l'*esthétique de la simultanéité*, l'expression de la multiplicité du monde et de la pluralité des perceptions dans l'ouverture de l'instant et sa complexité, en expérimentant, d'une manière plus ou moins marquée selon les textes, la technique de l'emprunt direct aux discours de masse et à la « réalité » : cette première forme de collage, *discursive* par son matériau d'emprunt, recouvre, chez Apollinaire, la pratique des « poèmes-conversations » esquissée à travers « Les Fenêtres » et, chez Cendrars, celle de « poèmes élastiques », en radicalisant et en généralisant la technique de la citation et du montage « télégraphique ».

Apollinaire et les « poèmes-conversations »

En juin 1914, dans « Simultanisme-Librettisme », article polémique visant Henri Martin Barzun au sujet du simultanisme et de la primauté de son invention, Apollinaire revient sur les poèmes qu'il a publiés dans sa revue *Les Soirées de Paris*, et esquisse une définition de ses « poèmes-conversations » :

On a donné ici [*Les Soirées de Paris*] des poèmes où cette simultanéité existait dans l'esprit et dans la lettre même puisqu'il est impossible de lire sans concevoir immédiatement la simultanéité de ce qu'ils

¹¹³ Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », in *Les Soirées de Paris*, n° 25, 15 juin 1914, cité in A. Sidoti, *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique*, op. cit., p. 135.

expriment, poèmes-conversation où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant.¹¹⁴

Apollinaire distingue deux pratiques de l'écriture simultanée : « dans l'esprit » – de manière thématique et discursive – et « dans la lettre même » – en exploitant les potentialités expressives du matériau linguistique (graphique et phonique) dans ses « idéogrammes-lyriques¹¹⁵ » – deux seuils dans l'intégration de la réalité dans le texte et l'expression d'un nouveau lyrisme, le poème ayant pour fonction d'« enregistrer » « le lyrisme ambiant ». Et c'est cette notion d'*enregistrement*, et non plus d'*écriture*, qui ébauche un glissement esthétique vers la pratique du collage : il ne s'agit plus dans le « poème-conversation » d'imiter la réalité, de la reproduire ou de l'exprimer, mais de l'enregistrer, en transcrivant son bruissement et en « collant » directement des bribes de conversations dans le texte, jusqu'à composer le poème presque exclusivement de ce matériau discursif prélevé, enregistré dans la réalité, pour en déduire, par le travail de montage, le « lyrisme ambiant ». A travers ce type de procédure d'expression de la simultanété, par collage et montage de fragments discursifs, c'est la modalité même de la subjectivation qui change, comme le travail poétique : le « sujet » lyrique s'estompe dans son expressivité et s'efface derrière le bruissement de la réalité pour s'ouvrir à la perception immédiate et fragmentée de la discordance du monde urbain, son incohérence instantanée, sa dynamique sans unité, et faire du poème une simple surface – verbale, lisible – d'enregistrement.

C'est encore une fois, et au même titre que les « papiers collés » de la peinture cubiste, mais avec un matériau différent, une question de réalisme, et de *réalisme non figuratif* : il ne s'agit pas de reproduire un thème ou une situation, dans son unité, mais de saisir, d'enregistrer, la réalité dans son incohérence, de telle sorte que le collage, tel qu'il s'élabore dans les « poèmes-conversations », est une procédure qui tend à amenuiser la distance symbolique entre l'art et la vie, la réduire à son degré zéro – en *citant* la réalité, dans sa pluralité, au lieu de la *reproduire*.

Avec « Lundi rue Christine », publié dans le n° 19 des *Soirées de Paris* (15 décembre 1913), Apollinaire compose un poème en juxtaposant des fragments de discussions plus ou moins cohérents et des notations descriptives qui renvoient à l'univers du café, enregistrant, comme le suggère le titre, une ambiance urbaine à un moment et en un lieu précis :

La mère de la concierge et la concierge laisseront tout passer
Si tu es un homme tu m'accompagneras ce soir
Il suffirait qu'un type maintînt la porte cochère

¹¹⁴ Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », *ibid.*, p. 135. A noter que dans ce même n° 25 des *Soirées de Paris*, du 15 juin 1914, Apollinaire publiait aussi son premier « idéogramme lyrique », « Lettre-Océan », – simultanété dans « la lettre même » – qu'il faut donc considérer dans la continuité des expérimentations des « poèmes-conversations ».

¹¹⁵ Apollinaire publie, dans ce même n° 25 des *Soirées de Paris*, du 15 juin 1914, son premier « idéogramme-lyrique », « Lettre-Océan », – simultanété dans « la lettre même » – qu'il faut donc considérer dans la continuité des expérimentations des « poèmes-conversations », en réponse à la même problématique du simultanésisme.

Pendant que l'autre monterait

Trois becs de gaz allumés
La patronne est poitrinaire
Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jacquet
Un chef d'orchestre qui a mal à la gorge
Quand tu viendras à Tunis je te ferai fumer du kief

Ça a l'air de rimer

Des piles de soucoupes des fleurs un calendrier
Pim pam pim
Je dois fiche près de 300 francs à ma probloque
Je préférerais plutôt me couper le parfaitement que de les lui donner

Je partirai à 20 h. 27
Six glaces s'y dévisagent toujours
Je crois que nous allons nous embrouiller encore davantage¹¹⁶

Le poème alterne des bribes de conversation, cohérentes dans la strophe – même si elles sont isolées de leur contexte d'énonciation, on peut identifier différents locuteurs selon le niveau de langue et les thèmes abordés – et des fragments de description du monde du café, avec ses personnages (la patronne, les clients), ses objets (« piles », « soucoupes », « glaces ») et ses bruits (l'onomatopée « Pim pam pim »). D'autres fragments, polysémiques par l'absence de contextualisation, peuvent se lire comme un commentaire métadiscursif sur le « poème conversation » : « ça a l'air de rimer », « je crois que nous allons nous embrouiller encore davantage » ; de telle sorte que cette alternance, dans la composition du texte, de fragments sémantiquement et discursivement hétérogènes, produit un effet de collage – par la relation directe, l'« enregistrement », de conversations de café, et le travail de montage et d'agencement de ces fragments pour reproduire l'instantanéité et l'incohérence de la réalité.

Dans les numéros 26-27 des *Soirées de Paris* (juillet-août 1914), Apollinaire fait paraître, sous le pseudonyme de G. P. Fauconnet, des conversations tenues dans un restaurant et dans un train, avec ses « blancs », ses incohérences et son oralité, qui permettent d'évaluer le travail de composition et d'agencement dont relève « Lundi rue Christine » :

CONVERSATION

Echangée un dimanche, en seconde classe dans un train de Paris à Chelles (dép. 11h41, arr. 12. 01) entre un mari, sa femme et un jeune homme de leur connaissance ;

Les silences sont indiqués par des points

LA FEMME : il y a trois ou quatre stations, je crois, pas ?
LE JEUNE HOMME : Je sais pas.

¹¹⁶ Apollinaire, « Lundi rue Christine », *Les Soirées de Paris*, n°19, 15 décembre 1913 ; repris in *Calligrammes, op. cit.*, p. 40.

LA FEMME : Ah.

LE MARI : Non, nous sommes bien arrivés, plutôt en avance : moins vingt, 41 ? 43 ? non 41. Pas beaucoup de monde...

(Départ du train)

LA FEMME : ça en mange de la place un chemin de fer, quelque chose.

LE MARI : Oui.

LA FEMME : Ah, oui !...

.....
LE MARI : Comme ça t'auras de la poussière sur les yeux... Comme ça, t'auras de la poussière.

LA FEMME : Chocolat Menier là-bas.

LE MARI : Félix Potin.

LA FEMME : Annexe... Nous allons avoir une journée superbe, une journée chaude.

.....
LE JEUNE HOMME : Quel tas de charbon.

LA FEMME : Quel tas de charbon¹¹⁷.

La théâtralité du texte (identification du locuteur, notation des silences, didascalies actionnelles), comme la précision contextuelle (lieu, date et horaires précis), rendent compte de l'emprunt discursif et de l'effet de prélèvement de la réalité ambiante – le poète ne crée rien, se contente de faire sténographier une conversation – mais du même coup gomme toute expression de la simultanéité : dans « Lundi rue Christine », l'insert de fragments de conversation produit à l'inverse un effet de discontinuité logique et sémantique, par une esthétique du collage et du simultané. Le « poème conversation », son esthétique du collage – par emprunt direct à la réalité, aux conversations ambiantes – repose essentiellement sur le travail de montage des fragments discursifs, pour produire un effet de discontinuité sémantique et logique, et rendre ainsi la dysharmonie lyrique des perceptions multiples et simultanées dans l'instant.

Apollinaire utilise une nouvelle fois cette esthétique du « poème conversation », liée au collage discursif et à l'expression de la simultanéité, dans un poème publié en février 1914, dans *Les Soirées de Paris*, et qu'il retiendra pour la composition de la partie « Ondes » de son recueil *Calligrammes*, « Le Musicien de Saint-Merry » ; au sein de ce poème long, qui reprend le thème de l'errance urbaine déjà évoqué dans « Zone » – la figure mythique du Musicien (Orphée) erre dans les rues de Paris, du boulevard de Sébastopol à la rue de la Verrerie (le texte multiplie les références, du « Sébaste » à « la rue Aubry-le-Boucher », « la rue Saint-Martin », « la rue Simon-le-Franc », etc.) – sont insérés des fragments simultanés, dans l'expression de l'ubiquité (« ailleurs », « au même instant »...) et des perceptions synesthésiques :

Puis ailleurs

A quelle heure un train partira-t-il pour Paris

A ce moment

¹¹⁷ Apollinaire, sous le pseudonyme de G. P. Fauconnet, « Conversations », in *Les Soirées de Paris*, n° 26-27, juillet-août 1914 ; cité in Henri Béhar, *Littéruptures*, L'Age d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », Giromagny, 1988, pp. 134-135.

Les pigeons des Moluques fientaient des noix de muscades
 En même temps
 Mission catholique de Bôma qu'as-tu fait du sculpteur

Ailleurs
 Elle traverse un pont qui relie Bonn à Beuel et disparaît à travers Pützchen

Au même instant
 Une jeune fille amoureuse du maire
 Dans un autre quartier
 Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs¹¹⁸

La composition, par dislocation thématique et logique, fait alterner des fragments de conversation (« A quel heure le train partira-t-il pour Paris »), des notations descriptives (« les pigeons des Moluques... », « elle traverse un pont... », « une jeune fille amoureuse... ») et ce qui, par absence de déterminant, ressemble aux gros titres de journaux (« Mission catholique de Bôma... ») – produisant un « effet de collage » dans la discontinuité de l'agencement de ces fragments.

La dernière mention, « rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs », si elle n'est pas un collage d'étiquette, suggère cependant la possibilité d'un travail typographique sur la plasticité de la langue, tel qu'il sera développé dans les « idéogrammes lyriques », qui joignent à la discontinuité thématique et logique des « poèmes-conversations » une hétérogénéité typographique.

Cendrars et les « poèmes élastiques »

Dans le même temps que Guillaume Apollinaire expérimente la technique du collage, dans son matériau discursif, à travers les « poèmes-conversations » et leur travail de montage, Cendrars élabore, dans certains poèmes repris dans *19 Poèmes élastiques*, une esthétique assez proche du collage discursif, par montage de citations ou d'allusions (« Fantômas¹¹⁹ » cite une partie du roman éponyme afin d'attaquer Barzun, en pleine polémique sur le simultanésisme, « Titre¹²⁰ », se construit sur de multiples allusions à Rimbaud, Rémy de Gourmont, Apollinaire, voire une auto-citation de ses textes anciens), ou par réagencement complet de fragments empruntés à des articles de journaux ou des récits de voyage : c'est la cas de « Dernière heure » et de « Mee too buggi ».

Le collage discursif, dans ces textes, se rapporte, dans l'esthétique « simultanésiste », à la notion d'« élasticité ». Dans une « Notule d'histoire littéraire (1912-1914) » accompagnant la publication

¹¹⁸ Apollinaire, « Le Musicien de Saint-Merry », in *Les Soirées de Paris*, n° 21, 15 février 1914, repris in *Calligrammes*, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹¹⁹ Blaise Cendrars, « Fantomas », in *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914, n° 25 ; repris in *19 Poèmes élastiques*, *op. cit.*, pp. 87-88, et notes pp. 89-93.

¹²⁰ Blaise Cendrars, « Titres », in *Les Soirées de Paris*, juillet-août 1914, n° 26-27 ; repris in *19 Poèmes élastiques*, *op. cit.*, p. 94 et notes pp. 95-97.

de son recueil *19 Poèmes élastiques* en 1919, Cendrars précise en quelques mots le « genre » qui détermine la composition de ces textes :

Nés à l'occasion d'une rencontre, d'une amitié, d'un tableau, d'une polémique ou d'une lecture, les quelques poèmes qui précèdent appartiennent au genre si décrié des poèmes de circonstances.¹²¹

Cette appartenance aux « poèmes de circonstances », soulignée par l'auteur, peut surprendre, pour des textes dont la facture souvent hermétique par ses jeux de parataxe, d'allotopie et d'allusions, se rapproche plus de la modernité et de « l'esprit nouveau » que d'une écriture confidentielle et anecdotique, « mineure¹²² » ; mais c'est marquer par là leur ancrage dans la réalité quotidienne et leur esthétique « instantanée », une forme de lyrisme du quotidien, du factuel, de l'anodin. Et c'est justement cet ancrage prosaïque du texte dans la banalité quotidienne qui définit son « élasticité » : condensation ou étirement formel (le vers libre¹²³) et référentiel (allotopie) du texte, élasticité de la perception de la réalité et de sa formalisation dans le texte selon les modalisations de la subjectivité, densité fluctuante de la relation de la langue à la réalité, accélération du dynamisme vital du texte. Or, la pratique de la citation et, plus généralement, du collage discursif par réagencement, intervient justement comme facteur d'élasticité du texte, par suppression, montage, agencement des segments prélevés dans les textes parcourus de manière anecdotique, « circonstancielle », par l'auteur, afin d'en accentuer la vitesse, le dynamisme (« Dernière heure »), d'en modifier l'idéologie (« Mee too buggi ») ou d'en exploiter la polysémie allusive (« Fantomas »).

Dans un premier temps, Cendrars intègre dans la composition d'un texte consacré à la Ruche et Marc Chagall, « Atelier¹²⁴ », une publicité pour de la sauce tomate¹²⁵ :

¹²¹ Blaise Cendrars, *19 Poèmes élastiques*, op. cit., p. 108.

¹²² Parallèlement à ses recherches sur « Le Livre » par exemple, Mallarmé compose de nombreux « vers de circonstances », très éloignés de toute forme d'idéalité.

¹²³ L'élasticité réfère, plus ou moins implicitement selon les références des 19 « poèmes élastiques » et leur esthétique, à Rimbaud (associant la « Lyre » aux « élastiques » de ses souliers, cf. « Ma Bohème ») et au futurisme marinettien qui utilise, à plusieurs reprises dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (publié dans *L'Intransigeant* et *Le Figaro*, le 7 juillet 1912 ; *Dernière Heure* et *Paris-Journal*, le 18 juillet), la notion d'élasticité : « Le verbe à l'infini[tif] peut seul donner le sens du continu de la vie et l'élasticité de l'intuition qui la perçoit. » ; et, un mois, plus tard, dans son *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste*, (publié directement en français, sous forme de compte rendu et d'extraits dans *L'Intransigeant* et *Paris-Midi*, le 20 août 1912), le fondateur du Futurisme parle d'« intuitions élastiques », pour caractériser les techniques de l'écriture futuriste : suppression de la ponctuation, des adverbes et adjectifs, usage exclusif de l'infinitif et des signes mathématiques, dynamisme analogique, association de substantifs, etc.. (Cf. Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, op. cit., pp. 133 et 140.)

¹²⁴ Daté d'octobre 1913, publié in *Der Sturm*, en février 1914, n° 198-199.

¹²⁵ Par un même « effet de collage », mais différemment contextualisé dans les « mots en liberté », Marinetti intègre dans un poème motlibriste sur le Music-hall les slogans publicitaires des affiches et néons lumineux parisiens : « les grandes villes brandir affiches lumineuses (...) FUMEZ FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARETTES femme en chemise (50 m) (...) mener pousser logique nécessité la foule vers trépidation + hilarité + brouhaha du Music-hall FOLIES BERGERES EMPIRE CREME ECLIPSE tubes de mercure rouges rouges rouges (...) », in Marinetti, « Le Music-Hall », manifeste publié dans *Lacerba*, puis le *Daily-Mail*, en octobre 1913 ; reproduit in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, op. cit., pp. 249-254.

Des œuvres frénétiques
 Esquisses, dessins, des œuvres frénétiques
 Et des tableaux...
Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce tomate
 Dit une étiquette
 La fenêtre est un almanach¹²⁶

L'usage de l'italique vient marquer, au plan typographique, la rupture thématique et l'hétérogénéité discursive de la citation, surdéterminée par la référence explicite (« dit une étiquette »), et son insert dans un texte dévolu à la description de l'atelier de Chagall dans la ruche (séquence 1), puis de ses toiles (séquence 2), certes parataxique (absence de ponctuation, énumération, juxtaposition de notations ou d'analogies), fonctionne comme rupture référentielle et discursive, incursion de la réalité matérielle et prosaïque au sein d'un univers artistique : référence ou énumération du monde visible dans l'atelier du peintre. L'élasticité du texte rejoint ici un fonctionnement référentiel, en intégrant dans sa composition un fragment discursif sémantiquement hétérogène, un fragment de quotidien, avec son aspect anodin, dans l'univers du peintre, sous forme de citation : élasticité du poème intégrant tout fragment discursif visible, perceptible, dans l'atelier du peintre. La citation fonctionne dans ce texte comme « effet de collage », par la rupture sémantique qu'elle introduit dans le déroulement du texte et de son univers référentiel, et intrusion, effraction du quotidien, de la banalité matérielle du slogan publicitaire.

Dans le poème élastique n° 10, « Dernière heure¹²⁷ », dont le titre démarque à la fois le nom d'un quotidien et la rubrique des dépêches dans les journaux, Cendrars généralise la pratique de la citation pour développer une esthétique du montage proche du collage : le titre même, la mention précise du lieu et de l'époque du fait divers relaté (« OKLAHOMA, 20 janvier 1914 »), comme le commentaire final (« Télégramme-poème copié dans *Paris-Midi* ») rendent explicite la citation ; seulement, l'explicitation de la citation détermine un champ esthétique de réécriture – copie, emprunt – et de montage, d'accélération du rythme narratif de la dépêche, une *élasticité* du discours dans sa formalisation en « poème ». Le travail de montage et le jeu sur l'élasticité de la prose journalistique suffisent à faire basculer la trame narrative du fait divers, pourtant antinomique à tout « lyrisme », dans le domaine de la poésie : le choix d'une dépêche de quotidien, pour composer son poème élastique, n'est pas dénué de signification, puisqu'il inscrit le texte dans le registre du « poème de circonstance » – né au hasard « d'une lecture » et lié à la banalité du quotidien – tout en effectuant un travail de découpage de segments syntaxiques et de réagencement de l'ordre du discours, proche de l'esthétique des « papiers collés » cubistes. Certes, les segments prélevés dans l'article ne ressortissent pas à un travail effectif de *découpage* et de *collage* dans ou sur le texte –

¹²⁶ Blaise Cendrars, *19 poèmes élastiques*, op. cit., p. 42.

¹²⁷ Daté de janvier 1914, mais sans publication préoriginale.

qui ne traduit aucune intention spécifiquement visuelle ou plastique – mais leur prélèvement, leur découpage et leur montage dans le « poème élastique » permettent de le composer intégralement comme réagencement « télégraphique » du discours journalistique¹²⁸, réorganisation et transfert d'un champ discursif hétérogène à un autre, – faisant de ce poème « Dernière heure », un premier pas du collage cubiste en littérature.

Pour évaluer ce travail de montage à l'œuvre dans le « poème élastique », entre réécriture ou plagiat ducassien et collage cubiste, il suffit de comparer « Dernière heure » :

OKLAHOMA, 20 janvier 1914

Trois forçats se procurent des revolvers

Ils tuent leur geôlier et s'emparent des clefs de la prison

Ils se précipitent hors de leurs cellules et tuent quatre gardiens dans la cour

Puis ils s'emparent de la jeune sténo-dactylographe de la prison

Et montent dans une voiture qui les attendait à la porte

Ils partent à toute vitesse

Pendant que les gardiens déchargent leurs revolvers dans la direction des fugitifs

Quelques gardiens sautent à cheval et se lancent à la poursuite des forçats

Des deux côtés des coups de feu sont échangés

La jeune fille est blessée d'un coup de feu tiré par un des gardiens

Une balle frappe à mort le cheval qui emportait la voiture

Les gardiens peuvent approcher

Ils trouvent les forçats morts le corps criblé de balles

Mr. Thomas, ancien membre du Congrès qui visitait la prison

Félicite la jeune fille¹²⁹

et la dépêche « Tragique évasion de forçats en Amérique » de *Paris-Midi*, qui lui sert de support :

OKLAHOMA, 20 janvier 1914. – Trois forçats se sont évadés ce matin de la prison de Marc-Alcester, dans les circonstances suivantes :

*Ayant pu **se procurer des revolvers**, ils prirent de force les clés d'un geôlier et **se précipitèrent** hors de leurs cellules en tirant sur les gardiens dont quatre **furent tués**.*

*Les forçats **s'emparèrent** d'une jeune fille employée comme sténographe dans la prison et réussirent à se protéger en la maintenant entre eux et les personnes qui les poursuivaient. La jeune fille **fut blessée** d'un coup de feu tiré par un des gardiens.*

*Devant la porte de la prison, les forçats **montèrent** dans une voiture qui les attendait et qui partit à toute vitesse pendant*

¹²⁸ Dans son manifeste *Imagination sans fils et les mots en liberté*, Marinetti expose le lien entre le journal et le bouleversement de la sensibilité moderne, lié aux progrès techniques et aux modifications de la perception du temps et de l'espace, et définit le quotidien comme « synthèse de la journée du monde » : « L'habitant d'un village alpestre peut chaque jour, moyennant un journal d'un sou, palpiter d'angoisse avec les révoltés chinois, les suffragettes de Londres ou de New York, le Docteur Carrel et les traîneaux héroïques des explorateurs polaires. » (Cf. Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, op. cit., p. 142.)

¹²⁹ Cendrars, « Dernière heure », in *19 poèmes élastiques*, op. cit., p. 73.

que les gardiens **déchargeaient** leurs revolvers dans la direction des fugitifs.

Quelques gardiens **sautèrent** à cheval et **lancèrent** à la poursuite des forçats. Des deux côtés des coups de feu **furent échangés**.

Une balle **ayant frappé** à mort le cheval qui emportait la voiture, les gardiens **purent** approcher et **trouvèrent** les forçats morts, le corps criblé de balles.

M. Thomas, ancien membre du Congrès, comme représentant de l'Illinois, qui visitait la prison a été tué par les forçats au moment où ceux-ci prenaient la fuite.¹³⁰

L'élasticité du poème modifie le rythme narratif de la dépêche en supprimant des notations contextuelles, transférant le récit du passé simple au présent de narration, et surtout en opérant par prélèvements syntagmatiques – « télégraphiques » – et réagencement de la structure narrative, dans un effet d'accélération du récit, de dynamisme discursif ; de la même façon la réécriture – le « plagiat » – corrige la structure narrative (la blessure de la jeune « sténographe » – devenue « sténo-dactylographe », à l'image de celle de « Zone » – est reportée à la fin du poème) et falsifie sa réalité : « l'ancien membre du Congrès félicite la jeune fille », au lieu de périr dans la fusillade, altérant par là même le dénouement du fait divers, et refondant un sens plus ironiquement édifiant, compte tenu de la polysémie du titre, « dernière heure » : celle des forçats, dans leur tentative d'évasion.

L'esthétique de ce poème se situe à la limite du plagiat de Ducasse¹³¹, modifiant et corrigeant le sens des classiques, et du collage cubiste des « papiers collés », par le choix d'un matériau emprunté au quotidien, à la banalité des faits divers – transfert hétérogène d'un registre à un autre –, et le travail de segmentation et d'agencement segmentiel, constituant presque l'intégralité du texte, – le poète ne faisant que découper et réagencer, dans un travail de réécriture, et non encore de collage effectif, et visuel, des segments de l'article de journal – signifiant qu'il est tout à fait possible de réaliser un poème, comme un tableau, à partir d'un matériau textuel et éphémère.

Cendrars renouvelle cette esthétique de la citation généralisée, cette modalité du réagencement segmentiel du texte, pour composer « Mee too buggi », le « poème élastique » n° 17, publié initialement dans *Les Soirées de Paris*, en juillet-août 1914 : la citation, cette fois-ci, n'est pas explicitée, et le mode d'agencement des syntagmes prélevés est beaucoup plus élastique que dans le poème « Dernière heure », segmentant encore plus le récit de voyage de John Martin, *Histoire des Naturels des îles Tonga ou des Amis, situées dans l'Océan Pacifique, depuis leur découverte par le*

¹³⁰ « Tragique évasion de forçats en Amérique », écho publié dans *Paris-Midi*, n° 1082, mercredi 21 janvier 1914, reproduit par Jean-Pierre Goldenstein dans son édition critique des *19 poèmes élastiques*, *op. cit.*, p. 74.

¹³¹ Cf. Isidore Ducasse : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste. » in *Poésies I et II*, Journaux politiques et littéraires, Paris, Librairie Gabriel, 1869 ; rééd. Librairie Générale Française, « Livre de Poche », 1992, p. 259.

capitaine Cook (1817), pour n'en prélever et n'en réagencer que des fragments épars¹³², en insistant particulièrement sur le lexique polynésien, provoquant un effet d'étrangeté :

Comme chez les Grecs on croit que tout homme bien élevé doit savoir pincer la lyre
 Donne-moi le *fango-fango*
 Que je l'*applique* à mon nez
Un son doux et grave
De la narine droite
 Il y a la *description des paysages*
Le récit des événements passés
Une relation des contrées lointaines
Bolotoo
Papalangi
Le poète entre autre chose fait la description des animaux
Les maisons sont renversées par d'énormes oiseaux
Les femmes sont trop habillées
Rimes et mesures dépourvues
Si l'on fait grâce à un peu d'exagération
L'homme qui se coupa lui-même la jambe réussissait dans le genre simple et gai
Mee low folla
*Mariwagi bat le tambour à l'entrée de la maison*¹³³

La technique d'emprunts (de *copie*) et de montage segmentiel accélère le rythme narratif, en recoupant¹³⁴ davantage le texte support que ne le faisait « Dernière heure », et accentue la relation à la primitivité : « Mee too buggi » désigne une danse polynésienne, comme « mee low folla », le « fango-fango » désigne une flûte nasale. Le collage, ou « l'effet collage », de ce réagencement d'une description des danses polynésiennes, rejoint l'emprunt cubiste aux arts primitifs, non plus dans son aspect formel, mais dans l'étrangeté de sa langue, comme montage polyglotte et parataxique, suggérant un rapport plus spontané et dynamique à la vie et son expression, qui fascinera tout autant, quelques deux ans plus tard, dada.

Que ce soit par l'expérimentation des « poèmes-conversations » ou des « poèmes élastiques », Cendrars et Apollinaire mènent conjointement, dans le tournant des années 1913-1914, une recherche esthétique liée à la technique du collage discursif, en intégrant dans la composition du

¹³² Annonçant toute l'esthétique de *Kodak (Documentaires)*, publié en 1924, dont une cinquantaine de textes, des instantanés, ont été « découpés » et réagencés à partir du roman *Le Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge. Pour le détail des emprunts de « Mee too Buggi », voir les notes de Jean-Pierre Goldenstein, in *19 poèmes élastiques, op. cit.*, pp. 99-100.

¹³³ Blaise Cendrars, « Mee too buggi », in *Les Soirées de Paris*, Juillet-août 1914, n° 26 et 27 ; repris in *19 poèmes élastiques, op. cit.*, p. 98. Nous soulignons les segments empruntés au livre de John Martin.

¹³⁴ Par exemple, la relation détaillée et organisée de John Marin : « Beaucoup de leurs chansons contiennent des descriptions de paysages. D'autres renferment le récit de quelque événement passé, ou une relation de contrées qu'ils ne peuvent connaître que d'imagination, comme l'île de *Bolotoo*, et l'Europe, à qui ils donnent, comme à ses habitants, le nom de *Papalangi*. » devient chez Cendrars, en gommant tout lien subordonnant ou coordonnant, plus elliptique et parataxique : « Il y a la description des paysages / Le récit des événements passés / Une relation des contrées lointaines / Bolotoo / Papalangi » (Cf. note de l'édition de Jean-Pierre Goldenstein, *op. cit.*, p. 99).

texte, des fragments de conversations, d'oralité, pour traduire le « lyrisme ambiant » et simultanément d'une situation, ou des fragments de textes (étiquettes, journaux, relation de voyage) en relation avec le quotidien pour en accélérer la vitalité et le dynamisme. Le collage se structure, pour lors, dans un matériau discursif, encore homogène, malgré les marques d'oralité ou les effets de parataxe et d'allotopie, et se construit seulement comme un « effet de collage » – *cubiste*, par la segmentation et la redistribution dans le poème – au niveau du syntagme, et du travail dans le discours et son agencement.

Dans le courant de l'année 1914, en revanche, le collage littéraire prend une dimension *plastique*, en élargissant le domaine des « poèmes conversations », entre autres, aux « idéogrammes lyriques », ne travaillant plus seulement les masses discursives, mais la matérialité verbale, dans son aspect visuel : une forme de « lisualité ».

1.2.3. Collage et lisualité (1913-1914)

La question de la simultanéité en littérature, et plus spécifiquement dans le domaine de la poésie, – à laquelle répond le recours à l'esthétique du collage, sur un mode discursif, dans les « poèmes élastiques » et les « poèmes-conversations » – rejoint très tôt la problématique de la spatialisation matérielle du texte, pour rompre avec la linéarité de l'écrit, son aspect censément successif et diachronique, et produire, en modifiant l'ordre cursif de la lecture et en développant l'aspect visuel de l'écriture, un effet de synchronisme (de perceptions, de conception du monde). Dès 1912, le poète et théoricien Henri-Martin Barzun réfléchit à l'expression de la simultanéité en littérature, cherchant de nouvelles formalisations capables d'exprimer, à travers un « simultanésisme objectif », la « synthèse » de « l'Individuel » et du « Collectif », de « l'Humain » et de « l'Universel » – une perception intégrale et synthétique du monde –, qu'il nomme Dramatisme, avant de publier, en septembre-octobre 1913, quelques œuvres issues de ces recherches, qui intègrent essentiellement une forme de polyphonie, superposant de multiples voix dans l'espace de la page, par usage de l'accolade, de l'onomatopée et du défilement polyplan sur la page, et matérialisent le flux dynamique et polyphonique du monde (*L'Orphéide* ou *L'Universel Poème*)¹³⁵.

Le travail d'Henri-Martin Barzun sur la spatialisation du texte est plus proche, dans sa démarche formelle et dans son esthétique (expression de l'Universel), du symbolisme mallarméen d'*Un Coup*

¹³⁵ Sur Henri-Martin Barzun et les questions du « Dramatisme », « Simultanésisme », « Orphisme », voir Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier, op. cit.*, pp. 73-85 et 91-111. Elle rappelle notamment la publication de *L'Ere du Drame (Essai de synthèse poétique moderne)*, chez E. Figuière en 1912, son manifeste *Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du Drame (Poème et Drame, n° 4, mai 1913)*, et des extraits de *L'Orphéide* dans *Poème et Drame* (n° 6, septembre-octobre 1913).

de dés jamais n'abolira le hasard¹³⁶ (mai 1897), que de la visualité (la coloration) du texte à l'œuvre dans le « Premier livre Simultané » de Cendrars et Sonia Delaunay, ou les « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire, – dont l'esthétique de la discontinuité se rapporte davantage aux expérimentations de la peinture cubiste et orphique, et des « papiers collés ». Par là même, ses recherches sur la spatialisation du texte, plus axées sur l'expression de la totalité et de l'universel que de la « réalité ambiante », s'éloignent de toute forme de collage ou d'effet de collage.

Il intervient rapidement, après la publication de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, « Premier livre Simultané », en novembre 1913, revendiquant l'invention même de la notion de simultanété et son esthétique en lançant une polémique opposant son « école » à Robert Delaunay notamment et Guillaume Apollinaire. Marquées par la volonté de faire école, et de promouvoir ses recherches théoriques et poétiques, les interventions de Barzun sont aussi l'occasion d'une mise au point de ce qu'il entend par « simultanésisme », et de la révolution littéraire qu'il inaugure, mettant l'accent sur toute la nouveauté à l'œuvre dans ses recherches de spatialisation matérielle du texte :

Ce qui nous passionne, moi et quelques poètes, c'est de transformer tous les éléments de la poésie lyrique [...]

Nous posons d'abord, et de façon absolue, que la poésie linéaire par le vers, régulier ou libre, a vécu. La prose est faite pour être lue à la ligne : la poésie telle que nous la concevons est faite pour être perçue et sentie en ensemble. Et ceci nous amène à jeter les fondations d'un art entièrement nouveau, non plus successif, comme le lyrisme actuel, mais plastique, c'est-à-dire formé d'un plasma, d'un corps vivant, ayant des dimensions autres que la seule longueur, c'est-à-dire des volumes, des masses, de la profondeur.

Sur le papier, notre papier donnera comme le tableau, une impression plastique visuelle, alors que dans l'esprit, à la vue ou à l'audition, une impression sonore en résultera. En termes plus clairs, nous voulons tuer le poète qui raconte, qui décrit ses visions, parce que nous voulons, nous, restituer par la vue, l'ouïe et la sensation, les impressions mêmes de la vie et de l'univers.¹³⁷

Barzun insiste sur la dimension « plastique » du texte, dans l'expression spatiale et synesthésique de la simultanété : le papier, dans le format de la page ou du livre, est assimilé au tableau, comme le matériau verbal aux ressources picturales (« volumes », « masses », « profondeur » du texte) par transmédiation esthétique ; de la même façon, la matérialité spatiale du texte structure une nouvelle « impression sonore », par lecture des voix simultanées.

¹³⁶ Isabelle Krzywkowski note le rapprochement formel entre *L'Orphéide* et le Livre de Mallarmé, par le développement d'un espace polyplan (marqué par l'usage de la typographie chez Mallarmé, ou celui de la superposition chez Barzun), pour souligner l'innovation formelle du poème dramatisé : « chaque partie du texte forme une longue suite de phrases et de sons en lignes onduleuses et continues de page en page, qui dessinent des masses sonores de densité variable, selon un mode de composition plus ou moins complexe (alternance, superposition ou fusion des voix), qui se donne au regard comme un tout. » (Cf. Isabelle Krzywkowski, *ibid.*, pp. 109-110). *L'Orphéide*, au fil de son élaboration, suit même un « mode d'une écriture transpaginale » et se développe en 26 volets.

¹³⁷ Barzun, « L'Art poétique d'un idéal nouveau », in *Paris-Journal*, 16 décembre 1913 ; cité in A. Sidoni, *La Prose du Transsibérien*, op. cit., p. 56.

Cette théorie de la simultanéité, qui prend en compte et exploite les potentialités des aspects à la fois plastiques et sonores du matériau verbal, relève de procédures qui, globalement, peuvent être désignées par la notion de *lisualité*¹³⁸ : écriture à la limite du visible et du lisible, développant la plasticité graphique et la dimension sonore du matériau verbal.

C'est tout autant cette rupture dans les procédures poétiques, cette révolution du matériau verbal, à l'œuvre dès 1913, qui est en jeu à travers la polémique du « simultanésisme ». Dans son article « Simultanisme-Librettisme » – dont le titre met l'accent, non plus sur le poème, mais sur la disposition du livre, sa composition, sa matière –, Apollinaire reproche à Barzun de ne pas tirer complètement parti de la révolution lisuelle esquissée à travers l'exploration du simultanésisme, qui relève des champs visuel et sonore : en réduisant la spatialisation de la polyphonie à une forme de théâtralité (« tant qu'il se servira d'accolades et de lignes typographiques habituelles, sa poésie restera successive »), et en confinant l'usage de ce nouvel « instrument », le phonographe, à un simple accessoire d'enregistrement, et non à un mode de composition :

Dans l'entourage de M. Barzun, M. Sébastien Voirol a fait lui-même faire un pas à ce simultanésisme figuré qui peut exister dans le livre aussi bien que par le phonographe.

(Je me demande pourquoi, à propos de cet instrument, M. Barzun dit : « Mais le poème original ne restera pas moins exigible, au même titre que la toile du peintre et la partition du compositeur ». Comme si le poète ne pouvait pas faire enregistrer directement un poème par le phonographe ou faire enregistrer en même temps des rumeurs naturelles ou d'autres voix, dans une foule ou parmi des amis ?)¹³⁹

Apollinaire revendique ici, dans l'expérimentation simultanésiste (ou « simultaniste », pour se démarquer de Barzun et sortir de la polémique) une autonomisation des dimensions graphique et sonore du texte, remettant en cause le « modèle » linéaire par une dispersion, graphique ou sonore, de la lecture. L'enregistrement direct « d'autres voix, dans une foule ou parmi des amis », est une autre forme, directement *sonore*, par *transmédiation*, du collage des « poèmes-conversations », qui n'a pas été réalisée par Apollinaire, contrairement au « simultanésisme figuré », qui autonomise la

¹³⁸ Jean-Pierre Bobillot propose le néologisme de « lisuel » – emboîtement lexical ou « collage verbal » de « lisible » et « visuel » – pour désigner les pratiques textuelles qui explorent les potentialités plastiques du signifiant graphique et phonique. (Cf. Jean-Pierre Bobillot, « Du visuel au littéral. Quelques propositions. », in *Poésure et Peinture, op. cit.*, pp. 88-109.)

¹³⁹ Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », in *Les Soirées de Paris*, n° 25, 15 juin 1914, cité in A. Sidoti, *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique, op. cit.*, pp. 135-136. Il avait déjà fait paraître un télégramme, dans *Paris-Midi* (5 juillet 1913), concédant à Barzun la primauté du « simultanésisme », et témoignant de l'importance du phonographe à ses yeux : « Il est vrai que depuis un an j'ai souvent parlé du *disque poétique*, ajoutant que c'était la forme par laquelle je voudrais publier mes poèmes. Barzun a eu raison de lancer son manifeste touchant la *simultanité poétique*, dont la paternité lui appartient, car je n'avais songé à confier aux disques que des poèmes personnels. Il a ainsi élargi l'idée et en a fait l'élément principal de la plus importante réforme littéraire de tous les temps. » (Cf. « Apollinaire, Barzun et le phonographe », cité in A. Sidoti, *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique, op. cit.*, p. 91). « Réforme littéraire » sur laquelle il reviendra, de manière plus synthétique et programmatique, dans sa conférence donnée au Vieux Colombier le 26 novembre 1917, « L'Esprit Nouveau et les Poètes ». Cf. sur ce point Jean-Pierre Bobillot, « La voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck. »

dimension *visuelle* des « poèmes-conversations » dans ses « idéogrammes lyriques » et relève de la même *procédure de collage*.

Cette double articulation de l'autonomisation du texte (sonore et visuelle), liée à l'exploration expérimentale du simultanésisme qui nécessite, justement, des modes de diffraction du matériau verbal, prend forme, dans ces années 1913-1914, à travers deux livres dont l'esthétique participe du collage, dans sa dimension visuelle et graphique : *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, de Cendrars et Sonia Delaunay, publié en 1913, et l'album d'Apollinaire *Et moi aussi je suis peintre*, non imprimé et resté à l'état de projet avant d'être intégré dans *Calligrammes*.

« Le Premier livre simultanés »

La Prose du Transsibérien participe de l'esthétique du simultanésisme à un double niveau : dans le développement thématique d'une simultanésité temporelle et spatiale à travers différents motifs, et dans la transmédiation de son « illustration » par Sonia Delaunay, une forme de révolution matérielle dans la présentation du « tableau-poème », voire, du « livre-objet ».

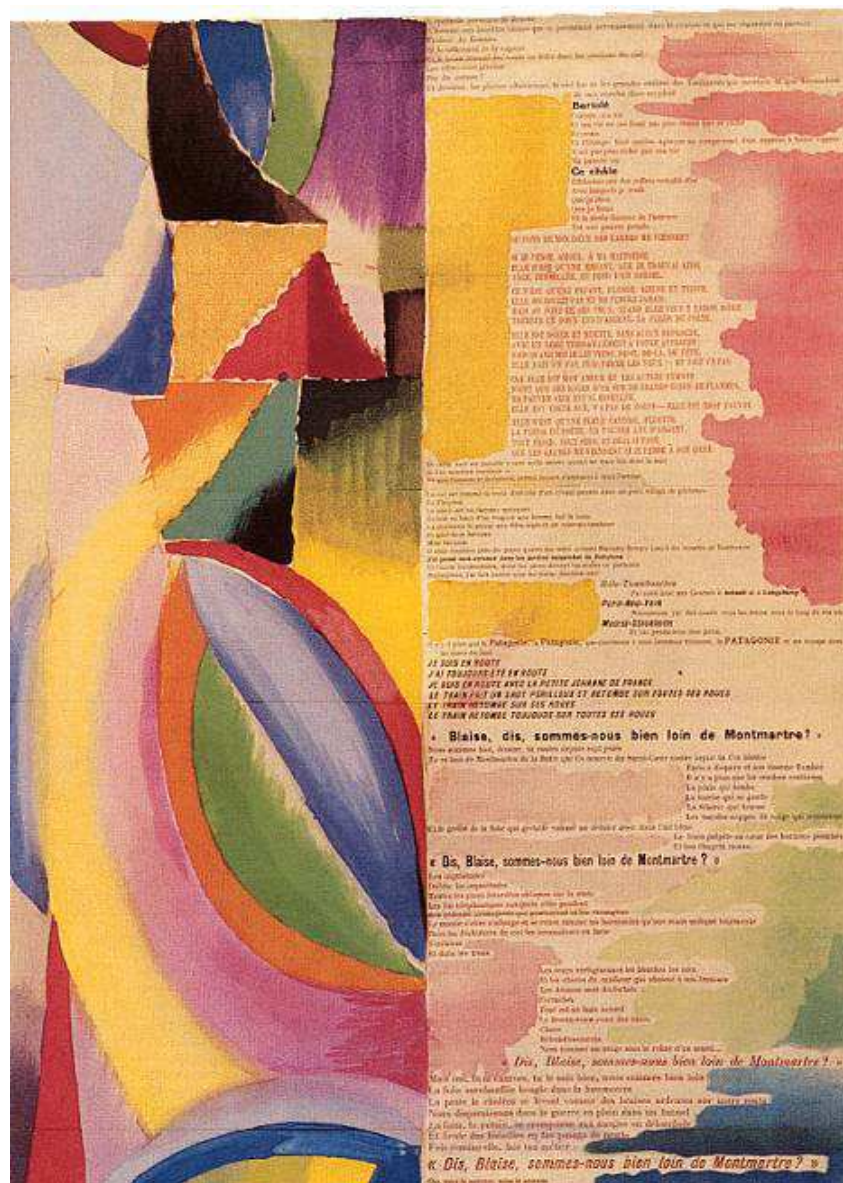
A travers l'évocation d'un voyage de Moscou à Paris, par le Transsibérien, Cendrars disperse de multiples facettes de la simultanésité : l'alternance de descriptions synesthésiques du rythme et de l'ambiance saccadée, sporadique, du train, et de plongées absorbées dans le souvenir ; la mention des multiples lieux parcourus, pendant le trajet, comme dans l'évocation de souvenirs ou de projets ; la citation disséminée (quatrains évoquant Jeanne, en rupture avec les longues séquences de vers libres, citation de vers d'*Alcools*) et la parataxe :

Mon browning le piano et les jurons des joueurs de cartes dans le compartiment d'à côté
 L'épatante présence de Jeanne
 L'homme aux lunettes bleues qui se promenait nerveusement dans le couloir et qui me regardait
 en passant
 Froissis de femmes
 Et le sifflement de la vapeur
 Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel
 Les vitres sont givrées
 Pas de nature !
 Et derrière, les plaines sibériennes le ciel bas et les grandes ombres des Taciturnes qui montent
 et qui descendent
 Je suis couché dans un plaid
 Bariolé
 Comme ma vie¹⁴⁰

A travers des notations descriptives saccadées, l'oscillation temporelle de l'imparfait (« L'homme aux lunettes bleues qui se promenait ») au présent (« les grandes ombres des

¹⁴⁰ Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, in *Du monde entier au cœur du monde*, Gallimard, « Poésie/Gallimard, Paris, 2006, p. 49.

Taciturnes qui montent », la polysyndète (« et le sifflement (...) et le bruit éternel »), la parataxe (« Mon browning le piano »), la fluctuation de l’ancrage spatial (« dans le compartiment d’à côté », « dans le couloir », « derrière »), le va-et-vient de la description instantanée à la réflexion mélancolique sur l’existence, le poème de Cendrars tisse les mouvements simultanés de la conscience au fil du voyage et des secousses, du roulis du train : une vie accélérée par la dynamique du transsibérien, évoquant ces « consciences multiples et simultanées dans un même individu », cette « accélération de la vie », liées aux modifications technologiques – comme celle du train, vecteur de simultanés perceptives et d’évasion spatiale – chez Marinetti¹⁴¹.



BLAISE CENDRARS, SONIA DELAUNAY, *La Prose du Transsibérien* (1913)

¹⁴¹ « Le train offre à n’importe quel provincial la possibilité de quitter à l’aube sa petite ville morte aux places désertes où le soleil, la poussière et le vent s’amusent languissamment, et de se promener le soir dans une capitale hérissée de gestes, de lumières et de cris. » (Cf. « La sensibilité futuriste » in *Imagination sans fils et mots en liberté*, repris in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, op. cit., p. 142.)

Cette écriture, par son esthétique à la fois moderniste et lyrique, rejoint celle de « Zone » dans l'expression multiple de la simultanéité.

Mais la modernité du texte relève plus radicalement, dans l'édition originale, de la plasticité du format du livre : d'une hauteur de deux mètres, le « poème-tableau » (par son format et sa texture) est composé de quatre feuilles collées et présentées sous forme de dépliant¹⁴² ; tiré à 150 exemplaires, le livre rejoint symboliquement la hauteur de la tour Eiffel. C'est de la « poésie verticale », comme le note André Billy¹⁴³, une première procédure pour faire sortir le livre, et par là même la poésie, de sa linéarité et de sa matérialité fermée : le poème prend le format et l'agencement d'un tableau, ou d'une affiche. « Livre-objet » fermé, « poème-tableau » ouvert.

Le travail pictural de Sonia Delaunay n'a rien d'une illustration de texte, au sens « traditionnel » du terme, mais entre dans la composition même du « poème-tableau » par l'accumulation plus ou moins dense de lignes courbes et colorées, d'aplats de couleurs contrastées, qui – hormis la tour Eiffel, en bas du « poème-tableau », répondant à l'arrivée du poète à Paris – n'a rien de figuratif. La composition picturale dépasse l'agencement en diptyque du livre (moitié gauche peinture / moitié droite texte) pour venir combler certains « blancs » dans le corps du texte ou se superposer à lui. De la même façon, l'agencement typographique du texte suit la même fluctuation, alternant les corps de caractère et leur couleur – noir, jaune, rouge –, l'alignement à droite, ou à gauche, ou au centre, pour envahir l'ensemble de l'espace du livre et donner à la lecture un ordre synoptique.

Cette verticalité du livre déplié associée aux contrastes simultanés du texte, des couleurs et des formes (agencement sémantique et sémiotique) donne lieu à une perception synthétique du « poème-tableau », une lecture « simultanée » et synoptique de l'ensemble du voyage transsibérien. C'est ce que souligne essentiellement Apollinaire, en évoquant le « premier livre simultané », lors de sa controverse avec Barzun :

[...] Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terck [sic] ont fait UNE PREMIERE TENTATIVE DE SIMULTANEITE ECRITE où des contrastes de couleurs habituaient l'œil à lire d'UN SEUL REGARD l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche.¹⁴⁴

La double comparaison à une partition musicale et à une affiche suggère le processus de lisualité à l'œuvre dans le « poème-tableau » – Cendrars dédiera les éditions ultérieures de son texte « aux musiciens » – en soulignant l'interaction du visuel (« d'un seul *regard* ») et de l'écrit

¹⁴² A la manière de la plupart des tracts marinettiens diffusés en France.

¹⁴³ Jean de l'Écritoire, « La Poésie verticale », in *Paris-Midi*, (23 février 1914), cité in A. Sidoti, *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique*, op. cit., p. 124 ; et il établit par la suite tout un parallèle entre la poésie simultaniste et la présentation synoptique des articles au sein d'une page de quotidien.

¹⁴⁴ Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », in *Les Soirées de Paris*, n° 25, 15 juin 1914, cité in A. Sidoti, *ibid.*, p. 135.

(« simultanéité écrite ») : Apollinaire décèle, ici, ce qui pourrait être signifié comme un glissement du *sémantique* au *sémiotique*, une *transmédiation* du texte à la peinture – une modalisation plastique du matériau verbal. Et ce glissement, ou cette interaction médiologique, repose sur l’usage typographique de la couleur et son agencement avec l’illustration de Sonia Delaunay.

L’usage d’encre de couleur avait déjà fait l’objet d’expérimentations, parmi les proches de Barzun – Apollinaire souligne dans son article, leur usage simultanéiste dans *Le Sacre du Printemps* de Voirol, son « impression plastique visuelle¹⁴⁵ » – et, de manière beaucoup plus radicale et sporadique, dans les « livres-objets », puis « livres-zaoum » des futuristes russes : dès 1912, Larionov et Gontcharova donnent à la matérialité du livre, et à sa fabrication, une nouvelle teneur, en rupture avec le livre symboliste ou néo-symboliste, puisque l’œuvre est réalisée à la main, mêlant lithographie et écriture manuscrite¹⁴⁶ ; puis en 1913, *Jeu en enfer*, de Kroutchonykh et Khlebnikov, illustré par Olga Rozanova, mêle complètement le texte manuscrit et les lithographies du peintre, dans une forme de « chromo-poésie » où le livre est conçu comme un objet entièrement pictural, et la poésie comme interaction simultanée du mot et de la couleur, qui vient se superposer au texte¹⁴⁷.

Marinetti, de la même façon, théorisant le passage des « mots en liberté » aux « planches motlibristes », dans le paragraphe « Révolution typographique » de son manifeste *Imagination sans fil et mots en liberté* (23 juin 1913), qui précède de quelques mois la publication du « premier livre simultané » de Cendrars et Sonia Delaunay (novembre 1913), précise vouloir détruire « l’harmonie typographique de la page » des « livres passésistes », en employant « dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s’il le faut ». Il s’agit pour lui d’établir une « nouvelle conception de la page typographiquement picturale¹⁴⁸ » : c’est la nouveauté radicale de la *plasticité* accordée au matériau graphique, passant d’une *révolution sémantico-logique* (les mots en liberté et leur dislocation dynamique du sens et de la syntaxe) à une *révolution sémiotico-graphique* (les planches motlibristes et la désarticulation de la distinction peinture/écriture). Dès 1913, les futuristes Cangiullo, Carrà, Marinetti, Boccioni, publient dans leur revue *Lacerba* des

¹⁴⁵ Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », *op. cit.*, pp. 136 et 137.

¹⁴⁶ Jean-Claude Marcadé rappelle qu’en Russe, peindre et écrire se rendent par un seul et même verbe (*pissat'*), d’où l’importance de l’écriture manuscrite, dans sa relation avec la poésie « trans-mentale », chez les futuristes russes. Sur le livre futuriste russe, voir Jean-Claude Marcadé, « Les Arts appliqués avant 1917 », in *L’Avant-Garde russe (1907-1917)*, Flammarion, « Tout l’art », Paris, 1995, pp. 173-195 ; Jean-Claude Marcadé *Le Futurisme russe*, Dessain & Tolra, Paris, 1989, notamment pp. 53-54 ; Vladimir Markov, « Les Futuristes russes », in *Poésure et Peinture*, *op. cit.*, pp. 156-187 ; *Paris-Moscou (1900-1930)*, Centre Georges Pompidou / Gallimard, Paris, 1991, pp. 510-607.

¹⁴⁷ Cf. Jean-Claude Marcadé, *L’Avant-Garde russe (1907-1917)*, *op. cit.*, p. 179 ; ill. p. 175.

¹⁴⁸ Cf. « La révolution typographique » in *Imagination sans fils et mots en liberté*, *op. cit.*, p. 146. Sur le livre futuriste et la « révolution typographique » des « planches motlibristes », voir Giovanni Lista, « Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme », in *Poésure et Peinture*, *op. cit.*, pp. 46-67 (p. 50, pour ce qui concerne l’édition originale de *La Prose du Transsibérien*) ; *Le Livre Futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, éditions Panini, Modena, 1984, trad. Françoise Brun et Annick Castiglione, pp. 41-60, pour ce qui concerne les planches motlibristes ; *Le Futurisme, Création et avant-garde*, Les éditions de l’amateur, « Regard sur l’art », Paris, 2001 ; Gérard-Georges Lemaire, *Futurisme*, éditions du Regard, Paris, 1995.

poèmes « motlibristes » ; et Cangiullo réalise dès 1914, des planches motlibristes uniquement composées de lettres colorées, accordant à la lettre, dans *Grande foule sur la Piazza Del Populo*, une interprétation graphomorphe du signe alphabétique coloré, pour suggérer, *plastiquement*, le dynamisme d'une foule urbaine, – qui donnera naissance à « l'alphabet à surprise », interprétation figurative du signifiant graphique ; la même année, Balla compose la planche *Bruitisme plastique Baltrr*, mêlant encres de couleur, diagramme graphique, signes géométriques, onomatopées bruitistes, collage de papiers d'étain, pour relater un épisode de sa vie¹⁴⁹...

Pour autant, dans *La Prose du Transsibérien*, l'usage de la couleur pour la typographie et l'interaction peinture/texte (l'effacement de leur clivage dans la composition du « poème-tableau » et son format) ne ressortit pas spécifiquement à une *esthétique du collage*, voire un *collage effectif* comme c'est le cas de *Bruitisme plastique Baltrr*, même si le poème, par son écriture simultanéiste, présente de nombreux *effets discursifs* de collage ; cependant, la typographie en couleur et ses « contrastes simultanés » avec l'illustration de Sonia Delaunay fonctionnent comme « rupteur sémiologique », au même titre que l'insertion, le collage, de fragments d'articles découpés dans les journaux selon des formes géométriques, fonctionnait comme « rupteur sémantique » dans les « papiers collés » de Picasso : transmédiation plastique ou picturale d'un côté, discursive de l'autre.

En se démarquant explicitement de Marinetti (qu'il accuse de « trépidations commerciales »), de Barzun (dont il décrit les œuvres comme d'« indigestes conversations successives »), et d'Apollinaire (à qui il reproche d'appliquer une réforme moderniste à « des formes et des poèmes anciens »), Blaise Cendrars explique clairement la nouveauté matérielle de son projet, liée à cette translation du « texte » et des « contrastes simultanés », dans une lettre à André Salmon pour *Gil Blas*, :

Le Simultanisme de ce livre est dans sa *présentation* simultanée et non illustrative. *Les contrastes simultanés des couleurs* et le *texte* forment des *profondeurs et des mouvements* qui sont l'*inspiration nouvelle*.¹⁵⁰

La publication originale du « Premier livre simultané » de Cendrars et Sonia Delaunay marque une rupture esthétique dans le processus de transmédiation à l'œuvre dans l'expérimentation simultanéiste, en lien étroit avec la révolution des papiers collés, – ouvrant, par là même, la voie à d'autres agencements plastiques du texte, ou du « simultanisme figuré », notamment chez Apollinaire.

¹⁴⁹ Sur ces deux planches motlibristes, Giovanni Lista, *Le Livre Futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, op. cit., pp. 42, 46, 49. Giovanni Lista rappelle que Balla « déclamaait » ses planches motlibristes lors des vernissages des expositions futuristes.

¹⁵⁰ Cité par A. Sidoti, in *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique*, op. cit., p. 59.

Et moi aussi je suis peintre

Sans doute sous l'influence de l'œuvre croisée de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, la nouveauté matérielle de leur « poème-tableau », comme aussi sous la pression d'une vague de publications futuristes de plus en plus novatrices et radicales – Marinetti publie à Paris son livre *Zang Tumb Tumb*, qui concrétise ses théories, en avril 1914 – et l'impulsion de la controverse avec Barzun, Apollinaire fait paraître dans sa revue *Les Soirées de Paris* plusieurs « idéogrammes lyriques » : « Lettre-Océan », dans le n° 25 (15 juin 1914), de facture plus ou moins abstraite et motlibriste, puis une série plus « figurative », « Voyage », « Paysage animé », « La Cravate et la Montre », « Cœur Couronne et Miroir », dans les n° 26 et 27 (juillet-août 1914). Il formule très tôt, dès « Lettre-Océan » semble-t-il, le désir de publier un « album » composé de ce qu'il appellera des « idéogrammes lyriques », dans « Simultanisme-Librettisme », publié dans le même numéro :

Ici même, après s'être efforcé de simultaniser l'esprit et la lettre des poèmes, de leur donner, si j'ose dire, le don d'ubiquité, on s'efforcera aussi de faire faire un pas à cette question de l'impression nouvelle qui ne doit nullement être confondue avec la poésie scénique de M. Barzun, dont il trouvera encore de bons exemples dans les anciens canons comme *Frère Jacques, dormez-vous ?*¹⁵¹

Apollinaire annonce ici un projet d'« impression nouvelle », en lien avec le livre simultané (ou le « simultanisme-librettisme ») – projet qui ne dépassera pas le stade des épreuves en raison de la mobilisation du poète et de la longévité de la guerre. Il précise plus particulièrement l'agencement esthétique de « Lettre-Océan », qui essaie de « simultaniser l'esprit et la lettre des poèmes », de travailler l'expression de la simultanéité aux plans sémantique *et* sémiotique, en travaillant la lettre même, sa disposition typographique et la plasticité de ses combinaisons sur la page. Le format même du recueil impliquait une dimension visuelle¹⁵² : 29 cm de haut sur 19,5 de large ; les « idéogrammes lyriques » « Lettre-Océan », « Voyage » s'inscrivent sur une double page, et les poèmes « Paysage animé » et « Cœur Couronne et Miroir », se faisant face, forment un ensemble visuel sur une double page.

Dans le bulletin de souscription de l'édition originale (tirage à 200 exemplaires), Apollinaire catégorise le livre comme « Album d'idéogrammes lyriques et coloriés¹⁵³ » impliquant une double

¹⁵¹ Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », *op. cit.*, pp. 136 et 137.

¹⁵² Voir, par exemple, l'édition de Daniel Grojnowski : Apollinaire, *Et moi aussi je suis peintre*, Le Temps qu'il fait, Paris, 2006.

¹⁵³ Bulletin reproduit dans l'édition, non paginée, de Daniel Grojnowski, qui suggère que la dénomination d'« Album » réfère implicitement à Alphonse Allais et son *Album primo-avrilisque* (1897), par la brièveté, l'étrangeté du format et

articulation du texte, à la fois sémantique (dans son aspect lyrique) et sémiotique (dans l'utilisation idéogrammatique de l'agencement typographique, et l'introduction de la couleur¹⁵⁴), et un processus de transmédiation plastique et discursive du texte. L'agencement typographique du texte, plus ou moins figuratif ou abstrait selon les poèmes, relève d'une procédure de lisualité, ordonnant (ou désordonnant) une syntaxe (ou une parataxe) de plans et d'images, de formes, dans une dynamique futuriste (« Lettre-Océan », « Voyage ») ou une forme de « poly-perspective » cubiste affectant un *réalisme non-figuratif* (la multiplication des points de fuite, des lignes de perspective se transposant dans la multiplicité « simultanée » des ordres de lecture, délinéarisant l'agencement réceptif du texte, et découpant les syntagmes ou les lexèmes – le vers – par syllabes) c'est le cas des autres idéogrammes, de facture moins abstraite.

« La Cravate et la Montre », qui clôt l'album, reprend la thématique cubiste du primitivisme et de la perception subjective du temps : « La Cravate », métonymie du travail et de ses contraintes, sa sujétion, empêche le « civilisé » de respirer ; « La Montre », indiquant midi ou minuit moins cinq¹⁵⁵ (en chiffres), disperse des vers dans une ordonnance certes figurative, mais parataxique, se découpant par syntagmes (« le bel inconnu »), lexèmes décontextualisés (« mon cœur », « les yeux », « l'enfant », « Tircis », « semaine »), ou troncation syllabique (« la / beau / té / de / la / vie / pas / se / la / dou / leur / de / mou / rir ») : la dislocation du matériau verbal, comme la distorsion de l'ordre logique, crée une dispersion, *sémiotique*, de la cursivité sémantique du texte – sa *lisibilité* – à l'image des peintures cubistes et de leur *réalisme non-figuratif* – leur *visibilité*. Le poème aussi, devient peinture.

Cette hétérogénéisation du vers¹⁵⁶ dans la « simultanée écrite » de l'idéogramme s'accompagne, dans « Voyage » et « Lettre-Océan », d'un effet, manifeste et significatif, de collage,

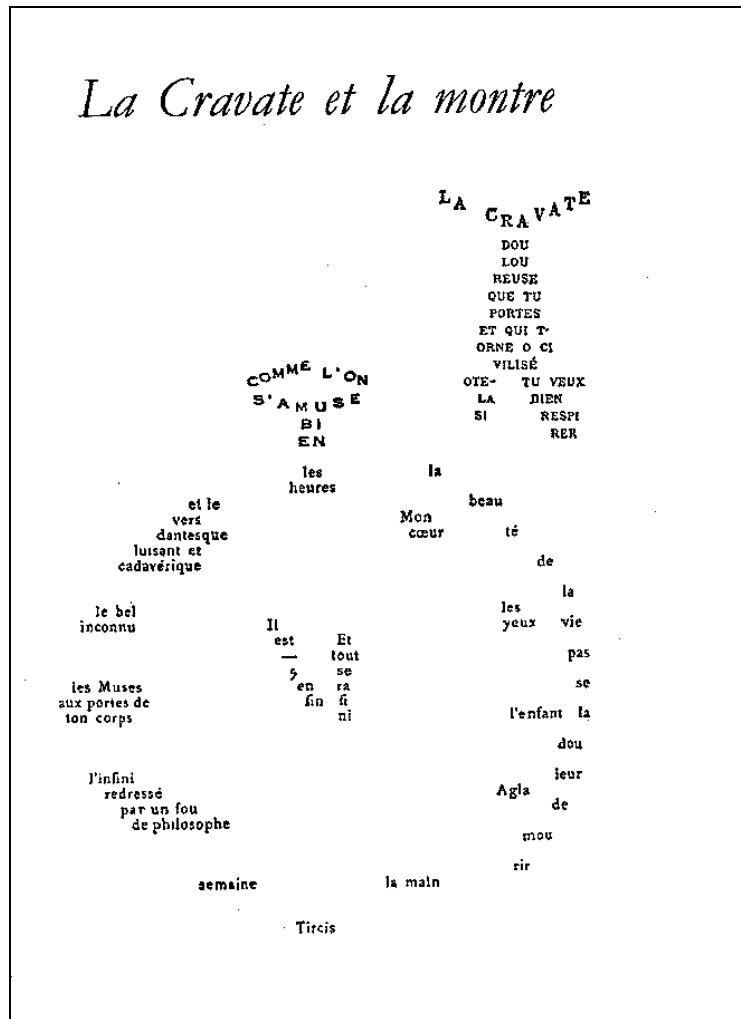
l'usage de la couleur (certes, monochrome pour celui d'Alphonse Allais ; voir, par exemple, sa réédition par Marc Partouche : Alphonse Allais, *Album primo-avrilisque*, Al Dante, Paris, 2005).

¹⁵⁴ Les épreuves, non « colorées », n'indiquent pas quel usage il devait être fait de la couleur ; cependant, la publication d'un calligramme coloré ou colorié (manuscrit), dans la revue 391 (n° 4, mars 1917), « L'Horloge de demain », donne une idée de la « coloration » de l'idéogramme : superposition en aplats sur le texte, suggestion de contours et de formes, encres différentes (deux couleurs : noir et rouge). Voir, par exemple, sa reproduction dans l'article de Michel Décaudin, « De l'espace figuré à l'espace signifiant », in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 76.

¹⁵⁵ Comme « Contrastes », de Baises Cendrars, indiquait que « Toutes les horloges marquent maintenant 24 heures après avoir été retardées de 10 minutes » (Cf. *19 poèmes élastiques*, in *Du monde entier au cœur du monde*, Gallimard, « Poésie/Gallimard », Paris, 2001, p. 64.)

¹⁵⁶ Apollinaire écrit à Picasso, le 4 juillet 1914 : « As-tu reçu les *Soirées avec la lettre-océan* ? Depuis j'ai fait des poèmes encore plus nouveaux de vrais idéogrammes qui empruntent leur forme, non à une prosodie quelconque mais à leur sujet même. Ainsi, ce n'est plus le vers libre, et en même temps la forme poétique est toujours renouvelée. Je crois que c'est une grande nouveauté. » (Cité par Michel Décaudin, in *Apollinaire*, Librairie Générale Française, « Références / Littérature », Paris, 2002, p. 129.) Apollinaire considère la deuxième série d'idéogrammes – « vrais idéogrammes » – plus novatrice que les formes abstraites de « Lettre-Océan », signifiant bien qu'il s'agit d'une nouvelle forme de vers. Et Cendrars commente « l'apparence géométrique (le cercle, le centre et les rayons) ou stéréométriques (la spirale) » de « Lettre-Océan » en écrivant à Robert et Sonia Delaunay : « C'est du Picasso. Du raisonnement et non de la sensibilité. » (Lettre citée par A. Sidoni, in *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique*, op. cit., p. 147.)

par une spatialisation accrue de la matérialité verbale dans le format de la double page, une dispersion abstraite des signes par les formes géométriques, et l'insert de signes iconographiques.



APOLLINAIRE, « La cravate et la montre » (juillet-août 1914)

« Voyage » se structure en trois plans horizontaux, dans un mouvement de la gauche vers la droite : en haut, une première ligne qui suit et formalise le thème de la télégraphie (message, signe iconographique, oiseau) ; au centre, une deuxième ligne qui matérialise le motif de la voie ferrée (ligne de chemin de fer, train en caractère gras avec la fumée de sa locomotive) ; en bas, une dernière ligne, dont la diffraction suggère la nuit étoilée avec son croissant de lune. Mais l'ensemble du texte peut être appréhendé dans n'importe quel ordre de lecture, la présentation idéogrammatique sur le plan unique de la page permettant justement une « simultanéité écrite » et une perception globale et panoptique du texte, comme les différents plans d'un tableau – une lecture « synthético-

idéographique » et non plus « analytico-discursive », pour reprendre les termes de Gabriel Arbouin, qui commente la « Lettre-Océan » d'Apollinaire dans le numéro suivant des *Soirées de Paris*¹⁵⁷.

A l'esthétique de la simultanéité et de la plasticité typographique, et son lyrisme, se joint, dans « Voyage », une première procédure de collage, par l'insertion d'un signe iconographique au lieu de sa présentation idéogrammatique, celui, éminemment « moderne », d'un poteau télégraphique¹⁵⁸. S'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un collage – l'impression effaçant la trace de l'insert hétérogène – sa présence, dans la composition du poème visuel, accentue la discontinuité sémiotique à l'œuvre dans la dispersion typographique.

L'esthétique de « Lettre-Océan » se rapproche davantage des planches motlibristes des futuristes italiens, que du *réalisme non figuratif* des peintres cubistes, par une plus grande hétérogénéité typographique (utilisation de gras, d'italiques et de grands corps de caractère), les formes géométriques circulaires, étoilée ou spiralée (très proches, dans leur composition, comme aussi dans l'insert de lignes ondulées – vagues ou cachet postal – et l'imitation typographique du timbre, du *Rapport d'un noctambule milanais*¹⁵⁹ ou de *13 introspections*, de Carlo Carrà, composés à la même époque), l'introduction d'onomatopées (ou d'« accords onomatopéiques », pour reprendre l'expression de Marinetti¹⁶⁰, afin « de donner tous les sons et tous les bruits, même les plus cacophoniques, de la vie moderne ») et du signe mathématique +, et enfin le titre même, composé d'une analogie¹⁶¹ de substantifs (« lettre-océan »). Même si les rapports entre Apollinaire et le Futurisme italien restent équivoques et passagers (analyse élogieuse de la dislocation des objets dans les sculptures¹⁶² de Boccioni, surenchère théorique et visuelle de *L'Antitradition futuriste*¹⁶³, polémique sur l'Orphisme, critique de l'attitude tapageuse de Marinetti ou de l'« anti-lyrisme » de

¹⁵⁷ Gabriel Arbouin, « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », in *Les Soirées de Paris*, n° 26 et 27, juillet-août 1914 ; numéros dans lesquels paraît la deuxième série d'idéogrammes.

¹⁵⁸ En témoigne notamment l'épreuve corrigée du poème qui stipule, en lieu et place de l'insert iconographique, entouré, « poteau télégraphique ». (Cf., la reproduction des épreuves de « Voyage » par Michel Décaudin, in « De l'espace figuré à l'espace signifiant », in *Poésure et Peinture*, *op. cit.*, p. 77.)

¹⁵⁹ Voir, par exemple, leur reproduction dans l'article de Giovanni Lista, « Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme », in *Poésure et Peinture*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁰ Marinetti, « Onomatopées et signes mathématiques », in *Imagination sans fil et les mots en liberté*, *op. cit.*, p. 146.

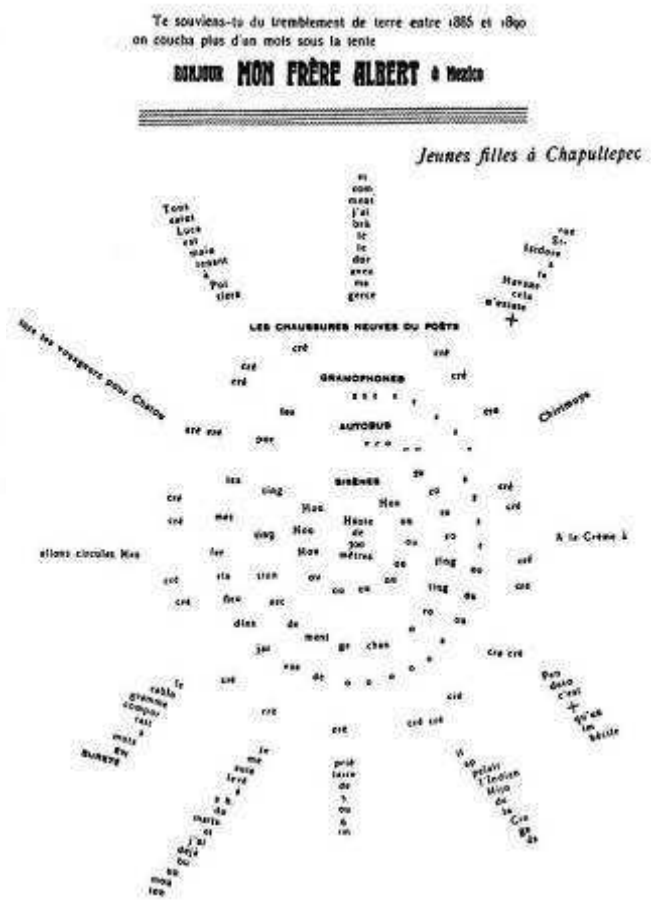
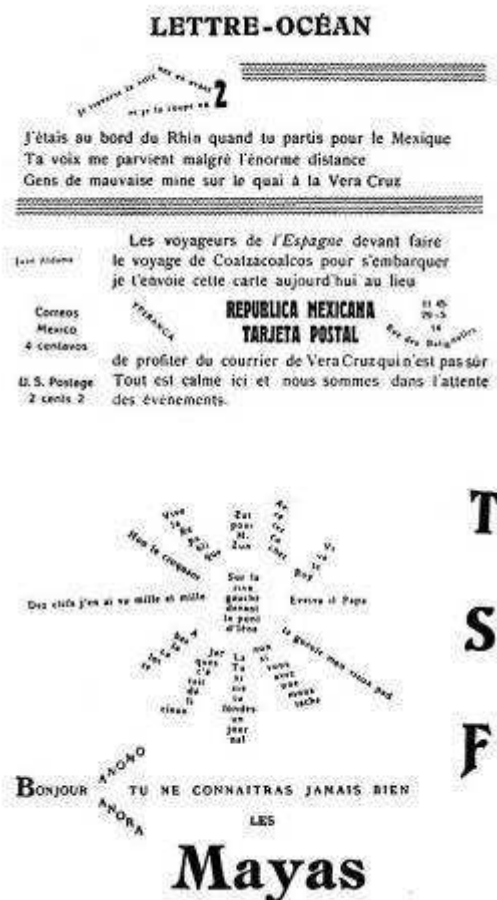
¹⁶¹ « Chaque substantif doit avoir son double, c'est-à-dire le substantif doit être suivi, sans locution conjonctive, du substantif auquel il est lié par analogie. Exemple : homme-torpilleur, femme-rade, foule-ressac, place-entonnoir, porte-robinet. » (Cf. Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, § 5, cité in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, *op. cit.*, p. 133.)

¹⁶² Attentif à l'esthétique de l'assemblage : « Ce sculpteur décompose la matière en un certain nombre de matières différentes : cheveux authentiques, œils de verre, plâtre, fragments de rampes d'escalier, colorations, etc. » (Cf. « Première exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni », in *L'Intransigeant*, 21 juin 1913, repris in *Chroniques d'art*, *op. cit.*, p. 409), où l'on reconnaît « l'ensemble plastique » (Boccioni) de *Fusion d'une tête et d'une croisée* (1912).

¹⁶³ Manifeste qui emprunte de nombreuses expressions à Marinetti, qui a contribué à sa composition – y compris l'agressivité pragmatique, dans l'allocution « MER... DE... aux / ROSE aux », calquée, comme le rappelle Giovanni Lista, sur une comptine piémontaise *Merda-Rosa, Merd'a ti, Ros'a mi...* beaucoup plus virulente en italien. (Sur les relations d'Apollinaire au futurisme italien, Giovanni Lista, *Le Futurisme*, *op. cit.*, pp. 162-165.)

ses mots en liberté¹⁶⁴...) son premier poème visuellement simultanéiste s'inspire du dynamisme typographique des planches motlibristes, et de leur plasticité, en appliquant à l'esprit et à la lettre le programme de son « Manifeste-synthèse » : « nomadisme épique exploratorisme urbain art des voyages et des promenades », « trémolisme continu ou onomatopées plus inventées qu'imitées »...

L'effet de collage relève, dans ce poème, de multiples agencements : une poétique du simultané à travers la disposition typographique du texte, et la forte hétérogénéité plastique des fontes de caractère ; l'insert de fragments de conversation dont le découpage accentue la discontinuité ; enfin, le collage d'une carte postale de son frère Albert.



APOLLINAIRE, « Lettre-océan » (juin 1914)

La « lettre-océan » reprend, dans les deux formes circulaires, l'emprunt discursif des « poèmes-conversations », dans le même esprit d'ubiquité (deux mentions de lieux : « sur le rive gauche devant le pont d'Iena », à gauche, et « Haute de 300 mètres » – la tour Eiffel – sur la droite), mais la discontinuité sémantique des bribes de communication est renforcée par la segmentation syllabique

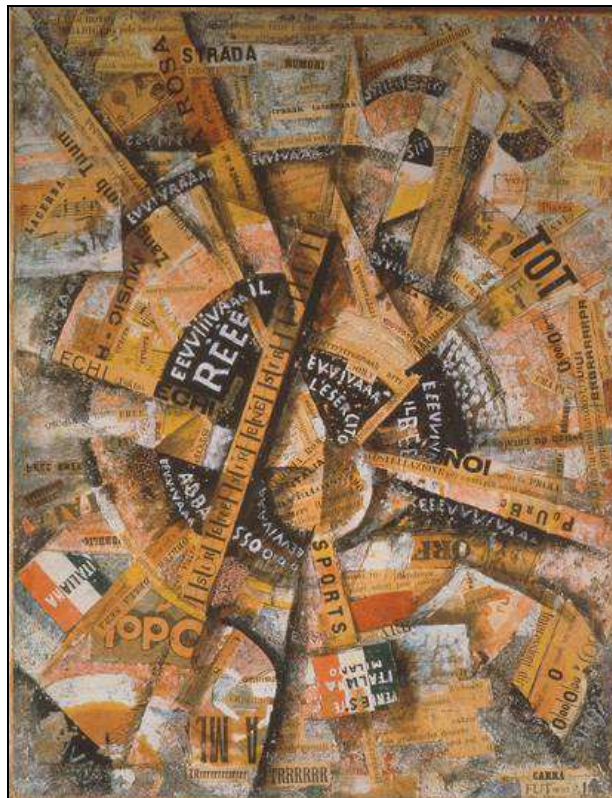
¹⁶⁴ Voir par exemple la relation d'une exposition futuriste à Naples, le 31 mai 1914, rappelant au passage l'exécution, « en chœur », de « la célèbre symphonie onomatopéique du parolibre Cangiullo, intitulée *Piedigrotta* » (Cf. Apollinaire, *Chroniques d'art, op. cit.*, p. 485), ou la critique des « mots en liberté » marinettiens dans son article « Nos amis les futuristes », 15 février 1914, dans *Les Soirées de Paris*.

et la disposition spatiale : selon la place des « rayons », les fragments sont disposés de manière linéaire, à l'horizontal ou légèrement oblique, ou bien segmentés par syllabe ; l'instantanéité de la perception du « lyrisme ambiant » s'intensifie par la relation accrue à la fragmentation visuelle et la troncation des séquences discursives (« allons circulez mes », « A la crème à »), voire la troncation syllabique (par aphérèse et apocope: « ture les voyageurs pour Chatou », « prié / taire / de / 5 / ou / 6 / im ») ; l'insertion d'onomatopées reproduisant les bruits urbains par séquences en spirale (« SIRENES / Hou / ou / ou ... », « AUTOBUS / r r o / o o / to / ro / ro... », « GRAMOPHONES / z z z / z / z / z... », « LES CHAUSSURES NEUVES DU POETE / cré / cré // cré... ») alternant donc, avec une dimension plastique et visuelle, mentions descriptives et fragments de conversations. Cet effet de collage, et de simultanéité, est encore accru par la discontinuité typographique du texte, intégrant micro-idéogramme (« Je traverse la ville... »), signes iconiques (vaguelettes de l'océan et du cachet de la poste), fragment de poème en vers (« J'étais au bord du Rhin... »), d'où ressortent deux éléments, par leur situation sur la page et leur casse de caractère : « **TSF** » et « **Mayas** », comme contraction de deux systèmes sémiotiques radicalement opposés – primitif et idéogrammatique pour les Mayas, dont l'écriture n'est que partiellement déchiffrée, moderne et presque instantané, elliptique, pour la TSF – synthèse sémiotique du poème visuel, et d'une esthétique enchevêtrant moderne et ancien.

Apollinaire insère aussi dans la composition de son poème visuel le texte d'une carte postale de son frère Albert, vivant au Mexique, et celui d'une réponse, dispersés de part et d'autre de la double page en haut des idéogrammes circulaires : le « poème-conversation », en devenant visuel et plastique, s'approprie aussi le texte écrit, comme composante ambiante et discursive, par collage. Les marques formelles de la carte postale sont aussi insérées par la reproduction imitative des différents tampons (nation, date et lieu, prix du timbre) renforcées par l'usage de la langue étrangère : il ne s'agit pas encore d'un collage effectif, *matérielle*, d'une carte postale au sein d'un texte, dans son hétérogénéité matérielle, mais d'une *transcription* ou d'un *effet de collage*, – l'emprunt est le même, au plan discursif, mais se retrouve transcrit, au plan typographique, sans marque matériellement visible.

L'effet de collage tiré d'un matériau écrit – et non plus uniquement du matériau oral des conversations – et sa reproduction typographique accentue la discontinuité formelle du texte dans sa composition visuelle, déjà fortement marquée dans les idéogrammes abstraits. L'imitation du collage de la carte postale, son effet en *trompe l'œil*, entre pour la première fois, dans l'esthétique du collage, comme *composante visuelle et plastique* du poème, comme *transmédiation* littérale de la peinture à la poésie.

droite, le collage cubiste d'un fragment de partition musicale. *Collage effectif*, et non plus *effet de collage*. Accentuation de l'hétérogénéité matérielle – sensible et visible, au niveau du matériau – de l'esthétique du collage. Il reprend la même structure concentrique et spiralée, dans sa composition *Manifeste interventionniste* (1914) remplaçant l'écriture manuscrite de son poème motlibriste, par le collage matériel de fragments typographiques tronqués par le découpage et la superposition du collage, assemblés avec des séquences onomatopéiques manuscrites (blanc sur noir), des découpages de partition et de signes iconographiques, de journaux, drapeau italien, sur un fond de formes géométriques colorées. Ces « compénétrations » de formes obliques et rectilignes, liées à l'hétérogénéité matérielle de la composition (collage, peinture, écriture manuscrite), traduisent « les mouvements de foule et le noyau d'énergie » d'une « bruyante manifestation qui avait eu lieu dans les rues de Milan¹⁶⁸ » : il s'agit une fois de plus, comme dans les textes simultanés de Cendrars et Apollinaire, de transposer le dynamisme hétéroclite de la vie urbaine et la simultanéité de ses sensations impressives, leur vitalisme, mais sans aucun clivage entre peinture et poésie, puisque le collage intègre le matériau verbal dans sa dimension à la fois sémantique et sémiotique, par le découpage de formes et le dynamisme (onomatopéique ou syntagmatique) de son discours.



CARRÀ, *Manifeste interventionniste* (mai 1914)

¹⁶⁸ Giovanni Lista, « Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme », in *Poésure et Peinture*, op. cit., p. 54. Carrà reproduit le même type de collage, mais avec une esthétique plus proche de l'assemblage, dans *Les Bruits du café nocturne* (1914), en collant sur un fond cartonné, fragments d'enseigne de bistrot, ardoise, papier peint imitation de bois, et découpages typographiques, lettres peintes au pochoir, – associant « papiers collés » cubistes et dynamique motlibriste futuriste. (Cf. Giovanni Lista, *Le Livre Futuriste, de la libération du mot au poème tactile*, op. cit., p. 45.)

A partir du milieu de l'année 1914, le collage, en intégrant le dynamisme d'une hétérogénéité matérielle, devient *effectif*, entérinant dans le Futurisme italien la translation des « mots en liberté » en « planches motlibristes », et libérant dans le domaine littéraire toute une potentialité créatrice : l'effet de collage des « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire, lié à l'expérimentation simultanéiste, devient *collage effectif*, par la discontinuité du matériau, dans certains calligrammes de 1915. L'esthétique du collage se modifie, et attribue une plus grande plasticité au matériau verbal, que ce soit à travers les multiples réalisations de « livres objets » du Futurisme italien et du cubo-futurisme russe, ou la pratique des « calligrammes » manuscrits d'Apollinaire.

1.3. Collage et expérimentation lisible (1914-1916)

Entre le cubisme parisien – particulièrement le groupe de Puteaux (Gleizes, Metzinger, les frères Duchamp, Picabia) et les peintres orphiques (Delaunay et Léger) – et le futurisme italien (Boccioni, Carrà et Severini, qui vit à Paris) se tresse tout un réseau de liens et d'influences mutuelles, de rivalités et d'émulations¹⁶⁹ : dans le courant de l'année 1912, les peintres futuristes intègrent, par l'intermédiaire de Severini, la poly-perspective cubiste dans leurs toiles dont les lignes de force relèvent encore du dynamisme plastique (Severini, *Nord-Sud* ; Boccioni, *Construction horizontale*) ; de manière similaire, les cubistes du groupe de Puteaux empruntent aux futuristes milanais le dynamisme plastique et la distorsion de l'objet dans la simultanéité de sa représentation temporelle, comme les peintres orphiques assimilent les couleurs chaudes et leurs contrastes dans l'abstraction des plans. Cette inflexion cubo-futuriste multiplie le rapport à la simultanéité, dans la représentation multi-dimensionnelle de l'espace et la reproduction dynamique du temps. Sous l'influence du cubisme de Braque et Picasso, Severini intègre lui aussi, dès 1912, des lettres peintes au pochoir dans ses toiles, dans une esthétique d'abord cubiste et proche de la figuration d'Albert Gleizes (*Nord-Sud* permet d'identifier l'univers urbain par les mots, clairement lisibles, « métro », « sortie » et le nom des stations...), mais à partir de 1914 l'insert de fragments de matériau verbal dans une composition plastique prend une tournure nettement plus empreinte de dynamisme plastique : avec *Danse serpentine*¹⁷⁰, il esquisse une procédure de « hiéroglyphe dynamique » et de « littérature picturale¹⁷¹ » où la calligraphie est combinée, par ses formes

¹⁶⁹ Sur l'histoire de ces relations, et la création d'un courant « cubo-futuriste » à partir de 1912, voir Giovanni Lista, *Le Futurisme*, op. cit., pp. 79-106.

¹⁷⁰ Severini, « Danse serpentine », in *Lacerba*, n° 13, 1^{er} juillet 1914.

¹⁷¹ Expressions de Severini, citées par Gérard-Georges Lemaire, in *Futurisme*, op. cit., p. 91.

obliques et les variations de casses des onomatopées abstraites (très proches des mots en liberté marinettiens) à une « compénétration simultanée de plans », exploitant l'apparence géométrique des lettres et leur dynamisme typographique (*crescendo / decrescendo*), immédiatement associée par Marinetti à la plasticité intermédiaire des « planches motlibristes¹⁷² ». En 1915, avec la première guerre mondiale et les premiers conflits, son tableau *Canon en action* développe de longues séquences de « hiéroglyphes dynamiques » qui suivent les lignes courbes et les compénétrations de plans, s'intégrant au paysage de la toile comme un commentaire : « courbe graduelle vers la terre », « éventrement soulèvement de la terre », « profondeur-anxiété silence »... Le rapport du texte à la peinture, cubiste dans sa fonction référentielle, s'oriente par sa plasticité vers la dynamique futuriste.

L'esthétique du collage, du cubisme des « papiers collés » aux compositions futuristes de Carlo Carrà, suit la même inflexion, tout en remaniant son ancrage idéologique. Prampolini utilise la technique du collage, dès 1913, dans *Rythmes spatiaux*, en réalisant une composition sur carton où sont intégrés, comme fond partiel, un article de journal découpé latéralement ainsi qu'une illustration, supports et vecteurs de lignes et de formes anguleuses abstraites, noires et rouges, avant de développer, dans le courant de l'année 1914, un art d'assemblage qu'il théorise dans son traité *Art polymatiérique*, condamnant les matériaux traditionnels de la peinture pour créer un art uniquement constitué de fragments de matériaux d'origine multiple¹⁷³. Carrà intègre lui aussi, de manière d'abord cubiste, des découpes de journaux collés sur du carton, qu'il utilise comme fond et vecteur de formes et de plans dynamiques, comme dans *La Poursuite* (1914) représentant la course d'un cheval au galop. Mais son travail de découpe est déjà sensiblement différent : il isole des lettres, fait pivoter leur disposition, macule leur casse de peinture, accordant au matériau verbal un traitement plus plastique que discursif, l'intégrant dans un processus de dynamique plastique qui réduit la lettre à sa dimension visuelle et phonatoire. Cette esthétique du collage s'accroît encore davantage avec son « poème pictural » *Manifeste interventionniste* (mai 1914), envahissant presque toute la composition sur carton qui multiplie les axes de collage et les effets de superposition, pour souligner les lignes de force de la structure concentrique : on peut reconnaître dans les fragments collés quelques extraits d'articles de journaux – dont la lisibilité est rendue difficile par la troncation, la lacération et la superposition des collages ou la maculation de la peinture – des syntagmes prélevés dans les titres ou manchettes (repérables à la taille de caractère et leur casse : « sport », « echi », « strada », « piazza », qui prennent une fonction référentielle), et des séquences d'onomatopées abstraites, sans doute prélevées dans les poèmes « motlibristes » de la revue *Lacerba* (dont le titre est lui-même découpé et collé – on distingue ainsi le « Zang Tumb Tumb »

¹⁷² Cf. Giovanni Lista, *Le Livre futuriste*, op. cit., p. 41.

¹⁷³ Cf. Gérard-Georges Lemaire, *Futursime*, op. cit., p. 68.

marinettien, et sa fonte de caractères) reproduisant le tumulte de la foule et l'ambiance urbaine un jour de fête nationale, puisque la composition fut d'abord intitulée « Fête patriotique, poème pictural ».

Le collage cubiste – et notamment à travers les « papiers collés » de Picasso – accordait aux fragments de journaux une double fonction référentielle et polysémique, par l'usage de la troncation syllabique, ou la découpe formelle de larges extraits d'articles d'inspiration anarchiste et pacifiste ; l'esthétique futuriste déplace la technique du collage vers une dynamique de la matérialité verbale, en accentuant la troncation et le brouillage des unités signifiantes du mot réduit aux graphèmes, pour en déduire toute la plasticité, mais dans un esprit belliciste et nationaliste (Marinetti, Carrà).

« Littérature picturale » de Severini qui intègre le motlibrisme dans ses compositions de plans simultanés, « poème pictural » de Carrà qui recourt à la dislocation du matériau verbal par collage et peinture, « planches motlibristes » que théorise et pratique Marinetti pour la composition de ses livres : l'esthétique futuriste et l'inflexion qu'elle donne à la technique du collage cubiste modifie profondément la relation entre peinture et poésie, en libérant la plasticité du matériau verbal.

1.3.1. Collage matérielle et matérialité graphique

De 1914 aux premières années de guerre, le collage va entrer dans la composition de nombreuses « planches motlibristes » des parolibres futuristes, jusqu'à l'expérimentation des « livres-objets », à laquelle participe aussi le cubo-futurisme russe, infléchissant tout autant l'esthétique des « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire.

Le collage devient alors vecteur de transmédiation entre littérature et arts plastiques, en accentuant la plasticité graphique du matériau verbal tout en intégrant, comme procédure d'écriture, le *collage effectif ou matérielle*, dans la composition du texte.

« Planches motlibristes », « poèmes ferro-concrets » et « livre-objet »

Quelques mois après la publication, en France, de *Zang Tumb Tumb*, et comme en réponse à Apollinaire critiquant le « didactisme et l'antilyrisme » de ses mots en liberté dans son article « Nos amis les futuristes¹⁷⁴ », Marinetti fait paraître un nouveau manifeste, *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, qui reprend le programme déjà énoncé dans les manifestes précédents, les procédures « techniques » de l'écriture futuriste – abolition du « moi », verbe à l'infinitif, utilisation « sémaphotique » de l'adjectif... – mais en insistant davantage sur les

¹⁷⁴ Article publié le 15 février 1914, dans *Les Soirées de Paris*.

différentes modalités de l'onomatopée (« directe, imitative, élémentaire, réaliste » ou « indirecte, complexe et analogique », ou bien enfin : « *abstraite* » à valeur d'« accord onomatopéique psychique » comme pure verbalisation abstraite d'états d'âme, de *dynamisme psychique*), sur « l'orthographe et la typographie libre-expressive[s] », l'usage accru de signes mathématiques à valeur abstraite et le dynamisme typographique (« tables synoptiques de valeurs lyriques ») qui doivent exprimer « la fuyante sensibilité futuriste » par « analogie dessinée » et « auto-illustration » : un recours plus lyrique aux agencements typographiques dans leur « splendeur géométrique et mécanique¹⁷⁵ ». Autant de procédures d'écriture qui segmentent davantage la matérialité verbale, en accentuant la valeur sémiotique plus que sémantique, et en autonomisant sa dimension plastique. Ce dernier grand manifeste marinettien de la période qui précède la première guerre mondiale et l'entrée dans le conflit de la France, puis de l'Italie, consomme littéralement la transmédiation plastique des « mots en liberté » en « planches motlibristes ». S'il n'est fait, à aucun moment et dans aucun manifeste de Marinetti, référence à la technique du *collage*, la composition de ses « planches motlibristes », de la fin de l'année 1914 aux années de guerre, jusqu'en 1918, y recourt de manière presque systématique.

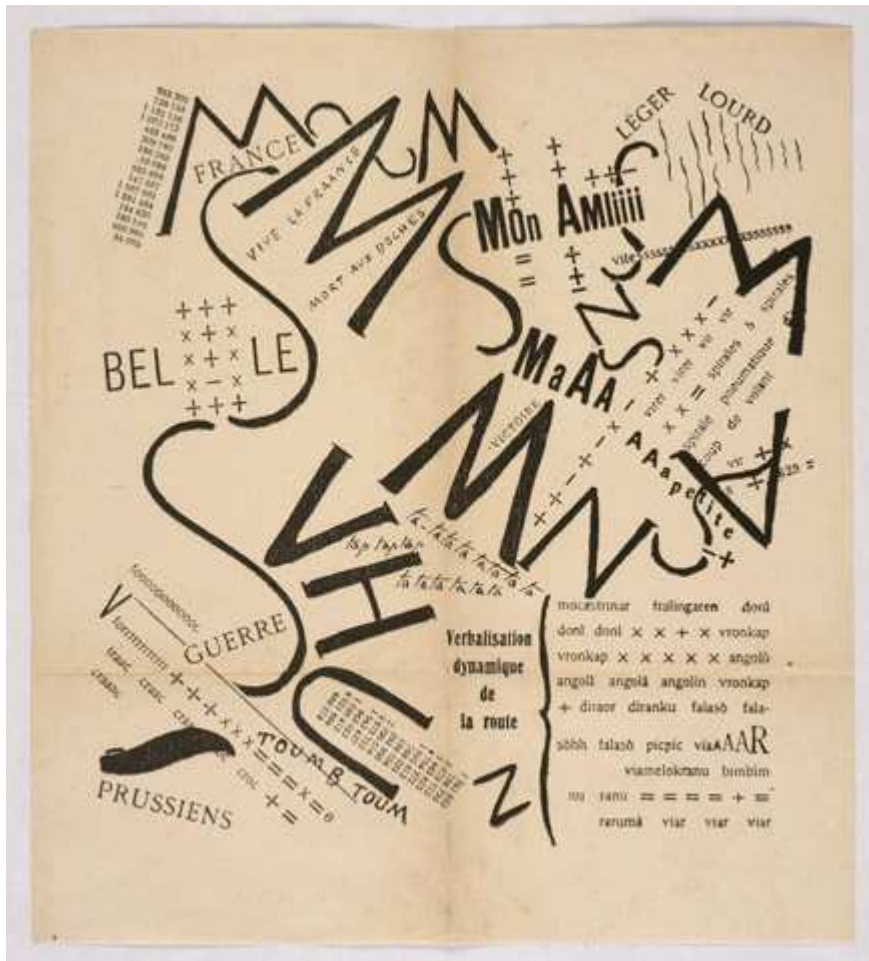
En 1919, il fait publier, en français, une synthèse de ses différents manifestes, suivie d'« exemples de mots en liberté » composés de 1914 à 1918, qui illustrent les techniques de l'écriture futuriste, et qu'il envoie aux différents milieux littéraires et artistiques parisiens, notamment Breton et Soupault qui commencent à expérimenter l'« écriture automatique ». Si les premiers poèmes motlibristes de ce recueil synthétique sont fortement marqués par l'hétérogénéité typographique et *l'effet de collage* cubiste (« Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste », « Aéroplane bulgare »), et les suivants par l'esthétique polyphonique et polyplan de Barzun (« Dunes¹⁷⁶ », qui marquera le dadaïsme zurichois, et « Bataille à 9 étages du mont Altissime¹⁷⁷ »), les trois derniers, par contre, recourent massivement au *collage matérique*, dans des compositions de « planches motlibristes », en double page : « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », « Le Soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front » et « Une Assemblée tumultueuse (sensibilité numérique)¹⁷⁸ ». Ces différents poèmes témoignent de l'expérimentation plastique du motlibrisme marinettien et d'une nouvelle modalité de la technique du collage.

¹⁷⁵ Cf. Marinetti, *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, in *Lacerba*, n° 6, 15 mars 1914, repris in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, op. cit., pp. 147-152.

¹⁷⁶ Publié dans le n° 4 de *Lacerba*, le 15 février 1914, « Dune » développe tout un système de polyphonie, par l'usage multiplié de l'accolade, la division verticale du texte en colonnes, et l'usage massif des procédés techniques d'écriture futuriste : éclatement typographique, orthographe libre-expressive, analogie de substantifs, onomatopées bruitistes... Cf. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, op. cit., pp. 85-93.

¹⁷⁷ Publié le 8 janvier 1916, dans le premier numéro de la revue *Vela latina*, le texte développe, toujours dans un style futuriste, une vision panoptique et polyplan du déroulement d'une bataille. Cf. Marinetti, *ibid.*, p.p. 96-97.

¹⁷⁸ Respectivement, mars 1915 (dans le tract *Mots, consonnes, voyelles, chiffres en liberté*, pour « Après le Marne... ») ; 9 septembre 1917 (dans *L'Italia futurista*, pour « Le soir, couchée dans son lit... ») ; et 1918 pour « L'Assemblée tumultueuse ». (Cf. Giovanni Lista, « La Libération du mot », préface à Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, op.



MARINETTI, *Après la Marne, Joffre visita le front en auto* (mars 1915)

Toujours empreint d'une certaine fascination pour la guerre, pour sa débauche d'énergie et ses machines, le « poème mural » « *Après la Marne, Joffre visita le front en auto* » célèbre la bataille de la Marne, où Joffre victorieux, repousse la progression allemande. Le texte est composé par superposition typographique et manuscrite : au plan typographique, le poème marinettien reprend la technique motlibriste du verbe à l'infinitif, la dynamique du substantif (« vire vire vir vir », x x = spirales 5 spirales spirale pneumatique coup de volant », d'orthographe libre-expressive (« Mon AMiiii », « MaAA AAa petite »), de séquences onomatopéiques « réalistes » associées aux signes mathématiques et à l'orthographe libre-expressive (« Vforrrrrrrrr + + + x x x = = = x = 0 », « vitesssssssxxxxxxxxsssss ») et des séquences de verbalisations abstraites, ajoutées plus tard dans la composition (« mocastrinar fralingaren donl dol dol x x + x vronkap ») – dissociées par des variations de casse de caractère (gras ou maigre, majuscules ou minuscules) et leur orientation sur le « poème mural » ; au plan manuscrit, le texte enchâsse ou superpose des lignes ondulées ou serpentine et des lettres dans une interprétation graphomorphe, des accolades simultanistes (le

cit., pp. XIX-XXI, qui précise que les formats choisis pour l'édition originale étaient tous différents et plus grands que celui de la page, nécessitant dépliage et pliage, leur donnant ainsi, et de surcroît, une dimension tactile.)

et dynamique¹⁷⁹ : transmédiation plastique de l'aspect synesthésique et synoptique du poème et implosion de l'écriture dans sa composante matérielle.

Soffici, à la même époque, utilise cette procédure de collage pour la réalisation de ses « planches typographiques » qu'il rassemble dans son livre *Bif & ZF + 18* (1915). L'esthétique du collage, cubo-futuriste¹⁸⁰, devient dans ces planches le vecteur d'une abstraction typographique : les lettres, d'une grande variété de casse et de fonte, sont assemblées, superposées, ou accumulées dans leur simple dimension plastique, visuelle, sans plus aucune valeur sémantique, à la différence de Marinetti, dont les séquences de matériau verbal gardent une interprétation graphique (dynamisme figuratif) ou sonore (dynamisme onomatopéique). L'assemblage typographique transfère aux lettres, réduites à la fonction de graphème, une valeur picturale, à travers le jeu de leur disposition sur la page, leur superficie, leur taille ou leur volume (gras ou maigre), comme abstraction verbale ou « verbalisation abstraite ».

Le format du livre reprend les dimensions du journal (45,8 x 34,8 cm), désacralisant d'une certaine façon la notion même de livre, en accentuant son caractère éphémère, voire encombrant ; comme le titre, « bif § ZF + 18 », provient d'une combinaison de caractères et de signes typographiques trouvés au hasard, « lorsqu'ils descendent en désordre du magasin de la linotype sur le plomb d'une ligne, par suite d'en enchantement ou d'un dérèglement momentané de la machine¹⁸¹ ». Le recours au hasard déstructure la chaîne signifiante, articulant les graphèmes dans un ordre aléatoire, a-signifiant, de telle sorte que l'unité linguistique est réduite à sa simple valeur graphique (ou phonique) dans une dimension plastique. Associé, sur la couverture, au collage chromatique de feuilles imprimées, ou rendu illisible par surimpression – créant un effet presque cinématographique, comme décomposition du mouvement adaptée à la linéarité du texte – l'assemblage aléatoire de signes typographiques et de lettres fait glisser l'*esthétique du collage*, et sa transmédiation verbale, dans une forme d'*abstraction sémiotique* : le livre, comme la couverture, porte la mention « simultanéité et chimisme lyrique » (*simultaneità e Chimismi lirici*) – pur agencement simultané (ou précipité chimique) d'unités linguistiques a-signifiantes.

Dans les années 1914-1916, la technique du collage suit une même évolution dans le mouvement du cubo-futurisme russe, glissant, par *transmédiation*, d'un usage pictural à un usage

¹⁷⁹ Marinetti travaille, à partir de 1915, à la confection d'un livre de « planches motlibristes » – projet qu'il abandonnera après la guerre, infléchissant davantage la création futuriste dans la « machinerie » du « livre-objet », et leur dimension tactile et mécanique, qui prendra toute sa dimension dans les années 30 (Cf. Giovanni Lista, « Le livre-objet et l'esthétique de la machine », in *Le Livre futuriste, op. cit.*, pp. 95-117) –, dont les manuscrits témoignent de l'importance du collage comme technique de composition, comme dimension plastique accordée aux séquences de matérialité verbale. Sur ces « planches motlibristes », Giovanni Lista, *Le Futurisme, op. cit.*, p. 169 ; « Entre dynamisme et physis ou les mots en liberté du futurisme », in *Poesure et Peinture, op. cit.*, p. 54-56, et 48, 52-53, pour la reproduction de certains « manuscrits ».

¹⁸⁰ Giovanni Lista rappelle que Soffici est très proche d'Apollinaire et du milieu d'avant-garde parisien. Cf. Giovanni Lista, *Le Livre futuriste, op. cit.*, pp. 95-96.

¹⁸¹ Propos de Soffici, cités par Giovanni Lista, in *Le Livre futuriste, op. cit.*, p. 96.

littéraire, mais avec une inflexion esthétique sensiblement différente : dès 1913, Malevich utilise la technique du collage pour réaliser des compositions de facture cubiste (*Femme à la colonne d'affiches*), en intégrant sur la toile des fragments de syntagmes, parfois de simples lettres, découpés dans les journaux, différents papiers collés, des aplats géométriques de couleur ou des morceaux d'affiche (*Composition avec Mona Lisa*, 1915), et des lettres peintes au pochoir¹⁸² ; Gontcharova et Rozanova, de filiation néo-primitiviste, incorporent elles aussi dans des compositions de facture futuriste (Gontcharova, *Le Vélocipédiste*, 1913) ou cubiste (Rozanova, *Le Métronome*, 1913-1914) des lettres peintes au pochoir.

Cette utilisation plastique du collage, d'influence cubiste, est précédée, dès la fin 1912, au plan littéraire, d'une rénovation ou d'une révolution du matériau verbal, par l'esthétique du *sdvig* (déplacement, décalage) d'abord, et l'impulsion de l'écriture manuscrite, puis le recours au *zaoum* (langue transmentale) à la fin de 1913. Les différents manifestes littéraires des futuristes russes¹⁸³ insistent sur l'autonomisation de la langue dans son rapport à la représentation et la nécessité de disloquer le code linguistique et la norme grammaticale pour libérer le sens de son carcan normatif et créer un nouveau rapport à l'existence : nouveau rapport au mot d'une part, en recourant à la troncation ou au néologisme, en inversant ou modifiant l'ordre des lettres, ou en disloquant (par métaplasme) sa morphologie – le *sdvig* (décalage) est défini par Bourliouk comme une forme de « cubisme verbal¹⁸⁴ » ; nouveau rapport à la lettre, dans sa primitivité manuscrite, sa sémiologie graphique¹⁸⁵ ; nouveau rapport à la langue enfin, et au signifiant, par l'invention d'une langue *zaoum*, autotélique et sans référence, dans une forme d'alogisme de la matérialité verbale¹⁸⁶, refusant d'encoder le flux pulsionnel dans la structure de la langue commune.

L'*esthétique du collage* se traduit, littéralement, dans le futurisme russe, par une *distorsion* du matériau verbal, jusqu'à l'abstraction du *zaoum* et son alogisme, en manipulant les unités de la langue, dans leur autonomisation (morphème, au plan lexical, ou graphème, au plan linguistique).

¹⁸² Avant de mener à son paroxysme, en 1915, l'abstraction cubiste en créant l'alogisme et le supématisme. Sur le cubo-futurisme russe, Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-garde russe*, op. cit., pp. 77-122.

¹⁸³ Cf. *Manifestes futuristes russes*, trad. Léon Robel, Les Éditions Français Réunis, Paris, 1971.

¹⁸⁴ Cité par Brandon Taylor, in *Collage. L'Invention des avant-gardes*, op. cit., p. 29. Sur le *sdvig*, comme technique de déstructuration lexicale et syntaxique : Brandon Taylor, in *Collage. L'Invention des avant-gardes*, op. cit., pp. 29-32 ; Agnes Sola, *Le Futurisme russe*, PUF, « Écriture », Paris, 1989, pp. 72-89.

¹⁸⁵ Le manifeste « La lettre en tant que telle » (V. Khlebnikov, A. Kroutchonykh, 1913) met en avant l'expressivité du tracé manuscrit ; *Le Vivier des Juges* (1914) spécifie, dans sa préface, que le « tracé des lettres » est « une composante de l'impulsion poétique », et qu'il faut « conférer sens aux mots selon leur caractère graphique et phonique » ; Bourliouk esquisse, dans « Principes poétiques » (1914), un parallèle entre l'écriture autographe en matière de poésie et l'introduction de chiffres dans les tableaux cubistes. Cf. *Manifestes futuristes russes*, op. cit., respectivement pp. 24, 34 et 38-39.

¹⁸⁶ Kroutchonykh théorise la langue *zaoum* dans « Déclaration du mot en tant que tel » (1913) : « LA PENSÉE ET LA PAROLE N'ARRIVENT PAS À SUIVRE LE VECU DE L'INSPIRE, c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement dans la langue commune (concepts), mais aussi dans sa langue personnelle (le créateur est individuel), une langue qui n'a pas de sens défini (non figée), transmentale. » (cf. *Manifestes futuristes russes*, op. cit., p. 29) ; théorie de la langue individuelle et alogique qu'il avait déjà esquissée dans « Le mot en tant que tel sur les œuvres littéraires » (avec Khlebnikov, cf. *Manifestes futuristes russes*, op. cit., p. 18) et réalisée dès janvier 1913, dans sa plaquette *Pommade*, illustrée par Larionov, dans un style primitiviste.

Ce travail de dislocation des composantes linguistiques, et de dissociation sémiotique, est associé, dans les multiples plaquettes publiées par les aveniriens, au travail d'illustration néo-primitiviste des artistes du groupe « La queue de l'âne¹⁸⁷ », Larionov, Gontcharova, et Rozanova : écrites à la main et miméographiées, ou imprimées à l'aide de timbres artisanaux, multipliant expressivement ratures, fautes d'orthographe, erreurs d'impression (Kroutchonykh, Khlebnikov, *Jeu en Enfer*, 1913, ill. Gontcharova), autographes colorés et superposition picturale (Kroutchonykh, Khlebnikov, *Te Li Te*, 1914, ill. Rozanova), ces publications participent d'une conception primitiviste du « livre-objet¹⁸⁸ », créant un nouveau rapport à sa matérialité.

Dans le cadre de cette intermédiation de l'illustration « néo-primitiviste » et du travail autographe de « cubisme verbal », ou de l'alogisme linguistique, le livre de Kamenski, illustré par les frères Bourliouk, *Tango avec les vaches, poème en béton armé* (1914) inscrit le « livre-objet » dans un rapport plus matérielle au collage : développant, dans une grande hétérogénéité typographique (casse de caractère, orientation des séquences linguistiques), une poésie *sdvig* et alogique (jeux de dérivation, néologismes, rupture analogique¹⁸⁹), les pages typographiques du « poème en béton armé » sont collées ou imprimées sur du papier de tapisserie qui lui sert d'illustration. L'utilisation du collage entre ici comme composante même de la matérialité du livre, et son aspect délibérément primitiviste. De manière presque similaire, Rozanova, qui illustre le *Livre transmental (Zaoumnaïa gniga, 1915)* de Kroutchenykh (coécrit avec Aliagrov, pseudonyme de Roman Jakobson), colle sur la couverture un papier en forme de cœur sur lequel est fixé un bouton.

Que ce soit dans le mouvement avenirien russe ou le futurisme italien, l'esthétique du collage, dans les années 1914-1915, recouvre, par transmédiation avec les papiers collés cubistes et la dislocation de l'objet, un travail de désarticulation du matériau verbal d'une part – à travers l'abstraction et l'alogisme du *sdvig* et du *zaoum* autographes des futuristes russes, l'expression d'un inconscient pulsionnel en rupture avec le code linguistique, ou les « mots en liberté » du futurisme italien et leur plasticité typographique – et, d'autre part, un rapport matériel au texte et au livre – primitiviste dans le futurisme russe, dynamique dans le futurisme italien – empruntant aux arts plastiques le collage effectif et matérielle d'un élément hétérogène au texte, ou au livre.

¹⁸⁷ En référence au scandale, dans la veine des « Incohérents », de la toile de Roland Dorgeles, peinte par la queue d'un âne et exposée au Salon des Indépendants en 1910 sous la signature de Boronali, pseudonyme italien, sans révérence pour le groupe de peintres futuristes italiens en train de se former. Cf. Giovanni Lista, *Le Futurisme, op. cit.*, p. 84 ; Marc Partouche, *Le Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Al Dante, « & », Paris, 2004, pp. 105-107.

¹⁸⁸ Sur l'évolution du livre autographe et le rapport poésie / peinture, Vladimir Markov, « Les Futuristes russes », in *Poésure et Peinture, op. cit.*, pp. 156-187.

¹⁸⁹ Pour une analyse détaillée des ressorts du *sdvig* dans le « poème en béton armé » de Kamenski, voir Agnes Sola, *Le Futurisme russe, op. cit.*, pp. 118-121.

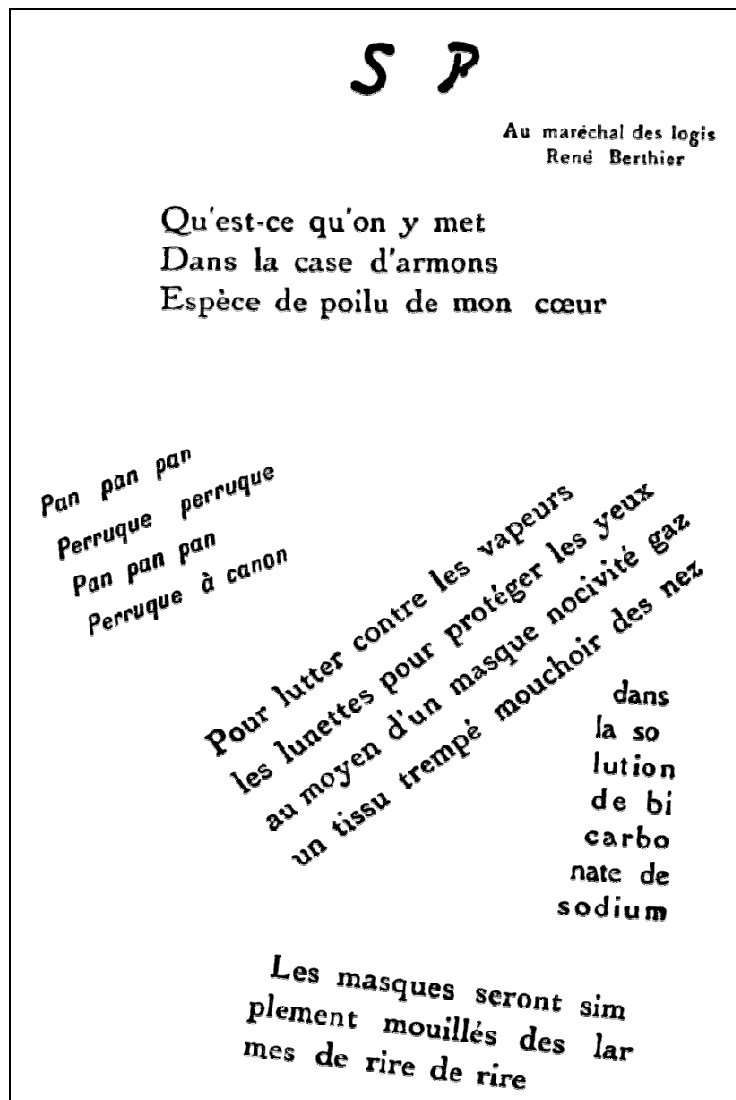
Cette double articulation du collage, comme rupture sémantique ou autonomisation sémiotique du matériau verbal, et plasticité typographique ou autographe du texte, se retrouve dans certains « calligrammes » d'Apollinaire.

Calligrammes et collage matérielle

Engagé volontaire et présent sur le front dès le mois d'avril 1915, Guillaume Apollinaire sert d'agent de liaison entre les lignes de front et le commandement. Dès le mois de juin, il réunit une vingtaine de poèmes pour réaliser une plaquette polygraphiée, tirée à vingt-cinq exemplaires : *Case d'armes*, sur le papier à lettres quadrillé du journal de la 45^e batterie. Cette plaquette, qui sera reprise dans la partie du même nom de *Calligrammes*, intègre entre des poèmes en vers libres (isométriques pour « Reconnaissance » en octosyllabes et « Vers le Sud » en alexandrins, ou hétérométriques pour la plupart) marqués, pour certains, par le déboitement de certains vers sur plusieurs lignes (« Reconnaissance », « Vers le Sud », « De la Batterie de tirs », « Toujours », « Fête », « La Nuit d'avril 1915 » – procédé déjà utilisé, de manière moins visible et systématique, dans *Alcools*) des textes d'une grande hétérogénéité formelle et typographique qui abordent, tous, le motif de la guerre ou du front : décrochage de séquences sur la latéralité du texte, variation de tailles de caractère (majuscules, petites casses), orientation de séquences à la verticale ou légèrement pivotées (« Saillant », « Oracles », « Echelon » ou « S P »), « idéogrammes lyriques » (« Loin du Pigeonnier », « Visée »), pages manuscrites (« 1915 », « Carte postale », « Madeleine », « Venu de Dieuze »), et collages matériels (« Carte postale », « Venu de Dieuze »). Dans un alliage de formes anciennes modernisées (l'octosyllabe associé au décrochage du vers) et de formes plus modernes comme les « idéogrammes lyriques », jusqu'à l'expérimentation du collage, la plaquette montre une forte hétérogénéité typographique et visuelle : travail à la fois sur la forme du livre, dans son édition originale, son aspect rudimentaire et artisanal, et la matière même des textes, associant ancien et modernité.

Toutes ces formes d'hétérogénéité, comme l'aspect artisanal du livre, modifient les habitudes de lecture et la notion même de livre : les décrochages de segments de vers, déjà pratiqués par l'écriture *svig* du futurisme russe, modernisent la versification en donnant au rythme du vers une dimension visuelle (matérialisant la coupe), et l'insère de séquences de vers, ou de simples syntagmes, diversement orientées (à la verticale pour « Echelon », à l'horizontale pour « Saillant ») et superposées au déroulement linéaire du poème, bouleversent l'axe de lecture et la cursivité du texte. « S P », par exemple, présente une forme mixte : l'écriture manuscrite est gardée pour le titre, les cinq séquences qui le composent sont orientées différemment, en gros corps de caractère (adaptation typographique du manuscrit original), la troncation du mot par vers, comme dans les

« idéogrammes lyriques », désarticule la composition même du mot en séquences a-signifiantes (« dans / la so / lution / de bi / carbo / nate de / sodium ») qui parasitent la compréhension immédiate du texte, auxquelles se rajoutent des onomatopées réalistes (« Pan pan pan / Perruque perruque »), voire un effet de collage, puisque le titre est une abréviation de « service postal ».



APOLLINAIRE, « S P » (1915)

Mais l'hétérogénéisation du livre repose plus visiblement sur l'insertion de textes manuscrits, de forme calligrammatique ou non, conservés en tant que tels pour l'édition de *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, en 1917. Les quatre poèmes manuscrits de l'édition de 1917 relèvent tous du registre de la communication, orale ou écrite (« Venu de Dieuze » reproduit un échange de mot de passe et une chanson en patois, « 1915 », « Carte postale », « Madeleine » reproduisent des traces de communication entre le poète au front et Jean Royère ou Madeleine) de telle sorte que l'écriture autographe fonctionne comme une forme des « poèmes conversations », et une nouvelle procédure de *collage*.

« Venu de Dieuze » poursuit l'esthétique de la citation généralisée, du collage discursif, déjà utilisée de manière parataxique dans « Lundi rue Christine » ou idéogrammatique dans « Lettre-océan » : « Dieuze » est en effet le nom d'une commune et le poème alterne conversation de poilus (« Halte là ...Le Mot ») et chansons en patois présentées de manière polyphonique (comme dans le dramatisme de Barzun) par une accolade ; le texte intègre, dans sa composition, des fragments iconiques (comme « Madeleine » présente des dessins mêlés au texte) de partitions musicales, collés, de manière cubiste, sur le manuscrit¹⁹⁰. Le maintien de la forme autographe du texte, en contraste avec les autres poèmes de la plaquette – et encore plus avec l'ensemble du recueil *Calligrammes*, où la plupart des « idéogrammes lyriques » ont été typographiés – accorde à cette nouvelle forme de « poème conversation » une simplicité presque informelle, primitive, par l'aspect brut de l'écriture autographe, loin de l'impression esthétisante des idéogrammes de *Et moi aussi je suis peintre*, comme la rémanence, *visuelle*, des conditions rudimentaires du front.

L'écriture autographe renforce, par son primitivisme, l'effet de collage du poème, son insertion hétérogène comme trace brute de la guerre dans la composition du recueil *Calligrammes*.

« 1915 » et « Carte postale » procèdent de cette même esthétique du collage autographe comme nouvelle forme, primitiviste et brute, du « poème conversation », mais en ouvrant l'agencement du texte, comme la composition du livre, au collage matérielle. En effet, ces deux poèmes fonctionnent, dans l'édition originale de *Case d'armons*, comme le recto (« 1915 ») et le verso (« Carte postale ») d'une seule et même carte¹⁹¹ insérée comme élément hétérogène, matériau brut, dans la composition de la plaquette. Au même titre que les poèmes autographes, liés à une forme de primitivité de l'écriture, son tracé, sa dimension affective liée à la guerre et au front, l'insertion de cette carte, comme feuillet, accroît encore l'hétérogénéité compositionnelle de la plaquette, comme collage matérielle, insert d'un matériau hétérogène au livre – à la différence de l'idéogramme lyrique « Lettre-océan » qui reproduisait, en trompe l'œil typographique, une carte postale, au lieu de l'insérer directement dans le texte, par collage – de telle sorte que l'écriture autographe s'inscrit dans cette esthétique des « poèmes conversations », non plus comme expression de la simultanéité des perceptions, mais comme trace réaliste de la guerre, sous forme de communication écrite. Ce premier collage matérielle, dans l'œuvre d'Apollinaire, témoigne aussi d'une ouverture de cette poétique de la communication à l'art postal tel qu'il est pratiqué, par exemple, par les futuristes italiens¹⁹².

¹⁹⁰ Voir le texte original dans *Case d'Armons* reproduit par Michel Décaudin, in *Poésure et Peintrie*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹¹ Sur cette question, voir Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Gallimard, « Foliothèque », Paris, 2004, pp. 21, 95, 125-126.

¹⁹² Dès 1912, par exemple, Balla crée ses propres cartes postales, en découpant des cartons colorés, voire ses propres dessins ou gouaches, fragments d'œuvres réalisées au hasard des découpages ; dans les années 20, Pannaggi réalisera un

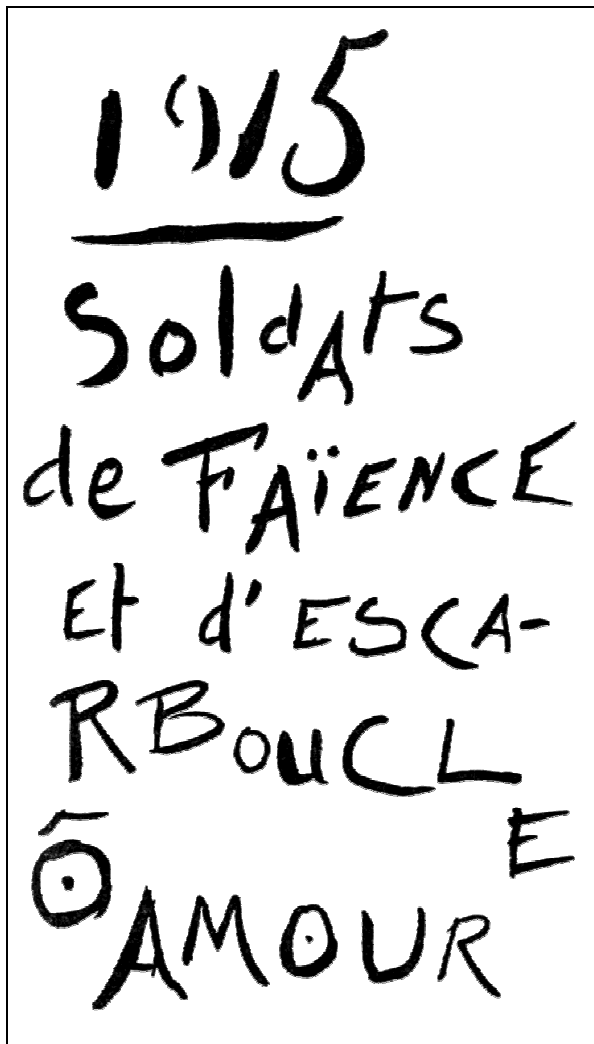
Cette insertion d'une carte postale, dans la composition du livre, intègre *littéralement*, l'esthétique du collage cubiste, et des papiers collés de Braque et Picasso : dans la matérialité même du livre, comme collage hétérogène à fonction « réaliste », et dans la composition du poème « Carte postale », comme travail de montage et dislocation sémiotique du texte. En effet, le poème est composé de trois strates de texte : à un premier niveau, les mentions imprimées de la carte postale en haut (« carte postale », « correspondance ») et en bas, à droite, syntagmes et graphèmes tronqués par le collage (« [co]RESPONDANCE », « LA REPUBLIQUE », « [fra]NCHISE » et le cachet de la poste) auxquels se surajoutent, à un deuxième niveau, les indications manuscrites de destinataire – comme de dédicataire, puisqu'il ne s'agit pas de la carte postale qui lui a été envoyée, mais d'une reproduction de carte postale, par collage – (« à Jean Royère »), et de la destination, – métaphorique, par la recréation de la carte – (« faire suivre route transparente France »), sur lesquels sont collés, à un troisième niveau, le message manuscrit de la carte postale et sa signature (« Nous sommes bien / mais l'auto-bazar qu'on / dit merveilleux / ne vient pas jusqu'ici / LUL / on les aura »). Cette recomposition de la carte postale, par collage – la troncation syllabique et graphématique du texte imprimé connotant, visuellement, *le collage*, comme la mention générique « carte postale » – reconduit, au plan poétique, l'esthétique des papiers collés : c'est le travail de montage, et d'insert hétérogène, qui produit un effet de réel par discontinuité sémiotique, de telle sorte que s'exerce, dans ce poème, une forme littérale de *collage cubiste*, par transmédiation. Il ne s'agit en aucun cas d'une « vraie » carte postale, envoyée à Jean Royère, mais d'une reproduction, par collage, d'une carte postale qui lui serait destinée, et c'est dans le travail de montage et d'inserts d'éléments diversement typographiques (imprimés ou manuscrits) et « réalistes » (cachet de la poste, mention républicaine) que s'établit l'esthétique cubiste à l'image des papiers collés, dans la *visibilité* même du *collage effectif* : « Il me suffit, à moi, de voir le travail, il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une œuvre d'art¹⁹³ », comme le soulignait déjà Apollinaire, en 1913, à propos des « papiers collés » de Picasso, et notamment de l'utilisation des cartes postales dans ses toiles. Le « travail », autrement dit la *visibilité* même du collage effectif et de la composition par montage, permet de marquer l'esthétique du poème, en *signifiant*, au niveau sémiotique, l'emprunt hétérogène.

« Carte postale » marque un seuil de *transmédiation* dans l'esthétique du collage, en intégrant non seulement cette technique au plan discursif (emprunt à la masse discursive, orale ou écrite) ou typographique (discontinuité de la mise en forme, par le recours aux ressources de la typographie, ou du texte autographe), mais aussi au plan *matérielle*, en intégrant dans la composition du poème un matériau hétérogène, que le travail de montage vient explicitement et ostensiblement *signifier*

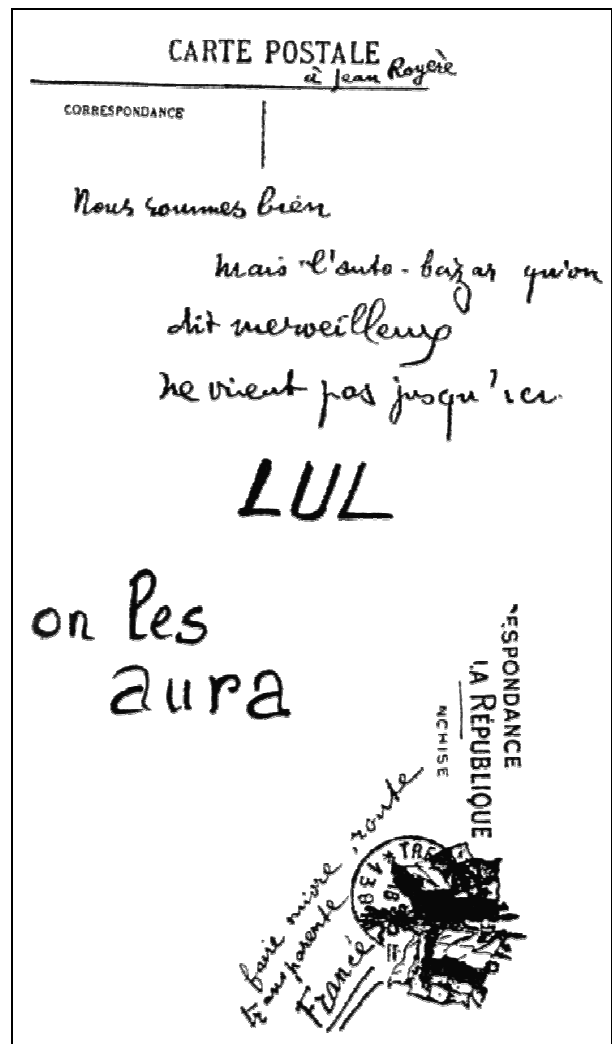
grand nombre de *collages postaux*, comme micro-esthétique de la communication écrite. Sur le développement de la carte postale dans l'art futuriste, Giovanni Lista, *L'Art postal futuriste*, Jean-Michel Place, Paris, 1979.

¹⁹³ Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso », in *Chroniques d'Art*, *op. cit.*, p. 370.

comme *hétérogène*. Collage matérique dans le montage du texte, et de manière plus globale, avec le recto « 1915 », dans la composition du livre : l'insert de la carte postale, et son agencement par collage, consomme le processus de transmédiation esthétique des arts plastiques à la poésie, en assimilant, *matériellement*, et non plus au simple niveau discursif (comme dans les « poèmes conversations ») ou verbal (comme dans les « idéogrammes lyriques ») la technique inventée par les « papiers collés » cubistes.



APOLLINAIRE, « 1915 » (1915)



APOLLINAIRE, « Carte Postale » (1915)

Cette visibilité du collage, sa *marque effective* dans la discontinuité sémiotique du texte, matérialise la différence entre l'esthétique du collage cubiste, au tournant de ces années 1914-1915, et celle du *readymade* que Marcel Duchamp élabore dès 1915, réduisant au minimum le « travail » de l'artiste, sa visibilité, et annonçant une autre modalité de collage.

1.3.2. Collage et « Esprit nouveau »

De la « Lettre-Océan » d'*Ondes* à la « Carte postale » de *Case d'armons*, la technique de collage d'Apollinaire évolue d'une forme d'adaptation typographique des « papiers collés » cubistes à l'adoption effective du processus de découpage et de collage de matériau textuel dans la composition visuelle du poème, comme composante matérielle. Une première version du poème « Les Saisons », publié initialement dans la plaquette de *Case d'armons*, éditée au front en 1915, témoigne, par le polyptote, de l'engouement d'Apollinaire pour le collage cubiste de son ami Picasso, rappelant nostalgiquement la période d'avant guerre :

C'était le temps béni nous étions sur les plages
 Va-t'en de bon matin pieds nus et sans chapeau
 Et vite comme va la langue d'un crapaud
 Se décollaient soudain et collaient les collages¹⁹⁴

Néanmoins, le dernier vers de cette strophe – première attestation du terme de « collage » pour désigner la technique des papiers collés – n'est pas conservé¹⁹⁵ dans l'édition du recueil *Calligrammes* de 1918, et Apollinaire ne semble pas explorer davantage, après 1915, la technique du collage qu'il a utilisée pour la composition de « Carte postale ». En effet, les poèmes visuels composés jusqu'en 1917, dont témoignent par exemple les lettres envoyées à Louise de Coligny-Châtillon recueillies dans *Poèmes à Lou*, développent davantage la dimension calligrammatique du texte, dans sa disposition, et rejoignent souvent une forme de figuration. Il faut se tourner vers les deux derniers « calligrammes » publiés par Apollinaire pour trouver une nouvelle forme de transmédiation en lien avec les expérimentations cubistes des « papiers collés » : « L'Horloge de demain » (391, mars 1917) et « Pablo Picasso » (*SIC*, mai 1917). D'une esthétique sensiblement différente – davantage tournée vers le futurisme pour le premier, et vers le cubisme pour le second – ces deux textes offrent deux modes de plasticité grammaticale qui marquent, d'une certaine façon, la synthèse des expérimentations menées par Apollinaire depuis les calligrammes et ses essais de « simultanéisme », tout en s'inscrivant dans le cadre de ce qu'il appelle, lors de la conférence au Vieux-Colombier (26 novembre 1917), « l'Esprit nouveau ».

« L'Horloge de demain », publié dans le n° 7 de la revue de Francis Picabia, reprend et prolonge la structure des calligrammes de 1914, tout en modifiant l'esthétique : mis à part deux courts segments (« de ton cœur » et « il y a de la vie »), la dimension figurative du texte ne relève pas de l'agencement plastique des syntagmes dans l'espace de la page, mais de la superposition de la

¹⁹⁴ Cité par Peter Read, in *Picasso et Apollinaire. Les Métamorphoses de la mémoire (1905/1973)*, Paris, JMP, p. 140.

¹⁹⁵ Remplacé par le vers : « L'amour blessait au cœur les fous comme les sages », ce changement dénote davantage la période ingressive de Picasso, revenant à des sujets et des techniques plus « traditionnels » en 1918.

peinture, par lignes ou surfaces colorées, et de l'écriture manuscrite. L'utilisation d'encre de couleurs (noire pour la plus grande partie du texte, rouge pour la mention « et tant de nouvelles ») accentue la dimension graphique et figurative du texte au détriment de sa teneur sémantique, de telle sorte que l'écriture y fonctionne avant tout comme composante visuelle et sensible, au même titre que les blocs d'articles découpés dans les « papiers collés ». Cette plasticité du poème – soulignée notamment par les seules mentions dactylographiées du titre et de l'auteur – rejoint l'esthétique des tableaux-poèmes du futurisme de Severini ou Bailly, mais dans une approche plus figurative, « orphique¹⁹⁶ », de la matérialité verbale.



APOLLINAIRE, « L'Horloge de demain », 391, n° 7 (mars 1917)

En revanche, le poème « Pablo Picasso », publié dans la revue de Pierre Albert-Birot (*SIC* n° 17), repose sur un processus de transmédiation sensiblement différent : l'hommage au peintre cubiste fonctionne comme une adaptation littérale des « papiers collés » de 1912. Si les différents réseaux isotopiques du poème font référence à la période « rose » de 1905 (notations de couleurs, références à Arlequin, à l'univers des acrobates, de la danse et de la musique, au désir, à la mort...), sa composition, par contre, calque celle des peintures cubistes.

Apollinaire semble avoir repris la technique du collage cubiste en « collant », sur son texte, des formes géométriques qui évoquent plus ou moins les sujets de la période synthétique (instrument de

¹⁹⁶ Sont reproduits, dans le même numéro de 391, « Musique » de Marie Laurencin, et « Evolution » de Lloyd.

musique, journaux, bougie), dont il ne reste plus que l’empreinte négative. Dans une procédure inverse des « papiers collés » de Picasso, le texte initial s’en trouve pareillement tronqué et « coupé », dans sa linéarité, – même si le poète a rétabli l’agencement syntaxique, au niveau de la troncation, pour garder une cohérence sémantique¹⁹⁷. Cependant, la présence de ces découpes blanches dans l’espace du texte, sa dimension visuelle et plastique donc, rendent sensible, à la lecture, l’effet de « collure », renforcé par l’utilisation fréquente de la parataxe (« Lustres // or toile irisée or // loi des stries de feu », « Bourdons // femmes striées // éclat de // plongeon-diamant », « ... mais sur le clavier // musiques / Guitare-tempête »), de l’allotopie (« Airs de petits violons au fond des // anges rangés », « Dans le couchant puis au bout de // l’an des dieux », « Prends les araignées roses // à la nage », « Rois de phosphore // sous les arbres les bottines entre des plumes bleues »...), et l’absence presque généralisée des signes de ponctuation. L’insertion de zones géométriques blanches dans le corps du texte, et l’effet de collage qui en résulte au plan visuel, renforcent la discontinuité à l’œuvre aux plans syntaxique et référentiel, traduisant ou adaptant, à la lettre, une forme de cubisme littéraire.

Par rapport à la « Carte postale » de 1915, ce calligramme en hommage à Picasso développe un autre mode de transmédiation avec les « papiers collés » cubistes, non plus sous la forme d’un collage matérielle, comme adaptation littérale de la technique des tableaux cubistes, mais à travers la composition d’un « tableau-poème », imitant, dans sa visualité comme dans son sémantisme, l’esthétique des collages cubistes, et leur représentation du réel, leur distorsion de l’espace-temps. Sans être un collage à proprement parler, « Pablo Picasso » met en place un processus de lisualisation du texte qui, à la différence des calligrammes « picturaux », adapte, *dans la disposition du texte et ses effets de collures*, l’esthétique des « papiers collés », et, plus généralement, du cubisme, tronquant la syntaxe tout autant que la visibilité, la lisibilité, du texte. Au niveau sémiotique, cette procédure d’écriture représente l’envers des « papiers collés » : les découpes géométriques et leur trace dans la lisibilité du texte répondent aux collages d’articles de journaux sur les toiles de Picasso, comme une version textuelle des « papiers collés » de Picasso, – la découpe, et non plus le collage, ce qui reste du texte découpé, ou tronqué, et non plus le fragment prélevé, agencé, détourné. « Pablo Picasso » fonctionne comme un négatif des collages du peintre cubiste, une sorte de rayogramme, et marque, d’une certaine façon, une forme de clôture du processus de transmédiation cubiste.

Comme le souligne Peter Read¹⁹⁸, Apollinaire s’est peut-être inspiré d’un des rares « papiers-collés » de Picasso à présenter une version « négative » du découpage dans la page d’un journal : *Bouteille sur une table* (1912), collage doublon, puisque le découpage a permis de réaliser deux

¹⁹⁷ Sur la composition de ce poème : Peter Read, *Picasso et Apollinaire, op. cit.*, pp. 107-110. Ne reste que la troncation du syntagme « l’incandesce[ence] » à la ligne 8.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 110.

« papiers collés », l'un « positif », par collage d'une découpe géométrique d'article sur une feuille blanche, assortie de tracés au fusain, et l'autre « négative », en retouchant directement à l'encre et au fusain le reliquat du journal découpé¹⁹⁹. Quoi qu'il en soit, cet exemple de transmédiation esthétique des papiers collés dans la composition du poème témoigne de la créativité d'Apollinaire en matière de collage puisque, en adaptant la technique cubiste, il crée une nouvelle plasticité poétique, par *évidement* du texte, comme il avait réussi, dans « Carte postale », de manière encore inédite, à faire passer le collage d'une phase « analogique » à une phase *matérique*.



APOLLINAIRE, « Pablo Picasso », *SIC*, n° 17 (mai 1917)

Ces deux poèmes visuels de 1917 répondent à deux orientations du processus de transmédiation du matériau verbal, soit en développant la plasticité du signifiant graphique, intégré dans une composition picturale, soit par transfert d'une technique de composition picturale – le collage – au

¹⁹⁹ Cf. Anne Baldassari, *Picasso, Papiers journaux, op. cit.*, pp. 84-85.

support verbal : ces deux procédures d'écriture relèvent de ce qu'il conceptualise la même année sous la notion d'« Esprit nouveau », c'est-à-dire toute forme d'expérimentation poétique exploitant les propriétés d'un médium afin d'exprimer une nouvelle forme de lyrisme. L'« Esprit nouveau » se définit à la fois comme un nouveau formalisme²⁰⁰, vecteur, justement, d'un nouveau lyrisme, et reprenant à son compte le projet avant-gardiste d'un art total²⁰¹, comme synthèse des arts :

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.²⁰²

L'expression de « lyrisme visuel » souligne, dans l'« Esprit nouveau », l'importance du processus de transmédiation dans la poétique moderne et « moderniste » où le recours aux « artifices typographiques » s'intègre dans le cadre d'une « synthèse des arts » comme procédure de *lisualisation* du texte (exploration simultanée des dimensions sonore et visuelle – musicale et picturale – du signifiant) : la notion d'*artifice*²⁰³, comme rupture avec la transparence linéaire du signe, fonctionne paradoxalement comme *supplément* de réalisme ou « sur-réalisme » (comme il le définit à propos de *Parade*²⁰⁴) c'est-à-dire une nouvelle forme de réalisme exploitant, et explorant, de manière expérimentale, les propriétés matérielles du signifiant afin de libérer d'autres modalités de représentation, en dehors des conventions et des codages traditionnels. L'« Esprit nouveau » englobe, à travers cette notion d'« artifices typographiques », les techniques d'écriture et les processus de transmédiation expérimentés par les divers mouvements d'avant-garde, de telle sorte

²⁰⁰ Apollinaire insiste sur la nécessité d'expérimenter de nouvelles formes, après le vers libre, afin de « déterminer de nouvelles découvertes dans la pensée et dans le lyrisme » (Cf. « L'Esprit nouveau et les Poètes », novembre 1917) : des formes en accord avec le monde moderne et les avancées technologiques, découvrant de nouvelles modalités de représentation et d'appréhension du réel correspondant aux nouvelles modalités de subjectivation de la modernité.

²⁰¹ Sur l'art total et la notion de « synthèse », traits définitoires de l'esprit d'avant-garde : Isabelle Krzykowski, « Le Rêve synthétique », in *Le Temps et l'Espace sont morts hier, op. cit.*, pp. 113-127 ; Marcella Lista, « La désacralisation futuriste du *Gesamtkunstwerk* », in *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, INHA, « l'art et l'essai », 2006, pp. 155-237. Apollinaire s'était déjà montré sensible à la problématique de l'art total, en 1914, dans son compte rendu de l'exposition de Gontcharova et Lorionov à la galerie Paul Guillaume : « [...] il se constitue un art universel, où se mêleront la peinture, la sculpture, la poésie, la musique, la science même sous ses apparences multiples. [...] Le nom que portent les écoles n'a aucune importance sinon celle de désigner tel ou tel groupe de peintres et de poètes. Mais, chez tous, il y a le même désir de renouveler notre vision du monde et de connaître enfin l'univers. » (*Les Soirées de Paris*, Juillet 1914, repris in Apollinaire, *Chroniques d'art, op. cit.*, p. 503). Contrairement aux divers mouvements d'avant-garde, son point de vue se place au-delà des clivages esthétiques, et son synthétisme n'est pas pensé comme rupture radicale avec le passé culturel et artistique, mais comme renouvellement ou actualisation des modalités de représentations du réel en continuité avec la tradition : comme modernité.

²⁰² Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les Poètes », conférence prononcée le 26 novembre au Vieux Colombier, éditée le 1^{er} décembre 1918 au *Mercure de France*.

²⁰³ Même si, dans cette même conférence, Apollinaire prend ses distances à l'égard des expérimentations des Futurismes italien et russe, et plus explicitement des « paroles en liberté » de Marinetti : « filles excessives de l'esprit nouveau », expression du « désordre ».

²⁰⁴ Apollinaire voit dans *Parade*, et principalement les costumes et décors cubistes de Picasso, une alliance des arts permettant à la peinture de sortir de la toile, de changer de support, une manifestation de l'Esprit nouveau, auquel il donne comme synonyme « sur-réalisme », permettant justement, en exacerbant les signes et en les transcendant – par transmédiation, ici, de la peinture à la chorégraphie, au théâtre – de dégager une nouvelle représentation du réel. Cf. « Parade et l'Esprit nouveau », in *Chroniques d'art, op. cit.*, pp. 532-534.

que le collage n'apparaît pas encore comme procédure spécifique, et reste, pour lors, enveloppé par la typographie et la problématique de la « synthèse des arts ».

La réflexion d'Apollinaire sur le développement de l'Esprit nouveau se penche tout autant sur l'expérimentation de nouveaux supports comme le cinématographe et le phonographe, auxquels il promet, dans un pari assez visionnaire, un essor créatif et expérimental propre à générer de nouveaux modes de représentation du réel. Fasciné, dès 1913²⁰⁵, par la technologie du phonographe, et, dès son retour à Paris en 1917, par celle du cinématographe, – pour lequel il rédige un scénario, *La Bréhatine* –, Apollinaire perçoit dans ces nouveaux media la matière d'un « lyrisme tout neuf » qui répond à la double articulation du collage dans la poétique qu'il a menée depuis 1913 : sa dimension discursive ou sonore, comme enregistrement brut de la réalité, et sa dimension visuelle, comme travail de montage et de superposition des éléments de la réalité, comme expression de la multiplicité et de la simultanété signifiante du réel. Les nouveaux supports du phonographe et du cinématographe, et le potentiel poétique qu'ils générèrent – enregistrement sonore, image-mouvement – recouvrent littéralement le processus évolutif de la technique du collage dans la poésie expérimentale d'Apollinaire, des « poèmes-conversations » aux « idéogrammes lyriques » abstraits : mouvement d'enregistrement du réel, superposition d'images et de sens, multiplicité des représentations de la réalité, et permettent de donner de nouvelles dimensions à l'esthétique, et au vitalisme, du simultanéisme.

En effet, l'utilisation poétique du phonographe, telle que la présente le poète de la modernité, répond, avec la nouveauté de sa technique et son potentiel créatif, à l'expérimentation simultanéiste de « Lundi rue Christine », par exemple : « un poème ou une symphonie composés au phonographe pourraient fort bien consister en bruits artistiquement choisis et lyriquement mêlés ou juxtaposés²⁰⁶ ». L'enregistrement sonore du bruissement de la réalité, et son montage (les adverbes soulignent le *travail artistique*, la procédure qui permet de passer du réel à sa représentation, à sa dynamique lyrique : « bruits *artistiquement* choisis et *lyriquement* mêlés ou juxtaposés ») offre un nouveau potentiel de structuration de la réalité qui affine le processus de sa reproduction et rend presque désuet le travail d'harmonie imitative, ou de « trompe-oreilles²⁰⁷ », tel que le présentait le « poème-conversation » dans sa présentation instantanée et simultanéiste d'une ambiance urbaine. De la même façon, l'écriture scénaristique et le recours à l'image-mouvement – les possibilités de fondus, de gros plans, et de surimpression de l'écriture cinématographique – permettent d'exprimer, dans le travail d'enregistrement photographique de la réalité, la simultanété signifiante du réel, et son mouvement vitaliste, sa multiplicité sensorielle, tels que tentaient de le représenter, dans leur

²⁰⁵ Le 24 décembre, lors d'une séance aux Archives de la parole, il fait enregistrer sa lecture des poèmes « Marie », « Le Voyageur » et « Sous le pont Mirabeau ».

²⁰⁶ Apollinaire, « L'Esprit Nouveau et les poètes », *ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

visualité verbale, les « idéogrammes lyriques ». Autrement dit, la double articulation du collage, telle qu'elle est apparue dans les expérimentations poétiques des années 1913-1917, comme prélèvement dans la masse discursive, insert de fragments de réalité dans la texture du poème, et comme travail de montage du signe linguistique dans une perspective de transmédiation plastique, trouve sa continuité expérimentale dans les nouveaux media que décèle Apollinaire, de telle sorte que le *collage* n'apparaît pas encore comme concept esthétique et processus créatif, mais reste nappé sous le tissu des notions de simultanés, synthèse des arts et typographie.

L'Esprit nouveau prend encore d'autres formes à travers la revue de Pierre Albert-Birot, *SIC*, dont le titre reflète lui-même l'esprit de synthèse des arts et d'ouverture sur les processus de transmédiation : Son, Idée, Couleur, Forme. A la confluence des divers mouvements d'avant-garde – la revue ouvre ses pages aux cubistes, aux futuristes et à dada – *SIC* permet à Pierre Albert-Birot de publier ses expérimentations poétiques qui, des « mots collés » aux « poèmes simultanés », des variations typographiques aux essais de poésie pure des « poèmes à crier et à danser », s'intègrent toutes dans un processus de *lisualisation* du matériau verbal, explorant tout autant, dans un même esprit de modernité, les dimensions visuelle et sonore du poème²⁰⁸. Cependant, si l'esthétique de Pierre Albert-Birot s'apparente à l'Esprit nouveau et l'expression de la modernité, certaines procédures d'écriture, dont le recours au collage – et une nouvelle forme de collage – développent tout autant une démarche polyexpressive qui se rapproche de l'esprit dada.

De 1912 à 1917, de son invention dans les papiers collés cubistes à l'émergence de nouveaux media et de nouvelles pratiques, la technique du collage en poésie développe plusieurs modalités d'écriture qui s'inscrivent dans une problématique de représentation du réel, de nouvelle perception du monde : au niveau du matériau discursif d'abord, à travers le montage citationnel et l'« enregistrement » instantané du bruissement de la réalité des « poèmes-conversations » et des « poèmes élastiques » ; au niveau du matériau verbal ensuite, à travers l'exploration des dimensions visuelle et sonore des composantes linguistiques, par un travail de coupes et d'inserts de segments signifiants soulignés par le développement de la typographie dans les « tableaux-poèmes » et les « idéogrammes lyriques », – voire l'introduction littérale de fragments de texte sémiotiquement hétérogène, comme dans « Carte postale ». Le processus de *transmédiation* de la poésie par le recours à la technique du collage issue des « papiers collés » suit ainsi une double articulation, à la fois comme adaptation du collage cubiste en prélevant des fragments discursifs du monde ambiant, dans un esprit de modernité, et comme nouvel agencement du signe linguistique, travail de *lisualisation* du signifiant, permettant d'expérimenter les propriétés musicales et plastiques de la

²⁰⁸ Sur ce point, et l'évolution de la poétique de Pierre Albert-Birot, voir Jean-Pierre Bobillot, « Le simultané & l'élémentaire », in *Trois Essais sur la poésie littéraire*, op. cit., pp. 79-119.

matérialité verbale, par transfert esthétique, déstructuration du signifiant. Insert discursif, décomposition segmentielle du matériau verbal, agencement matérielle de fragments hétérogènes : la technique du collage s'inscrit toujours dans une démarche propre à exprimer la modernité du début du XXe siècle, une nouvelle représentation de la réalité dont la révolution technologique, les nouvelles conceptions du temps et de l'espace ont profondément bouleversé la perception.

En relation étroite avec la problématique du simultanémentisme et de la synthèse des arts, la pratique du collage apparaît, dans la première avant-garde cubo-futuriste, comme le vecteur d'un nouveau réalisme, d'une nouvelle forme de lyrisme, et comme technique d'expression de la modernité.

Cependant, dès 1915 à New-York, puis à Zurich en 1916, avec les prémices de l'esprit dada, cette même technique d'écriture et de composition s'inscrit dans une démarche de critique radicale de la modernité, et de déconstruction du « nouveau réalisme », et apparaît comme le tenseur esthétique d'un refus de signifier le monde et d'une dislocation critique des représentations.

2. Collage et polyexpressivité (1916-1924)

Dans le même temps que se développe, en France, l'Esprit Nouveau, à travers les revues *SIC* (Pierre Albert-Birot) et *Nord-Sud* (Pierre Reverdy) ou diverses manifestations comme la représentation du ballet *Parade* (avec décors et costumes cubistes de Picasso) et de la pièce *Les Mamelles de Tirésias*, où les procédures d'*intermédiation* (arts plastiques, littérature, scénographie, musique) et de collage sont encore très marquées par l'esthétique du Cubisme et du Futurisme, synthétisées par ce qu'Apollinaire définit comme une forme de « sur-réalisme » – un « réalisme » de l'artifice représentationnel –, se précise et se dénoue, dès 1916, à Zurich notamment, avec la naissance du mouvement dada au Cabaret Voltaire, une nouvelle esthétique qui, tout en reprenant et en adaptant les techniques des premières avant-gardes, accorde au collage une dimension et une visée nouvelles : les seuils de *transmédiation* se multiplient entre les arts et les matériaux utilisés, et entrent en corrélation avec des problématiques liées aux domaines de l'aléatoire, de l'inconscient et du politique. Non seulement la pratique du collage connaît une inflation pléthorique durant la période dada, indispensable comme technique de subversion esthétique et création de nouveaux

modes de subjectivation, mais elle se révèle particulièrement complexe et variée dans ses intentions et modalités de réalisation : poèmes simultans, polyglottes, bruitisme, poésie néologique, art typographique ou poésie statique, collage matérielle, poésie phonétique, opto-phonétique, assemblage polymatériau, photomontage, *readymade*, calques mécanomorphes, collages abstraits, mots dans le « chapeau »... comme au gré de ses multiples participants et de la diversité de ses centres d'action (New York, Zurich, Berlin, Hanovre, Cologne, Paris...).

La créativité dada, libérée de toute convention et de tout dogme esthétiques, recourt massivement à la technique du collage qui, par la multiplicité de ses matériaux et de ses expérimentations, bouleverse les repères artistiques et en renouvelle totalement les pratiques.

Reprenant la technique de montage et de fragmentation héritée du Cubisme et la polyexpressivité des dispositifs scénographiques et déclamatoires du Futurisme, le collage dada ne se construit ni comme « sur-réalisme » – surenchère du réalisme dans l'artifice ou l'exploration de la différence représentationnelle –, ni comme expression d'un vitalisme moderniste, mais dessine au contraire une ligne de fuite qui détruit les modes de représentation ou d'expressivité pour esquisser des champs signifiants proches de l'*abstraction*. Le collage ne fonctionne plus comme procédure d'expression d'une nouvelle forme de réalisme, mais comme mode d'*abstraction*, « anti-réalisme » au service d'une contre-culture, expression de la contingence et du non-sens, comme le précise Tzara, dans son « Manifeste dada 1918 » :

Dada ne signifie rien. [...]

Le cubisme naquit de la simple façon de regarder l'objet : Cézanne peignait une tasse de 20 centimètres plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent tout d'en haut ; d'autres compliquent l'apparence en faisant une section perpendiculaire et en l'arrangeant sagement à côté. (Je n'oublie pourtant les créateurs, ni les grandes raisons et la matière qu'ils rendirent définitive.) Le futuriste voit la même tasse en mouvement, succession d'objets un à côté de l'autre et ajoute malicieusement quelques lignes-forces. Cela n'empêche que la toile soit une bonne ou une mauvaise peinture destinée au placement des capitaux intellectuels. Le peintre nouveau crée un monde, dont les éléments sont aussi les moyens, une œuvre sobre et définie, sans argument. L'artiste nouveau proteste : il ne peint plus /reproduction symbolique et illusionniste/ mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide et la sensation momentanée. [...]

DADA est l'enseigne de l'abstraction ; la réclame et les affaires sont aussi des éléments poétiques.²⁰⁹

Dada rejette moins le formalisme de ces deux mouvements précurseurs, auxquels il emprunte de nombreuses techniques ou dispositifs, que leur esthétique de « reproduction symbolique illusionniste » et l'importance idéologique qu'ils lui accordent encore : il ne s'agit plus de *reproduire le réel*, dans sa complexité spatio-temporelle, ou de produire des effets de réel, dans leur dynamisme vital, mais au contraire de *produire de la réalité* – événementielle, idiolectale – dans sa

²⁰⁹ Le « Manifeste dada 1918 », d'abord lu le 23 juillet 1918 par Tristan Tzara, à Zurich, est publié dans *Dada 3* en décembre 1918 ; réédité in *Dada. Zurich-Paris. 1916-1922*, Jean-Michel Place, Paris, 1981, pp. 142-143.

contingence et son non-sens – à travers des œuvres qui sont des « organismes locomotives ». Le mot collé, de connotation futuriste dans son aspect moderniste et vitaliste, signifie néanmoins la rupture vis-à-vis des premières avant-gardes, dans la mesure où il place la création artistique uniquement dans la dimension de l'éphémère et du « momentané », du dispositif commotionnel et vitaliste : pas de représentation, ni d'iconologie, mais de multiples processus de création instantanée, des agencements de réalité.

Avec dada, l'esthétique du collage consiste donc moins à reproduire le réel, dans sa complexité, son dynamisme, qu'à le montrer dans ses contradictions, ses contingences, son absurdité. Tournée vers l'éphémère, le momentané, cette nouvelle forme d'*abstraction* s'applique essentiellement à rejoindre et se fondre avec le flux de l'existence et ses incohérences, son chaos, de telle sorte que l'abandon de la peinture et le recours massif au collage, à l'assemblage, comme à la déconstruction du langage, correspondent à ce désir de confondre l'art et la vie et de ne pas franchir la distance – iconologique, idéologique, formaliste même²¹⁰ – qui pourrait formellement et éthiquement l'en séparer.

L'abstraction, comme refus de *signifier le réel*, de l'agencer dans un encodage symbolique, prend consistance à travers des processus de montage typographique ou matérielle, des dispositifs performatifs, ou une poétique de déstructuration du langage – dans son aspect logique, discursif – qui tracent de nouvelles lignes de *transmédiation* et accordent à l'esthétique du collage une dimension proprement subversive.

Du collage cubiste à son *abstraction* dada, plusieurs seuils de transmédiation sont perceptibles selon les foyers d'activité : à New York, dès 1915, avec le développement de l'esthétique – ou l'anti-esthétique – du *readymade* et du calque par Duchamp et Picabia, qui remettent en question la représentation en ouvrant la création sur l'aléatoire et le détournement pulsionnel ; à Zurich à partir de 1916, où l'effervescence du Cabaret Voltaire donne lieu à des récitals qui agencent la pratique du collage dans une perspective bruitiste, simultanée, statique ou abstraite ; à Berlin, Hanovre et Cologne, dès 1917, où le collage prend des dimensions plus abstraites avec l'*expérimentation lisible* de la poésie phonétique et typographique, et micro-politiques avec la création du photomontage et des premiers assemblages ; à Paris, à partir de 1919, où le processus de transmédiation s'exerce davantage au plan discursif, comme déconstruction de la logique et du signifiant, et dispositifs de contre-culture.

Autant de champs expérimentaux qui disposent ou structurent la pratique du collage selon trois grandes lignes de fuite : la production de calques ou *readymade* comme paradoxe ou aporie de la

²¹⁰ Tzara déclare tout autant, dans le même manifeste : « Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles. », *ibid*, p. 142. C'est moins l'aspect formel des premières avant-gardes, qui gardent une fonction expérimentale (« laboratoires »), qui est rejeté, que l'académisme de tout courant artistique qui se fige dans une théorie, un dogmatisme esthétique, et s'éloigne de l'existence, du flux continu, discontinu, chaotique, de la vie dans son exubérance pulsionnelle et son inassignable contingence.

représentation artistique, l'expérimentation pragmatique de nouveaux matériaux et de nouvelles segmentations linguistiques comme agencements polyexpressifs, et enfin l'ouverture sur l'aléatoire et la production d'inconscient.

2.1. *Readymades* et « poèmes-mécanomorphes » (1915 : New York)

D'abord proches du groupe de Puteaux lors de sa formation autour de Gleizes et Metzinger en 1911-1912, Marcel Duchamp et Francis Picabia s'éloignent rapidement de l'esthétique cubiste représentée par le Salon des Indépendants, pour développer d'autres pratiques en rupture radicale avec la peinture comme travail de représentation – fût-elle « cubiste » –, et plus globalement (et radicalement) avec les définitions mêmes de l'art, traditionnelles ou modernes. Cet iconoclasme suit chez ces deux artistes une voie différente mais parallèle, celle des *readymades* dans l'œuvre de Marcel Duchamp, et celle des poèmes ou dessins mécanomorphes dans la création de Francis Picabia : deux formes en rupture totale avec la peinture, par la dimension à la fois linguistique et conceptuelle qu'elles accordent à la composition de l'œuvre d'art, qui définissent une nouvelle modalité de transmédiation entre les arts plastiques et la littérature.

Nouveau mode de transmédiation, dans la mesure où l'intégration du texte dans l'œuvre ne suit plus le modèle diffracté des esthétiques cubiste et futuriste, comme présentation de la réalité dans sa masse discursive et comme diffraction du signe linguistique, mais entretient au contraire un rapport de disjonction – sémantique, logique – avec l'œuvre, sous forme de titre ou de légendes intégrées qui modifient profondément l'esthétique du collage : non plus découpage du matériau, travail de montage et de segmentation de la « réalité » pour produire du réel – une autre perception du monde – mais travail conceptuel de dispersion des représentations et du sens, travail de disjonction du signifiant.

L'esthétique du collage, telle qu'elle est pratiquée par Duchamp et Picabia, remet radicalement en cause le modèle signifiant : la technique du collage s'infléchit, à travers le *readymade* et les poèmes mécanomorphes, non plus dans une démarche de distorsion de la représentation par emprunt direct à la « réalité » et présentation du réel dans sa multiplicité signifiante, mais dans une procédure de dissolution de la notion même de représentation et de la possibilité de faire sens, en intensifiant l'arbitraire et l'aléatoire dans la composition de l'œuvre, comme l'expression d'un inconscient lié au motif et au fonctionnement de la machine.

2.1.1. Du cubisme au readymade

Réalisant d'abord des toiles d'influence fauve dans leur composition et le recours aux couleurs chaudes, Marcel Duchamp se rapproche dès 1911 du groupe de Puteaux auquel participent ses deux frères, Raymond Duchamp-Villon et Jacques Villon, qui organisent des Dimanches où il est question du « nombre d'or », de la « géométrie non euclidienne », la « « chronophotographie » et de la « quatrième dimension ». Les toiles de cette période – *Sonate, scène musicale de famille, Portrait de joueurs d'échecs*, et surtout *Jeune homme triste dans un train* – reflètent l'intérêt qu'il porte à la problématique cubiste de « la décomposition des formes²¹¹ », tout en expérimentant, sous l'influence des essais chronophotographiques de Marey et de Muybridge comme du cinéma naissant, plus que celle du Futurisme dont il connaissait pourtant les œuvres de Severini et Boccioni, une « représentation statique du mouvement²¹² ». La toile *Jeune homme triste dans un train* est notamment remarquée par Apollinaire, qui précise dans *Les Peintres cubistes* :

Pour écarter de son art toutes les perceptions qui pourraient devenir notions, Duchamp écrit sur son tableau le titre qu'il lui confère. Ainsi la littérature dont si peu de peintres se sont passés disparaît de son art, mais non la poésie. Il se sert ensuite de formes et de couleurs, non pour rendre les apparences, mais afin de pénétrer la nature même de ces formes et de ces couleurs formelles qui désespèrent les peintres au point qu'ils voudraient s'en passer et dont ils tenteront de se passer chaque fois qu'il sera possible.

Marcel Duchamp oppose, à la composition concrète de ses tableaux, un titre intellectuel à l'extrême. En ce sens, il va aussi loin que possible et ne craint pas d'encourir le reproche de faire une peinture ésotérique, sinon absconse.²¹³

Derrière les remarques d'Apollinaire sur le formalisme cubiste des toiles de Duchamp, se profile déjà une nouvelle forme expérimentale par l'inscription du titre dans l'œuvre même et en écart avec sa composition : prémices d'un nouveau mode de *transmédiation* qui s'inscrit dans une forme d'*abstraction* (« peinture ésotérique, sinon absconse ») par sa *conceptualité*, plus que sa facture. La disjonction entre le titre de l'œuvre et le matériau plastique qu'il désigne, ou assigne ainsi, crée une forme d'abstraction (l'abandon de la « littérature » ou de l'implicite discursif de l'antique *ut pictura poesis*) déjà pratiquée dans le cubisme synthétique, mais qui entre, avec son inscription graphique sur la toile, dans un processus de *transmédiation* d'autant plus signifiant que le titre est développé ou recherché sémantiquement : *Le roi et la reine traversés par des nus vites* ou *Nu descendant un escalier*²¹⁴. L'abstraction procède ici de la disjonction entre le signe plastique, ses formes abstraites,

²¹¹ Marcel Duchamp, « Propos », in *Duchamp du signe. Ecrits*, Flammarion, « Champs/Flammarion », Paris, 1975, rééd. 1994, p. 171.

²¹² *Ibid.*, p. 171.

²¹³ Apollinaire, « Marcel Duchamp », in *Les Peintres cubistes, op. cit.*, p. 109. Et il ajoute plus loin : « Cet art peut produire des œuvres d'une force dont on n'a pas idée. Il se peut même qu'il joue un rôle social. » (*ibid.*, p. 111) qui anticipe, d'une certaine façon, la révolution esthétique que Duchamp allait assigner à l'art moderne.

²¹⁴ Toiles remarquées, pour leur titre, par Apollinaire. Cf. *Les Peintres cubistes, op. cit.*, p. 110.

et le signe linguistique qui lui est assigné, sur la toile et comme à l'œuvre *implicitement* dans sa sémantique : implicite disjonctif et abstrait nécessitant la participation active du regardeur/lecteur.

C'est justement la présence du titre à même le tableau qui motive l'éviction²¹⁵ de cette dernière toile, *Nu descendant un escalier n° 2*, du Salon des Indépendants en 1912, par le comité de placement dont le théoricien du cubisme, Gleizes, et pousse Marcel Duchamp à abandonner la peinture et à développer, par la suite, une nouvelle conceptualité plastique.

Ainsi, dans le même temps que la toile lui assure un succès par le scandale qu'elle provoque à l'exposition de l'*Armory Show* à New York, en 1913²¹⁶, Duchamp réalise deux pièces qui reposent sur un dispositif aléatoire et renouvellent déjà radicalement la notion d'art en développant sa dimension conceptuelle au détriment de sa valeur plastique : *3 Stoppages-étalon* et *Erratum musical*.

3 Stoppages-étalon représente trois règles courbes composées en lâchant un fil à coudre d'un mètre de long à partir d'un mètre de haut, et Duchamp insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un tableau :

Cette expérience fut faite en 1913 pour emprisonner et conserver des formes obtenues par le hasard, par *mon* hasard. Du même coup, l'unité de longueur : un mètre était changé d'une ligne droite en ligne courbe sans perdre effectivement son identité en tant que mètre, mais en jetant néanmoins un doute pataphysique sur le concept même selon lequel la droite est le plus court chemin d'un point à un autre.²¹⁷

Cette œuvre repose essentiellement sur un dispositif ou une mécanique qui remet en cause la notion d'art en rompant radicalement avec la peinture comme représentation plastique et en utilisant le hasard comme composante, dans le même temps qu'elle énonce une forme de « relativisme absolu » des conventions et des représentations d'où se dégage une autre forme de subjectivité : *3 Stoppages-étalon* ne dessine pas les nouveaux contours d'une nouvelle unité de mesure tout aussi hasardeuse et conventionnelle que l'unité du mètre étalon mais, au sein du hasard généralisé ou d'une contingence globale, dresse le profil de « *mon* hasard », d'un hasard « individualisé », l'esquisse d'une subjectivité livrée à la contingence.

Erratum musical est une partition pour trois voix composée à l'aide du dictionnaire et de notes tirées au hasard : « à répéter 3 fois par 3 personnes sur 3 partitions différentes composées de notes

²¹⁵ Sur ce point, Marcel Duchamp, « A propos de moi-même », in *Duchamp du signe, op. cit.*, pp. 222-223 ; Marc Partouche, *Marcel Duchamp sa vie, même*, Al Dante, « & », Paris, pp. 43-47. C'est aussi, sans doute, l'aspect « futuriste » de la toile, dans son étude du mouvement, qui la place en dehors du « dogme » et des impératifs plastiques des tenants du cubisme, alors que la conceptualisation du mouvement rejoint chez Duchamp ce qu'il appellera plus tard « l'inframince » : l'infime différence des identités.

²¹⁶ En même temps que certaines toiles de Picabia qui, à son retour à Paris pour l'exposition du Salon d'Automne, reprend et adapte les mêmes procédés de transmédiation abstraits, en inscrivant directement sur ses toiles des titres « hermétiques » : *Danseuse étoile sur un transatlantique, Chose admirable à voir, Udnie (Jeune fille américaine)*...

²¹⁷ Marcel Duchamp, « A propos de moi-même », in *Duchamp du signe, op. cit.*, pp. 224-225. En 1914, il définit cette œuvre comme « du hasard en conserve ». (Cf. « La Mariée mise à nu par ses célibataires même », *ibid.*, p. 50.)

tirées au sort dans un chapeau²¹⁸ », dont Duchamp précise qu'il est parfaitement inutile de réaliser l'interprétation. A la même époque que les essais de poésie simultanée de Barzun, cette pièce confère à la polyphonie une profondeur bien différente, qui ne ressortit en rien à l'expression de la simultanéité et des synesthésies, mais conditionne, dans son mode de distribution aléatoire, un dispositif ou un plan de contingence ou d'arbitraire : là encore, il ne s'agit plus d'une subjectivité ouverte à la polyphonie instantanée du monde, son bruissement simultané, mais émergeant d'un agencement stochastique.

Dans ces deux œuvres de 1913, la mise en dispositif ou l'agencement de l'aléatoire, de la contingence, repose sur la réduplication du geste, la reproduction du même qui laisse place à l'*inframince*, l'infime différence sonore ou visible dans la reproduction de l'identique : l'art n'y a déjà plus pour but de *reproduire* la réalité, ou une immersion dans la réalité, selon des schémas de composition analytique (polyperspective cubiste, décomposition du mouvement futuriste), mais de *produire* des agencements, reproductibles, qui répondent à une conception du réel plutôt qu'une perception de la réalité, et annihilent la conception traditionnelle de l'art comme plasticité « rétinienne ». Par là même, ces deux pièces de support très différent (boîte contenant des règles vernies, partition musicale) s'inscrivent dans un processus de *transmédiation* qui dépasse la technique du collage à proprement parler, dans sa problématique d'intégration de la réalité dans l'œuvre, mais ouvre la voie à une autre approche du réel, plus conceptuelle, et de nouveaux agencements des matériaux dont tirera parti l'expérimentation dada et ses procédures de collage.

« Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ?²¹⁹ » est une question qui détermine toute la création de Duchamp à partir de 1913, et qui prend forme à travers le projet du *Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, et la confection de ce qu'il appellera en 1915, les *readymades*. Si le projet du *Grand verre*, déclaré inachevé en 1923, s'inscrit dans les problématiques de la quatrième dimension²²⁰ et de la poly-perspective liée à l'*inframince*, l'infime différence, tout en abandonnant le matériau traditionnel que représente la peinture comme « expérience visuelle », il procède néanmoins, dans sa conception, d'une influence littéraire, notamment celle de Raymond Roussel dont il découvre, grâce à Apollinaire, *Les Impressions d'Afrique*, lors d'une représentation théâtrale en 1912²²¹. En effet, la production du *Grand Verre* et l'agencement de ses éléments reposent sur un principe d'induction linguistique qui, comme dans l'œuvre de Roussel, fonctionne par homophonie, paronomase, dérivation, pour susciter derrière les mots et à travers leur polysémie

²¹⁸ Marcel Duchamp, « La mariée mise à nu par ses célibataires, même », in *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 53.

²¹⁹ Marcel Duchamp, « A l'infinifit » in *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 105.

²²⁰ Cf. Sur ce point, l'étude magistrale de Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, « Art et artistes », Paris, 2000.

²²¹ Cf. Marc Partouche, *Marcel Duchamp sa vie, même, op. cit.*, p. 47 ; et Marcel Duchamp, « Propos », in *Duchamp du signe, op. cit.*, pp. 173-174.

un univers mécanique insolite²²². L'esthétique de Duchamp, en abandonnant le matériau strictement « rétinien » de la peinture, utilise des procédures logiques, spécifiquement linguistiques, comme rouages de la création, pour matérialiser des concepts qui remettent en cause la dimension traditionnellement mimétique de l'art, comme l'imprégnation de la subjectivité dans l'œuvre, de telle sorte que sa production artistique à partir de 1913 apparaît comme un processus de *transmédiation* littéraire, ou *poétique*, dans le choix des titres mais aussi dans leur écart sémantique au regard de l'objet qu'ils désignent, – une manière d'arracher l'art à sa plasticité pour en dégager la conceptualité : une poétique qui suit donc un double processus de transmédiation de l'art à la poésie et de la poésie à l'art, effaçant par là les clivages matériels.

Dans le même temps qu'il réalise, par distribution aléatoire, *3 Stoppages-étalon* et *Erratum musical*, et formule le projet conceptuel – « littéraire » – du *Grand Verre*, Duchamp fabrique, en fixant une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine, ce qu'il appellera en 1915, un « readymade » : *Roue de bicyclette*, qui annonce une démarche encore plus radicale dans la production d'« œuvres qui ne soient pas d'art », et permet, dans une esthétique « anti-art », de faire sortir l'art de l'Art. L'année suivante, en 1914, il fait l'acquisition d'un chromo de paysage auquel il ajoute deux petites touches de peinture rouge et verte, et qu'il renomme, dans un geste d'appropriation, *Pharmacie*²²³ ; il achète par la suite un objet manufacturé, un « Porte-bouteilles », comme « sculpture toute faite » qu'il expose dans son atelier.

A travers ces trois premiers « readymades » s'esquissent déjà plusieurs processus d'appropriation ou de détournement de l'objet, de la réalité : le *readymade aidé*, avec la *Roue de bicyclette*, où les objets sont combinés ou légèrement altérés, pour en donner une autre perception ; le *readymade rectifié*, avec *Pharmacie*, en corrigeant ou en ajustant l'objet donné ; et le *readymade* en tant que tel, avec *Porte-bouteilles*, où l'objet préfabriqué est exposé comme œuvre d'art. Mais ce n'est qu'à partir de 1915, à New York, que Duchamp réalise pour la première fois le concept de *readymade* en achetant une pelle à neige pour y inscrire : « In Advance of the Broken Arm ».

C'est, d'une certaine façon, l'inscription du titre à même l'objet, et l'écart référentiel qu'il produit, qui détermine le *readymade* et permet de sortir l'objet de sa sémiotique :

A New York en 1915 j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j'écrivis :
« En prévision du bras cassé » (*In advance of the broken arm*).

²²² Ainsi, les associations « Cylindre-sexe – (Guêpe) », « machine célibataire, moteur-désir, rouage lubrique, refroidissement à eau » par exemple (cf. « La mariée mise à nu par ses célibataires, même ») ; Marcel Duchamp reconnaît tout autant l'influence de Jean-Pierre Brisset et de ses dérivations phonologiques que de la pataphysique de Jarry, comme pour la conception des *3 stoppages-étalon*.

²²³ Œuvre qui lui valut des compliments pour ses talents de « paysagiste », lors de sa première exposition de *readymades* à la galerie Montross, en avril 1916. Signe que le concept de *readymade* reste pour lors incompris du public et de la critique et sans aucune réception en tant que concept : les deux autres *readymades*, *Porte-Chapeaux* et *Trébuchet*, exposés dans l'entrée, restent totalement inaperçus. Cf. Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p. 68.

C'est vers cette époque que le mot « *ready-made* » me vint à l'esprit pour désigner cette forme de manifestation.

Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète.

Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur le *ready-made*.

Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales. Quelquefois j'ajoutais un détail graphique de présentation : j'appelais cela pour satisfaire mon penchant pour les allitérations, « *ready-made aidé* » (« *ready-made aided* »).²²⁴

Le terme de « manifestation » pour désigner la production, ou plutôt le choix, d'objets « tout faits » – ou « déjà faits » : « prêts-faits » –, souligne l'*anti-esthétique* qui détermine le geste artistique, et le procédé mécanique qui permet de forclure, à travers l'éviction du « goût » ou du style, l'expression d'une subjectivité, tout en accordant une dynamique à la participation du lecteur/spectateur. Radicalement antagoniste à l'esthétique « rétinienne » des matériaux et de leur assemblage traditionnels ou modernistes, la mécanique du *readymade* repose sur l'« indifférence *visuelle* », ce qui permet de la distinguer de l'« objet trouvé », singularisé par son aspect insolite, et de souligner le *transfert* esthétique qui s'opère par le simple choix de l'artiste, son arbitraire²²⁵. Comme le précise Marcel Duchamp dans cette note, c'est l'énoncé du titre, et son *altération référentielle*, qui effectue le *transfert sémiotique* du *readymade*, en vidant l'objet manufacturé de sa fonction utilitaire et sociologique d'objet pour l'ériger en « manifestation » artistique.

La disjonction sémantique entre l'objet usuel et le titre qui lui est assigné, comme appropriation²²⁶ ou détournement symbolique, s'opère selon la même mécanique aléatoire qui déterminait les premières œuvres « non rétinienne » de Duchamp en 1913, et illustrent le concept d'*inframince* :

2 formes embouties dans le même moule (?) diffèrent entre elles d'une valeur séparative d'*inframince*. Tous les « identiques » aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative *inframince*.²²⁷

Le *readymade* apparaît comme l'infime différence, la diffraction iconoclaste dans l'ordre de la représentation, jusqu'à franchir le seuil paradoxal de la tautologie : *Air de Paris* (1919) ne fait que

²²⁴ Marcel Duchamp, « A propos des Ready-mades », in *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 191.

²²⁵ Marcel Duchamp va même jusqu'à conclure, sous forme de paradoxe que « toutes les toiles du monde sont des *ready-mades aidés* et des travaux d'assemblage » puisque l'artiste utilise des produits manufacturés, les tubes de peinture, pour les réaliser (*ibid.*, p. 192).

²²⁶ Tout élément de la réalité pouvant devenir *readymade* : Francis M. Naumann rapporte notamment le projet, non réalisé, de « trouver [une] inscription pour [le] Woolworth Building / comme *ready-made* », alors plus haut gratte-ciel de New York. Cf. Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée, op. cit.*, p. 64.

²²⁷ Marcel Duchamp, « *Inframince* » in *Notes*, Flammarion, « Champs/Flammarion », Paris, 1980, rééd. 1990, p. 33. De la même façon, il note ce projet de *readymade* : « Acheter ou prendre des tableaux connus ou pas connus et les signer du nom d'un peintre connu ou pas connu – La différence entre la « facture » et le nom inattendu pour les « experts », – est l'œuvre automatique de Rose Sélavy, et défie les contrefaçons » (*ibid.* p. 105).

désigner le contenu d'une ampoule de verre vide, et sert d'exemple au concept d'*inframince* : « 50 cent. cube d'air de Paris²²⁸ ».

Les différents titres des readymades proposent plusieurs degrés de disjonction sémantique : de la dislocation référentielle – *Pharmacie* (1914), *In advance of the broken arm* (1915), *Pliant de voyage* (1916), *Fontaine* (1917), *Why not Sneeze* (1921) –, au calembour – *Apolinère enameled* (1916/1917), *Trébuchet* (1917), *L.H.O.O.Q.* (1919), *Fresh Widow* (1920), *La Bagarre d'Austerlitz* (1921), *Belle Haleine. Eau de Voilette* (1921) –, et jusqu'au pléonasme – *Porte-Bouteilles* (1913), *Peigne* (1916), *Porte-chapeaux* (1917), *Air de Paris* (1919) –, même si les seuils de disjonction sémantique ne restent pas hermétiques : ainsi *Pliant de Voyage* désigne un « étui de machine à écrire » de la marque « Underwood », distinctement lisible, qui peut s'entendre comme une allusion aux chromos de la peinture « rétinienne » (et qui sous-tend, tout autant, la part « littéraire », inconsciente ou cachée, du readymade), *Peigne* porte l'inscription « Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie », *Fresh Widow*²²⁹ est inscrit sur le montant d'une fenêtre miniature dont les carreaux sont en cuir vernis et fonctionne comme une allusion ironique à la peinture conçue comme « ouverture » sur la réalité, *Air de Paris* peut se comprendre par polysémie... si bien que la disjonction sémantique à l'œuvre dans la conception des différents readymades tisse tout un réseau d'associations²³⁰, plus ou moins explicites, qui ont pour fonction de cibler et de ruiner la plastique traditionnelle et l'esthétique de la représentation, en la confrontant à l'objet manufacturé, au *réel* et à sa matière, pour mieux discréditer son simulacre.

Si le collage cubiste énonçait, au sein de compositions en voie d'abstraction par les diffractions de la polyperspective, un *effet de réel* par l'insert d'un matériau hétérogène prélevé à la réalité, pour mieux assigner le réel à une forme de représentation permettant d'ancrer le sujet dans la complexité de l'instant, le *readymade* précipite le processus de prélèvement en en globalisant la démarche, jusqu'à pousser le mode de représentation plastique à son aporie, la tautologie, et inscrire la subjectivité dans l'aléatoire et l'insignifiance du réel. Il ne s'agit donc plus, comme dans le collage cubiste, de produire un *effet de réel* pour mieux représenter la réalité, mais de *produire du réel*, en projetant la réalité dans le domaine de l'art. D'une certaine façon, le readymade pousse le procédé du collage jusqu'à son paroxysme, en partant directement des objets manufacturés pour en altérer la représentation, au lieu de les intégrer dans une composition plastique, de telle sorte que s'y opère une révolution radicale dans l'ordre de la représentation : ce n'est plus une part de réalité qui est

²²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²²⁹ Le terme de « veuve » sert tout autant à désigner la peinture chez Picabia, très proche de Marcel Duchamp, notamment dans sa toile *La Veuve joyeuse* (1921) qui présente le collage d'une photo de son auteur au volant de sa voiture en vis-à-vis avec sa reproduction grossière à la peinture à l'huile.

²³⁰ Dès 1913, Duchamp notait l'importance des réseaux associatifs dans ses projets, comme processus de transmédiation littéraire : « *Comparaison* : trouver le correspondant en peinture à la comparaison dans la littérature (comme...) ». Cf. Marcel Duchamp, « Projets », in *Notes, op. cit.*, p. 108.

intégrée, par prélèvement et collage, dans le domaine artistique de la représentation, mais c'est l'art lui-même, en tant que représentation, qui est mis à l'épreuve de la réalité, qui *devient* réalité.

Confusion de l'art et de la vie, ouverture de la subjectivité sur la contingence du réel et son insignifiance, distorsion des représentations : le *readymade* duchampien renouvelle la notion d'art et la portée esthétique du collage, tout en préfigurant la dimension subversive et pragmatique de la « révolution » dada. Indifféremment proche des mouvements cubiste, dada, puis surréaliste, dans leur problématique, sans pourtant jamais revendiquer aucune « appartenance » à ces courants artistiques, Marcel Duchamp garde de l'époque dada le souvenir d'une libération des signes et des postures :

Dada fut la pointe extrême de la protestation contre l'aspect physique de la peinture. C'était une attitude métaphysique. Il était intimement et consciemment lié à la « littérature ». C'était une espèce de nihilisme pour lequel j'éprouve encore une grande sympathie. C'était un moyen de sortir d'un état d'esprit – d'éviter d'être influencé par son milieu immédiat, ou par le passé : de s'éloigner des clichés – de s'affranchir.²³¹

Duchamp reconnaît dans les productions dada l'intuition libertaire et iconoclaste qui l'avait conduit aux *readymades* et leur « abstraction » métaphysique ; les *readymades* de cette période sont d'ailleurs particulièrement agressifs et provocateurs : *Fontaine* est un urinoir renversé signée R. Mutt en référence au magasin de sanitaires de Manhattan J. L. Mott Iron Works Compagny²³², refusé par *La Société des Artistes Indépendants* ; *L.H.O.O.Q.* est un chromo de *La Joconde* à laquelle il a rajouté des moustaches et un bouc, reproduit par Picabia dans le n° 11 de *391*, pour ne citer que les plus connus... Mais l'inventeur du *readymade* attache tout autant d'importance au *Chèque Tzanck*²³³ (1919) : simple chèque de cent quinze dollars à l'ordre de son dentiste Tzanck à qui il devait précisément cette somme pour ses soins dentaires, barré et cacheté « ORIGINAL²³⁴ », n'accordant de valeur qu'à *la signature*, au nom de l'artiste – geste d'un iconoclasme artistique (liquidation du marché de l'art²³⁵) et sociologique (dévoisement de l'acte fiduciaire).

Ce dernier *readymade* montre qu'aucun support n'échappe au processus d'appropriation et de détournement fonctionnel : le geste artistique, ou la « manifestation » du *readymade*, c'est-à-dire le fait de tirer quelque objet que ce soit de sa fonction initiale pour le placer dans un dispositif artistique, par le simple choix, arbitraire, de l'« artiste », n'est pas confiné au domaine des objets manufacturés, mais touche toute masse discursive, ou tout support textuel : Marcel Duchamp note,

²³¹ Marcel Duchamp, « Propos », in *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 172.

²³² Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée, op. cit.*, p. 72.

²³³ Cf. « Entretien Marcel Duchamp / Jammes Johnson Sweeney », in *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 184. Le chèque est reproduit dans le n°1 de la revue *Cannibale* (avril 1920), et étrangement titré par Picabia « Dessin dada », soulignant une fois de plus le processus de transmédiation du *readymade* « littéraire » au domaine « plastique » alors vidé de sa « délectation » visuelle.

²³⁴ Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée, op. cit.*, p. 80.

²³⁵ Marcel Duchamp rachètera le chèque à Daniel Tzanck quelques années plus tard, pour la même somme.

dès 1914, sur une des fiches de la « boîte blanche » pour la réalisation de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, un projet de *readymade* « écrit », non réalisé :

Acheter un dictionnaire et barrer les mots à barrer. Signer : revu et corrigé.²³⁶

Considérer le « dictionnaire » comme *readymade* pourrait s'apparenter au geste qui définissait toute toile comme un « objet tout fait », déterminée par le tube de peinture manufacturé, en élargissant le concept à la langue et, par là même, à toute production de discours ; cependant, le fait de rectifier le dictionnaire et de se l'approprier en y portant la mention « revu et corrigé », prend une portée, non plus esthétique, mais micropolitique par la transgression sémantique qu'il instaure : modifier le lexique, c'est non seulement individualiser la langue, mais en modifier le champ référentiel, en travailler la dimension représentationnelle, exactement comme le fait le *readymade* vis-à-vis des objets manufacturés. Au moment où les expérimentations du futurisme italien inscrivent le travail sur la langue dans une perspective de dynamisme verbal, d'énergie vitaliste en rupture avec le lexique passéiste, ce projet de *readymade rectifié* énonce une posture bien différente, qui consiste à modifier la langue, comme « *readymade* », comme objet de représentation, dans sa structure lexicologique, pour libérer une autre modalité de subjectivation liée à la contingence. La conceptualité du *readymade*, déjà présente dans le recours à une mécanique linguistique pour l'élaboration des titres, rejoint ici un autre mode de *transmédiation*, qui place la langue, son lexique, comme « manifestation » artistique et travail de représentation : geste « pré-dada », dans son esthétique d'altération de la langue comme représentation.

En 1915, alors qu'il est à New York dans son atelier de Lincoln Arcade, Marcel Duchamp rédige quatre cartes postales dactylographiées et collées sur une feuille, qu'il envoie à son ami le collectionneur Walter Arensberg, pour lui fixer un rendez-vous.

Le texte est volontairement dépourvu de sens et procède d'une double altération : au niveau de l'ensemble de la composition, par le collage des cartes qui rompt la linéarité du discours en creusant les marges et en multipliant les ruptures du signifiant, et au niveau de la rédaction de chacune de ces cartes qui, si elle suit pourtant une syntaxe correcte, reste incompréhensible par son incohérence lexicale, de telle sorte que le texte repose sur un double effet de troncation morphologique et de dislocation sémantique. Les quatre textes sont indépendants, mais leur disposition sur la page renforce l'effet de collure par la perception des marges et les multiples effets de troncation liée à la coupure des mots dans l'espace réduit des « cartes postales » : procédé qui reprend la technique du collage cubiste, dans ses effets de dislocation du signifiant, si ce n'est que la composition d'ensemble ne vise aucun agencement figuratif, ni même abstrait.

²³⁶ Marcel Duchamp, « A l'Infinitif », in *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 110.

**Rendez-vous du dimanche 6 Février 1916
à 1 h. 3/4 après-midi.**

-toir. On manquera, à la fois, de moins qu'avant cinq élections et aussi quelque accointance avec quatre petites bêtes ; il faut occuper ce délice afin d'en décliner toute responsabilité. Après douze photos, notre hésitation devant vingt fibres était compréhensible ; même le pire accrochage demande coins porte-bonheur sans compter interdiction aux lins : Comment ne pas épouser son moindre opticien plutôt que supporter leurs mèches ? Non, décidément, derrière ta canne se cachent marbrures puis tire-bouchon. « Cependant, avouèrent-ils, pourquoi visser, indisposer ? Les autres ont pris démangeaisons pour construire, par douzaines, ses lacements. Dieu sait si nous avons besoin, quoique nombreux mangeurs, dans un défalquage. » Défense donc au triple, quand j'ourlerai, dis je, pr-

-este pour les profits, devant lesquels et, par précaution à propos, elle défonce desserts, même ceux qu'il est défendu de nouer. Ensuite, sept ou huit poteaux boivent quelques conséquences maintenant appointées ; ne pas oublier, entre parenthèses, que sans l'économat, puis avec mainte semblable occasion, reviennent quatre fois leurs énormes limes ; quoi ! alors, si la férocité débouche derrière son propre tapis. Dès demain j'aurai enfin mis exactement des piles là où plusieurs fendent, acceptent quoique mandant le pourtour. D'abord, piquait on ligues sur bouteilles, malgré leur importance dans cent sérénités ? Un liquide algarade, après semaines dénonciatrices, va en y dérester ta valise car un bord suffit. Nous sommes actuellement assez essayés, voyez quel désarro-

-onent, après avoir fini votre gène. N'empêche que le fait d'éteindre six boutons l'un ses autres paraît (sauf si, lui, tourne autour) faire culbuter les boutonniers. Reste à choisir : de longues, fortes, extensibles déflections trouées par trois filets usés, ou bien, la seule enveloppe pour étendre. Avez-vous accepté des manches ? Pouvais tu prendre sa file ? Peut-être devons nous attendre mon pilotis, en même temps ma difficulté ; avec ces choses là, impossible ajouter une huitième laisse. Sur trente misérables postes deux actuels veulent errer, remboursés civiquement, refusent toute compensation hors leur sphère. Pendant combien, pourquoi comment, limiterait-on mince étiage ? autrement dit : clous refroidissent lorsque beaucoup p-

-lissent enfin derrière, contenant porte, dès maintenant par grande quantité, pourront faire valoir le clan oblong qui, sans ôter aucun traversin ni contourner moins de grelots, va remettre. Deux fois seulement, tout élève voudrait traire, quand il facilite la bascule disséminée ; mais, comme quelque'un démonte puis avale des déchirements nains nombreux, soi compris, on est obligé d'entamer plusieurs grandes horloges pour obtenir un tiroir à bas âge. Conclusion : après maints efforts en vue du peigne, quel dommage ! tous les fourreurs sont partis et signifient riz. Aucune demande ne nettoie l'ignorant ou scie teneur ; toutefois, étant données quelques cages, c'eut une profonde émotion qu'exécutent toutes colles alitées. Tenues, vous auriez manqué si s'était trouvée là quelque prononciation

Marcel DUCHAMP, *Rendez-vous du dimanche 6 février 1916*²³⁷

De la même façon, le discours suit une syntaxe logique et, mis à part l'effet de la troncation des mots au début et à la fin des lignes comme celle des phrases au début et à la fin des « cartes », ne repose aucunement sur un processus de désarticulation syntaxique, mais sur une simple discontinuité lexicale : « [...] Après / douze photos, notre hésitation de- / -vant vingt fibres était compréh- / -ensible ; même le pire accrochage / demande coins porte-bonheur sans / compter interdiction aux lins : C- / -omment ne pas épouser son moind- / -re opticien plutôt que supporter / leurs mèches. Non décidément, der- / -rière ta canne se cachent marbrures puis tire-bouchon. [...] » Si l'on peut déceler

²³⁷ Il s'agit ici d'une reproduction du texte, la version originale du Museum of Art de Philadelphie est composée de quatre cartes tapées à la machine et collées, ne laissant place à aucun « blanc », hormis la mince marge de la collure. Cf. Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, op. cit., p. 66.

dans ce passage quelques propos relatifs à une exposition, grâce au développement de son isotopie²³⁸ (« photos », « accrochage », « coins porte bonheur », « lins », « marbrures »), le continuum lexical est brisé dans sa cohérence par l'introduction de termes ou d'expressions inattendues qui altère la cohésion sémantique du texte et aboutit au non-sens²³⁹. Autrement dit, la technique du collage cubiste adoptée et adaptée dans l'agencement de ce texte comme dans la composition de son discours, n'a plus pour esthétique d'exprimer la complexité du réel et la multiplicité synesthésique de l'instant, dans sa dynamique vitaliste, mais de signifier sa contingence et son non-sens.

L'extrême précision du titre, « Rendez-vous du dimanche 6 Février 1916 à 1 h. $\frac{3}{4}$ après-midi », qui pourrait renvoyer à l'expression d'un instantané, comme « Lundi rue Christine » d'Apollinaire, prend une connotation aléatoire par son effet disjonctif, et peut se comprendre comme une forme de *readymade* textuel dans sa démarche arbitraire ; en effet, les premières notes de Duchamp concernant les *readymades* et leur choix précisaient le mode stochastique de leur conception :

Préciser les « readymades »

En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), « d'*inscrire un readymade* ». – Le *readymade* pourra ensuite être cherché (avec tous délais).

L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à *telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous.

– Incrire naturellement cette date, heure, minute, sur le *readymade* comme *renseignements*.

Aussi le côté exemplaire du *readymade*.²⁴⁰

Le texte tronqué du « rendez-vous » avec Arensberg répond à l'effet de « projection » dans le choix du *readymade* (« tel jour, telle date, telle minute »), par son aspect aléatoire, par la mécanique de son *inscription* dans le champ artistique, et son altération sémantique. L'« horlogisme » ou l'instantané de sa production – ou plutôt de son « inscription » : sa distorsion sémiologique – ne procède plus de l'expression de l'instantanéité ou de l'exploration de la multiplicité sensorielle de l'instant, mais d'une *mécanique* qui vise à déjouer la *représentation* pour mieux afficher son arbitraire.

Disjonction référentielle, mécanique aléatoire, troncation morphologique : le *readymade textuel* déplace l'esthétique du collage en dehors du champ de la représentation, dans le domaine d'une forme d'abstraction conceptuelle, et modifie le processus de *transmédiation* du collage en le confrontant à la contingence et au non-sens, à l'aporie de la représentation.

²³⁸ De la même façon, l'interrogation « Comment ne pas épouser son moindre opticien plutôt que supporter leurs mèches », qui sonne comme le titre d'un *readymade*, peut prendre une portée biographique, grâce à la tournure polysémique des termes d'« opticien » et de « mèches » au regard de l'œuvre de Duchamp dans son travail sur l'optique (*A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure, Stéréoscopie à la main*, les différentes réalisations de *Rotative*), et de son *readymade Peigne* qui, d'une certaine façon, énonçait une certaine rancœur vis-à-vis de ceux qui avaient été « de mèches » pour évincer son *Nu descendant un escalier*.

²³⁹ Ainsi de cette phrase, encore plus exemplaire : « mais, comme quelqu'un démonte puis avale des déchirements nains nombreux, soi compris, on est obligé d'entamer plusieurs grandes horloges pour obtenir un tiroir à bas âge ».

²⁴⁰ Marcel Duchamp, « La Boite de 1914 », in *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 49.

Cependant, certains « *readymades* rectifiés » tissent d'autres relations avec le texte, plus proches d'un mode de détournement sémantique – comme les *readymades* effectuent, ou manifestent, un acte de détournement sémiotique – que d'un mode d'inscription aléatoire : *Apolinère enameled* (1916/1917) présente une plaque publicitaire pour la peinture « Sapolin Enamel » dont Marcel Duchamp a modifié la structure morphologique en rajoutant ou en ôtant des lettres, pour que puisse s'y deviner le nom du poète de la modernité, et sur laquelle il a apposé, dans un calque blanc, et en guise de signature, « [from] Marcel Duchamp », ainsi que la date de production ou d'« inscription ». Déformer une publicité pour une peinture manufacturée proche du Ripolin, utilisé par les pionniers du cubisme, pour rendre hommage à Guillaume Apollinaire prend, derrière l'humour du calembour émaillé (« *enameled* »), une portée conceptuelle en poussant jusqu'au paradoxe l'esthétique des papiers collés, et jusqu'à l'aporie la représentation du réel : l'acte de *readymade* rend inutile l'agencement des éléments prélevés à la réalité, puisqu'il suffit de les modifier et de les signer pour les faire basculer dans le domaine artistique, rendant par là même caduc le procès de représentation. Et c'est justement dans le « from » de la signature, le « *d'après* Marcel Duchamp », que réside le geste d'appropriation et de détournement, l'*inframince* qui permet de passer de l'objet usuel – dans le cas d'*Apolinère Enameled* : une simple publicité – à sa mise en représentation.



Marcel DUCHAMP, *Apolinère enameled* (1916/1917)

Plus tardivement, dans *Wanted* (1923), Duchamp reprend un avis de recherche en y collant sa propre photo, face et profil, et en rajoutant à la liste des pseudonymes du criminel celui qu'il utilise depuis que Man Ray l'a photographié travesti en femme (*Duchamp en Rose Sélavy*, 1920) : « Rose Sélavy ». Ce *readymade* rectifié procède d'un « détournement » d'autant plus simplifié qu'il s'agit

en réalité d'une fausse affiche pour touristes trouvée dans un restaurant²⁴¹, – réduction de l'intervention de l'artiste d'autant plus significative qu'elle donne au *readymade* une portée iconoclaste en assimilant l'image de l'artiste à celle d'un simple criminel recherché pour ses exactions et ses travestissements identitaires, autrement dit : ses *readymades*. Cependant, comme dans la plupart des œuvres de Duchamp, se superpose dans cette « rectification » une multiplicité de sens et d'interprétation possibles, d'ordre autobiographique notamment, puisque la récompense de 2000 \$ sur l'affiche correspond à la somme versée par les Arensberg pour l'achat du *Nu descendant un escalier*, et promise pour la réalisation du grand verre toujours inachevé.

D'*Apolinère enameled* (1916/1917) à *Wanted* (1923) le procédé de détournement sémantique lié à la rectification du *readymade* change de signification et, d'une critique radicale de la représentation picturale réduite à son aporie (sa doublure, son calque) et sa fonction décorative, ne fait plus qu'affirmer son simple geste de détournement, comme ce sera encore davantage le cas en 1924 avec l'émission des *Obligations pour la roulette de Monte-Carlo*, dans le but beaucoup plus pragmatique de faire sauter la banque de Monte-Carlo²⁴²...

Au regard du collage cubiste et des procédés de transmédiation qui sont apparus dans les champs littéraire et plastique durant la période de l'« Esprit nouveau », les différentes pratiques de *readymade* que Duchamp élabore jusqu'à la naissance « officielle » du surréalisme en 1924 modifient radicalement les techniques d'intégration de la réalité dans l'œuvre et dévoilent, en livrant l'esthétique à une mécanique de l'aléatoire et en multipliant les supports (objets manufacturés, affiches, textes), la matière d'une autre forme de représentation et d'un autre mode de subjectivation, soumis à la polysémie, au dévoilement sémantique, au non-sens et à l'abstraction conceptuelle, dont les expérimentations dada dressent, à partir de 1916, les nouveaux jalons.

Dès 1915 cependant, les poèmes et dessins « mécanomorphes » de Francis Picabia, très proche de Marcel Duchamp, modifient dans le sens du calque et de l'allégorie mécanique l'esthétique du collage et ses modes de transmédiation en adaptant au dessin et au texte les techniques du *readymade* et de leur altération de l'« effet de réel ».

2.1.2. *Readymades et poèmes-mécanomorphes*

Tout au long de son parcours artistique, Francis Picabia a suivi une esthétique très éclectique qui le mène de toiles de type impressionniste ou pointilliste entre 1905 et 1909 à la reproduction

²⁴¹ Cf. Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp : L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, op. cit., p. 91.

²⁴² Cf. Marcel Duchamp, « A propos de moi-même », in *Duchamp du signe*, op. cit., p. 228 ; il précise par ailleurs dans une lettre à Picabia que, par l'émission de ces fausses obligations – manipulées grâce au photomontage – et l'expérimentation de multiples combinaisons au casino, « [il n'a] pas cessé d'être peintre, [mais] dessine maintenant sur le hasard. », *ibid.*, p. 269.

chromo de clichés photographiques érotiques dans les années 1940, en passant par l'expérimentation cubiste, puis orphiste, dada et « surréaliste ». Cette diversité esthétique inscrit l'œuvre de Picabia sous le signe de la contrefaçon et de la copie qui prend toute son amplitude dans la période dada. Ainsi, en 1923, lorsqu'on lui demande pour quelle raison il écrit et pourquoi il peint, il répond de façon insidieuse :

- Parce que je m'ennuie, et que je pense ennuyer les autres. J'ai copié, étant jeune, les tableaux de mon père. J'ai vendu les originaux et les ai remplacés par les copies. Personne ne s'en est aperçu, je me suis découvert une vocation.

- *Que pensez-vous de la poésie ?*

- La poésie n'existe pas.²⁴³

L'éloge du faux et de la copie, le refus de l'« art », peut s'entendre comme une provocation à l'égard du public et des critiques que les œuvres de Picabia ont souvent malmenés, elle assigne cependant une nouvelle épaisseur à l'esthétique du calque et du collage qu'il pratique depuis 1915, à travers ses poèmes et dessins mécanomorphes, et repose sur cette marge de liberté créatrice, subjective, protestataire et volontiers éphémère, que délie, avec matérialisme, l'inexistence affichée de la « poésie ». Cette posture de faussaire comme cette esthétique de la copie ne ressortissent pas seulement à la période dada mais, d'une certaine façon, parcourent et encadrent toute l'œuvre « plastique » de Picabia : de la copie des toiles impressionnistes, dans les premières années de sa vie artistique à partir de 1905, aux Espagnoles²⁴⁴ qu'il peint après sa rupture avec dada à partir de 1921, et jusqu'aux différents collages et peintures au ripolin qu'il réalise d'après des cartes postales ou des photos de magazines dans les années 1925, et qui développent, par leur aspect dégénéré, une esthétique du mauvais goût. Mais plus qu'une posture provocatrice et contestataire, le développement de cette esthétique du faux et du calque concourt à dénoncer toute prétention à l'« authenticité » en art et porte en dérision toute forme de « représentation » du réel.

Avant même son deuxième séjour à New York en 1915, où il réalise ses premiers dessins mécanomorphes, la démarche esthétique et anti-artistique de Picabia s'approchait de la technique du collage en lui conférant une nouvelle dimension abstraite, opposée à la forme que l'expérimentation cubiste lui avait donnée quelques années plus tôt à travers les « papiers collés » et leur « nouveau réalisme ». Dès 1913, en effet, il s'éloigne de l'esthétique cubiste, qu'il avait pratiquée avec *Danse à la source* (1912), lui reprochant une certaine forme de tradition dans la recherche illusionniste et

²⁴³ « Francis Picabia évêque », interview de Picabia par Roger Vitrac, *Le Journal du Peuple*, 9 juin 1923, repris in Francis Picabia, *Ecrits critiques*, Mémoire du Livre, Paris, 2005, p. 175. Par ailleurs, dans ce même entretien, il définit le modernisme comme un simple « rapport avec la vie », avec ce qui est *actuel* : une forme d'*instantanéisme*.

²⁴⁴ Portraits qui reprennent les figures ingresques, entichées d'un étrange strabisme et d'une sous-jacente vulgarité, dont certains sont antédats de la période impressionniste du peintre en 1905. Cf. Francis Picabia, *Singulier idéal*, Paris Musée, Paris, 2002, pp. 222-243 ; Arnauld Pierre, « Eloge du Faux », in Francis Picabia, *La Peinture sans aura*, Gallimard, « Art et artistes », Paris, pp. 163-196.

technique de représentation du réel : l'ambition théorique de « reproduire la réalité », de produire un « exact fac-similé de leur modèle²⁴⁵ », à l'instar des « anciens maîtres », – projet théorique ruiné par le développement de l'art photographique – lui semble totalement obsolète. Il se tourne alors davantage vers une forme d'abstraction orphique – ne laissant « aucune trace de l'original » ou du « modèle » – à travers des toiles qui explorent les synesthésies et les traces du souvenir, la subjectivité de la vision : *La Ville de New York aperçue à travers le corps* (1913), *Danseuse étoile sur un transatlantique* (1913)... Il s'en explique dans un article explicitement intitulé : « Comment je vois New York. Pourquoi New York est la seule ville cubiste au monde » :

L'Art, l'Art, mais qu'est-ce donc que l'Art ? Est-ce de reproduire fidèlement un visage ou un paysage ? Non, cela c'est de la mécanique. Peindre la Nature telle qu'elle est, ce n'est pas de l'art, c'est du génie mécanique. Les anciens maîtres confectionnaient les modèles les plus achevés, les reproductions les plus fidèles de ce qu'ils voyaient. Et si leurs peintures ne se ressemblent pas entre elles, c'est parce qu'aucun homme ne voit les choses de la même façon qu'un autre. Ces anciens maîtres, et leurs émules modernes, dépeignent fidèlement le réel, mais aujourd'hui je n'appelle pas cela de l'art, car nous avons dépassé ce stade. Cela, c'est l'ancien, et seul doit vivre le nouveau. L'art, c'est de créer un tableau sans modèle.²⁴⁶

La définition de l'orphisme de Picabia, comme « tableau sans modèle », se construit sur le refus du modèle figuratif, y compris dans ses « émules modernes », les cubistes, pour dégager la peinture du dogme de la représentation et l'ouvrir sur la simple expression de la singularité et de la subjectivité, dans un travail d'articulation des couleurs et des formes, de visions abstraites déformées par le prisme des synesthésies : ainsi *Danseuse étoile sur un transatlantique* est liée à l'évocation du souvenir du spectacle de la danseuse Stacia Napierkowska, et Picabia compose, à son retour à Paris, ses grandes toiles aux titres hermétiques *Udnie* et *Edtaonisl*²⁴⁷. Cependant, dès la fin de l'année 1913, les toiles de composition orphique de Picabia se détournent de l'expression de la subjectivité, dernier ressort de la peinture déliée de sa fonction mimétique depuis le développement de l'art photographique, et prennent une tournure d'autant plus abstraite que les titres, souvent inscrits sur la toile, effectuent la même disjonction sémantique que dans les *readymades* de Marcel Duchamp, à la différence près qu'ils sont, pour la plupart, tirés de citations latines détournées du

²⁴⁵ Cf. « Picabia Art Rebel, here to teach new movement », interview au *New York times*, 16 février 1913, repris in Francis Picabia, *Ecrits critiques*, *op. cit.*, pp. 47-49. Alors invité à l'exposition de l'Armory Show comme émissaire de la peinture moderne représentée par le mouvement cubiste, Picabia commence son entretien en précisant : « La France est quasi finie en matière d'art », dénotant par là, et au même titre que Marcel Duchamp, sa rupture avec l'avant-garde parisienne.

²⁴⁶ Cf. « Comment je vois New York. Pourquoi New York est la seule ville cubiste au monde », in *The New York American*, 30 mars 1913, repris in Francis Picabia, *Ecrits critiques*, *op. cit.*, p. 50.

²⁴⁷ Sur l'analyse de cette période : Arnauld Pierre, « Sauver la peinture : l'orphisme », in Francis Picabia, *La Peinture sans aura*, *op. cit.*, pp. 96-107 notamment, auxquelles ces pages sont redevables. Picabia déclare au sujet de ces toiles dans le n° 12 de *291* : « In my work the subjective expression is the title, the painting the object. [...] Our ideas are universal ; painting must be an individual reality. »

*Petit Larousse*²⁴⁸ de 1906 : *Et moi aussi j'ai vécu en Amérique (Et in Arcadia ego !), Chose admirable à voir (mirabile visu), Très rare tableau sur la terre (rara avis in terris), Cette chose est faite pour perpétuer mon souvenir (ad perpetuam rei memoriam), Force comique (vis comica), C'est de moi qu'il s'agit (de te fabula narratur)*. Vis-à-vis des compositions abstraites qu'ils désignent, ces titres ne prennent plus qu'une valeur ironique à l'égard des fonctions de la peinture, y compris l'expression de la subjectivité, et marquent un premier tournant dans la création de Picabia qui commence à s'agencer comme une anti-esthétique et une critique radicale du monde de l'art et du domaine de la représentation.

Comme les disjonctions sémantiques des titres des *readymades* duchampiens, les citations latines, détournées de leur sens initial par leur écart référentiel, recouvrent une valeur déceptive et critique, presque aléatoire ; cependant, leur emprunt direct au *Petit Larousse* – à peine masqué par la déformation de la traduction – et leur présence effective sur la toile, relèvent de l'esthétique du collage, non plus au sens d'un « effet de réel » comme dans l'expérimentation cubiste, mais dans celui d'un *retrait de la subjectivité* et d'un abandon de l'auctorialité. Non seulement cette nouvelle pratique modifie la technique du collage et lui confère un sens critique, mais elle malmène aussi, en détruisant avec sarcasme et ironie toute expression subjective, toute visée individuelle, la dernière expérience plastique de Picabia qui pensait trouver dans l'abstraction la possibilité de sortir la peinture de sa fonction mimétique et représentationnelle. Ces premières expérimentations de *collage disjonctif* vident de tout lyrisme le dernier essor pictural et plastique de Picabia, comme de l'expression des synesthésies et des traces mémorielles, pour ne faire ressortir que l'aspect matériel et purement mécanique, aléatoire, de la création : son non-sens. Par rapport au *readymade*, ce type de collage disjonctif repose sur un processus inverse qui, au lieu de détourner un objet usuel de sa sémiologie en lui donnant un titre abstrait, soustrait la fonction expressive de l'abstraction plastique en lui donnant un titre « tout fait » et arbitraire.

Les premiers dessins mécanomorphes publiés dans la revue *291*, à New York, reprennent le procédé de collage de citations latines, mais en les appliquant à des schémas mécaniques : *La Fille née sans mère* (*291*, n° 4, juin 1915) détourne une citation d'Ovide (*prolem sine matre creatam*) pour désigner le croquis d'une machine²⁴⁹, et prend, au fil de l'œuvre Picabia et des différentes versions de ce thème, une fonction symbolique, pour désigner de façon plus globale une forme

²⁴⁸ Sur ce point encore, Arnauld Pierre, « Intermède I : dada avant dada », *ibid.*, pp. 113-123.

²⁴⁹ Dans les n° 7-8, essentiellement consacrés au photographe Stieglitz, cofondateur de la revue et de la galerie éponyme, Paul Haviland reprend le même thème : « Nous vivons à l'âge de la machine. La machine a fait l'homme à son image. Elle a des membres qui agissent, des poumons qui respirent, un cœur qui bat, un système nerveux où court l'électricité. Le phonographe est l'image de sa voix, l'appareil photographique est l'image de son œil. La machine est sa « fille née sans mère ». C'est pourquoi il l'aime. Il l'a faite supérieure à lui-même ; c'est pourquoi il l'admire l'ayant faite supérieure à lui-même, les êtres supérieurs qu'il conçoit dans sa poésie où (*sic*) sa plastique ont des qualités de machine. [...] », et Picabia n'aura de cesse, dans les dessins mécanomorphes de cette période, de personnifier les machines, en les sexualisant ou en en tirant des portraits symboliques de ses amis.

d'œuvre *sans modèle*, déliée de la « représentation du réel », et issue d'une simple mécanique. Le processus de disjonction qui fonctionnait au niveau du titre se généralise à l'ensemble de l'œuvre qui se dégage de tout principe mimétique ou représentationnel, et de toute expression d'une subjectivité – d'autant plus que les schémas mécaniques reproduits dans les dessins de Picabia sont directement copiés de publicités ou de magazines de vulgarisation scientifique²⁵⁰.

Ce double collage, dont procède le dessin mécanomorphe au niveau du texte (titre ou légende) et du croquis, adapte à *la lettre* les critiques esthétiques que Picabia énonçait à l'égard du cubisme et de son ancrage « réaliste », en réduisant son esthétique au « génie mécanique » ou au « fac-similé », de telle sorte que cette pratique repose sur une critique radicale et sarcastique de l'esthétique de « représentation du réel », comme l'expression subjective liée à l'orphisme et à l'abstraction, en se contentant de copier et de coller des schémas mécaniques, des esquisses « toutes faites » et des citations didactiques : en se réduisant au rôle d'assemblage et d'agencement. Cette nouvelle forme de collage produit donc une nouvelle forme d'abstraction, éloignée de la plasticité et de la subjectivité de l'expérience orphique, et radicalement critique à l'égard de la peinture, permettant, en intégrant la reproductibilité technique et mécanique dans le processus créatif, de libérer l'art de sa fonction traditionnelle de représentation : le collage y devient un geste anti-artistique, le degré zéro de la reproduction mimétique, une simple mécanique.

En novembre 1921 éclate une polémique au sujet de la toile *Les Yeux chauds*, exposée au Salon d'Automne dans la salle du Grand-Palais avec *L'œil cacodylate*, composée de multiples autographes. La toile attaquait ouvertement le directeur du Salon, M. Frantz-Jourdain, en présentant le schéma sommaire d'une machine composée de deux cercles et assortie de multiples légendes, plus ou moins injurieuses et ironiques à l'égard du salon et de son représentant²⁵¹ : « Hommage à Frantz Jourdain », « Faux col », « Remerciements au Salon d'Automne », « l'oignon fait la force », « clair de lune », « action du vent ». Un journaliste anonyme publie alors, en première page du quotidien *Le Matin*, une reproduction du tableau de Picabia en vis-à-vis avec « le schéma d'un régulateur de vitesse d'une turbine aérienne²⁵² » qu'il avait copié, accusant ainsi la « supercherie » du peintre dada. Le « larcin » dévoilé, Picabia répond aussitôt dans un article intitulé « L'œil cacodylate », expliquant sa démarche :

Copier des pommes, c'est compréhensible pour tous, copier une turbine, c'est idiot. A mon avis, ce qui est encore plus idiot, c'est que *Les Yeux chauds*, qui étaient inadmissibles hier, deviennent

²⁵⁰ Sur les différents emprunts de Picabia et ses sources, voir Arnauld Pierre, « Dada I : Ci-gît art », in *Francis Picabia, La Peinture sans aura, op. cit.*, pp. 125-161 ; *Francis Picabia, Singulier idéal, op. cit.*, pp. 166-221 ; Carole Boulbès, *Picabia, Le Saint masqué*, Jean-Michel Place, Paris, 1998, pp. 11-28.

²⁵¹ Soucieux d'attirer l'attention par le scandale, Picabia avait fait courir la rumeur que le tableau, piégé d'un pétard caché, exploserait le jour du vernissage devant le Ministre des Beaux Arts. Cf. Michel Sanouillet, *Francis Picabia et 391*, T. II, Eric Losfeld, Paris, 1966, pp. 144-145.

²⁵² Cf. Arnauld Pierre, *Francis Picabia, La Peinture sans aura, op. cit.*, pp. 139-140.

maintenant, par le *fait* qu'ils représentent une convention, un tableau parfaitement intelligible pour tous.

Le peintre fait un choix, puis imite son choix dont la déformation constitue l'Art ; le choix, pourquoi ne le signe-t-il pas tout simplement, au lieu de faire le singe devant ? Il y a bien assez de tableaux accumulés et la signature approbative d'artistes, uniquement approbateurs, donnerait une nouvelle valeur aux œuvres d'art destinées au mercantilisme moderne. [...]

L'Art est partout, excepté chez les marchands d'art. [...]

Aux Indépendants, je compte exposer des souris blanches, sculptures vivantes, un gardien sera près d'elles et vendra du pain au public, afin d'assurer la vie de ces petits animaux indispensables à mon œuvre.

Le Matin découvrira que j'ai emprunté ces souris à un marchand d'oiseaux, ce qui ne m'empêchera pas d'être très content de mon idée.²⁵³

Dans un premier temps, Picabia revendique la copie, jusqu'alors inavouée, et la justifie esthétiquement comme principe même de l'Art en tant qu'imitation et déformation de la réalité, en renvoyant aux natures mortes de Cézanne – prémices du cubisme ; seulement, la copie d'une « turbine » déplace la problématique de *l'imitation du réel* à *l'imitation de l'imitation du réel* : copie de copie, – désavouant par là toute « authenticité » artistique et toute expression subjective (la copie n'exprime que la neutralité ou l'*indifférence* de la machine) – de telle sorte que le geste artistique s'y trouve réduit, machinalement et de manière iconoclaste, à sa fonction d'imitation d'une convention²⁵⁴. Il s'agit bien de dénoncer, derrière la représentation du réel, la simple imitation d'une image de la réalité – de ce qui en est déjà le simulacre, conditionné par l'arbitraire du medium et de ses conventions artistiques, leur ancrage idéologique –, pour libérer la peinture (*Veuve joyeuse*) de sa fonction imitative. Mais par la suite, il pousse le paradoxe plus loin en énonçant le principe même du *readymade* duchampien et en l'adaptant à la peinture : « le choix, pourquoi ne le signe-t-il pas tout simplement, au lieu de faire le singe²⁵⁵ devant ? ». L'Art n'a donc plus pour fonction de *représenter* le réel, mais de le *présenter*, dans ce qu'il a de plus brut et de plus matériel, débarrassé des conventions et de leur idéalisme.

C'est justement le principe du collage et sa pratique, par l'intermédiaire de la copie et du *readymade*, qui permettent de dévoiler et de libérer cette nouvelle fonction de l'art. Réduction de la peinture à une mécanique, abolition de l'auctorialité dans le simple agencement des composantes visuelles et verbales, forclusion de l'expression de la subjectivité dans l'indifférence du choix, « l'indifférence immobile²⁵⁶ » : le calque mécanomorphe, comme adaptation picturale et

²⁵³ Francis Picabia, « L'œil cacodylate », *Comœdia*, 23 novembre 1921, repris in *Ecrits critiques, op. cit.*, pp. 90-92.

²⁵⁴ Idée que formulait déjà Picabia à la fin de sa période orphique, dans le n° 12 de *291* : « We live in a world in which appearances seem to us absolute realities on account of the conventions that we create for ourselves. Nature and painting can be the expression of the same entity if the expression of painting resembles the ideas we have before concrete objects. »

²⁵⁵ Le tableau *Portrait de Cézanne* (1920), reproduit dans *Cannibale* n° 1 (p. 11), présente l'assemblage d'une vraie peluche de singe collée sur la toile : critique de la fonction mimétique de l'art et des « singeries » picturales devant la réalité.

²⁵⁶ Titre d'un article de Picabia paru dans *Comœdia*, 31 mars 1922, où il définit la nécessité de l'indifférence dans le choix, très proche en cela de « l'indifférence visuelle » ou « l'anesthésie complète » du bon ou du mauvais goût chez Marcel Duchamp : « [L'indifférence immobile] exprime le désintéressement le plus absolu vis-à-vis de tout ce qui se

littéraire du *readymade* duchampien, renouvelle radicalement la pratique du collage, et modifie le mode de subjectivation en réduisant le procès d'individuation à une mécanique et un psittacisme absurde et aléatoire, calquant les pulsions sur les rouages de la « fille née sans mère ».

Mais tout au long de leur production, de 1914 à 1921 – et connaissant une véritable effervescence dans la période 1918-1919 –, la technique mise en œuvre dans les différents « dessins mécanomorphes » évolue, passant de la copie industrielle des épures d'ingénieurs parues dans le magazine *La Science et la Vie*, à la retouche sur reproduction photographique comme au dessin à la main levée ; de même, se multiplient les sources d'emprunts pour les titres et les légendes de plus en plus importantes dans la composition du « dessin » : du détournement des citations latines, au collage de bribes arrachées aux *Complaintes* de Laforgue comme à *La Physique de l'amour* ou à *L'Esthétique de la Langue française* de Rémy de Gourmont²⁵⁷.

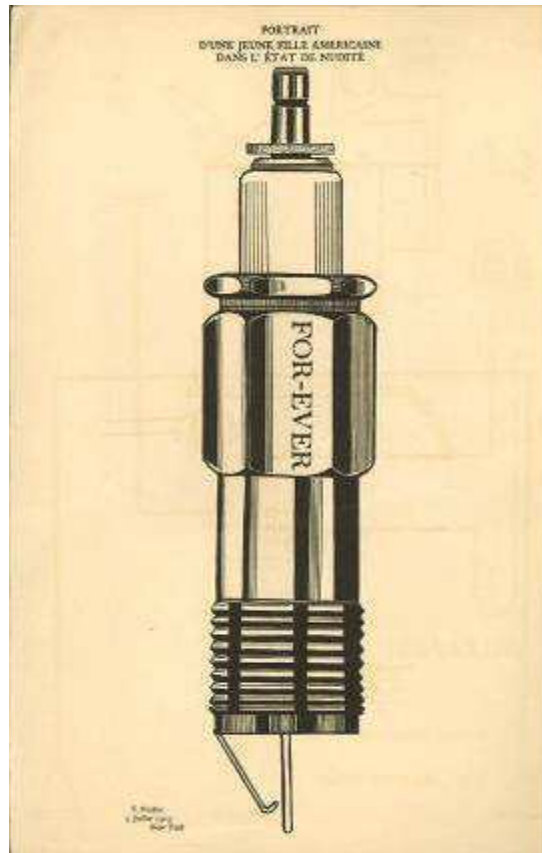
Dans une première période, celle de *291*, Francis Picabia publie des dessins mécaniques relativement sobres par leur composition : certains associent plusieurs schémas publicitaires dans une étrange mécanique, dysfonctionnelle (*Canter*, *291*, n° 5-6), d'autres multiplient les citations latines déformées et recontextualisées (*De Zayas ! De Zayas !*, *ibid.*) ; toutes, en tout cas, surprennent par la neutralité et l'impersonnalité de leur tracé, la sècheresse du dessin, et l'hermétisme de leurs légendes, dans un cotexte marqué par l'esthétique cubiste. En effet, la revue *291* se définit dès le premier numéro (mars 1915) comme un « laboratoire expérimental²⁵⁸ », et publie entre deux couvertures abstraites (Marius de Zayas, Edward Steichen) un dessin cubiste de Picasso, l'idéogramme lyrique « Voyage » d'Apollinaire, et un bref compte rendu sur divers courants esthétiques européens et américains : « simultanism », « sincerism », « unilaterals », « satirism and satyrism », « idiotism » ; le n° 2 publie un dessin de la période orphique de Picabia, composé à New York en 1913, un poème de Marius de Zayas et Agnes Ernst Meyer, inspiré de l'esthétique cubiste et futuriste dans sa facture typographique et son recours massif au collage (« Mental Reactions »), une partition musicale et un dessin abstrait de Katharine N. Rhoades ; le n° 3 présente en double page un poème visuel composé de l'agencement d'un dessin de Rhoades et de deux poèmes de Meyer et de Zayas diversement orientés sur la page, et un calligramme de J. B. Kerfoot... Dans cet environnement esthétique particulièrement marqué par l'expérimentation du cubisme et du futurisme dans leurs productions plastique et poétique, les n° 5-6, presque exclusivement composés des dessins mécanomorphes de Picabia – à l'exception d'un

rattache d'une façon quelconque aux conventions imbéciles des hommes qui n'aperçoivent les manifestations de la Vie que sous l'aspect cristallisé des mots Religions, Art, Nationalisme, étiquettes hypocrites du mercantilisme. » (*Ecrits critiques*, *op. cit.*, p. 123).

²⁵⁷ Sur les différentes sources des « emprunts » littéraires de Picabia dans ses dessins mécanomorphes, voir Arnaud Pierre, *Francis Picabia, La Peinture sans aura*, *op. cit.*, pp. 151-158.

²⁵⁸ Paul B. Haviland : « Now, at last, we have a definition of what *291* is ; a laboratory where experiments are conducted in order to find out something. » (*291*, n°1).

texte polémique de Marius de Zayas sur la situation de l'art à New York²⁵⁹ – tranchent radicalement par leur facture et la sècheresse objective de leur composition.



PICABIA, « Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité », 291, n° 4-5 (juillet-août 1915)

Dans ces numéros de juillet-août 1915, Picabia introduit la « réalité objective » dans les pages de 291, en reproduisant les schémas ou les images de mécanismes ou d'objets manufacturés tirés de catalogues spécialisés ou de publicités²⁶⁰. Ces dessins « mécanomorphes » transposent dans le domaine des machines et de la mécanique le portrait de chaque instigateur de la revue : Stieglitz, en couverture, est représenté par la superposition d'un appareil photographique ouvert, d'un levier de vitesse, et d'un frein à main (*Ici, c'est ici Stieglitz*) ; Picabia se présente dans la reproduction d'un klaxon et d'une batterie automobile (*Le Saint des saints*) ; Agnès Ernst-Meyer est le *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* représentant le dessin d'un bougie de moteur ;

²⁵⁹ De Zayas y appelle notamment à un renouveau radical de l'art en Amérique (« L'Amérique reste à découvrir ») contre les spéculations des arts et littératures en vogue qui, véhiculées par la presse, créent « une fausse expression de la vie américaine ». Sa défense de l'art moderne n'est pas sans anticiper celle de Picabia dans « L'œil cacodylate » : « Croire qu'il y a une évolution artistique lorsqu'au lieu de copier un arbre, l'artiste copie une fille de Broadway – c'est idiot ! ». Il compare l'art photographique de Stieglitz, à l'origine de 291, encore trop imprégné de « psychologie et de métaphysique », aux dessins mécanomorphes de Picabia qui « ont la valeur réelle que possède toute tentative vers la découverte d'une vérité objective » : ce rapprochement entre la photographie – la reproduction mécanisée – et l'expérimentation de Picabia, définit justement la nouvelle esthétique du collage.

²⁶⁰ Sur les sources et les diverses interprétations de ces premiers dessins mécanomorphes, voir Arnauld Pierre, *Francis Picabia, La Peinture sans aura, op. cit.*, pp. 131-132 et Carole Boulbès, *Picabia, Le Saint masqué, op. cit.*, pp. 11-28.

une lampe électrique portable est dédiée à Paul Haviland (*Voilà Haviland*) ; et un schéma complexe reliant un circuit électrique d'automobile à un corset féminin rend hommage à Marius de Zayas (*De Zayas ! De Zayas !*).

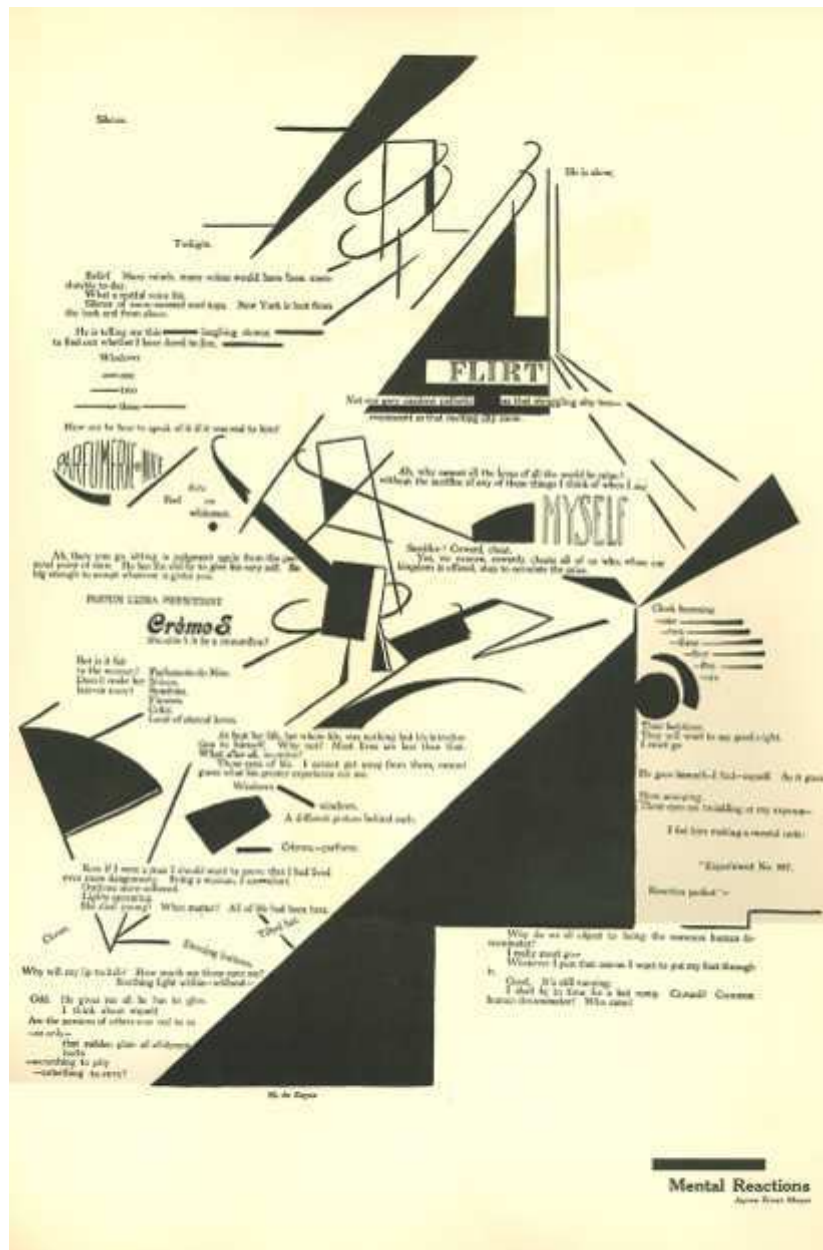
Ces cinq portraits, par l'objectivité « industrielle » de leurs schémas, le dysfonctionnement de leur assemblage et l'hermétisme des légendes qui leur sont associées par la déformation de citations latines tirées du *Petit Larousse*, ont une signification de prime abord hermétique, seulement compréhensible par un réseau associatif (le rôle « moteur » de l'art photographique de Stieglitz et de sa galerie dans l'avant-garde new-yorkaise, le cosmopolitisme éclairé de Haviland, la « découverte » de l'Amérique par de Zayas et son engagement esthétique : « Je suis venu sur les rivages / du Pont-Euxin », « J'ai vu », « De zayas ! De zayas ! ²⁶¹... ») destiné aux *happy few*, et réduisent l'expression plastique (au regard des compositions cubistes de Picasso et Braque reproduites dans les autres numéros) à une simple mécanique objective. Cependant, certaines légendes mettent en avant l'aspect « poétique » et *verbal* de ces dessins : « Poème », d'une police distinctive, figure en place de titre dans le dessin destiné à Stieglitz, et « La poésie est comme lui » est la seule légende, hermétique, de *Voilà Haviland*. En effet, comment faut-il interpréter ces différentes références à la « poésie » dans ces reproductions mécaniques ? La comparaison « comme lui » a-t-elle pour comparant Haviland et sa xénophilie, l'éclairage portatif, le schéma d'objet industriel, ou le réseau associatif qui mêle les uns aux autres ? « Poème » désigne-t-il l'appareil photographique démonté ou, par métonymie, la reproduction photographique, ou encore la reproduction et l'assemblage de schémas mécaniques ? Nul doute que l'ironie exercée à l'égard de la peinture dans ces dessins n'épargne aussi le domaine littéraire, et principalement la poésie. La mention « poème », et surtout sa fonte trop visible au regard de la neutralité presque transparente de la police des autres légendes, appuie suffisamment l'effet disjonctif avec le dessin mécanique pour y déceler une intention sarcastique tout aussi iconoclaste que la destruction de la plastique à travers les épures et les schémas mécaniques.

D'une certaine façon, ces dessins – ou « poèmes » – mécanomorphes sont l'exact opposé des « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire qui leur sont presque contemporains : à la *transmédiation plastique* du matériau verbal dans son agencement typographique sur la page permettant d'exprimer le simultanisme et les synesthésies du « lyrisme ambiant », du monde moderne, répond un processus de *transmédiation poétique* qui vide la peinture de toute plasticité et le texte collé de tout lyrisme en les réduisant à un simple agencement mécanique.

Plasticité lyrique du matériau verbal d'un côté, conceptualité objective – « industrielle » – du matériau plastique de l'autre : les dessins « mécanomorphes » de Picabia sont tout autant des

²⁶¹ Citations déformées renvoyant respectivement à *Veni, vidi, (vixi)* de César en Gaules, et au *Thalassa ! Thalassa !* des guerriers grecs à l'approche des rivages de la mer noire. Cf. Carole Boulbès, *Picabia, Le Saint masqué*, op. cit., p. 20.

poèmes²⁶² et définissent, à travers ce nouveau *mode de médiation*²⁶³, proche du *readymade* duchampien, une autre esthétique du collage, plus critique que lyrique.



DE ZAYAS, ERNST-MEYER, « Mental Reactions », 291, n° 2 (avril 1915)

Le rapprochement, dans 291 même et à quelques mois d'intervalle, entre les poèmes visuels nés de la collaboration entre Marius de Zayas et Agnès Ernst-Meyer d'une part, et les poèmes – ou

²⁶² Dans un entretien avec Georges Herbiet (*La Volonté*, 4 mars 1926), Francis Picabia répond à la question « Pourquoi vous êtes-vous occupé de littérature » par cette assertion assez significative sur l'interdisciplinarité, ou plutôt la *polyexpressivité* dada, qui efface tous les seuils esthétiques entre les matériaux : « Parce que c'est de la peinture. » (Entretien repris dans « Réponses à Georges Herbiet », in *Écrits critiques*, op. cit., p. 221-224.)

²⁶³ Michel Sanouillet souligne l'opposition entre les dessins mécaniques de Picabia et les calligrammes d'Apollinaire, en mettant en avant l'influence « moderniste » de Picabia sur son ami poète, qui reprendra, dans sa conférence « L'Esprit nouveau et les poètes », la thématique de « la fille née sans mère ». Cf. Michel Sanouillet, *Francis Picabia et 391*, T. II, op. cit., pp. 25-31.

dessins – « mécanomorphes » de Picabia, permet de mieux apprécier le seuil esthétique qui sépare le collage « cubiste » du collage « dada », ou « pré-dada ».

« Mental Reactions » (291, n° 2) formule une synthèse entre la plasticité des planches mots-libristes du futurisme italien dans l'agencement du texte et d'un graphisme abstrait dessinant des lignes de force dans la composition visuelle du poème, et le collage cubiste par l'insert, en français dans le texte, de fragments de publicités qui se démarquent du reste de la composition par leur typographie : « Parfumerie de Nice », « PARFUM ULTRA PERSISTANT », « CrèmeS », ou encore dans le collage effectif, et particulièrement perceptible sur le fond noir du dessin abstrait, des expressions « flirt », « not our grey passions pathetic », « as that struggling city tree », dont l'allotopie rejoint aussi l'effet de collage des « poèmes conversation » d'Apollinaire ou des « poèmes élastiques » de Cendrars.

L'ensemble du texte, et sa dimension particulièrement plastique, exprime la modernité de la vie américaine.



PICABIA, « Ici, c'est ici Stieglitz », 291, n° 5-6 (juillet-août 1915)

du texte à la manière du futurisme italien, en jouant sur son orientation et les variations typographiques (diversité des fontes et tailles de caractère, jeux de gras, maigres et italiques, alternance de majuscules et de minuscules) pour donner une ligne de force à la visualité du texte, Francis Picabia reproduit un mécanisme reliant une cible à un fusil, dans la froideur et la netteté du dessin industriel. Le poème de Marius de Zayas reprend la technique du collage matérielle, en collant directement sur son texte le fragment manuscrit d'un discours amoureux, tandis que Francis Picabia détourne une citation latine en la déformant de manière presque blasphématoire : *Ecce homo* devient *Voilà Elle*.

Une deuxième série de dessins mécanomorphes paraît dans la revue *391* que Picabia crée à Barcelone, en janvier 1917, dans l'esprit de *291* et comme dans sa continuité. Les numéros 1 à 7, publiés dans le courant de l'année 1917 à Barcelone (1-4), puis à New York (5-7), présentent des dessins mécaniques, notamment en couverture de la revue : *Novia* (n° 1), *Peigne* (n° 2), *Flamenca* (n° 3), *Roulette* (n° 4), *Ane* (n° 5), *Américaine* (n° 6), *Ballet mécanique* (n° 7) représentent tous des schémas mécaniques ou des objets industriels tirés d'épures d'ingénieurs achetées par Picabia pour en utiliser le papier²⁶⁵. Cependant, si *Novia* (schéma mécanique formé de rouages au fonctionnement absurde), *Flamenca* (coupe d'une soupape de moteur à explosion), *Roulette* (système de freinage automobile sur axe de transmission) et *Ane* (reproduction épurée d'une hélice de bateau) sont bien des dessins de la main de Picabia, les autres reproductions mécaniques sont des clichés photographiques légèrement retouchés à la gouache et à l'encre de Chine selon les procédés techniques en usage dans l'imprimerie pour corriger certaines épreuves photographiques²⁶⁶ : *Peigne* est une photo extraite d'un catalogue d'instruments de musique représentant l'intérieur d'un piano, légèrement surlignée par endroits, sur laquelle Picabia a inscrit « miroir des apparences », citation nietzschéenne ; *Américaine* désigne la photographie d'une lampe à incandescence, découpée dans un catalogue publicitaire et retouchée à la gouache et à l'encre de Chine pour les mentions « flirt » et « divorce » ; *Ballet mécanique*, enfin, est la photographie d'une fraise d'axe de roue, reproduite telle quelle, sans aucune retouche de la part de Picabia.

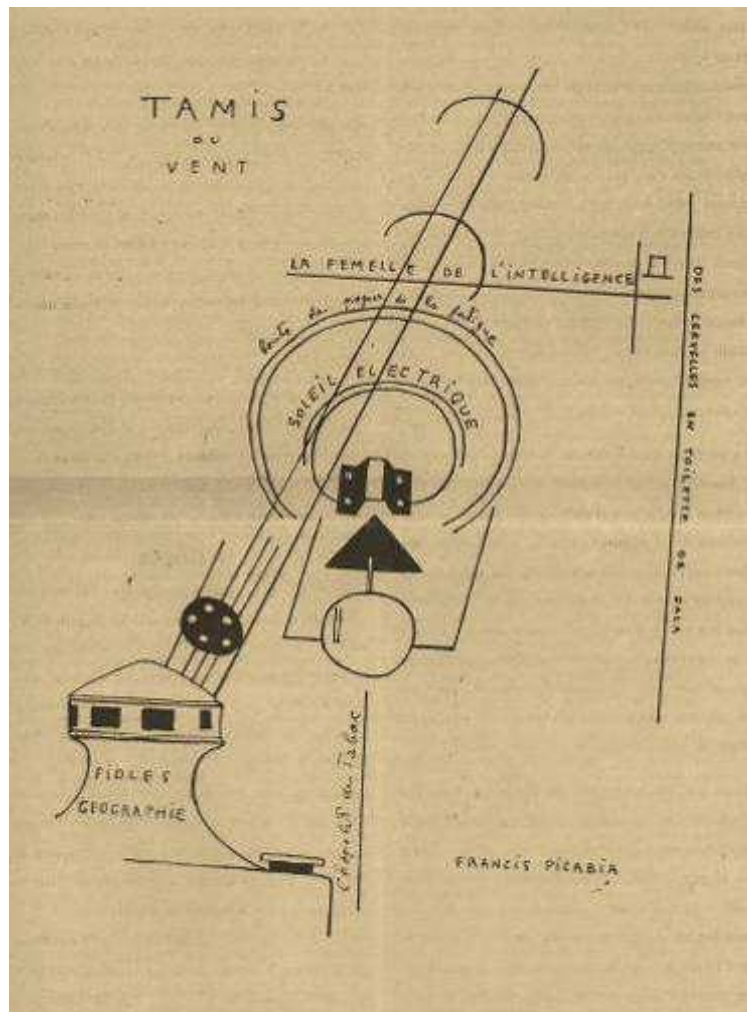
Autrement dit, si ces différents dessins mécanomorphes de la première série de *391* reposent sur un même procédé de disjonction sémantique, plus ou moins analogique, la technique adoptée par Francis Picabia, notamment dans les numéros composés à New York, s'apparente de plus en plus au *readymade* : collage sans colle et détournement sémiotique d'images prélevées dans les magazines.

A partir de 1919, notamment du n° 8 de *391* composé à l'issue de la rencontre avec Tristan Tzara à Zurich, les dessins mécanomorphes de Picabia changent de forme et de technique par le recours au dessin manuel et surtout la multiplication des légendes qui relève davantage du poème

²⁶⁵ Cf. Michel Sanouillet, *Francis Picabia et 391*, T. II, *op. cit.*, p. 48.

²⁶⁶ Cf. Arnauld Pierre, *Francis Picabia, La Peinture sans aura*, *op. cit.*, p. 134. Procédé utilisé aussi par Man Ray à la même époque.

visuel : *Construction moléculaire*, reproduit en couverture du n° 8 (février 1919), superpose un dessin mécanique sur une grille en forme d'échiquier dont certaines cases portent le nom des revues qui l'ont marqué (*Les Soirées de Paris*, 291, *Camera Work*, *Blindman*, 391), ou des proches de Picabia (Guillaume Apollinaire, Alfred Stieglitz, Marius de Zayas, Ribemont-Dessaignes, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Walter Conrad Arensberg, Gabrielle Buffet, Crotti, Francis Picabia, ou Pharamousse, l'un de ses cryptonymes), ou encore de simples lexèmes (roses, cartes, loué, dada), permettant ainsi de dessiner les pièces du nouveau courant d'avant-garde²⁶⁷. *Tamis du vent*, reproduit dans le même numéro, s'apparente encore davantage au poème visuel, en associant de multiples mécanismes à des légendes sémantiquement hétérogènes : « fioles géographiques », « soleil électrique », « le femelle de l'intelligence », « des cervelles en toilette de gala », « bouts de papier de la fatigue », « chapelet du tabac », de telle sorte que le dessin permet de déterminer la mécanique de ce réseau associatif, à la manière d'une syntaxe²⁶⁸.



PICABIA, *Tamis du vent*, 391, n° 8 (février 1919)

²⁶⁷ La mention de Guillaume Apollinaire, décédé, et hostile au courant dada, ne relève que de l'hommage posthume. Francis Picabia reprend, quelques mois plus tard, le même type de composition dans *Mouvement dada* (*Dada 4-5*, mai 1919), reliant, dans un système d'horlogerie, les noms de ceux qu'il estime être les principaux acteurs du mouvement.

²⁶⁸ Il en va de même de *Donner des puces à son chien*, reproduit lui aussi dans ce numéro zurichois.

Le dessin – ou poème – mécanomorphe rejoint ainsi, dans un processus de transmédiation là encore, l'esthétique des poèmes composés à la même époque à Zurich, et qui repose, dans une syntaxe plus ou moins malmenée, sur l'effet de discontinuité sémantique, accentuant la rapidité et la mécanique aléatoire des associations :

Pygmalion des caresses escaliers service
 l'or est l'aumône du bonheur Piccadilly
 Parisiens aveugles
 Deux-et-deux-font-soixante neuf
 la griserie sandwiches Armonville
 se maquille époussetant l'ennui
 qu'elle est belle la baraque de perles
 l'instinct des yeux idiots
 c'est tout le monde
 des sofas Titien
 Clémenceau adore son image
 le corset squelette tâtonne²⁶⁹

Si le poème s'ouvre sur une métaphore par expansion (« Pygmalion des caresses ») facilement compréhensible, la parataxe qui suit (« escaliers service ») détruit toute la logique du texte comme sa cohérence sémantique. Chaque vers fonctionne, au niveau sémantique comme au plan syntaxique, de manière indépendante – mis à part les vers 8 et 9, ou 5 et 6, dont l'agencement syntaxique (sujet/verbe) renforce encore l'incohérence sémantique de la parataxe (« sandwiches Armonville ») – et dérive d'un simple réseau d'associations sans logique, accentuant l'effet spontané d'instantanéité ou d'intensité.

Ainsi, dans la période zurichoise, le dessin mécanomorphe – ou le collage sans colle de l'imitation mécanique : le *readymade mécanomorphe* – est agencé dans une esthétique typiquement dada par l'effet de discontinuité et de destruction logiques : au calque mécanique se superpose l'effet de collage sémantique de la poésie dada, qui généralise à l'ensemble de la composition, et non plus seulement au titre, le procédé de *disjonction sémantique* à l'œuvre dans les précédentes séries.

Cette transmédiation du dessin mécanique au poème verbal est caractéristique du recueil *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, composé à Zurich en 1918, et réunissant 18 dessins mécaniques et 51 poèmes. La plupart des dessins mécanomorphes reproduisent, dans un tracé très sommaire, des schémas mécaniques du magazine *La Science et la Vie*²⁷⁰, et intègrent des citations non référées de Rémy de Gourmont et Jules Laforgue²⁷¹ dans une vision désenchantée de l'amour et

²⁶⁹ Francis Picabia, « Pygmalion des caresses... », 391, n° 8, p. 3 (février 1919), et reproduit ici dans son orthographe.

²⁷⁰ Cf. Arnauld Pierre, *Francis Picabia, La Peinture sans aura*, op. cit., p. 140-144.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 155-158.

de l'existence (*Machines sans but*, par exemple, accompagne son tracé mécanique des légendes « vivre une autre raison / incompréhensible / de concert »), tandis que les poèmes développent des thématiques tout aussi désabusées évoquant la guerre (« Télégraphie sans fils » : « L'agonie du monde en vertige / De héros qui tournoient / les valseuses hideuses de la guerre »), le suicide (« Poison ou revolver », « Tous les jours » : « La nuit toute neuve / Qui se balance en l'air comme une béquille / infirme / Dans la maison je suis sur une petite échelle »), la mélancolie (« Dessert », « Echoué », « Changement de vitesse »), la sexualité (« Pharmacien câlin », « Mottes de gazon »), le désir de changement (« Anecdote »), la maladie (« Pape religieux », « Cacodylate », « Pneumonie ») et, de manière plus ou moins marquée selon les poèmes, tissent des réseaux d'associations abstraites, par le recours, encore discret dans ce recueil, à la parataxe et à l'allotopie.

Ainsi, des poèmes comme « La Bonne » :

L'auto-cycliste aux cheveux cuivrés
féerie
dont la fantaisie
était sortie d'une vallée mominette
protesta le trémolo.
Lassitudes sereines j'attendais le chef de bureau
le long de la discussion
ridicule
dans une chambre de bonne
devenue un chou à la crème.

« Maigre » :

Belle chanson comme l'on s'amuse sur le siège
de la sympathie rousse du piano de cuir
l'exécutant en lunette de flanelle hâlée
me dit allons voici la chanson de véranda
où la jeune fille aimait un petit revolver
bourré de savoir.

ou, plus exemplaire encore, « Cafetière de beurre²⁷² » :

Le frein de la salade en ceinture de cuir
une orange à la main souffle sur les vêtements
du pâtissier qui fait les vendanges à l'hôpital
du drapeau à la hampe de radis.

déploient, dans une syntaxe correcte – Picabia ne garde que le point comme signe de ponctuation – un réseau associatif particulièrement allotopique qui, certes, peut évoquer tout un entrelacs de

²⁷² Respectivement, Francis Picabia, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, Imprimeries Réunies, Lausanne, 1918 ; rééd. Allia, Paris, 1992, pp. 49, 53 et 77.

souvenirs divers et de traces mémorielles, synesthésiques, mais ne confère au poème aucun sens clairement défini et perceptible. L'allotopie et les métaphores hermétiques²⁷³ par expansion nominale (« le frein de la salade », « le siège de la sympathie ») tendent à renforcer, par l'enchevêtrement elliptique des sèmes, l'impression d'absurdité référentielle, et l'effet d'abstraction ou de non-connexion sémantique. Ainsi, « Cafetière de beurre », développe dans un enchevêtrement syntaxique deux isotopies sans connexion sémantique : « salade », « orange », « pâtissier », « vendange », « radis », et « frein », « ceinture », « cuir », « vêtements », « hôpital » débouchant sur un non-sens référentiel : une nouvelle esthétique de la poésie, qui dépasse ou déplace le problème de la représentation et détruit toute forme d'expression de la subjectivité – un nouveau *lyrisme abstrait*.

A côté de ces juxtapositions allotopiques et de ces formes de disjonction sémantique, qui respectent la syntaxe tout en l'utilisant comme une simple mécanique (l'ordre syntaxique est respecté au plan syntagmatique, mais les lexèmes mis en place ne donnent consistance à aucun champ référentiel), certains poèmes de *La fille née sans mère* développent une écriture plus abstraite encore par des associations asyntaxiques : « dans le **jardin sangsue anémone** / tombée d'**une échelle carte postale** » (« Cafetière de beurre »), « Les formes de l'univers sensuel / participent de la **volonté obstacle** » (« Néant »), « Gouttelettes mouillées de **multitudes grillons** » (« Substance »), « Mes reins n'entendent plus nos hymnes / Sous les ombrages du **linge fenêtre** / A l'aube de l'indifférence / de jet d'eau en collier » (« Chausson de visière »), « calculateur prodige d'hypothèses / de carottes et la fin correctement / sous des **yeux noirs brillants 33** » (« Pneumonie »), et définissent un jeu de juxtaposition sémantique sans connexion, une nouvelle forme d'abstraction rendue d'autant plus ostensible qu'elle brise la syntaxe dans sa construction.

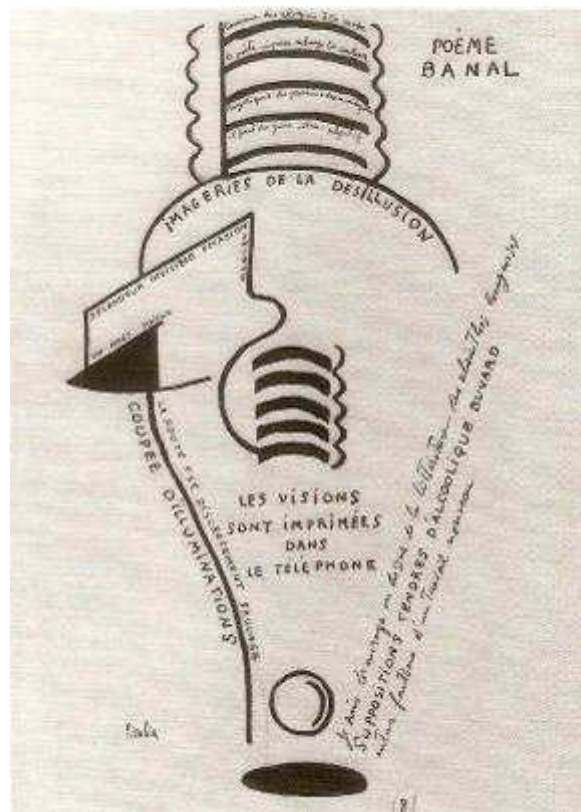
La disjonction sémantique, *visuellement* perceptible dans les dessins mécanomorphes du recueil et leur disfonctionnement mécanique, devient *logiquement* sensible dans la déconstruction de la syntaxe : au collage *mécanique* des dessins répond l'effet de collage *sémantique* des poèmes, dans un même effet d'abstraction référentielle. Picabia dénature la mécanique de la langue, par allopie et parataxe, au même titre que les épures d'ingénieur des magazines scientifiques, détruisant par là même certains rouages logiques de la poésie pour leur donner une nouvelle forme et un autre sens (« une autre raison, incompréhensible ») : les poèmes reprennent la forme du vers libre, jouant de rejets et contre rejets – « dans le jardin sangsue / **anémone // tombée** d'une échelle carte postale », « Sous les ombrages du linge / **fenêtre // A l'aube** de l'indifférence » –, mais pour produire un

²⁷³ Même si « la sympathie rousse du piano de cuir » fonctionne comme hypallage, et le reste du poème peut s'entendre de manière érotique, par polysémie.

effet d'absurdité référentielle en développant avec sarcasme et ironie le non-sens et les ruptures syntaxiques, liées à l'expression du désespoir et du désenchantement²⁷⁴.

Dès 1918, Picabia développe une poétique proche de dada, dans l'usage du collage et du non-sens, qui s'accroîtra encore davantage au contact de Tristan Tzara.

Cette même année 1918, il forme le projet de faire éditer un livre, *Le Mâcheur de pétard*, associant, selon le même principe que *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, dessins et poèmes mécanomorphes. Le manuscrit est adressé à Jean Cocteau, qui devait l'éditer, mais le livre ne sera jamais publié²⁷⁵. Les dessins²⁷⁶, nettement plus construits que dans le recueil de « la fille née sans mère », accordent une place beaucoup plus importante aux légendes, qui s'intègrent toujours dans les tracés du schéma et en composent même certaines lignes.



FRANCIS PICABIA, « Poème banal », *Le Mâcheur de pétard* (1918)

²⁷⁴ Ainsi peut s'entendre le titre même du recueil, si l'on ignore qu'il procède d'une citation détournée. Picabia, souffrant alors de neurasthénie, dédie son livre aux neurologues, et spécialement à ceux qui l'ont successivement soigné à New York, Paris et Lausanne.

²⁷⁵ « J'ai un petit livre-poème en cinq chants, *L'Athlète des pompes funèbres*, qui va paraître dans quelques jours à Lausanne, le prix de ce petit volume est de 2,50 F. Un autre livre plus important, *Le Mâcheur de pétards*, va paraître à Paris, édité par Jean Cocteau. » Lettre de Francis Picabia à Tristan Tzara, 26 novembre 1918, citée par Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 452. *L'Athlète des pompes funèbres* est composé de cinq chants aux titres tout aussi disjonctifs et ironiques : « Eau salée », « Tire boutons », « Noix de coco », « Pain d'épices », « Châteaux de cartes ». La poétique de Francis Picabia s'y accentue encore dans le sens de l'abstraction et de l'absurde, par énallages et non connexion sémantique, semblant rejoindre une fois de plus l'indifférence esthétique de Marcel Duchamp, en refusant le « bon goût » littéraire, comme l'indique l'épigraphe : « Le bon goût est fatigant / comme la bonne compagnie. » (Cf. *L'Athlète des pompes funèbres*, in Francis Picabia, *Poèmes, Mémoire du Livre*, Paris, 2002, p. 117.)

²⁷⁶ Certains manuscrits sont reproduits dans *Francis Picabia, Singulier idéal, op. cit.*, pp. 208-209.

Il suffit de comparer *Américaine* (391 n° 6, 1917) et *Poème banal* (*Le Mâcheur de pétards*, 1918) qui reprennent la photographie d'une lampe à incandescence, pour voir la différence esthétique qui les sépare : là où *Américaine* ne présente qu'un *readymade rectifié*, caractérisé par son titre disjonctif, *Poème banal* transforme la même image en poème visuel, gardant l'effet de *readymade* dans l'altération de l'objet usuel – ou de l'image de l'objet usuel, la copie de sa copie –, mais en multipliant les effets de collage liés à la disjonction sémantique des légendes intégrées dans le dessin : « imageries de la désillusion », « les visions sont imprimées dans le téléphone », « La route est discrètement sauvage / coupée d'illuminations », « splendeur invisible occasion unique », « je suis le mirage au dessus de la littérature des absinthes bourgeoises / suppositions tendres d'alcoolique buvard / autour fantôme d'un travail nouveau », « il faut du génie ultra-subjectif »...



FRANCIS PICABIA, *Américaine*, 391, n° 6 (juillet 1917)

Le poème – ou dessin – mécanomorphe, sous ses formes épurées comme derrière ses schémas les plus littéraires, définit une nouvelle forme de collage et un autre processus de transmédiation : le collage, dès 1915, y prend une fonction anti-artistique (dans la destruction de l'art pictural, « rétinien ») et anti-esthétique (comme paroxysme sarcastique de la représentation du réel) – au lieu de développer une esthétique de réalisme non figuratif, comme c'était le cas dans le collage cubiste et futuriste. Il traduit non seulement le refus esthétique de représenter le monde, mais aussi la

volonté de le désorienter, de le confronter au non-sens et à l'aléatoire : *l'indifférence esthétique*. D'autre part, en désaxant la logique par différents procédés de disjonction sémantique (collage de citations altérées et dissimulées, non-connexion lexicale, parataxe), l'interaction du texte et du dessin détermine une procédure de transmédiation qui, au lieu de développer l'aspect visuel et plastique du texte comme dans les « idéogrammes lyriques » ou les « planches motlibristes », inscrit le texte dans la dimension mécanique et aléatoire des significations.

A partir du retour de Francis Picabia à Paris, en novembre 1919, les nouvelles livraisons de *391* abandonnent progressivement cette forme de dessin-poème mécanomorphe pour mettre en place d'autres procédures de collage. On retrouve cependant cette veine mécanomorphique dans les premiers numéros parisiens de la revue, et dans la préface à *Pensées sans langage* (1919) – dédié, entre autres, à Marcel Duchamp et Tristan Tzara – qui détourne, en la réduisant au non-sens et au disfonctionnement, la description d'un processus mécanique qui ne fait plus que désigner la création littéraire, son esthétique mécanique et psittaciste : « Un courant condensateur désaimante l'étincelle, tandis que l'atmosphère, raréfiée à l'extrême, sépare les fonds gazeux par une électricité de paraffine. Le socle négatif de la machine prend naissance dans une grosse boule, hypothèse d'intérêts de petite taille dans un parc spécial. [...] Ce livre est la radiographie des rayons montrant le mieux la netteté voilée des substances qu'exige l'aiguille fermée.²⁷⁷ »

Les poèmes et dessins mécanomorphes de Francis Picabia renouvellent ainsi radicalement la pratique du collage héritée des expérimentations cubistes, en l'infléchissant dans une esthétique (ou une anti-esthétique) du calque et du montage verbal, qui adapte à la poésie les principes du *readymade* duchampien. Dans cette version « pré-dada », le collage, comme intégration du processus de reproduction mécanique, enregistre le retrait de la subjectivité (réduite aux simples jeux d'associations) et l'aporie de la représentation mimétique – ou « illusionniste » – de la réalité, initiant ainsi l'autonomisation des signes et une première forme de déterritorialisation du réel comme représentation.

La relation avec Tristan Tzara, invité à le rejoindre à Paris en 1919, avec Ribemont-Dessaignes et le groupe de *Littérature*, donne à la veine dada des inflexions d'abord proches de ses premières manifestations à Zurich, en 1916, en appelant à des formes de collage et de transmédiation beaucoup plus expressives et tapageuses : abandonnant progressivement les poèmes et dessins mécanomorphes, la pratique du *readymade* de Francis Picabia comme ses séries de collages-portraits ou ses essais de photomontage, prennent alors une tournure plus iconoclaste, associée à tout un dispositif de contre-culture.

²⁷⁷ Francis Picabia, « Préface » à *Pensées sans langage*, in *Poèmes*, *op. cit.*, p. 181.

2.2. Collage et polyexpressivité (1916 : Zurich)

Le mouvement dada prend officiellement naissance à Zurich en février 1916, au Cabaret Voltaire (défini comme une « association de jeunes artistes et écrivains²⁷⁸ »), dirigé initialement par Hugo Ball, rapidement rejoint par Marcel Janco, Tristan Tzara, Hans Arp (le 5 février), puis Richard Huelsenbeck (le 11 février). Sous l'impulsion d'Hugo Ball, le Cabaret s'inscrit dès sa création dans la perspective « de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéaux²⁷⁹ » : une enclave idéologique et un foyer de résistance esthétique aux bellicismes et nationalismes de la civilisation occidentale en pleine guerre. En effet, le Cabaret présente des soirées cosmopolites dans un esprit de synthèse des différents courants de l'art nouveau – soirées russes, françaises –, alternant et entretenant musique, danse, expositions de toiles, déclarations et récitals dans une effervescence que résume parfaitement Tristan Tzara avec le style télégraphique et spontané, ânonnant et trépidant, de sa « Chronique zurichoise » :

Lampes rouges, ouverture piano Ball lit Tipperary piano « sous les ponts de paris » Tzara traduit vite quelques poèmes pour les lire, Mme Hennings – silence, musique – déclaration – Fin. Sur les murs : van Rees et Arp, Picasso et Eggeling, Segal & Janco, Slodky, Nadelmann, couleurs papiers, ascendance ART NOUVEAU, abstrait et des cartes-poèmes géographiques futuristes : Marinetti, Cangiullo, Buzzi ; Cabaret Voltaire, chaque soir on joue, on chante on récite – le peuple – l'art nouveau le plus grand au peuple – van Hoddiss, Benn, Treb, – balalaïka – soirée russe soirée française, – des personnages en édition unique apparaissent, récitent ou se suicident, va et vient, la joie du peuple, cris, le mélange cosmopolite de dieU et de boRdel, le cristal et la plus grosse femme du monde : « Sous les ponts de paris »²⁸⁰

L'esprit du Cabaret concrétise le projet de « Music-Hall » formulé par Marinetti en 1913 pour matérialiser une nouvelle sensibilité artistique dans la polyexpressivité et le vitalisme d'un art direct et performatif : l'invention incessante de « nouveaux éléments de stupeur²⁸¹ ». Dans une même perspective de synthèse de l'art nouveau, l'unique numéro de la revue *Cabaret Voltaire* (mai 1916) publie tout aussi bien entre un dessin cubiste de Picasso, un portrait de Modigliani, des « paperbild » de Hans Arp et Van Rees, une affiche primitiviste pour « chant nègre » de Janco et un dessin abstrait de Hans Arp, les poèmes motlibristes « Dune » de Marinetti et « Addioooo » de Cangiullo, le poème élastique « Crépitements » de Cendrars, « Arbre » d'Apollinaire, des poèmes simultanés, polyphoniques et polyglottes : « Dialogue entre un cocher et une alouette » et

²⁷⁸ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, Les Presses du réel, « L'écart absolu », Dijon, trad. Sabine Wolf, p. 14.

²⁷⁹ Hugo Ball, in *Cabaret Voltaire*, mai 1916, reproduit dans *Dada 1916-1922, op. cit.*, p. 21.

²⁸⁰ Tristan Tzara, « Chronique Zurichoise 1915-1919 », in *Almanach dada*, Berlin, 1920, réédition Les Presses du Réel, Dijon, 2005, pp. 10-11.

²⁸¹ Marinetti, « Le Music-Hall : manifeste futuriste », in *Daily-Mail*, 21 novembre 1913, repris in Jacinto Lageira, *Du Mot à l'image & du son au mot*, Le Mot et le reste, Marseille, 2006, pp.59-67 (trad. Giovanni Lista).

« L'Amiral cherche une maison à louer »... En fait, à travers le syncrétisme affiché et tapageur des soirées du Cabaret Voltaire qui rassemblent dans une trépidation esthétique les différents courants modernistes (cubisme parisien, esprit nouveau, futurisme italien, simultanésisme, abstraction, primitivisme) et enchevêtrent les supports dans une forme de polyexpressivité, ou leur synthèse éditoriale dans la revue éponyme, se dessine un champ esthétique nouveau qui, tout en réinvestissant les techniques et les matériaux des premières avant-gardes, en intensifie et modifie les fonctions : la dislocation cubiste et les formes primitivistes sont investies par le jeu des costumes, des masques et de la danse, au récital et au bruitisme futuristes sont associées la polyphonie simultanésiste, la primitivité et l'abstraction verbale, dans un agencement polyexpressif qui déplie et dévide les processus d'intermédiation pour signifier, dans un chaos esthétique et représentationnel, l'incohérence vitaliste du réel.

Ainsi, durant toute la période d'activité dada à Zurich, jusqu'au départ de Huelsenbeck pour Berlin en février 1917, la rupture d'Hugo Ball avec dada au mois de mai, et enfin l'arrivée de Tzara à Paris en janvier 1920, la technique du collage héritée des expérimentations cubistes et futuristes se trouve agencée, dans sa matérialité verbale, avec des formes de primitivité, de simultanésité et d'abstraction qui accentuent l'expression de la vie dans sa matérialité brute, son intensité chaotique et désordonnée. Cependant, s'il existe une similitude formelle entre le collage dada et les distorsions représentationnelles du cubisme ou l'éclatement typographique et verbal du futurisme italien, cette technique poétique ne relève en rien, à Zurich, de la même détermination esthétique ; en effet, si l'assimilation de ce procédé expérimental permet toujours d'articuler la complexité du réel, comme dans la démarche cubiste, ou l'expression du dynamisme vital, comme dans sa pratique futuriste, ses réalisations dans le cadre dadaïste ne cherchent pas à en ordonner l'incohérence et visent au contraire une intensification de l'irrationalité et de la spontanésité – l'*indifférence artistique* – en dehors de tout dogme esthétique ou de toute adhésion aux promesses de la modernité et du futur, gravement contredites par le contexte historique. Ainsi, plus qu'une filiation technique, il s'agit, à travers l'adoption des procédures de collage à Zurich, d'un significatif renouveau esthétique dont les manifestations et les productions laissent place à la spontanésité et l'incohérence, « la simplicité active²⁸² », dans la polyexpressivité désordonnée des soirées du Cabaret Voltaire, puis de la Galerie Dada.

Le dynamisme vitaliste et la déstructuration de la réalité rejoignent dans le mouvement dada une forme de décomposition de la représentation où la vie, son frénésisme et ses dérèglements – l'irrationalité de l'existence –, supplante les dogmes et les conceptions artistiques :

²⁸² Tzara, « Manifeste 1918 », *op. cit.*, p. 143. Huelsenbeck déclare tout autant, dans sa « Première Allocution dada en Allemagne » (février 1918), en signifiant son dégoût du cubiste, de l'abstraction pure et du futurisme italien : « On débouche automatiquement sur le réel dès qu'on bouge et dès qu'on est un être vivant. » (in *Almanach dada*, Les Presses du réel, Dijon, 2005, trad. Sabine Wolf, p. 260.)

Le mot Dada symbolise le rapport le plus primitif avec la réalité environnante ; avec Dada une nouvelle réalité prend possession de ses droits. La vie apparaît comme un tintamarre simultané de bruits, de couleurs et de rythmes de l'esprit que l'art dadaïste intègre sans hésiter à tous les cris et toutes les fièvres sensationnelles, à l'audacieuse mentalité du quotidien et à la totalité de la réalité brutale.²⁸³

Le collage dada entre comme composante factuelle de ce rapport « primitif avec la réalité environnante » et de cette « audacieuse mentalité du quotidien », et s'agence dans des dispositifs polyexpressifs et des processus de transmédiation où se mêlent et s'enchevêtrent musique, danse, masques, costumes, peintures, poésie, dans la confusion et le désordre, la dissonance spontanée de l'existence.

A travers cette ligne de fuite qui traverse et déplace les esthétiques expérimentales et les matériaux, les formes d'expressivité, le collage apparaît dans la machine dada comme une nouvelle forme de simultanisme, de primitivité et d'abstraction.

2.2.1. Collage et « poème simultané »

Poème simultané

Trois ans à peine après la polémique qui s'éleva entre Delaunay, Cendrars et les futuristes italiens, Apollinaire et le Dramatisme de Barzun, la question de la simultanité, dans le matériau verbal, ressurgit à Zurich, dans l'agitation créatrice du Cabaret Voltaire, sous les pigments d'une nouvelle esthétique du désordre et d'une pratique déraisonnée de la confusion. De 1916 à 1919, Tzara – en collaboration avec Huelsenbeck et Janco d'abord, Arp, Serner par la suite, ou parfois seul – produit quatorze poèmes simultanés, polyglottes pour la plupart (français, allemand, anglais), articulés par deux, trois, quatre, sept ou vingt voix différentes²⁸⁴. De ces premiers poèmes simultanés, écrits pour être lus lors des soirées du Cabaret et dans leur tumulte polyexpressif, Hugo Ball, Tristan Tzara et Richard Huelsenbeck donnent une réception, ou une intention – une interprétation – différente, mais toujours en lien avec l'expression de la primitivité de l'existence et la technique du collage.

Lors de la première lecture de « L'Amiral cherche une maison à louer » le 31 mars 1916 au Cabaret Voltaire, Hugo Ball précise dans son journal, *La Fuite hors du temps*, l'impression que ce « poème simultané » a produite sur lui :

²⁸³ Huelsenbeck, « Manifeste dadaïste », in *Almanach dada*, op. cit., p. 196.

²⁸⁴ Cf. Henri Béhar, *Tristan Tzara*, OXUS, « Les Roumains de Paris », Marsan, 2005, pp. 64-65.

Hier, toutes les tendances stylistiques de ces vingt dernières années se sont donné rendez-vous. Huelsenbeck, Tzara et Janco ont présenté un « poème simultan ». C'est un récitatif en contrepoint où trois voix ou plus parlent, chantent, sifflent, etc. en même temps, de telle sorte que leurs rencontres constituent le contenu élégiaque, drôle ou bizarre de la chose. Un tel poème simultané fait ressortir surtout un *organum* fort têtue, mais que l'accompagnement relativise. Les bruits (un *rrrrr*, prolongé pendant plusieurs minutes, ou des entrechoquements, ou des hurlements de sirènes, etc.) surpassent en énergie la voix humaine.

Le « poème simultan » s'interroge sur la valeur de la voix. L'organe humain représente l'âme, l'individualité, au cours de son odyssée parmi des compagnons démoniaques. Les bruits forment l'arrière-plan, le non-articulé, le fatal, ce qui est décisif et déterminant. Le poème veut montrer que l'homme est inextricablement lié au processus mécanique. Par un raccourci typique le poème expose le conflit entre la *vox humana* et un monde qui la menace, l'infiltré et la détruit sans qu'elle puisse échapper à son rythme et au déferlement de ses bruits.²⁸⁵

Avec un vocabulaire parfois teinté de mysticisme, Hugo Ball explique la composition du « poème simultan » en soulignant sa polyphonie presque primitive (« récitatif en contrepoint », « *organum* »), sa musicalité (« trois voix ou plus parlent, chantent, sifflent, etc. »), et sa polyexpressivité dans l'interaction du – ou des – texte(s) avec le bruitisme qui l'accompagne et en altère la perception (« un *rrrrr*, prolongé pendant plusieurs minutes », « des entrechoquements », « des hurlements de sirènes »), pour en dégager une opposition entre la parole signifiante, la fragilité du sens, et le bruissement abrupt, brutal et inintelligible du réel : « le non-articulé ». Le « poème simultan » *signifie*, pour Hugo Ball, l'ambiguïté qui traverse son œuvre poétique en confrontant le discours articulé, la masse signifiante et la contrainte de son encodage (« l'homme est inextricablement lié au processus mécanique »), au bruissement inarticulé du réel, à son insignifiance primaire. L'esthétique du simultané s'y dégage donc de sa fonction proprement réaliste ou instantanéiste, comme l'adjonction du bruitisme modifie l'ancrage futuriste qui tentait d'exprimer la vie moderne dans ses trépidations urbaines et mécaniques²⁸⁶, pour ne plus indiquer que l'informalité du réel, sa primitivité.

Il précise dans son journal les enjeux à la fois métaphysiques et micropolitiques de cette nouvelle forme de transmédiation et de collage : « Remplacer les principes par la symétrie et le rythme. Réfuter l'ordre du monde et les entreprises de l'Etat en les transformant en bribes de phrase ou en coups de pinceaux.²⁸⁷ »

²⁸⁵ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le Mot et l'image (1916-1917)*, op. cit., pp. 25-26.

²⁸⁶ Huelsenbeck, en rappelant l'emprunt dada aux concerts bruitistes du futurisme italien et son processus de polyexpressivité (le bruitisme ne relève plus du domaine de la musique ou de la littérature, mais d'une forme mixte), souligne aussi la rupture esthétique que manifeste son adoption dans les récitals dada : « Le bruit, introduit dans l'art par Marinetti, sous forme imitative (ici on ne saurait plus parler d'une forme d'art spécifique, musique ou littérature), pour évoquer ce « réveil de la capitale » avec un tas de machines à écrire, de grosses caisses, de crécelles d'enfant et de couvercles de casseroles, n'était au début probablement guère plus qu'un moyen un peu poussé pour exprimer la multiplicité bigarrée de la vie. » Cf. Richard Huelsenbeck, *En avant Dada*, éditions Steegemann, Hanovre, 1920 ; réédition Les Presses du réel, Dijon, 2000, pp. 8-9.

²⁸⁷ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le Mot et l'image (1916-1917)*, op. cit., p. 23.

Richard Huelsenbeck aborde à plusieurs reprises la question du poème simultané, pour en définir à la fois les enjeux et la spécificité dada, dans une perspective plus théorique.

Dans son « Manifeste dadaïste », lu à Berlin en avril 1918, il définit quatre grandes lignes dans l'esthétique polyexpressive des soirées dada qui, empruntées au cubisme, au futurisme et à l'expressionnisme, prennent, derrière leur syncrétisme, une nouvelle dimension, plus corrosive et provocatoire : le « poème bruitiste » issu du futurisme italien, le « poème simultané » dérivé du dramatisme de Barzun et des recherches simultanéistes de 1913, le « poème statique » adapté de la typographie futuriste et les « nouveaux matériaux²⁸⁸ » venant de l'expérimentation picturale du cubisme, – auxquels s'ajoute, dans sa « Première allocution dada en Allemagne²⁸⁹ », le « poème mouvementiste », qui accompagne la lecture de « mouvements primitifs » et « danses cubistes ».

Le « poème simultan », tel qu'il est conçu et « scénographié » dans un premier temps par Huelsenbeck, Tzara et Janco au Cabaret Voltaire, déploie ces quatre orientations poétiques dans une représentation polyexpressive et désordonnée dont Richard Huelsenbeck explique les connexités dans son pamphlet manifeste *En avant Dada* :

La simultanéité (que Marinetti fut le premier à utiliser sur le plan littéraire) est une abstraction, un concept pour des événements différents qui ont lieu en même temps. Elle suppose une grande sensibilité pour le déroulement des événements dans le temps, fait du a-b-c-d successif un a=b=c=d, et cherche à transformer le problème auditif en problème visuel. La simultanéité est contre ce qui est, et pour ce qui est en train de devenir. Pendant que je me représente successivement qu'hier, par exemple, j'ai donné une gifle à une vieille femme et que je me suis lavé les mains il y a une demi-heure, le crissement des freins et le bruit d'une tuile tombant du toit voisin, frappent simultanément mes oreilles, et mes yeux (extérieurs ou intérieurs) se lèvent pour saisir, dans cette simultanéité des événements, le sens rapide de la vie. De tout ce qui m'entoure, les événements quotidiens, la grande ville, le cirque dada, les bruits, les cris, les sirènes, les façades des maisons et les odeurs du rôti de veau, je reçois une impulsion qui me signale l'action directe, le devenir, le grand X – et qui m'y pousse. Inconsciemment, je me rends compte que je vis, je ressens les forces qui donnent forme et qui existent jusque dans la hâte des commis de Banque de Dresde et jusque dans la raideur naïve des agents de la circulation. La simultanéité renvoie directement à la vie et elle est très proche du problème bruitiste. De même la physique fait une distinction entre les sons (qu'elle peut exprimer par des formules mathématiques) et les bruits, devant lesquels sa symbolique et son art d'abstraction se révèlent impuissants parce que ce sont des concrétisations directes de l'insaisissable force vitale, il s'opère ici une distinction entre le successif et le « simultané » qui échappe, lui, à toute formule, car c'est le symbole le plus immédiat de l'action. Un poème simultané ne signifie donc à la fin des fins rien d'autre que « Vive la vie ». Alors tout s'enchaîne. Sans avoir l'impression de faire un grand pas, la simultanéité me conduit au « nouveau matériau » dans la peinture, propagé par les dadaïstes, sous la direction de Tzara, comme le *nec plus ultra* de la peinture la « plus moderne ».²⁹⁰

²⁸⁸ Richard Huelsenbeck, « Manifeste dadaïste », in *Almanach dada*, *op. cit.*, pp. 197-198.

²⁸⁹ Richard Huelsenbeck, « Première allocution en Allemagne », in *Almanach dada*, *op. cit.*, pp. 258-261. Et Hugo Ball décrit des danses « tragiques et absurdes », interprétées à partir des masques de Janco, dont l'une fut intitulée par exemple « Attraper des mouches ». (Cf. Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le Mot et l'image (1916-1917)*, *op. cit.*, pp. 38-40.)

²⁹⁰ Richard Huelsenbeck, *En avant Dada*, *op. cit.*, pp.26-27. Et il précise plus loin, après une analyse de la démarche cubiste et du collage en peinture : « Le nouveau matériau est directement lié à la simultanéité et au bruitisme. Avec le nouveau matériau, le tableau, qui n'est toujours que le symbole d'une réalité insaisissable, a fait un pas décisif en avant et ceci, il faut le prendre au pied de la lettre, car il a fait ce pas décisif, qui va de l'horizon du tableau à sa surface et qui lui fait prendre part à la vie. » (p. 29).

Ce texte, capital, montre toute la différence entre le concept de simultanéité élaboré dans le courant de l'année 1913 – et diversement expérimenté dans la peinture de Delaunay et des futuristes (*Dada 2* reproduit *Fenêtre sur la Ville*, du peintre orphiste), comme dans les essais poétiques de Cendrars, Apollinaire (tous deux publiés dans *Cabaret Voltaire*) ou le dramatisme de Barzun (évoqué, comme les précédents, par Tzara dans sa « Note pour les bourgeois ») et des planches motlibristes du futurisme italien (affichées aux murs du Cabaret) – et le *processus de polyexpressivité* inauguré par la lecture de « L'Amiral cherche une maison à louer » le 29 mars 1916 : plus qu'une formalisation du présent dans sa complexité synesthésique, une forme d'instantanéisme encore structuré autour du sujet, le « poème simultan » dada affirme le *devenir* et l'*incohérence primitive* du réel, non structuré, déterritorialisé – un en-deçà de la représentation. Le « simultan » ne s'y oppose plus au « successif » sur le simple plan esthétique, lié au problème du medium (la linéarité de la langue, la bidimensionalité du tableau) et à l'imprégnation synesthésique du sujet, à la multiplicité sensorielle du monde moderne, mais s'articule au niveau métaphysique comme nouvelle affirmation de l'existence, échappant « à toute formule » et signifiant le réel dans sa matérialité désordonnée – une forme d'instantanéisme sans passé ni futur, strictement insignifiante, et débordant les modes de subjectivation : une multiplicité sensorielle non structurée, chaotique et absurde – vitaliste dans son incohérence –, l'expression de « l'insaisissable force vitale ». En cela, le « poème simultan » dada transpose le problème de la *transmédiation* – du transfert esthétique de la synchronie plastique à la diachronie verbale – dans le domaine de la *polyexpressivité* en multipliant, dans la cacophonie, les rapports aux media. En effet, la transformation du « problème auditif en problème visuel » ne relève plus de la transmédiation de la musique au matériau verbal, comme dans le dramatisme de Barzun, mais de la polyexpressivité de la voix, des gestes et du bruit. Se référant implicitement à *L'Art des bruits* de Russolo, la distinction entre le son et le bruit²⁹¹ traduit la même opposition entre le « successif » – l'articulé, la structuration du réel – et le « simultan » – son grondement désordonné, non-articulé, fondamentalement déterritorialisé – sans plus aucun lien onomatopéique ou imitatif comme on le trouve encore dans certaines « paroles en liberté » futuristes²⁹², ou divers « poèmes à crier et à danser » de Pierre Albert-Birot²⁹³, puisqu'il signifie, au contraire, « une sorte de retour à la nature²⁹⁴ ».

²⁹¹ Cf. Luigi Russolo, *L'Art de bruits*, L'Age d'Homme, « Avant-gardes », Paris, 1975, 2001, *passim*.

²⁹² Cf. Marinetti, « Onomatopées et signes mathématiques » in *Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913 ; repris in *Futurisme. Manifestes – documents – proclamations*, *op. cit.*, pp. 145-146.

²⁹³ Par exemple « L'Avion », (*Sic*, n° 21-22, septembre-octobre 1917, in *Sic*, Jean-Michel Place, Paris, 1980, p. 172), qui lui valut notamment quelques remarques critiques de la part d'Apollinaire dans sa conférence « L'Esprit nouveau et les poètes », s'appliquant d'ailleurs tout autant au futurisme italien : « Cette synthèse des arts, qui s'est consommée de notre temps, ne doit pas dégénérer en une confusion. C'est-à-dire qu'il serait sinon dangereux du moins absurde, par exemple, de réduire la poésie à une sorte d'harmonie imitative qui n'aurait même pas pour excuse d'être exacte. »

²⁹⁴ Huelsenbeck, *En avant dada*, *op. cit.*, p. 10.

Le recours au bruitisme dans le « poème simultan » rejoint l'introduction de « nouveaux matériaux » dans la peinture et la technique du collage cubiste, mais se situe, dans l'esthétique dada, en-deçà de la représentation ou du symbolique, comme énonciation brute et primitive de l'incohérence du réel. La technique du collage, liée aux « nouveaux matériaux » et à leur transmédiation dans la matérialité verbale, comme à l'introduction du « bruit » en musique (Russolo), se déplace, avec la simultanité, dans le champ de la polyexpressivité du bruitisme et du poème « mouvementiste », pour signifier la non-articulation du réel, son désordre dans l'immense « cirque » dada. Le collage n'y fonctionne donc plus comme nouveau réalisme ou sur-représentation de la réalité, par emprunt direct à ses matériaux, mais comme déstructuration de toute forme de symbolisation du réel et de son insignifiance, en déconstruisant le discours et le matériau verbal pour exprimer une forme de primitivité – paradoxalement moderne – des modes de subjectivation.

Et Tristan Tzara ne dit pas autre chose²⁹⁵, notamment dans sa conférence « Le poème bruitiste » lors de la première soirée dada, le 14 juillet 1916 :

Le poème bruitiste < que M. Huelsenbeck lira maintenant et qui est composé par lui-même > se base aussi sur la théorie de la nouvelle interprétation. J'introduis le bruit réel pour renforcer et accentuer le poème. En ce sens, c'est la première fois qu'on introduit la réalité objective dans le poème, correspondant à la réalité appliquée par les cubistes sur les toiles. [...]

Le poème mouvementiste est une application de la nouvelle théorie de l'interprétation. Jusqu'à maintenant on a récité les poèmes en haussant la voix et les bras. La relation entre ces deux éléments d'accentuation constituant l'intelligence artistique. Nous déclarons que les poèmes que nous écrivons maintenant ne s'adaptent plus à cette manière conventionnelle de réciter. L'acteur doit ajouter à la voix les mouvements primitifs et les bruits, de sorte que l'expression extérieure s'adapte au sens de la poésie. L'artiste a la liberté d'arranger et de composer les mouvements et les bruits d'après sa manière personnelle de comprendre le poème.²⁹⁶

Le « poème bruitiste », en interaction avec la simultanité, apparaît ici comme une adaptation verbale du collage cubiste, lié à la polyexpressivité du « poème mouvementiste » : sa scénographie à la fois moderne et primitive. Il concrétise l'introduction « de la réalité objective » dans le poème sous forme de collage verbal, mais *abstrait, non réaliste*, associé par ailleurs dans le « poème simultan » à la polyphonie du texte. Le collage de la réalité matérielle, informelle, à travers le bruitisme du poème simultan rejoint une forme de polyexpressivité dans un nouveau mode d'effectuation du poème, laissant une part de liberté et d'aléatoire dans l'interprétation du texte : une forme d'*indifférence*.

²⁹⁵ Malgré la controverse qui l'opposa plus tard à Huelsenbeck (« Les dadaïstes du Cabaret Voltaire ont adopté le bruitisme sans se douter de sa philosophie – en réalité ils voulaient le contraire : le repos de l'âme, une berceuse sans fin, l'art, l'art abstrait. » Cf. *En avant dada, op. cit.*, p. 10), les deux poètes formulent la même approche du poème bruitiste et simultané.

²⁹⁶ Tristan Tzara, « Le poème bruitiste », 14 juillet, 1916, cité in Marc Dachy, « Dada : la langue comme utopie », *Poésure et peinture, op. cit.*, p. 130.

Non seulement cette nouvelle forme de collage, ou d'effet de collage, modifie la perception du réel, dans son tumulte et sa discordance, mais il modifie aussi le mode de lecture, en associant le récital au « mouvementisme » et à la liberté d'interprétation du lecteur, en laissant une place, dans l'effectuation du poème, à l'aléatoire. Par la lecture publique, le processus de collage entre dans le champ de la polyexpressivité, et travaille avec le même jeu d'*indifférence* ou de discordance, la réception du poème. Après avoir rappelé les différentes expérimentations de la simultanéité dans le domaine poétique (des « transmutations des objets » dans la peinture cubiste aux « paroles en liberté » de Marinetti, la « symphonie polyrythmique » de Barzun, ou les « poèmes visuels » d'Apollinaire), Tzara explique la nouveauté du « poème simultan » :

Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc., restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisé.

Le poème que j'ai arrangé avec Huelsenbeck et Janco ne donne pas une description musicale, mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée.²⁹⁷

La simultanéité de la lecture donne aussi une part d'aléatoire à la réception du texte, dont l'auditeur ne peut percevoir que des bribes ou des fragments couverts par la cacophonie du bruitisme et la superposition des voix : l'effectuation simultanée du poème, par sa lecture publique, laisse une large part indifférenciée à l'interprétation ou la perception de l'auditeur, comme structuration individualisée du réel insignifiant. Le « poème simultan » concrétise la multiplicité désordonnée, non-articulée, du réel, qu'il appartient au lecteur-auditeur d'agencer et de structurer symboliquement.

Le poème « L'Amiral cherche maison à louer », lu pour la première fois le 31 mars 1916 au Cabaret Voltaire²⁹⁸, agence ainsi de nouvelles procédures de collage qui sont liées à la composition du texte, son interprétation sur scène, et ses réceptions diverses par les auditeurs.

Ce premier « poème simultan » est composé de « trois textes » différents, superposés par la « lecture parallèle », rédigés en trois langues différentes : l'allemand pour le texte de Huelsenbeck, l'anglais pour celui de Janco, et le français pour la partie de Tzara. Chaque texte, qui suit une ligne mélodique et sémantique différente, développe partiellement une même isotopie, celle du titre (Huelsenbeck : « des Admirals gwirkes... » ; Janco : « around the door a sweetheart mine is waiting patiently for me... » ; Tzara : « la concierge qui m'a trompé elle a vendu l'appartement... »), et s'achève sur le même énoncé en français, marquant la clôture du poème : « L'Amiral n'a rien trouvé ». Chaque énoncé est aussi entrecoupé de séquences bruitistes ou répétitives (Huelsenbeck : « prrrza chrrrza prrrza », « uru uru uro uru uru uro... » ; Janco : « shai

²⁹⁷ Tzara, « Note pour les bourgeois », *Cabaret Voltaire*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁸ *Ibid.*.

shai shai shai shai shai shai shai Everybody is doing it doing it doing it doing it... », « oh yes yes yes yes yes yes... » ; Tzara : « boum boum boum »), et l'ensemble est interrompu par un « intermède rythmique » constitué de séquences répétitives ou bruitistes accompagnées d'un instrument bruyant et disharmonique (« sifflet (Janco) », « Cliquette (Tz) », « Grosse caisse (Huels.) »).

La simultanée repose sur l'interférence de trois « textes » indépendants – et dont l'indépendance est soulignée par le polyglottisme – et le collage de séquences non-articulées et bruitistes dans la ligne cacophonique du poème, vouant à l'aléatoire l'interprétation et la réception de cette concomitance plus ou moins indistincte.

Cependant, le texte lui-même est composé de collages : le poème de Tzara par exemple, outre qu'il est entrecoupé d'une séquence bruitiste, est un assemblage d'un poème de jeunesse écrit en roumain et traduit en français, de bribes de conversation et de fragments de journaux²⁹⁹, produisant un effet de ruptures sémantiques :

Boum boum boum il déshabilla sa chair quand les grenouilles humides commencèrent à brûler j'ai mis le cheval dans l'âme du serpent à Bucarest on dépendra mes amis dorénavant et c'est très intéressant les griffes des morsures équatoriales *Dimanche : deux éléphants Journal de Genève au restaurant Le télégraphiste assassine rouge bleu rouge bleu rouge bleu rouge bleu la concierge qui m'a trompé elle a vendu l'appartement que j'avais loué Dans l'église après la messe le pêcheur dit à la comtesse : Adieu Mathilde* Le train traine la fumée comme la fuite de l'animal blessé aux intestins écrasés Autour du phare tourne l'auréole des oiseaux bleuis en moitiés de lumière vissant la distance des bateaux Tandis que les archanges chient et les oiseaux tombent *Oh ! mon cher c'est si difficile* La rue s'enfuit avec mon bagage à travers la ville Un métro mêle son cinéma la proue de je vous adore était au casino du sycomore L'Amiral n'a rien trouvé.³⁰⁰

Le poème roumain qui sert de canevas à cet agencement hétérogène d'énoncés, d'abord de facture expressionniste dans les connotations de son lexique et ses métaphores (« sa chair », « les grenouilles humides », « brûler », « l'âme du serpent », « les griffes des morsures équatoriales », « l'animal blessé aux intestins écrasés »...), prend par la suite une tournure nettement plus dadaïste par ses jeux de discordance sémantique et syntaxique : « les archanges *chient* et les oiseaux tombent », « *un métro mêle son cinéma* la proue **de je vous adore** était au *casino du sycomore* » – lexique matérialiste associé au spirituel, déconstruction syntaxique, et allotopie sémantique des métaphores.

Le collage, tel qu'il est pratiqué dans le « poème simultan » dada, repose donc sur une double articulation d'agencement hétérogène d'énoncés (la composition du poème) et d'agencement hétéroclite d'énonciation (la polyphonie polyglotte, bruitiste et discordante de la lecture

²⁹⁹ Cf. Pour l'analyse de la composition de ce poème, Henri Béhar, *Tristan Tzara, op. cit.*, pp. 70-73.

³⁰⁰ **Séquences répétitives ou bruitistes** ; poème roumain ; *séquences de collage de journaux ou de conversations*.

simultanée). Et c'est à travers cette double articulation que se formule la nouveauté *polyexpressive* du collage dada.

Si l'assemblage d'un poème comme « L'Amiral cherche maison à louer » repose sur le syncrétisme esthétique, en recourant au collage discursif cubiste ou « simultanéiste » (tel qu'il est pratiqué dans les « poèmes-conversations » d'Apollinaire ou les « poèmes élastiques » de Cendrars), à la polyphonie du dramatisme de Barzun et au bruitisme futuriste, l'intention ou l'effet produit en est fondamentalement différent : loin de créer un « effet de réel » en énonçant la multitude sensorielle et conceptuelle de l'instant, le nouveau collage dada en transpose l'insignifiance et l'incohérence, laissant à la subjectivité la liberté – ou l'improbable contingence – d'en ordonner le désordre, d'en structurer un sens.

« Motscollés », polyphonie, abstraction

Parallèlement au développement de la poésie simultanée dada, que Tzara poursuit jusqu'en 1920, avec la « représentation » du poème polyphonique *La Première Aventure céleste de Mr. Antipyrine* le 24 mars à Paris, Pierre Albert-Birot, le directeur de la revue *SIC*, expérimente diversement le montage polyphonique, la poésie abstraite et les « motscollés », dans une esthétique plus proche de l'Esprit nouveau d'Apollinaire que de la discordance dada ; leur analyse permet de montrer la nouveauté esthétique du collage dada mis en œuvre dans les « poèmes simultans ».

Durant les années *SIC*, de 1916 à 1919, Pierre Albert-Birot propose une synthèse des différents courants artistiques et littéraires modernes, en publiant des dessins, des partitions musicales, des extraits de pièces ou des poèmes, comme en organisant des soirées de lectures, expositions, conférences qui présentent les futuristes italiens, les cubistes parisiens, et les poètes de l'Esprit nouveau, – dans un esprit de syncrétisme esthétique et de synthèse des arts : « Sons-Idées-Couleurs-Formes » définit la ligne éditoriale de la revue. Ce travail de syncrétisme se retrouve dans l'évolution des différentes expérimentations poétiques de Pierre Albert-Birot qui intègre la question de la simultanée et d'une perception « primitive » de la modernité sous la forme des « motscollés », puis de la polyphonie, et enfin des essais de « poésie pure », – différemment combinés dans certains poèmes.

Les « motscollés » apparaissent dès mars 1916, dans le poème « Derrière la fenêtre » (*SIC* n° 3), puis « Jeunesse » (*SIC* n° 5), « Un homme qui pense » (*SIC* n° 6), « Jardins publics » (*SIC* n° 11), avant d'être agencés dans des formes polyphoniques, à partir de septembre 1916 : « Le Raté » (*SIC* n° 9), puis abandonnés au profit de séquences bruitistes de « poésie pure » (« Balalaïka », *SIC* n° 16) et d'agencements visuels de la polyphonie (« Métro », *SIC* n° 14) – pour réapparaître, plus

tardivement, mêlés aux séquences bruitistes et à la polyphonie, dans « Crayon bleu » (*Dada* 3, décembre 1918).

L'absence de segmentation de certaines séquences de mots, telle qu'elle se distille dans ces poèmes, traduit, au plan morphologique comme au plan sémantique, l'effet de simultanéité des perceptions et la complexité instantanéiste ou « nuniste » – pour reprendre le néologisme dont se sert Albert-Birot pour définir son esthétique – d'une subjectivité (avec ses pensées, sa mémoire...) plongée dans la réalité du monde moderne. Ce « nunisme » – dérivé de l'adverbe *nun* (grec) : « maintenant », qui combine modernité et simultanéisme –, Pierre Albert-Birot en explique les principes esthétiques tout au long de son « Dialogue nunique » entre Z et A (publié de manière épisodique et fragmentaire dans les premiers numéros de *SIC*) comme une synthèse d'objectivité et de subjectivité : l'art ne commence qu'avec la déformation subjective de la représentation du réel, et le « nunisme », à l'image du futurisme et du cubisme qu'il prend pour exemples, tend à réduire « au minimum l'objectif » et à augmenter « au maximum le subjectif³⁰¹ ». Dans cette logique, l'art oscille entre son degré zéro de subjectivité (l'« image mécanique », la représentation photographique) et le degré zéro d'objectivité (l'abstraction pure).

Les « motscollés » formalisent, dans un premier temps, cette subjectivation de la représentation du réel, en le présentant dans une sorte de précipité perceptif ou conceptuel, ou en agglomérant des sèmes dans un « métalexème » synthétique qui accentue, par sa collure morphologique, le dynamisme vital de la modernité³⁰².

Ainsi, dans « Derrière la Fenêtre » – titre qui dénote, une fois de plus, la traditionnelle relation du sujet à l'objet, à travers l'art, revigorée par le simultanéisme orphique de Robert Delaunay dans sa série de toiles « Les Fenêtres » –, la collure des mots ou leur césure permet de dénoter trois plans distinctifs : un plan normatif par hypallage (« pluie de gris de pluie ») ou apposition (« électricité », « vieille mécanique », « infini », « absolu »), un plan prosodique par césure syllabique (« un che-val-tour-ne-au-coin ») qui congédie la versification à l'anachronisme, et un plan moderniste par collure morphologique (« mugissement tournant de fer forgé », « pierres qui tremblent », etc.). Le passage du monde ancien au monde moderne et à sa dynamique se traduisent au niveau morphologique dans le découpage des mots, de l'initial « pluie de gris de pluie » au « fondu » morphologique « pluiedegrisedepluie », à la fin du poème. Les « motscollés »

³⁰¹ Notamment « Dialogue nunique Z et A. En marche » (in *SIC* n° 7, juillet 1916, reproduit in *SIC*, Jean-Michel Place, Paris, 1980, pp. 54-55) où il définit le rôle de l'expression de la subjectivité dans l'art, comme déformation de la représentation : « l'image objective ne devient représentation d'art qu'après avoir été recréée par le sujet. En d'autres termes l'art commence avec le sujet. [...] Le sujet me semble bien libre de ne retenir de l'objet que ce qui l'intéresse, c'est-à-dire ce qui entraîne sa modification – je dirais même qu'il ne doit retenir que cela, à quoi servirait le reste ? – ce qui nous amène à conclure que l'artiste est seul juge dans la mesure des proportions entre l'objectif et le subjectif, et il mettra d'autant moins d'objectif qu'il aura plus d'émotion ou d'idéal réactif. »

³⁰² Jean-Pierre Bobillot, dans une analyse sémantique des différentes formes de collures des segments discursifs, y suggère « une manière d'autonomisation et d'hyperbolique *intensification* du référent », Cf. *Trois essais de poésie littéraire*, op. cit., p. 83.

relèvent soit du domaine des synesthésies et de la multiplicité des perceptions subjectives liée au monde moderne (« mugissement tournant de fer forgé » : visuel et sonore ; « pierres qui tremblent » : visuel et tactile ; « un tramway tourne au coin » : visuel), soit des processus d'association de pensées, de la multiplicité des plans conceptuels qui traversent une conscience (« sceptre moteur », « sceptre lumière », « terre mer espace profondeurs » etc.), tentant ainsi d'exprimer, par la collure morphologique et son effet d'hétérogénéité linguistique, au même titre que les multiples expérimentations du simultanésisme, la complexité dynamique du monde moderne.



Pierre ALBERT-BIROT, « Derrière la fenêtre », *SIC* n° 3 (mars 1916)

Cependant, il est difficile dans ce texte de faire la part de l'objectivité et de la subjectivité de la perception du réel, comme le souligne Jean-Pierre Bobillot : « ces « Pierres qui tremblent » sont-elles données comme un pur *événement*, indépendant de toute perception, un bloc de « réalité » brute, indiscutable dans son être-là ou comme *représentation*, suivant une technique comparable à la focalisation interne des romanciers, la cristallisation momentanée d'une dynamique mentale [...] »³⁰³ ; autrement dit, ces séquences de « métalexèmes », à caractère dénotatif, peuvent se lire à la fois comme des *effets de collage* – « bloc de « réalité » brute » – tendant au maximum d'objectivité, une « image mécanique »³⁰⁴ de la réalité, et comme expression de la simultanésité du

³⁰³ Jean-Pierre Bobillot, *ibid.*, p. 83.

³⁰⁴ Pierre Albert-Birot, « Dialogue nunique Z et A. En marche », in *SIC* n° 7, juillet 1916, *op. cit.*, p. 55.

réel, une « compénétration » de plans perceptifs et conceptuels dans la compréhension subjective de la réalité.

Il s'agit, à travers ces « motscollés », d'une nouvelle forme de transmédiation du matériau verbal, traduisant la complexité du monde moderne dans un effet de collage et de simultanésisme, non plus au plan de la plasticité du signe linguistique, comme ce fut le cas dans les « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire, mais au simple plan morphologique, à l'image des « mots en liberté » du futurisme italien.

Une deuxième forme de simultanésisme apparaît dans les poèmes polyphoniques de Pierre Albert-Birot, dès le mois de septembre 1916 (*SIC* n° 9), avec « Le Raté » – portant le sous-titre générique « poème à deux voix » – où se superpose à l'usage des « motscollés » la polyphonie « dramatique » de Barzun par la délimitation de plusieurs voix et leur interférence signalée par une accolade. Les deux voix sont clairement distinctes au niveau morphologique (mots collés / mots segmentés) et syntaxique (subordination par détermination / juxtapositions) : l'ensemble des séquences polyphoniques développe, sur un régime dénotatif, par succession de simples mentions, un réseau synesthésique et associatif (succession et superposition de perceptions – principalement sonores et visuelles – et d'associations conceptuelles) faisant tendre le poème du côté de l'abstraction. En effet, on ne peut plus y déceler, comme c'était le cas dans « Derrière la fenêtre », de champ référentiel, le poème ne consistant plus qu'à tisser, dans la polyphonie, un réseau abstrait et subjectif de percepts et de concepts : d'associations.

Rutilementcolorédespulsations
 { vitales
 Arabesque grise

Harmoniesimprévuesdes
 { dissonancesdutemps
 Mesure lente — chronomètre — extra-plat

Soulèvementsrythmiquesdes
 { complexitéssonores
 Cuivre — zinc — étain — PLOMB

Pierre ALBERT-BIROT, « Le Raté », *SIC* n° 9 (sept. 1916)

Cette forme de simultanésisme abstrait rejoint le projet de l'esthétique « nuniste » consistant notamment à « concevoir un art plus absolument subjectif dont les œuvres laisseraient

complètement en dehors l'objet dont elles sont nées³⁰⁵ », et dont Pierre Albert-Birot affirme en avoir réalisé « l'expression plastique » dans sa peinture « Guerre » (*SIC*, n° 5) qui reprend, dans sa composition, les formes dynamiques du futurisme italien.

Le deuxième poème polyphonique, « Métro » (« Poème à deux voix »), publié dans *SIC* (n° 14, février 1917), abandonne les « motscollés » et les accolades au profit d'une forme visuelle qui répartit les différentes voix dans l'espace de la page. La disposition des segments discursifs n'y relève en rien d'une plasticité calligrammatique, à l'image des « idéogrammes lyriques », ou d'un éclatement dynamique et plastique du matériau verbal, comme dans les « planches motlibristes » du futurisme italien : sans iconicité, il formalise seulement, par son aspect synthétique et la dispersion aléatoire de sa lecture, les perceptions simultanées d'une subjectivité – un flux de conscience pris dans champ perceptif.

Ne relevant ni de la plasticité verbale, ni de la polyphonie « dramatique », la composition de ce poème simultané apparaît plutôt comme une translation verbale des « compénétrations simultanées » du peintre futuriste Severini, proche de Pierre Albert-Birot, dont les conceptions esthétiques se rapprochent des principes « nunistes » évoqués dans les fragments de « Dialogue ». En effet, à l'occasion de l'exposition de Gino Severini en janvier-février 1916, Pierre Albert-Birot rédige un article analytique sous forme de lettre ouverte au peintre futuriste (*SIC*, n° 2, février 1916), dont il explique l'esthétique en recourant aux notions de « synthèse plastique » ou de « compénétration » des idées et des plans : « un infini de formes *vivantes* représentatif de l'absolu », l'encourageant à accentuer le subjectivisme simultanée de ses compositions, au détriment de la représentation de l'objet. La fin de son article, notamment, évoque et critique la facture d'une toile intitulée « Le Métro » :

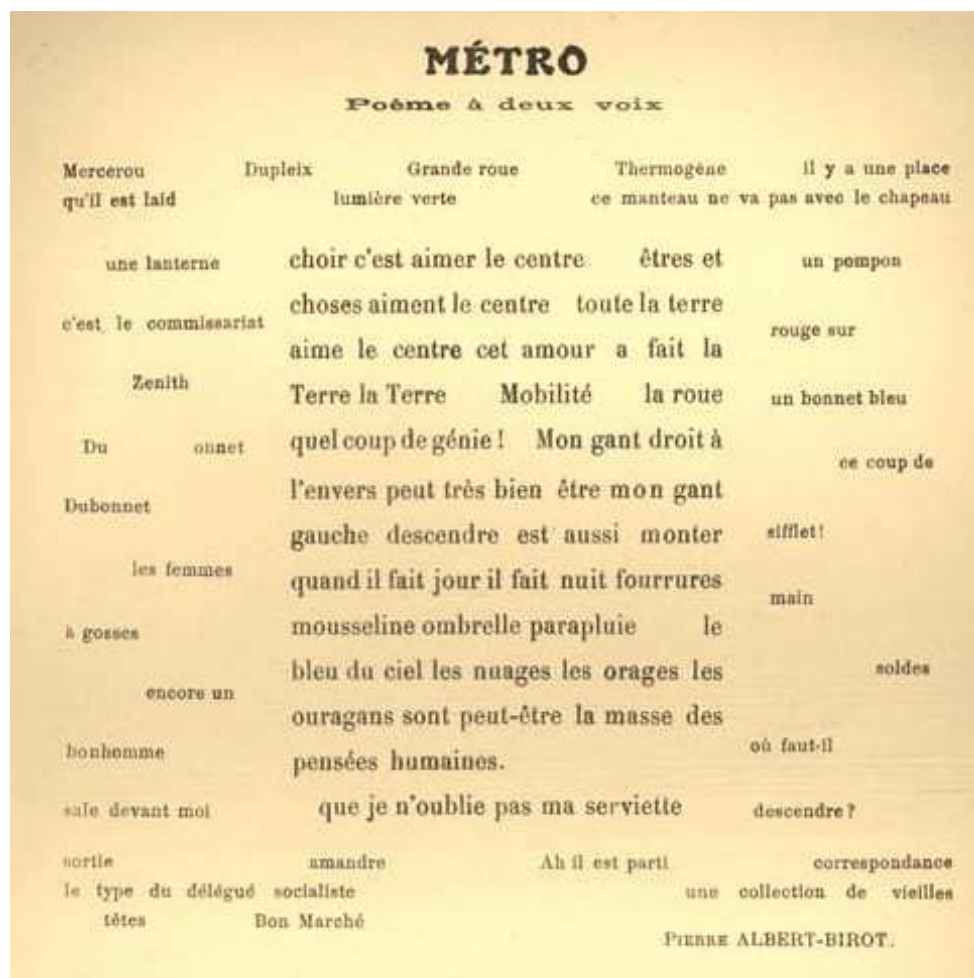
Une autre toile : le Métro. Il me semble que dans une représentation comme celle-ci nous devrions trouver toutes sortes de choses excepté le métro. Nous avons là du mouvement dans du mouvement. On a l'impression que vous avez dû être obligé de faire effort pour concentrer toute votre attention sur votre sujet et cela durant le trajet d'une station à l'autre. Je vois là quelque chose de forcé ; dans la suite d'images particulières au Métro qui dansent sur l'écran du cerveau d'une personne emportée, beaucoup d'autres viennent se superposer, sans compter les solutions de continuité, et enfin il semble un peu extraordinaire que passant à une station le nom même de cette station, image nouvelle, ne vienne pas se juxtaposer sur le nom de la précédente, image ancienne, en admettant même que par exception l'inscription soit demeurée dans l'esprit le temps que dure le trajet d'une station à l'autre.

En résumé on peut dire que jusqu'ici un tableau était une fraction dans l'étendue, et qu'il devient avec vous une fraction dans le temps. Je crois donc qu'il serait intéressant de pousser jusqu'au bout les conséquences du principe des réalisations subjectives, de viser au maximum possible d'intégralité, enfin que vous tendiez à plus de réalisme encore. Il y a là tout un monde nouveau qui fait paraître évidemment bien petit le monde objectif [...].³⁰⁶

³⁰⁵ Pierre Albert-Birot, « Dialogue nunique Z et A. En marche », in *SIC* n° 7, juillet 1916, *op. cit.*, p. 55.

³⁰⁶ Pierre Albert-Birot, « Gino Severini. 1^{ère} exposition futuriste », in *SIC* n° 2, février 1916, repris in *SIC*, *op. cit.*, pp. 14-15.

Très proche de cette esthétique futuriste de « compénétration de plans » et d'« associations d'idées » pour représenter le « monde nouveau » – celle d'un sujet livré aux multiplicités sensorielles de la réalité –, Pierre Albert-Birot reproche à son ami peintre de rester encore trop proche de l'objet, de ne pas assez filer sur la ligne de la subjectivité et des simultanités perceptives. Son poème « Métro » translate et approfondit, en quelque sorte, l'esthétique de la toile de Severini, mais dans le matériau verbal : sa composition visuelle repose donc sur une forme de simultanéité abstraite, ou purement subjective.



Pierre ALBERT-BIROT, « Métro », *SIC* n° 14 (février 1917)

Au-delà de toute représentation mimétique de l'objet, la polyphonie et la simultanéité de ce texte s'appuient sur une composition centrale – justifiée à droite et à gauche – qui aligne un flux de pensées le temps du trajet en métro, pensées macroscopiques et réseaux d'association, jusqu'à l'arrêt attendu et le retour aux préoccupations quotidiennes (« que je n'oublie pas ma serviette » mis en valeur par le détachement) : une première voix ; et des blocs segmentaires dispersés autour de ce flux continu, de ce « monologue intérieur », qui renvoient diversement à des perceptions visuelles (« lumière verte », « une lanterne », « un bonnet bleu »...) ou auditives (« ce coup de / sifflet ! »),

ou des pensées immédiates, liées au champ perceptif (« il y a une place », « qu'il est laid », « ah il est parti », « où faut-il / descendre ? »...) et de simples impacts typographiques d'affiches publicitaires plus ou moins fragmentées dans leur perception (« Du onnet », « Dubonnet », « soldes », « Bon marché ») : une deuxième voix, constituée des percepts liées au monde ambiant, au trajet du métro. Ces dernières notations relèvent clairement du collage cubiste – de l'insert typographique de fragments de publicités ou d'enseignes sur la toile – tel qu'il a été repris dans la peinture de Severini, comme les fragments de pensées et le flux de conscience renvoient à ses « compénétrations simultanistes » ; seulement, là où Severini dresse encore une représentation de l'objet (que ce soit dans la facture de ses toiles, comme *Nord-Sud*, ou de ses planches de « compénétration simultanité d'idées-images » (*SIC* n° 4, avril 1916) où il agence segments textuels et dessin), le poème de Pierre Albert-Birot se détache totalement, dans sa composition visuelle, de toute représentation de l'objet, pour approfondir au contraire une forme d'abstraction qui ne fait que mettre en valeur l'aléatoire des éléments simultanés, en accentuant la subjectivité de la représentation.

Le collage de fragments perceptifs d'affiches publicitaires entre dans un processus d'expression de la simultanéité qui, lié à la polyphonie du poème qui superpose de manière aléatoire différentes profondeurs du flux de conscience, crée un *effet de réel* en accroissant la subjectivité de la représentation : l'accentuation de la représentation subjective s'intègre dans le cadre d'une sur-représentation de la réalité, une nouvelle forme de « réalisme » qui s'inscrit dans l'esthétique de l'Esprit nouveau ; ce qui n'est plus tout à fait le cas dans le « poème à deux voix » publié dans le n° 16, « Balalaïka » (*SIC*, avril 1917) qui joint à la polyphonie des séquences purement sonores. En effet, le poème est composé de deux voix dont l'une tisse une séquence d'associations d'idées (« Ferme les yeux pour y voir plus clair / Que vois-tu ? / Des lampes de couleur qui font la ronde [...] »), et la deuxième trame toute une dérivation phonétique par segmentation à partir du mot « Balalaïka », comme la ligne harmonique de l'instrument de musique (« la balala ïka / la la ï ka / balala la balalaïka / la la bala / bala / laïka [...] »), de telle sorte que la polyphonie, par cette « compénétration » de plans d'associations d'idées et de dérivation sonore, s'y détache de toute fonction référentielle et, en approfondissant la subjectivité, se rapproche d'une forme d'abstraction. L'insert de séquences phonétiques permet en quelque sorte de passer « d'une sur-représentation de la réalité à la présentation d'une sur-réalité », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Bobillot³⁰⁷.

Cependant, on voit clairement la différence esthétique de ces « poèmes polyphoniques », recourant diversement à la technique du collage – formation de « métalexèmes » par collure

³⁰⁷ Jean-Pierre Bobillot, « Le simultané & l'élémentaire » in *Trois essais sur la poésie littéraire*, op. cit., p. 82. Ou, en d'autres mots : mener « de la recherche d'un ultime et décisif supplément de *mimesis* à l'abandon de tout principe mimétique, au profit d'une intégrale *semiosis* » (*ibid.*, p. 81) – la plongée dans le subjectif, ou la déformation subjective de la représentation, menant à une voie d'abstraction, ici, purement sonore et associative.

Le dernier poème polyphonique de Pierre Albert-Birot, « Crayon bleu » (« Poème à trois voix simultanées »), publié dans *Dada 3* en décembre 1918, synthétise justement les différentes techniques simultanéistes jusqu'alors expérimentées, en superposant trois régimes de signes différents – comme trois strates de perception du réel : « compénétration » de plans de subjectivité – qui relèvent du réseau d'associations d'idées et du flux de conscience plus ou moins précipités – ou « fondus », comme une image cinématographique – par l'usage de « motscollés » (première voix en caractères romains : « il fait beau dans mon cœur / cinémademapenséequejetourneenpleinair [...] »), de fragments perceptifs articulés (deuxième voix, en caractères gras : « **merci bonsoir / je lui dirai / Jean viens ici** [...] »), et de fragmentations sonores inarticulées, plus ou moins imitatives et onomatopéiques (« *pan – pan – pan* [...] / *krii kriii / atchou* [...] ») qui viennent parasiter la compréhension polyphonique de l'ensemble du poème.

En accentuant toujours le travail de simultanéité par la segmentation du signifiant en plusieurs voix superposées, et en plusieurs niveaux de conscience, le poème polyphonique d'Albert-Birot s'inscrit toujours dans le cadre d'un *réalisme subjectif*, un approfondissement de la subjectivité – une forme verbale d'« abstraction lyrique » par ses réseaux d'associations et leurs simultanités – là où la polyphonie dada explore, dans son polyglottisme, son bruitisme asignifiant et ses collages verbaux – le creuset littéral du « réel », non structuré, asubjectif : un rapport déterritorialisé, comme une surface lisse, sans préhension, au bruissement chaotique et désordonné du « réel ».

C'est justement l'expression désordonnée, non-articulée, du « réel », que tente d'objectiver le « bruitisme » ou l'« abstraction verbale » dada, comme une forme de primitivité moderne, un creusement dans la béance du « réel » et de son asignifiance.

2.2.2. Collage et primitivité

L'insertion de séquences « bruitistes » dans le « poème simultan » dada modifie d'une certaine façon l'usage de l'onomatopée de la poésie futuriste ou de l'« Esprit nouveau » en abandonnant toute fonction imitative pour introduire, au sein du texte et de sa polyphonie, des bribes de « réalité » non-articulées, non-structurées. Cette esthétique du collage bruitiste rejoint une forme de primitivité dans l'expression du chaos moderne, en lien étroit avec la redécouverte, après les prémices du cubisme, des arts dits « primitifs », et le développement d'une poésie strictement « abstraite », dans son travail sur les composantes de deuxième articulation linguistique – phonème et graphème.

Cependant, pour distinguer la spécificité de ce « bruitisme » dada et sa relation à la primitivité, il faut le différencier des expérimentations du futurisme italien, comme du zaoum des futuristes russes, ou de l'esthétique « nuniste » de Pierre Albert-Birot : si dada, dans un esprit de syncrétisme, reprend les marques formelles des premières avant-gardes futuristes, il en transforme profondément les fonctions.

Les expérimentations sur la langue à travers les « mots en liberté », les planches « motlibristes » ou les récitals bruitistes, le travail des matériaux plastiques dans le recours au collage, aux compénétrations de plans et à la décomposition du mouvement, comme les prémices d'une musique concrète à travers les recherches sur le bruitisme de Russolo, visent systématiquement, dans le premier mouvement du futurisme italien, à rendre compte de la complexité dynamique du réel, son élan vital et l'effervescence moderniste du monde technologique et urbain. En matière de poésie, Marinetti théorise à plusieurs reprises – dans *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913), puis *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (1914)³⁰⁸ – le recours au bruitisme sous la forme de l'onomatopée, il y répertorie notamment plusieurs modalités de déformation de la langue, correspondant à la nouvelle sensibilité, allant de l'« orthographe libre expressive » qui module la morphologie du mot pour en intensifier le sens (telle qu'on la retrouve, par exemple, dans « Balalaïka » de Pierre Albert-Birot) à la « verbalisation abstraite » qui propose une néologie purement graphématique et phonologique pour parvenir à un « accord onomatopéique psychique », en passant par différents degrés d'onomatopées :

a) L'onomatopée directe, imitative, élémentaire, réaliste, ajoute au lyrisme une réalité brutale et garde des excès d'abstraction et des élégances artistiques (ex. : *pic pac poum*, fusillade). De plus, les onomatopées directes sont de puissants moyens de synthèse. Dans la partie « *Contrebande de Guerre* » de mon ZZANG TOUM-TOUMB l'onomatopée stridente, *ssiii*, qui reproduit le sifflement d'un remorqueur sur la Meuse est suivie par l'onomatopée voilée *fiii fiiii*, écho de l'autre rive. Les 2 onomatopées m'ont évité la peine de décrire la largeur du fleuve qui est ainsi définie par le contraste des consonnes *s* et *f*.

b) Onomatopée indirecte, complexe et analogique. (Ex. : dans mon poème *Dunes*, l'onomatopée analogique *doum-doum-doum-doum* exprime le bruit rotatif du soleil africain et le poids orangé du ciel, en créant un rapport entre les sensations de poids, chaleur, couleur, odeur et bruit (Autre ex. : l'onomatopée *stridionlà stridionlà stridonlaire* qui revient dans le 1^{er} chant de mon poème épique LA CONQUÊTE DES ETOILES forme une analogie entre la stridence des épées et l'agitation des vagues au début d'une grande bataille d'eaux en tempête).

c) Onomatopée abstraite, expression sonore et inconsciente des mouvements plus complexes et mystérieux de notre sensibilité (Ex. : Dans mon poème « *Dunes* » l'onomatopée abstraite *ran ran ran* ne correspond à aucun bruit de la nature ou du machinisme, mais exprime un état d'âme).

d) La Verbalisation abstraite. J'entends par verbalisation abstraite l'expression de nos divers états d'âme moyennant des bruits et des sons sans signification précise, spontanément organisés et combinés. Un exemple : j'ai exprimé des différentes sensations de vitesse et de direction d'une personne en automobile par la verbalisation abstraite suivante :

mocastrinar fralingaren doni doni
doni X X + X vronkap vronkap

³⁰⁸ Manifestes diversement synthétisés et assortis d'exemples dans « Les Bruits du langage », in Russolo, *L'Art des bruits*, chap. 6, 1916 ; puis dans l'ouvrage synthétique de Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, 1919.

X X X X X angolo angoli angola
angolin vronpak + diraor diranku³⁰⁹

Que ce soit sous ses formes les plus imitatives (l'onomatopée directe ou indirecte par associations et synesthésies) comme expression du foisonnement de la réalité, ou les plus abstraites (l'accord onomatopéique psychique) comme « expression sonore et inconsciente » de la nouvelle sensibilité liée au monde moderne, l'onomatopée futuriste s'inscrit dans le cadre de la représentation (ou de la « description ») du réel, dans sa matière objective – son bruissement matériel, le dynamisme de ses synesthésies –, ou subjective – la sensibilité dynamique et inconsciente d'un sujet immergé dans le monde moderne. Les « verbalisations abstraites » de Cangiullo (« Chanson pyrotechnique », 1915) comme celles de Depero (« L'onomalange », 1916) approfondissent la même forme d'onomatopée abstraite, non objective, dans des compositions phonétiques destinées à la déclamation publique³¹⁰.

Ce travail expérimental sur la langue et son esthétique *mimétique* – modulant la part d'objectivité et de subjectivité dans la représentation du réel – se retrouve dans l'esthétique *nuniste* de Pierre Albert-Birot : que ce soit dans ses poèmes typographiques (« Poème Prométhée », *SIC* n° 30, juin 1918) ou ses derniers textes polyphoniques comme « Crayon bleu » (*Dada* 3, décembre 1918), les séquences onomatopéiques gardent une fonction mimétique (« directe », « réaliste ») comme expression de l'objectivité du monde, tandis qu'il développe, dès novembre 1917 (« L'Avion », premier « poème à crier et à danser » publié dans *SIC* n° 23), dans ses « essais de poésie pure », une forme de verbalisation abstraite qui tend à ne plus exprimer que la subjectivité de la perception, son abstraction dans le matériau verbal comme un flux de percepts, ou de séquences subjectives de perceptions inarticulées. Du premier « poème à crier et à danser » – dont Pierre Albert-Birot souhaite annuler la fonction mimétique en gommant le titre dénotatif, « L'Avion », dans sa réédition³¹¹ – jusqu'aux séquences phonétiques et onomatopéiques qui jalonnent la polyphonie de « La Légende » (*SIC* n° 53-54, décembre 1919³¹²), le *nunisme* ne fait qu'accentuer l'abstraction phonétique au détriment de toute fonction dénotative. Ainsi des deux « Poèmes à crier et à danser » – « Pour dada » et « Chant 3 » – publiés respectivement dans *Dada* 2 (décembre 1917) et *SIC* n° 27 (mars 1918), qui impliquent, par leur désignation, une mise en voix

³⁰⁹ Marinetti, *Les Mots en liberté futuriste*, L'Age d'homme, « Avant-gardes », Lausanne, 1987, pp. 65-67 ; voir aussi Russolo, *L'Art des bruits*, L'Age d'homme, « Avant-gardes », Lausanne, 2001, pp. 74-77.

³¹⁰ « Elle [l'onomalange] est dérivée de l'onomatopée, du bruitisme, de la brutalité des mots en liberté futuristes. C'est le langage des forces naturelles : vent – pluie – mer – fleuve – ruisseau etc..., des êtres artificiels et bruyants créés par les hommes : bicyclettes, tramways, trains, automobiles et toutes les machines. C'est l'ensemble des émotions et des sensations exprimé au moyen du langage le plus rudimentaire et le plus efficace. » Cf. Depero, « L'onomalange – Verbalisation abstraite », cité in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, op. cit., p. 152. La « verbalisation abstraite » y traduit la synthèse du monde naturel et du monde mécanique dans leur perception subjective.

³¹¹ Réédition dans *La Lune ou le livre des poèmes*, Jean Budry, Paris, 1924 ; sur ce point, Isabelle Krzywkowski, « Poésie et abstraction » in *Le Temps et l'Espace sont morts hier*, op. cit., pp. 187-188.

³¹² Mais dont un extrait est déjà publié dans le n° 35 (décembre 1918).

Le *bruitisme* futuriste ou *nuniste* s'inscrit ainsi dans le cadre d'un réalisme, moderniste et expérimental, que ce soit dans sa dimension objective, par l'imitation des bruits naturels et mécaniques, ou son aspect subjectif, par une plongée phonologique dans l'inarticulé des flux de pensées et des sensations.

Le *zaoum* du futurisme russe ne revêt pas tout à fait la même portée esthétique. Différemment théorisée et pratiquée dès 1913 par Khlebnikov et surtout Kroutchonykh, la langue « transmentale » implique la création d'un nouveau langage, qui modifie radicalement la relation au réel et détruit toute forme de représentation. Dans « Déclaration du mot en tant que tel » notamment, Kroutchonykh définit les principes esthétiques de cette nouvelle langue poétique :

4) LA PENSEE ET LA PAROLE N'ARRIVENT PAS A SUIVRE LE VECU DE L'INSPIRE, c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement dans la langue commune (concepts), mais aussi dans sa langue personnelle (le créateur est individuel), une langue qui n'a pas de sens défini (non figée), transmentale. La langue commune lie, la libre permet de s'exprimer plus pleinement (Exemple : ho osnezKayd, etc.)

5) LES MOTS MEURENT, LE MONDE EST JEUNE ETERNELLEMENT. L'artiste a vu le monde d'une manière nouvelle et, comme Adam, donne à toute chose un nom. Le lys est beau, mais affreux le mot de lys usé et « violé ». C'est pourquoi j'appelle le lys *éoui* : la pureté première est rétablie.

[...]

1) Une nouvelle forme verbale crée un contenu nouveau et non l'inverse.³¹⁴

Il s'agit, à travers la création de ce nouveau langage poétique, qui n'a rien d'imitatif, de transgresser la symbolisation, de déstructurer la langue commune – ses modes de représentation du réel comme ses modalités de subjectivation – pour créer un autre rapport au réel, proche de l'alogisme.

Le *zaoum* décompose la structuration syntaxique et morphologique de la langue, par un travail de dérivation et de néologisme (« Préface » au *Vivier des Juges*), ou de primitivité linguistique en recourant à l'écriture manuscrite (« La Lettre en tant que telle »), aux ratures et fautes d'orthographe, ou encore de déterritorialisation symbolique en produisant de nouveaux mots, sans structuration morphologique : la langue « transmentale » ou transrationnelle fait table rase des significations de la langue commune, pour créer de nouveaux « mythes », et échapper aux structurations symboliques. Elle ne vise donc en rien, par ce nouveau formalisme, à moduler la créativité verbale dans un rapport avec la modernité et le dynamisme vital du monde moderne, mais à enrayer les processus de symbolisation et de structuration du sujet dans une langue donnée, pour créer une autre sensibilité, « transrationnelle » : « Nous sommes en proie à de nouveaux thèmes : l'inutilité, l'absurdité, le mystère de la nullité puissante sont chantés par nous.³¹⁵ »

³¹⁴ *Manifestes futuristes russes*, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1971, trad. Léon Robel, pp. 29-30.

³¹⁵ « Préface » au *Vivier des Juges*, in *Manifestes futuristes russes*, op. cit., p. 35.

Le zaoum, en déstructurant les composantes linguistiques, dessine un en-deçà des significations usuelles et logiques, une protosymbolisation qui laisse affleurer la primitivité de la langue.

Cette forme d'abstraction linguistique rejoint, dans le domaine poétique et cette manière de travailler les morphèmes et les éléments de deuxième articulation – phonèmes et graphèmes –, le Suprématisme de Malevitch : les composantes formelles de la représentation du réel, dans leur matérialité picturale ou verbale, sont abstraites de leur symbolisation pour ne dériver que sur l'inconscient, en-deçà de toute représentation³¹⁶. Cette « verbocréation transmentale » revêt un caractère d'autant plus révolutionnaire qu'elle ne se contente pas d'ouvrir la sensibilité à la modernité en réformant le langage et son mode de représentation, mais détruit à l'inverse toute modalité de représentation pour libérer une autre sensibilité, d'autres modes de subjectivation, non contraints ou structurés par le langage articulé.

C'est justement dans cette perspective³¹⁷ qu'Hugo Ball développe, au Cabaret Voltaire, sa « poésie sans mots » ou poésie « phonétique », dès la soirée du 23 juin 1916. Même s'il est toujours possible de déceler, dans l'interprétation publique et le jeu des sonorités, un champ référentiel associatif (notamment dans le poème « Karawane », aux « lourdes séries de voyelles et au rythme traînant des éléphants³¹⁸ »), les poèmes phonétiques d'Hugo Ball, et de manière exemplaire « Gadji beri bimba », développent un mode de composition morphologique qui traite les éléments de première articulation comme de simples composantes phoniques et graphiques³¹⁹ et bouleverse le système sémantique de la langue en formalisant un nouveau langage qui passe outre les modes de structuration de la langue « commune », et permet d'échapper à ses modes de subjectivation comme à son poids idéologique et culturel.

Dans une note de son journal, Hugo Ball explique les principes de cette poésie néologique et idiolectale :

Avant de commencer la récitation, j'avais fait la lecture de quelques notes explicatives, disant qu'avec la poésie phonétique on renonce d'emblée à une langue corrompue par le journalisme et

³¹⁶ Voir, notamment, Agnes Sola, « Ne plus reproduire le réel », in *Le Futurisme russe*, PUF, Paris, 1989, pp. 66-71, qui cite les dissensions esthétiques qui distinguent les futuristes russes de leurs « homologues » italiens : « [...] Les Italiens portaient du message [...] Ils chantaient et véhiculaient la modernité, alors qu'il aurait fallu non pas la prêcher, mais sauter sur elle et galoper et en faire le produit de ses propres œuvres. » (Khlebnikov et Kroutchonykh), p. 69.

³¹⁷ Kandinsky, dans *Du Spirituel dans l'art* (1911), propose le même principe d'un phonétisme abstrait, lié au « son pur » des mots déliés de leur référence : « Un mot qu'on répète, jeu auquel la jeunesse aime à se livrer et qu'elle oublie ensuite, finit par perdre toute référence à son sens extérieur. La valeur devenue abstraite de l'objet désigné disparaît ; seul, le « son » du mot demeure. Ce « son pur », nous le percevons peut-être inconsciemment en même temps que l'objet – réel ou qui a fini par devenir abstrait. Mais alors ce son apparaît au premier plan pour exercer une impression directe sur l'âme. L'âme subit une vibration pure encore plus complexe, je dirais presque plus « surnaturelle » que l'émotion que peut lui donner le bruit d'une cloche, le son d'une corde tendue, la chute d'une planche, etc.. La littérature de l'avenir a là de belles perspectives. » Cité par Serge Fauchereau, in *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Denoël, « Les lettres nouvelles », Paris, 1976, T. I, pp. 233-234.

³¹⁸ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le Mot et l'image (1916-1917)*, op. cit., p. 53.

³¹⁹ Le poème « Karawane » présente, lors de son édition dans l'*Almanach dada* (1918), une plasticité typographique en changeant de fonte à chaque vers ou séquence « phonétique ».

devenue impossible. Que l'on se retire vers l'alchimie la plus intime du mot, que l'on abandonne même encore le mot afin de préserver ainsi la région la plus sacrée de la poésie. Que l'on refuse de faire de la poésie de seconde main, c'est-à-dire : de prendre à son compte autre chose que des mots (sans même parler des phrases) que l'on n'aurait pas inventés, flambant neufs, pour son propre usage.³²⁰

Refus de la « langue corrompue par le journalisme », ou de « la poésie de seconde main », le poème phonétique ne relève plus, chez le fondateur du Cabaret Voltaire, d'un enjeu proprement esthétique ou moderniste, mais enregistre au contraire une procédure *micropolitique* dans son travail de déstructuration de la langue et de l'idéologie – les structures de représentation – qu'elle véhicule. Il s'agit d'un processus d'abstraction qui permet, par un travail de décomposition du matériau linguistique, de libérer le sujet et son expression des modes de subjectivation, et d'esquisser, au plan individuel, une plongée dans la primitivité protosymbolique. Les composantes linguistiques y sont traitées en tant que matériau d'une nouvelle poésie, en dehors de leur sémantisme, de telle sorte que le poème de « mots inventés » apparaît comme un nouvel agencement linguistique et, d'une certaine façon, l'envers ou le revers de la technique du collage : au lieu d'intégrer un fragment hétérogène dans la composition du texte pour en accentuer la discordance représentationnelle, le « poème phonétique » rend la langue hétérogène à elle-même, la fait entrer dans un *processus d'hétérogénéisation*, en fragmentant ses composantes, qui détruit toutes les significations préétablies.



HUGO BALL, « Karawane », *Almanach Dada* (1918)

³²⁰ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le Mot et l'image (1916-1917)*, op. cit., p. 54.

Ainsi, « Karawane », dans sa version écrite, creuse la langue dans sa structure pour dégager tout un jeu de sonorités – échos, répétitions – qui s'apparente à l'*abstraction* : la création de nouveaux mots, l'invention d'une langue idiolectale, non assujettie à l'idéologie ou aux structures de pensée de la langue « socialisée », de « seconde main », permet à la fois une plongée dans une forme de subjectivité préconsciente, à travers la création de « pensées sans langage », et un retour à la « primitivité », à l'irrationalité, à travers le tissu d'associations sonores – un flux de percepts non structurés sémantiquement. Et c'est justement cette primitivité des perceptions, cette irrationalité conceptuelle que recherche l'esthétique dada, dans sa veine zurichoise, à la différence du néo-réalisme cubiste ou de la modernité futuriste, comme le rappelle Hugo Ball dans son journal :

Nous avons maintenant fait tellement évoluer la plasticité du mot qu'il sera difficile d'aller encore plus loin. Nous avons obtenu ce résultat au prix de l'abandon de la construction logique et rationnelle de la phrase et, par conséquent, nous avons aussi renoncé à une œuvre documentaire (uniquement envisageable par un regroupement de phrases respectant l'organisation logique de la syntaxe, ce qui prend du temps). [...]

C'est en sacrifiant la phrase par amour du mot que le groupe autour de Marinetti a résolument instauré les « *parole in libertà* ». Ils ont détaché le mot du cadre de la phrase (la vision du monde), qui lui était attribué sans plus y réfléchir, presque automatiquement ; ils ont nourri le vocabulaire rachitique des grandes villes avec de la lumière et de l'air, et lui ont rendu la chaleur, le mouvement et la liberté initiale insouciantes. Nous autres, nous avons fait encore un pas de plus. Nous avons essayé de donner au vocable isolé la plénitude d'une conjuration, l'incandescence d'un astre. Et, curieux : le vocable, investi de magie, a invoqué et engendré une phrase nouvelle, qui n'est plus conditionnée ni liée par aucun sens conventionnel. Suggérant mille idées à la fois, sans les nommer, cette phrase a fait résonner la nature irrationnelle, originellement ludique, mais refoulée, de l'auditeur ; elle a réveillé et fortifié les couches les plus profondes de la mémoire.³²¹

Or, cette recherche d'une « primitivité » conceptuelle, en-deçà des structures signifiantes, comme retour, dans le poème, du « refoulé », c'est-à-dire comme nouvel agencement symbolique, se retrouve tout aussi bien dans les *Prières fantastiques* de Huelsenbeck que ses « Poèmes nègres » et ceux de Tristan Tzara, ou encore leurs « poèmes » ou « concerts » de voyelles. Que ce soit à travers la création d'un langage idiolectale, la déstructuration des composantes linguistiques dans le « poème phonétique » ou le recours aux langues « primitives », ces essais de renouvellement du langage poétique revêtent toujours une fonction micropolitique dans leur travail de décomposition des conventions et des structures de pensées liées à la langue, et plus généralement à la civilisation occidentale.

Le renouvellement du langage poétique, comme forme idiolectale chez Hugo Ball ou Richard Huelsenbeck, ou forme d'abstraction chez Tristan Tzara, se construit comme un travail sur le corps social et donne au collage une nouvelle fonction esthétique, emprunte d'enjeux micro-politiques comme travail sur les modes de subjectivation et décomposition des structures de représentation.

Hugo Ball y revient à plusieurs reprises dans son journal, le 6 août 1916 par exemple :

³²¹ *Ibid.*, p.p. 46-48.

Le présent n'existe plus à travers des principes, il n'existe qu'à travers des associations. Nous vivons donc une époque fantasmagorique dont les décisions procèdent de séries d'affiliations plutôt que d'axiomes inébranlés. L'esprit créateur peut faire de cette époque ce qu'il veut. Elle est, dans toutes ses dimensions, étalée comme chose disponible, comme matière.³²²

C'est l'« époque », la modernité, qui devient « matériau » de création, dans ses agencements symboliques, et l'expérimentation poétique, le travail sur la langue, y suit une ligne de fuite qui détruit tous les « principes », les « axiomes », des structures de représentation, pour libérer de nouvelles dimensions d'associations inconscientes. Insidieusement liée à l'expression d'une subjectivité inexplorée, et d'un nouveau mode de perception du réel, l'esthétique du Cabaret Voltaire définit une autre modalité de collage : un travail de montage des composantes linguistiques, considérées comme matériaux, pour échapper au sémantisme de « seconde main », aux codes de la représentation.

Et Tzara, dans son introduction au « poème bruitiste », précise encore, en rapprochant le poème phonétique de l'usage des nouveaux matériaux dans les peintures cubistes :

Le concert de voyelles < est une invention nouvelle >. Nous tentons à reproduire les sonorités par plusieurs voyelles lues simultanément. Pour accentuer la pureté de cette conception nous avons pris les éléments les plus primitifs de la voix : la voyelle.

< Par cette netteté, le concert de voyelles se distingue du concert bruitiste inventé par le futuriste Boccioni >.

Par le poème de voyelles < que je lirai maintenant et que j'ai composé est l'expérience de > que j'ai inventé, je veux relier la technique primitive et la sensibilité moderne. Je pars du principe que la voyelle est l'essence, la molécule de la lettre, et par conséquent le son primitif. La gamme des voyelles correspond à celle de la musique. Je pars des variations qui s'enfilent le long du squelette intelligible ; de ce contraste entre l'abstrait et le réel s'ensuit une nouvelle différenciation sans l'extérieur même du poème, parallèle aux idées des peintres cubistes qui emploient des matériaux divers.³²³

De la même manière qu'il assimile dans ce même texte de présentation le « poème bruitiste » à la technique d'insertion de bribes de réalité dans le collage cubiste, Tristan Tzara associe le « concert de voyelles », ou le « poème abstrait », à l'hétérogénéité des matériaux de la peinture cubiste : l'introduction dans le poème de séquences phonétiques – l'agencement de composantes

³²² *Ibid.*, p.p. 56-57. Mais aussi le 16, où il reprend d'une certaine façon les principes du « mot en tant que tel » : « 1. La langue n'est pas le seul moyen d'expression. Elle n'est pas capable de dire les expériences les plus profondes (ce qu'il faut prendre en considération lorsqu'on porte des jugements sur la littérature). 2. La destruction du système de la langue peut devenir un moyen d'autodiscipline. Là où les relations sont interrompues, là où cesse la communication, s'intensifient le mouvement de la descente en soi, l'aliénation, la solitude. 3. Cracher des mots : la langue désolée, paralytique et vide de l'homme social. Simuler la modestie gris verdâtre ou la folie. Intérieurement, en revanche, maintenir un état de haute tension. Atteindre une sphère incompréhensible et inexpugnable. » (*ibid.*, p. 63). On peut y déceler, malgré les réticences d'Apollinaire à l'égard de dada, une proximité esthétique avec le poème « La Victoire » (*Nord-Sud*, mars 1917), même si celui-ci s'inscrit davantage dans un projet de modernité, et non de déconstruction sémiotique.

³²³ Tzara, « Le poème bruitiste », in *Poésure et Peinture, op. cit.*, p. 130. Contrairement au *zaoum*, qui s'attachait essentiellement aux sons consonantiques, le poème phonétique dada s'intéresse principalement aux sons vocaliques.

linguistiques sémantiquement non-articulées – correspond pour lui à l'utilisation de nouveaux matériaux en peinture, et ainsi à une forme de collage.

Assez peu usitées dans les poèmes publiés³²⁴ par Tzara, on retrouve cependant quelques séquences phonétiques dans le poème « Pélamide », publié dans le recueil *Vingt-cinq Poèmes*, paru en juin 1918 dans la collection « dada » :

a e ou o youyouyou i e ou o
 youyouyou
 drrrrdrrrdrrrrrgrrrr
 morceaux de durée verte voltigent dans ma chambre
 a e o i i i e a ou i i i ventre
 montre le centre je veux le prendre
 ambran bran bran et rendre centre des quatre
 beng bong beng bang
 où vas-tu iiiiipft
 machiniste l'océan a ou ith
 a o u ith i ou a t h a o u ith o u a ith
 les vers luisants parmi nous
 parmi nos entrailles et nos directions
 mais le capitaine étudie les indications de la boussole
 et la concentration des couleurs devient folle
 [...]³²⁵

Les séquences vocaliques – ou consonantiques pour certaines – viennent s'intercaler dans le fil d'un texte de la période roumaine (1914-1915), de facture expressionniste, juxtaposant segments d'abstraction phonétique, collant au plus près le « réel », et fragments de poème sémantiquement hétérogène, donnant l'impression que le texte émerge petit-à-petit du bruissement inarticulé du réel, pour se formaliser. Il s'agit, à travers cet agencement de séquences plus ou moins articulées, de formaliser dans le poème un mélange des « matériaux », d'inscrire à même le texte, le processus d'intégration de matériaux « bruts » dans la linéarité structurelle de la langue. En effet, en 1922, dans une lettre-préface adressée à Jacques Doucet qui venait d'en acquérir le manuscrit, Tristan Tzara commente ainsi les poèmes de son premier recueil :

En 1916, je tâchais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons. Ces sonorités (qui n'avaient rien de commun avec les sons imitatifs) devaient constituer un parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain, qui employaient dans les tableaux des *matières* différentes.³²⁶

³²⁴ Henri Béhar, dans *Littéruptures*, mentionne le poème « La Panka » qui, cependant, s'apparente davantage à « l'orthographe libre-expressive » du futurisme italien, en transformant les mots selon leur intensité : « De la teee ee erre moooonte / des bouuuules [...] ». Cf. Henri Béhar, *Littéruptures*, op. cit., p. 98.

³²⁵ Tristan Tzara, « Pélamide », in *Vingt-cinq Poèmes*, [Zurich, Dada, juin 1918], repris in *Dada est tatou. Tout est dada*, Flammarion, « GF-Flammarion », Paris, 1996, p. 56.

³²⁶ Cité par Henri Béhar, in Tristan Tzara, *Dada est tatou. Tout est dada*, op. cit., p. 340.

Autrement dit, l'intégration de séquences phonétiquement abstraites et le travail d'agencement sémantique du poème correspondent, pour Tzara, à un processus de *transmédiation plastique* avec la technique du collage cubiste, bien que la visée soit différente et consiste davantage à confronter le texte à l'inarticulé, au réel non-structuré, qu'à l'intégrer dans un effet de trompe l'œil ou un « effet de réel ». Et, de la même manière que sa poésie repose sur une nouvelle application du collage, une réinterprétation textuelle ou une translation poétique de l'utilisation et de l'agencement des nouveaux matériaux, elle développe dans cette même période zurichoise une relecture de la primitivité, telle qu'elle était apparue dans les premières « déformations » du cubisme, mais comme processus d'acculturation sémiotique, au niveau du poème.

À Zurich, le rapport de dada au primitivisme prend plusieurs formes liées aux masques, à la danse, et à la poésie, et entre ainsi dans le jeu de polyexpressivité des soirées du Cabaret Voltaire : Marcel Janco confectionne des masques à partir de matériaux divers pliés et collés (cartons, papiers, ficelles) qui servent de parures aux danses primitives dada³²⁷ ; Richard Huelsenbeck³²⁸ et Tristan Tzara déclament, avec bruit et fureur, des « poèmes nègres ».

Ces poèmes prennent plusieurs aspects dans la poétique de Tristan Tzara, qui en emprunte soit le rythme et la sonorité (une modalité purement phonatoire) soit la sémantique elliptique et spontanée (une modalité parataxique) : en effet, durant son séjour zurichois et ses activités dada, Tzara publie, dans leur intégralité, des « poèmes nègres » traduits de l'allemand ou transposés phonétiquement – « Chanson du cacadou » (*Dada 1*, juillet 1917), « Deux poèmes nègres » dont « La Chanson du serpent » (*Dada 2*, décembre 1917) pour les traductions, « Toto-Vaca » (*Almanach Dada*, juin 1920) pour la transcription phonétique –, ou de manière plus fragmentaire et segmentielle, dans *La première Aventure céleste de Mr. Antipyrine* et de nombreux textes du recueil *Vingt-cinq Poèmes*. Il faut distinguer à la fois les poèmes adaptés en français – à partir de traductions allemandes trouvées diversement dans les ouvrages ethnologiques de Carl Strehlow, Carl Meinhof, ou des travaux de missionnaire comme Frobenius, consultés à la bibliothèque de Zurich³²⁹ – et faisant l'objet d'un projet de recueil (Tzara mentionne un « volume de poèmes nègres » traduits par lui-même, et « en préparation », dans le premier numéro de *Dada*), du poème

³²⁷ « Non seulement le masque appelait immédiatement un costume, mais il dictait aussi une certaine façon de se mouvoir, prescrivant une gestuelle pathétique très particulière, frôlant quasiment la folie. [...] Les masques exigeaient tout simplement que ceux qui les portent exécutent une danse tragique et absurde. Nous avons alors regardé de plus près ces choses découpées dans du carton, peintes et couvertes de papiers collés, et, à partir de leurs significations originales et multiples, nous avons créé un certain nombre de danses, pour lesquelles j'ai immédiatement composé un petit morceau de musique. » Hugo Ball, *Dada Zurich. Le mot et l'image*, op. cit., p. 39 (24 mai 1916).

³²⁸ Huelsenbeck avait déjà lu des « poèmes nègres » en 1915, à Berlin, lors d'une soirée expressionniste organisée en collaboration avec Marinetti et différentes expérimentations futuristes. (Cf. Marc Dachy, *Archives dada. Chronique*, Hazan, Paris, 2005, p. 458.) Et Hugo Ball note dans son journal, à l'arrivée de Richard Huelsenbeck : « Il plaide pour un renforcement du rythme (le rythme nègre). Il aimerait battre du tambour jusqu'à faire disparaître la littérature sous terre. » (Cf. Hugo Ball, *Dada Zurich. Le mot et l'image*, op. cit., p. 15.) Il semble donc que ce soit sous l'influence de ce dernier, et ce désir d'agitation bruitiste et primitive, que se développe dans le cabaret la lecture de « poèmes nègres ».

³²⁹ Cf. Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs, suivi de Poèmes nègres*, préf. Marc Dachy, Hazan, Paris, 2006, p. 18.

maori (« Toto-Vaca ») publié dans l'intégralité de sa translation phonétique, ostensiblement plagié (à l'égard du collectionneur Jacques Doucet) comme poème abstrait, des fragments de poèmes traduits, ou translétés, ou encore imités – par supposition d'auteur³³⁰ – et diversement assemblés dans ses poèmes zurichois.

Cette double fascination, à la fois pour le rythme des langues étrangères, dénuées de toute sémantique, abstraitement sonores, et pour le sémantisme elliptique, spontané, dynamique, des textes d'origine africaine, malgache ou océanienne, qui rejoint les principes esthétiques du mouvement à Zurich, se traduit chez Tristan Tzara par différents degrés de collage : de la simple citation, comme travail de traduction et de présentation d'un matériau brut, aux procédures de montage et de dissémination dans le fil du texte ; mais, à quelque degré que ce soit – et sous ses formes sonores ou sémantiques – le collage de textes « primitifs » concourt à renouveler la sensibilité du sujet et sa perception du réel, à accroître la spontanéité du rapport à la langue et au sens, à bouleverser, dans ses structures idéologiques, les présupposés d'une époque.

Tzara définit ainsi, dans un article sur la « découverte des arts dits primitifs » (1951), l'interférence de l'esthétique dada et de l'art « primitif » :

Dada, qui préconisait la « spontanéité dadaïste », entendait faire de la poésie une manière de vivre bien plus que la manifestation accessoire de l'intelligence et de la volonté. Pour lui, l'art était une des formes, communes à tous les hommes, de cette activité poétique dont la racine profonde se confond avec la structure primitive de la vie affective. Dada a essayé de mettre en pratique cette théorie en reliant l'art nègre, africain et océanien à la vie mentale et à son expression immédiate au niveau de l'homme contemporain, en organisant des soirées nègres de danse et de musique improvisées. Il s'agissait pour lui de retrouver, dans les profondeurs de la conscience, les sources exaltantes de la fonction poétique.³³¹

En d'autres termes, le recours aux formes issues des arts « primitifs » (poèmes, danses et musique) permet un renouvellement des affects comme un retour du refoulé dans le langage et sa polyexpressivité : plongée dans l'inconscient, immersion des matériaux à même la réalité brute et le foisonnement spontané, non-structuré, des forces vitales dans la libération des percepts – le syncrétisme du « primitif » et du moderne esquisse et concrétise une nouvelle fonction de la poésie que vient matérialiser, aux plans strictement technique et esthétique, l'usage du collage comme processus d'acculturation.

De *La première Aventure céleste de Mr. Antipyrine* à « Ange », en passant par diverses compositions du recueil *Vingt-cinq Poèmes*, Tristan Tzara met en œuvre de multiples procédures de

³³⁰ « On lisait la prose du Moyen-Age et Tzara fit la bonne blague de se payer la tête des Suisses, toujours très étonnés, en faisant passer des rimes nègres de son propre cru pour les reliques d'une culture bantoue ou winnetou. » (Cf. Richard Huelsenbeck, *En avant dada*, op. cit., p.23.)

³³¹ Tristan Tzara, « Découverte de l'art océanien par les poètes », *L'Art océanien, sa présence*, Paris, A.P.A.M., mais 1951, coll. « Le Musée vivant », n° 38, repris in Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs, suivi de Poèmes nègres*, op. cit., p. 33.

collage en assemblant des textes de provenance hétérogène (fragments des *Centuries* de Nostradamus, traduction de poèmes roumains, segments de textes « primitifs » traduits ou transposés phonétiquement, ou simplement imités dans leur structure phonétique ou leur parataxe sémantique, manifeste performatif, adaptation typographique, poème simultanée...), de telle sorte que cette procédure de composition du texte entre dans un jeu de « primitivisation » – de déterritorialisation – des affects et des percepts véhiculés dans la langue structurée : tout un travail de décomposition micro-politique de l'idéologie d'une époque.

Le premier texte publié dans la collection « Dada », *La première Aventure céleste de Mr. Antipyrine*³³² (1916), qui démarque, par son titre, les « aventures célestes de Matorel » de Max Jacob, est un poème polyphonique – et simultanée par endroits – composé de multiples fragments hétérogènes : Tzara y intègre son manifeste « Dada est notre intensité... » sous la forme d'un long monologue, des bribes de poèmes roumains traduits en français, des fragmentations de son poème simultanée et bruitiste « La Fièvre puerpérale » (accolades, « zdranga zdranga... »), des segments de poésie abstraite disséminés dans les multiples voix (« dzin Ada dzin Ada bobobo Tyao oahii hi hi... »), et des extraits de transcription phonétique de « poèmes nègres » :

Mr. BLEUBLEU
pénètre le désert
creuse en hurlant le chemin dans le sable gluant
écoute la vibration
la sangsue et le staphylin
Mataoi Lounda Ngami avec l'empressement d'un
enfant qui se tue

Mr. CRICRI
masques et neiges pourrissantes cirque Pskow
je pousse usine dans le cirque Pskow
l'organe sexuel est carré est de plomb est plus gros
que le volcan et s'envole au-dessus de Mgabati
issus des crevasses des lointaines montagnes
portugal débarcadère tropical et parthénogénèse
de longues choses de plomb qui se cachent
Dschilolo Mgabati Bãilunda

LA FEMME ENCEINTE
Toundi-a-voua
Soco Bgãï Affahou

Mr. BLEUBLEU
Farafamgama Soco Bgãï Affahou

PIPI
amertume sans église allons allons charbon chameau

³³² Le poème fut interprété en public en 1920 seulement, lors de l'arrivée de Tzara à Paris. Accompagné de bois gravés et coloriés de Marcel Janco, le texte en a été réédité dans sa version originale aux éditions Dilecta, Paris, 2005.

synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux
dodododo

Mr. ANTIPYRINE
Soco Bgaï Affahou
zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoum

Mr. CRICRI
il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les
chiens
dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahiii hii hii héboom
iéha iého
[...] ³³³

Cette alternance dans le déroulement du texte et sa polyphonie de fragments multiples et hétérogènes concourt à créer un effet de discordance sémantique par l'entraînement du rythme saccadé des « répliques » et leur incohérence sémantique – emblématiquement signifiée dans la dénomination des « personnages » (par réduplication syllabique et référence abstraite ou symbolique).

Il suffit de comparer ce type d'usage de la poésie « primitive », comme collage segmentiel et abstrait, avec les « Poèmes nègres » de Cendrars – composés cette même année 1916 –, pour saisir la spécificité de l'esthétique dada à Zurich : là où Cendrars utilise un dispositif de montage de citations, plus ou moins tronquées et remaniées (« Continent noir » emprunte à Strabon et à un ouvrage de Moreau de Saint-Méry – *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Dominique* (1877) – pour accuser l'abjection idéologique de l'esprit colonial), ou une esthétique de l'*ecphrasis* à partir de sculptures « nègres » (« Les grands fétiches »), Tristan Tzara procède par segmentations sémantiques (coq à l'âne et attraction phonétique : « amertume sans église allons allons charbon chameau / synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux », enchaînement sans cohésion narrative des différentes « répliques » des « personnages »), et fragmentations linguistiques (martellement de séquences phonétiques abstraites : « oahiii hii hii héboom », roumaines : « zoumbaï zoumbaï zoumbaï », ou de consonance « primitive » : « Dschilolo Mgabati Baïlunda »), de telle sorte que le collage y est davantage un vecteur de « primitivisation » de la poésie, en acte, comme procédure *performative*, que celui d'une critique des préjugés colonialistes sur la primitivité : une manière de rejoindre, dans le travail sur la langue et la composition du discours, une primitivité existentielle longtemps refoulée par les codes littéraires ou culturels.

Cette première forme de collage, segmentielle et phonétique, et principalement inscrite dans le dispositif polyexpressif et agitateur du mouvement dada à Zurich, se retrouve dans les textes de cette période, réunis dans *Vingt-cinq poèmes*. Mais par la suite, et après le travail de traduction de

³³³ Tristan Tzara, *La première Aventure céleste de Mr. Antipyrine*, [« Dada », Zurich, 1916], Dilecta, Paris, 2005.

Tristan Tzara et son projet de réaliser un volume de « poèmes nègres », le collage s'exerce davantage au niveau de la syntaxe et du sémantisme dynamique des textes « primitifs », comme une procédure d'acculturation linguistique : le poème « Ange » par exemple, publié seulement en 1922 dans le recueil *De nos oiseaux*, reproduit et retravaille, dans son lexique et sa mise en page, la traduction d'un poème africain, « Hiver tropique », mais sans le mentionner cette fois-ci :

La couleur se recompose coule entre les espaces
 comme un pendu liquide se balance
 l'arc en ciel
 les vers de lumière circulent dans ta diarrhée
 là où poussent les clarinettes
 femme enceinte toucanongonda
 comme la boule verte
 femme enceinte culilibulala produit de satellite
 [...] ³³⁴

Avec quelques variantes :

la couleur se recompose	coule entre les espaces
les pendus liquides	balance arc-en-ciel
les vers de lumière dans	là où nos durées sont
la vapeur	visibles
où poussent les clarinettes	femme enceinte de
	satellites
la sonnerie glisse sous la	boule verte brûlante
barque	
[...] ³³⁵	

Autrement dit, c'est tout autant la parataxe de ces poèmes « primitifs » que leurs rythmes et leurs sonorités qui exercent une fascination sur Tristan Tzara, qui y retrouve la « spontanéité » dada, dans le magma irrationnel des affects.

Le recours aux textes « primitifs », sous leur forme phonétique ou sémantique, s'intègre ainsi dans une pratique du collage qui permet tout un travail de déterritorialisation de la langue, d'acculturation primitive, en libérant des rythmes et des associations de termes qui laissent affleurer, dans le creuset de dispositifs polyexpressifs, l'inconscient d'une vie affective jusque là refoulée.

Outre leur étroite analogie avec la poésie abstraite des mots inventés, des poèmes bruitistes ou des concerts de voyelles, les poèmes « nègres », travaillés par la technique du collage, s'apparentent tout autant à la pratique d'une abstraction sémantique, telle qu'elle apparaît dans les poèmes de cette période zurichoise, en lien cette fois-ci avec les papiers collés de Hans Arp.

³³⁴ Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs, suivi de Poèmes nègres*, *op. cit.*, p. 78-79.

³³⁵ Tristan Tzara, « Ange », in *De nos Oiseaux*, [éd. Kra, 1929], repris in Tristan Tzara, *Dada est tatou. Tout est dada*, *op. cit.*, p. 154.

2.2.3. *Collage et abstraction*

A Zurich, dans le domaine des arts plastiques, la pratique du collage, ou des papiers collés en particulier, se profile selon de nouvelles modalités de composition liée à l'aléatoire et à l'abstraction. Dès 1915, en effet, Hans Arp réalise avec la complicité de Sophie Taeuber des collages – mais aussi des tissages et des broderies – qui échappent à toute fonction figurative en agencant de simples formes géométriques, mais tentent aussi d'évincer toute marque subjective en recourant au hasard du découpage et de la distribution des formes dans la composition, – utilisant de préférence le massicot plutôt que les ciseaux, pour évincer de ces « peintures géométriques et statiques » toute marque de présence humaine³³⁶. Cette procédure de collage tend à effacer toute empreinte de subjectivité comme tout degré d'objectivité de la composition : une fois de plus, dans l'esthétique dada, il s'agit moins de *reproduire la réalité* que de *produire du réel*, en calquant le processus créatif sur le mode aléatoire de la « nature », permettant ainsi de soustraire l'art à tout ordre symbolique, et de délivrer la représentation de l'ordonnance d'un sens préétabli. Le recours au hasard – dans le découpage et l'agencement des formes – ajoute, sémiotiquement, de l'arbitraire à l'arbitraire, redoublant le non-sens radical du réel et de la création pour aboutir au « pur rayonnement de la réalité³³⁷ » :

Dada est pour le sans-sens ce qui ne signifie pas le non-sens. Dada est sans sens comme la nature. Dada est pour la nature et contre l'art. Dada est direct comme la nature. Dada est pour le sens infini et les moyens définis.³³⁸

Selon les témoignages³³⁹, Arp aurait découvert cette nouvelle procédure de collage, abstraite et aléatoire, soit en déchirant un dessin insatisfaisant, et en apercevant les morceaux épars disposés sur le sol former ce qu'il souhaitait exprimer (Hans Richter), soit en s'appliquant à mélanger des papiers découpés de formes et de couleurs différentes, pour les coller scrupuleusement suivant leur distribution (Georges Hugnet). Quoi qu'il en soit, la nouvelle « technique » adoptée par Hans Arp ajuste le mode de composition des papiers collés selon une distribution aléatoire, qui permet d'intégrer dans le processus créatif l'idée même de « sans-sens », comme un plan ou un champ d'immanence à l'image même de la vie, ou de la « nature » : le réel dans toute son indétermination.

³³⁶ Cf. Hans Arp, *Jours effeuillés*, [1948], Paris, Gallimard, 1966 ; cité in Marc Dachy, *Archives dada – Chronique*, op. cit., p. 51.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Jean Arp, *Jours effeuillés*, cité in Marc Dachy, *Archives dada – Chronique*, op. cit., p. 46.

³³⁹ Cf. Brandon Taylor, *Collage. L'Invention des Avant-gardes*, op. cit., p. 39.

Comme technique artistique, le collage, ainsi livré à l'aléatoire comme champ d'immanence, modifie radicalement le fondement esthétique des papiers collés cubistes pour glisser, dans son mode de composition, de la représentation de la réalité à la présentation du réel – ou d'un « sur-réalisme » à l'abstraction de la réalité : il définit, dans son mode même d'agencement des fragments découpés, une conception du réel, se confondant ou se modulant avec une représentation « spontanéiste » ou arbitraire de la vie, dans son incohérence et son absence de sens. Hans Arp insiste sur ce point à plusieurs reprises dans ses écrits esthétiques :

Je poursuivis le développement de la technique des papiers collés en bannissant la volonté dans la composition, et m'en remettant à une exécution automatique. J'appelai cela « travailler selon la loi du hasard », la loi qui contient toutes les autres, et qui nous échappe, aussi bien que la cause première qui fait jaillir toute vie et qui ne peut être éprouvée que par un total abandon à l'inconscient. J'affirmai que celui qui suivait cette loi créait la vie à l'état pur.³⁴⁰

« Inconscient », le mot est lâché, mais on voit bien le sens qu'il recouvre dans l'esthétique de Hans Arp : tout ce qui échappe à l'entendement humain ou à la rationalité, tout ce qui relève de cette immanence insensée du processus vital. Un simple plan de composition aléatoire, dépassant l'ordre ou l'ordonnement de la conscience. Un branchement direct sur l'insignifiance du réel et son mode de production : une esthétique du hasard et de la spontanéité – l'abstraction du collage.

Or, c'est justement ce principe d'indétermination, cette part laissée au hasard et à l'aléatoire du découpage et de la redistribution de segments plastiques, qui se retrouve dans le champ poétique à travers l'expérimentation d'une poésie spontanée et de nouveaux modes de composition. Dès novembre 1919, Arp, Serner et Tzara publient dans *Der Zeltweg* « Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem Spaziertock » (« L'hyperbole du coiffeur crocodile et de la canne »), texte collectif dont la composition relève de la participation, non concertée sémantiquement – « inconsciente » de l'effet d'ensemble ou du texte global – des différents poètes. Le texte ne relève pas d'un effet de montage ou de collage de bribes sémiotiques « arrachées » à la réalité, mais d'une composition aléatoire liée à la jonction, ou la connexion, de trois flux d'écriture, sémantiquement individualisés, syntaxiquement reliés, dans le corps du texte.

Le feu Saint-Elme circule furieusement autour des bardes des anabaptistes
ils sortent de leurs verrues des lampes de mineurs
et trempent leurs derrières dans les flaques d'eau
il chanta une boulette à clous sur les glaces flottantes
et les siffla si gracieusement autour du coin le débraillé
qu'une grille en fer forgé glissa
4 eugene en excursion scandinavienne millovitsch caisse bleue
un succès foudroyant
entre la crème de cheveux d'une péniche de canal

³⁴⁰ Hans Arp, « Ainsi se ferma le cercle », cité in Marc Dachy, *Archives dada – Chronique, op. cit.*, p. 51.

le tarin le plus indolent monta sabots claquants sur le poteau de bouillie
 d'un sac à beurre dans le plumage d'étain
 voyage terreur sur le mur raide
 [...] ³⁴¹

Si les six premiers vers semblent se découper en deux séquences de trois vers (organisées successivement autour des reprises pronominales « ils » [« des bardes des anabaptistes »] et « il » [sans référence]), la suite accentue l'incohérence sémantique et syntaxique du texte en multipliant les allotopies (« une boulette à clous sur les glaces flottantes », « la crème de cheveux d'une péniche de canal », « le poteau de bouillie » etc.) et les effets de parataxe (« **excursion** scandinavienne millovitsch **caisse bleue** », « **voyage terreur** sur le mur raide »), soulignant ainsi comme des *collures* dans le fil logico-sémantique du texte. Le collage, dans ce premier texte « automatique » relève tout autant de la multiplicité des participants et de la succession des flux d'écriture, que de l'automatisme en tant que tel. Autrement dit, ce poème collectif calque, par ce double dispositif de composition (écriture collective et non contrôlée), le procédé aléatoire des papiers collés de Hans Arp : mode de distribution du texte livré au hasard dans sa construction logico-sémantique, production d'inconscient et abstraction de la représentation.

Le titre lui-même procède par assemblage aléatoire, aux niveaux lexical (plus sensible encore en allemand, grâce au mot composé « Krokdilcoiffeur ») et syntaxique dans la relation de détermination (« L'hyperbole **du** crocodile coiffeur ») et de coordination (« **et** de la canne »), de telle sorte que le mode de distribution des mots, et leur hétérogénéité sémantique, adapte dans la langue le procédé des papiers collés de Hans Arp : production aléatoire et automatique d'inconscient. Le collage devient sémantique et produit une forme d'abstraction référentielle, – l'incohérence sémantique du texte engendre la représentation d'un monde chaotique et désordonné, l'inconscient de la représentation, à l'image de la « nature » ou du réel « sans sens ³⁴² ».

Outre le domaine des arts plastiques, avec les collages de Hans Arp, ou le champ de la création poétique avec les premiers essais collectifs d'« écriture automatique », le mode de composition aléatoire investit aussi l'expérimentation musicale : dès 1913, Marcel Duchamp conceptualise et réalise l'*Erratum musical* en tirant au hasard des notes dans un chapeau, et, en mars 1920, pour la manifestation dada au Théâtre de l'Œuvre, Ribemont-Dessaignes compose, à l'aide d'une roulette de poche permettant de déterminer la succession des notes, le morceau de piano *Le Pas de la*

³⁴¹ « L'Hyperbole du coiffeur crocodile et de la canne », in *Der Zeltweg*, Verlag Mouvement dada, Zurich, 1919, repris in *Dada Zurich – Paris (1916-1922)*, op. cit. p. 238, trad. Sabinne Wolf.

³⁴² Hans Arp précise, à propos de la poésie « automatique » : « La poésie automatique sort en droite ligne des entrailles du poète ou de tout autre de ses organes qui a emmagasiné des réserves. Ni le Postillon de Longjumeau, ni l'alexandrin, ni la grammaire, ni l'esthétique, ni Bouddha, ni le Sixième Commandement ne saurait le gêner. Il cocorique, jure, gémit, bredouille, yodle comme ça lui chante. Ses poèmes sont comme la nature : ils puent, rient, riment comme la nature. » Cité in Marc Dachy, *Archives dada – Chronique*, op. cit., p. 57.

chicorée frisée, interprété par Gabrielle Buffet³⁴³. Le recours au hasard et à l'aléatoire permet ici d'anéantir la notion d'art, à travers la conception d'un *readymade* ou d'un morceau d'« anti-musique³⁴⁴ », et de rompre radicalement avec les conventions de l'art comme de la musique.

Cette négativité, musicalement discordante, n'est pas absente des productions et des prémisses de la poésie aléatoire, dans son automatisme : Tristan Tzara, dans sa « Chronique » « Pour faire un poème dadaïste » (*Littérature* n°15, juillet 1920) opère, par son systématisme, un travail de sappe sur la langue comme vecteur de sens :

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà « un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. »³⁴⁵

Le choix d'un article de journal, comme texte support de manipulations aléatoires, de découpage et de collage sémiques, n'est pas innocent et rappelle, bien sûr, les premières expérimentations des papiers collés cubistes, tout en permettant de définir une autre esthétique du collage comme travail négatif sur le langage « de seconde main », travail de dislocation de la consistance idéologique dans le découpage des unités du discours, et leur remontage aléatoire : inscription du collage dans l'abstraction sémantique, plutôt que la « surreprésentation » de la réalité. L'article de journal, loin d'ancrer la composition du texte dans le tissu de la réalité sociale, subit un travail de dislocation détruisant tout processus de symbolisation, pour mieux détruire le langage en tant qu'outil idéologique, comme le montre le seul exemple de « poème » réalisé selon ce procédé, publié pour accompagner la réédition de cette « Chronique » dans son *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* :

³⁴³ Sur ce point, Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis ou du mouvement dada à l'espace abstrait*, [1958, René Julliard], Union Générale des Editions, « 10/18, Paris, 1973, pp. 100-101 et 402-403.

³⁴⁴ « Un peu plus tard, c'est grâce à cette roulette que je composai les morceaux de piano qui furent joués aux manifestations Dada de l'Œuvre et de la Salle Gaveau. Egalement une mélodie écrite sur une petite annonce du journal *le Matin*. Tel est mon bagage d'après ce procédé. Comme il s'agissait alors plus d'antimusique que de musique, il était bien suffisant. » Cf. Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis ou du mouvement dada à l'espace abstrait*, *op. cit.*, pp. 402-403. Il joint, dans la dernière composition (perdue), le modèle du collage ou de l'emprunt cubiste (fragment de journal) au procédé aléatoire, pour détruire toute positivité esthétique.

³⁴⁵ Tristan Tzara, *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, in *Dada est tatou. Tout est dada*, *op. cit.*, p. 229.

Lorsque les chiens traversent l'air dans un diamant comme les idées et l'appendice de la méninge
montre l'heure du réveil programme (le titre est de moi)
Prix ils sont hier convenant ensuite tableaux / apprécier le rêve époque des yeux / pompeusement que
réciter l'évangile genre s'obscurcit / groupe l'apothéose imaginer dit-il fatalité pouvoir des couleurs
[...]³⁴⁶

L'effet produit par le travail de collage aléatoire est proprement agrammatical, et transforme l'article de journal en séquences de mots, fondamentalement « abstraites », qui n'ont aucune cohérence logique ou sémantique ; seul exemple de concrétisation de ce procédé, on comprend aisément que cette « Chronique » de Tzara est bien moins un manifeste formel, comme a pu en produire le futurisme, que la formulation ironique d'une posture esthétique. L'écart même, entre le texte issu du collage aléatoire et le titre que lui donne son auteur, manifeste le lien étroit qui relie les poèmes de cette période et la technique du collage, même si celle-ci n'est pas adoptée dans son formalisme pur : le titre procède d'une forme d'écriture automatique, court-circuitant l'appareil logico-sémantique pour produire un énoncé dénué de sens, ou détaché de toute construction logique ou consciente du sens, à l'image du procédé mis en œuvre dans toute sa négativité linguistique, mais grammaticalement recevable. Si les textes « automatiques », ou le développement d'une poésie abstraite dans le courant des années 1918-1919, ne relèvent pas de la mise en œuvre de la technique du collage au sens strict, comme le montre l'exemple donné par Tzara à sa « Chronique », elle s'en rapproche esthétiquement, par un travail de discordance sémantique.

Publié quelques mois seulement après l'arrivée de Tzara à Paris, ce petit manifeste, plus performatif que formel – énonciation, en acte, d'une situation esthétique – calqué sur la musique aléatoire et les procédures de papiers collés, transpose dans le domaine poétique les nouvelles formes de collage abstrait, et traduit toute une expérience poétique menée à Zurich, notamment en 1918 avec la publication de *Vingt-cinq Poèmes*, puis 1919, avec la rencontre et la collaboration de Francis Picabia. Nombreux sont les poèmes de cette période, publiés en revue (*Der Zeltweg*, *Dada*, *391*, *SIC*, *Littérature*) ou en volume, qui relèvent de cette poétique du collage – sans être pour autant d'authentiques collages au sens strict, ou composés intégralement de collages, mais produisant le même effet de disjonction logico-sémantique, une forme de dislocation, de démembrement de la langue dans sa structure signifiante : Tzara et Picabia mettent en œuvre, parallèlement mais avec des tournures qui leur sont singulières, des pratiques d'écriture qui dessinent de nouveaux contours signifiants, libèrent une forme d'inconscient qui correspond à un besoin de renouvellement radical des significations et des modes de subjectivation.

Dans une chronique parue dans les n° 40-41 de *SIC* (février-mars 1919), J. Perez-Jorba présente *Vingt-cinq Poèmes* de Tristan Tzara comme des « Pensées à coupe-papier », insistant sur la nouveauté lyrique de ces poèmes, tout en précisant aussi leur discordance :

³⁴⁶ Tristan Tzara, *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, in *Dada est tatou. Tout est dada*, op. cit., p. 229.

De l'accouplement des objets ou de leur simple énumération naît dans ces poèmes une image vivante vibrante prenante ensorcelante. Cela tombe souvent il est vrai dans la désarticulation grammaticale mais faite avec art.³⁴⁷

La métaphore du « coupe-papier » évoque très justement la disjonction sémantique dont procèdent ces poèmes, comme la « désarticulation grammaticale » dont ils font preuve, tout en suggérant, sans le savoir, un processus de collage : en effet, la plupart des poèmes de ce premier volume repose sur un principe de juxtaposition elliptique, allant parfois jusqu'à l'agrammaticalité, par simple attraction phonique, mais certains procèdent par montage de citations tronquées des *Centuries* de Nostradamus (« redécouvertes » par Marcel Janco en 1917) et de poèmes primitifs, agencés dans une hétérogénéité sémantique qui rejoint le processus du collage abstrait. Sans être automatiquement le produit d'un travail de montage segmentiel, la facture de ces poèmes procède avant tout par juxtaposition elliptique et allotopique, mettant en évidence la spontanéité sans logique, « sans sens », inconsciente, de ce nouveau lyrisme abstrait. Ainsi, de manière exemplaire, dans le dix-neuvième poème, « Danse caoutchouc verre » :

maladie obscurité fleurir en allumettes dans nos organismes
geler

moi touche-moi
touche-moi seulement
escargot monte sur axe pays blanc

vent veut
incolore
veut veut
trembles
veut
qui qui oui veut

monsieur
tzacatzac
parasol
casse casse
glace glisse
monsieur

monsieur
noix d'encre fait un bruit la fleur-timbre-poste³⁴⁸

A l'image du titre du poème, le texte développe une suite de séquences sans connexion logique, dont la désarticulation est encore accentuée par le recours à la juxtaposition, l'usage de l'infinitif

³⁴⁷ J. Perez-Jorba, « Pensées à coupe-papier », *SIC* N° 40-41 (février-mars 1919), in *SIC*, *op. cit.*, p. 320.

³⁴⁸ Tristan Tzara, « Danse caoutchouc verre », in *Vingt-cinq poèmes*, [Dada, Zurich, juin 1918], repris in *Dada est tatou. Tout est dada*, *op. cit.*, p. 65.

(« maladie obscurité fleurir en allumettes... »), la détermination zéro (« escargot monte sur axe pays blanc »), l'attraction phonétique et grammaticale, ou l'onomatopée (« vent veut », « glace glisse », « Tzacatzac »), les répétitions (« moi touche-moi / touche-moi », « veut veut », « casse casse »), ou encore la désarticulation syntaxique (« veut veut / **trembles** / veut / **qui qui oui** veut »). Le poème semble ainsi une suite désordonnée de séquences abstraites, dont la discontinuité traduit une esthétique du collage proche des expériences aléatoires et automatiques. L'apostrophe « monsieur », introduite de manière répétitive dans les deux dernières strophes du poème, suivie de séquences particulièrement paratactique et allotopique, conduit à accentuer l'effet de rupture générale, en désignant de manière sans doute trop obséquieuse le destinataire du poème comme unique élément encore socialisé, lissé par le langage de « seconde main », auquel s'opposerait tout le flux discontinu et automatique de la nouvelle langue poétique, abstraite et inconsciente, non socialisée.

Chez Tristan Tzara, le collage aléatoire met en œuvre des procédés de dislocation sémantique et logique, par désarticulation syntaxique et allotopie généralisée, pour générer une part d'inconscient dans la langue : un inconscient qui n'a ici rien d'individuel ou de métaphorique, mais lisse dans la langue une part de chaos de la représentation, un glissement vers des percepts primitifs.

Cette poétique de la discontinuité logico-sémantique, transmédiation de l'esthétique du collage abstrait, est encore particulièrement sensible dans le volume *Cinéma calendrier du cœur abstrait maison*³⁴⁹, qui réunit divers poèmes publiés de 1918 à 1920 : le titre suffit à définir la poétique de la juxtaposition abstraite et spontanée, comme le dernier poème évoque de manière dédicatoire ses amis les plus proches de cette esthétique du collage :

le foot-ball dans le poumon
casse les vitres (insomnie)
dans le puits on fait bouillir les nains
pour le vin et la folie
picabia arp ribemont-dessaïnes
bonjour³⁵⁰

Ce volume intensifie encore l'abstraction en systématisant le procédé de juxtaposition de séquences allotopiques ; ainsi, presque au hasard, le poème n° 17 :

somnifère profondeur qui cuit le coucou kaki
cloche autodidacte et tempérée à sueur d'humidité cacao
d'autres liqueurs cérébrales troublent la grande ourse dans les creusets
frémir comme des ficelles cultivées à l'équateur
l'appareil guillotine la marche familière des wagons³⁵¹

³⁴⁹ Recueillant des poèmes écrits à Zurich, le volume est publié à Paris, dans la « Collection Dada », en juin 1920, en même temps que la « Chronique » « Pour faire un poème dadaïste ».

³⁵⁰ « Poème n° 21 », in *Cinéma calendrier du cœur abstrait maison*, [Collection Dada, Paris, 1920], in *Dada est tatou. Tout est dada*, op. cit., p. 83.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 82.

Cette juxtaposition de séquences, qui ne s'inscrit ni dans le cadre de la représentation ni dans celui d'un sens construit et logique, n'est pas sans évoquer, comme le titre du recueil, les essais de cinéma abstrait de Viking Eggeling ou Hans Richter, dont *Der Zeltweg* publie certains dessins, comme une suite désordonnée d'intensités.

Les poèmes de Francis Picabia, publiés dans sa revue *391* ou dans les nombreux volumes qu'il compose dans cette période (*L'Athlète des pompes funèbres*, *Râteliers platoniques*, *Poésie ron-ron*, *Unique eunuque*, *Pensées sans langage*), relèvent de la même poétique de l'abstraction mais s'inscrivent dans un style assez différent : là où Tristan Tzara multiplie les juxtapositions et les ruptures sémantiques, dans un flux tendu d'intensités abstraites, l'écriture de Picabia procède davantage par inserts allotopiques, ou apposition disjonctive, même s'il s'agit à chaque fois de produire de l'inconscient, de produire de nouvelles formes de langage, passant outre la logique et la structuration raisonnée du discours – le lissage de la représentation – pour se calquer sur une sorte de création spontanée ou élémentaire, remuant concepts et percepts.

Il suffit de comparer deux poèmes de la même période pour être sensible aux différences stylistiques. Soit « Carnage abracadabrant » de Tzara, publié intégralement dans *Der Zeltweg* (novembre 1919), et fragmentairement dans le n° 9 de *391* (novembre 1919) :

se lever sous la manivelle de l'accordéon fluctuation calculation des résidus lents malades – quelle gorge rigide garage des fouets sages et parallèles et la cavalcade classée sous l'accolade

roman policier, nez artificiel pour éclairage rose des jours de fête, pick-pockets, imperméables, ballons aux bords des lacs biberons soir de printemps les machines marchent pour le grand réveil qui loue le grand carambolage dieu

de cambodge arrivé avec son bouledogue, parti à 5h 05 tué minuit précis
[...]³⁵²

Et « Mousseline facile ou effet de neige », de Francis Picabia, paru dans le n° 8 de *391* (février 1919) :

Je suis un amant **fusée**
de banlieues **camisoles** –
Elle est charmante **Yankee**
depuis ses cheveux
jusqu'au pantalon **miroir** –
A perte haleine nos imaginables baisers
en boulevards athéniens **rubis**
ressemblent au mariage
des coudes écorchés

³⁵² Tristan Tzara, « Carnage abracadabrant », in *Der Zeltweg* [Zurich, novembre 1919], in *Dada Zurich – Paris (1916-1922)*, op. cit. p. 78.

Cocotte vierge importée d'Amérique
 comme une cheminée sans feu
 son sourire **canapé**
 enlace d'un peu loin –
 Ses cils secs
 battent l'heure de partir –

au Palace à St. Moritz³⁵³

Là où le texte de Tzara procède par séquences d'accumulations allotopiques, voire, ce qui pourrait passer pour une troncation de citation tirée d'un quotidien (« de cambodge arrivé avec son bouledogue, parti à 5h 05 tué minuit précis »), sans dessiner aucune cohérence référentielle sinon celui d'un flux d'intensités abstraites ou d'impacts perceptifs et conceptuels spontanés, le poème de Picabia dresse un champ référentiel (on devine l'isotopie d'une rencontre amoureuse, avec, peut-être, un ancrage autobiographique, comme le laisse supposer la mention finale du lieu de composition), mais perturbé par des distorsions grammaticales (« **A perte haleine** nos imaginables baisers ») ou des inserts elliptiques en apposition (« fusée », « camisoles », « Yankee », « miroir », « rubis », « canapé ») qui détruisent la continuité sémantique du texte, comme autant de collages qui tissent un réseau d'associations hypothétiques, mais en relation implicite avec l'isotopie du texte : une sorte de « jump cut », pour emprunter aux concepts cinématographiques, des « sauts » référentiels qui donnent, comme en raccourcis, une représentation désordonnée, elliptique, d'une successions de percepts, ou de souvenirs³⁵⁴.

De l'un à l'autre, le degré d'abstraction diffère : Picabia, par un travail de ruptures sémantiques, brouille le champ référentiel de ses textes, comme dans une vision chaotique et parcellaire, lacunaire, de la réalité – une immersion dans le pré-conscient ; alors que Tzara développe, dans un champ perceptif discontinu, une abstraction sémantique qui ne laisse place qu'à la spontanéité de l'expression, et donne de la réalité une représentation littéralement insensée, suivant une dynamique vitale et aléatoire, une immersion dans l'inconscience de la représentation.

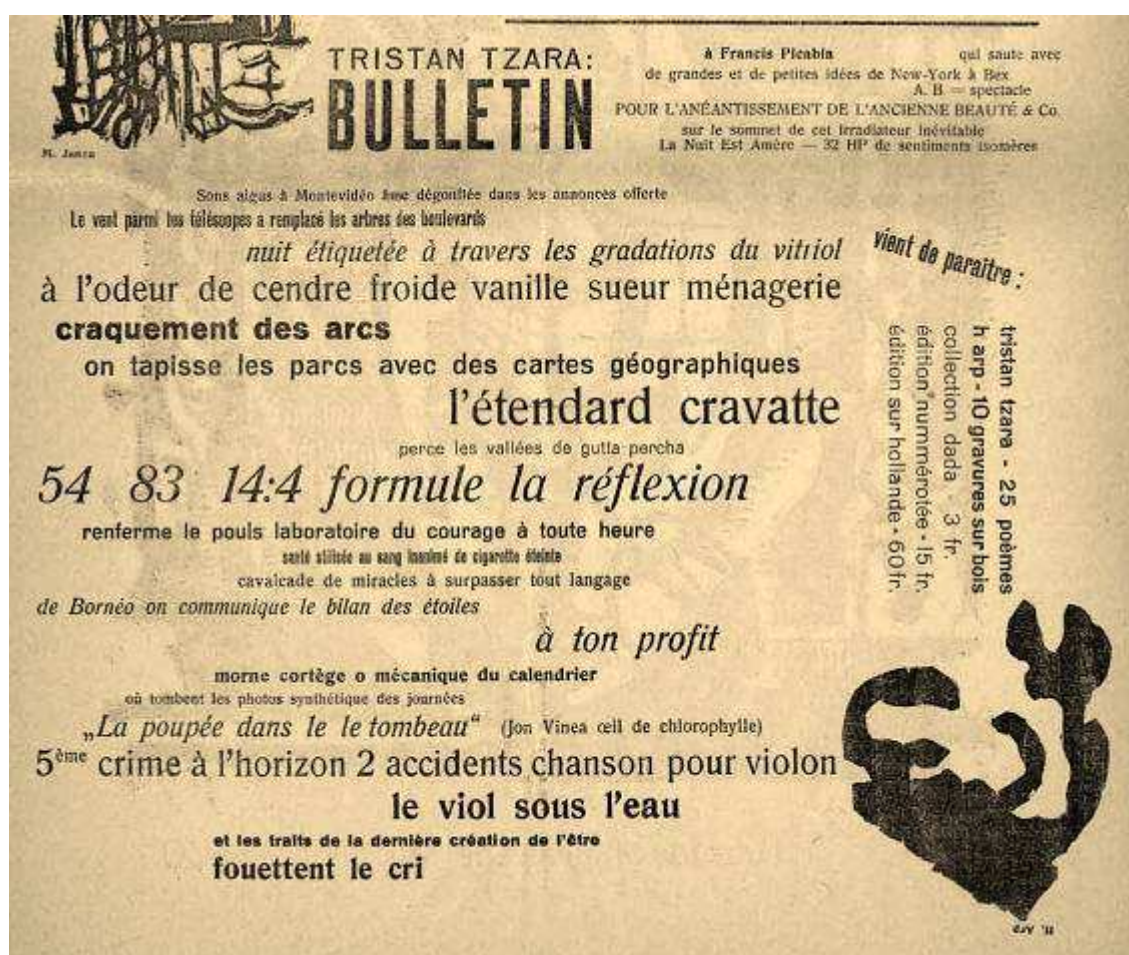
Ces deux formes d'esthétique du collage, proche de l'automatisme³⁵⁵, développent un mode d'abstraction purement sémantique, dont témoigne notamment la sobriété typographique des volumes de Tzara et Picabia (les brefs poèmes de *Cinéma calendrier du cœur abstrait maison* sont isolés sur la page en petite casse, alternant avec les gravures de Hans Arp, à la manière d'un livre

³⁵³ Francis Picabia, « Mousseline facile ou effet de neige », in *391* n° 8 (février 1919), repris in Michel Sanouillet, *Francis Picabia et 391*, T. I, *op. cit.*, p. 64.

³⁵⁴ Le poème *Unique eunuque*, publié en février 1920, procède quant à lui en insérant dans la continuité du texte des séquences dont l'ordre de lecture est inversé : « Aime la solitude / **Loin plus** / Influence de couleurs souvenirs / **Visage ton** / Pauvre étalage colifichet / Des idées / **Mais jour un passer pas** / J'ai le monde derrière moi deux fois par jour / Passions et élégances extérieures / **Méchanceté évidente '1** / Tombera de leurs mains [...] » (Cf. *Unique Eunuque* in Francis Picabia, *Poèmes, op. cit.*, pp. 220-221), ce qui confère à son écriture poétique une facture proprement cinématographique.

³⁵⁵ Dans l'unique numéro zurichois de *391*, Picabia et Tzara publient deux textes automatiques composés conjointement et édités en vis-à-vis, de haut en bas, et inversés.

cinétique ; les dessins mécanomorphes disparaissent de la composition des recueils de Picabia, qui privilégie des poèmes de plus en plus amples) ; cependant, Tristan Tzara compose à cette même époque trois poèmes dont la composition graphique entre dans un processus de transmédiation plastique, proche des collages abstraits de Arp et du procédé de sa « Chronique » pour « faire un poème dadaïste » : « Bulletin » (*Dada 3*, décembre 1918), « Boxe » (*SIC* n° 42 et 43, mars-avril 1919), et « Bilan » (*SIC* n° 49 & 50, octobre 1919).



TZARA, « Bulletin », *Dada 3* (décembre 1918)

Si ces poèmes reprennent le principe d'une écriture segmentielle et désarticulée, le découpage logico-sémantique est souligné par l'utilisation de plusieurs fontes de caractère et les variations de casse et crée un « effet de collage » : à la différence des collages du dadaïsme berlinois, et notamment ceux de Johannes Baader, qui pratiquent à *la lettre* le découpage de segments de phrases, ou de mots, ou de simples lettres, pour former, par collage, une composition sémiotique abstraite, Tristan Tzara ne coupe ni ne colle, mais transcrit la désarticulation du collage dans le désordre et la variété de la typographie.

Dans l'explosion typographique du n° 3 de la revue *Dada*, la composition de « Bulletin » confère au poème abstrait et à la poétique du collage un aspect indéniablement plastique, rejoignant

à la fois l'esthétique aléatoire des collages de Hans Arp, dans la distribution des segments de texte et le choix arbitraire des fontes et des casses (jeu de hasard typographique), et le découpage logico-sémantique énoncé dans la « Chronique », si ce n'est que les fragments « découpés », ou segmentés, n'appartiennent pas à la catégorie du mot, mais de segments discursifs, permettant au texte de franchir le seuil de la grammaticalité tout en développant une conceptualité abstraite. De nombreux segments reprennent l'esthétique de l'allotopie et de la juxtaposition (« à l'odeur de cendre froide vanille sueur ménagerie », « santé stilisée [sic] au sang inanimé de cigarette éteinte »), certains d'entre eux semblent empruntés – découpés / assemblés – à des articles de journaux : « sons aigus à Montevideo [âme dégonflée] dans les annonces offertes », « on tapisse les parcs avec des cartes géographiques³⁵⁶ », « morne cortège », « de Bornéo on communique le bilan [des étoiles] », « 5^{ème} crime à l'horizon 2 accidents [chanson pour violon] » – évoquant autant de titres de tribunes ou de fragments d'articles, par leur dénotation. Le titre lui-même, « Bulletin », évoque une rubrique de quotidien, comme les poèmes « Bilan », ou « Boxe », de telle sorte que la composition abstraite et plastique de ces poèmes apparaît comme un travail de montage d'éléments (lexèmes, segments discursifs, casse de caractères) empruntés aux journaux.

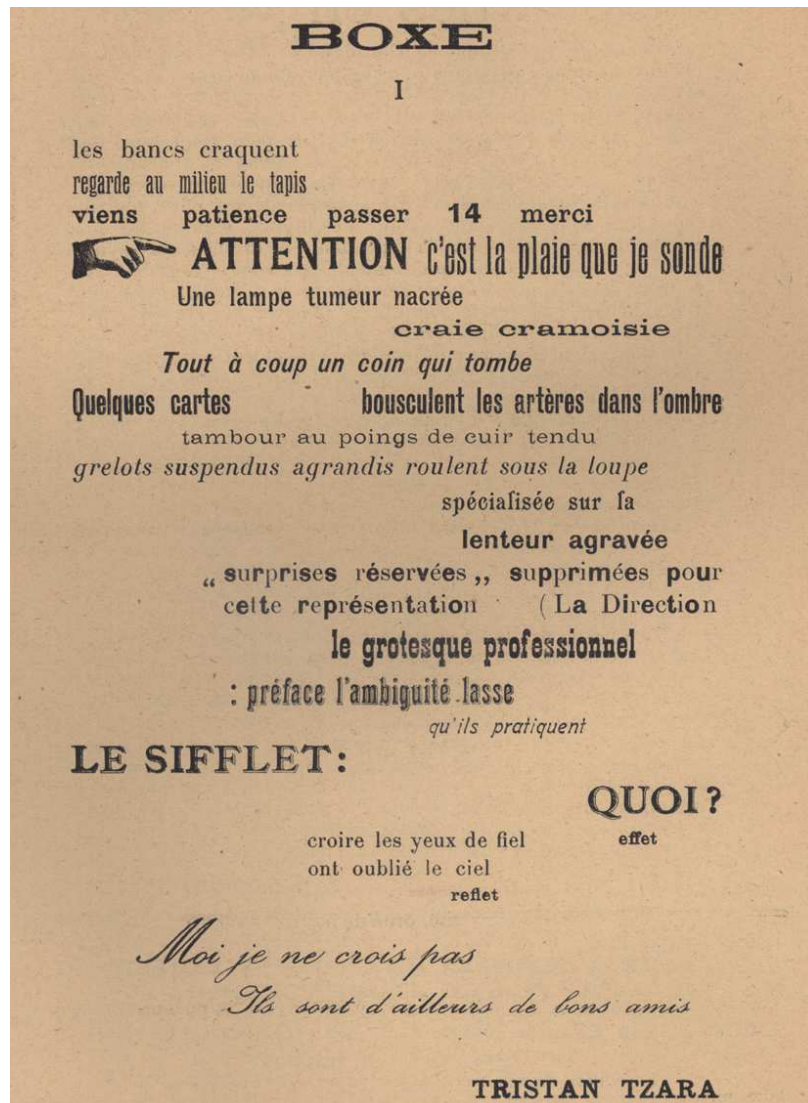
Cet « effet de collage » est encore plus perceptible dans le poème « Boxe³⁵⁷ », publié quelques mois plus tard dans la revue *SIC*, qui tisse tout au fil de sa composition l'isotopie du sport de combat : « les bancs craquent », « regarde au milieu le tapis », « Une lampe [tumeur nacrée] », « [tambour au] poings de cuir tendu », « supprimées / pour cette représentation / (la direction », « le grotesque professionnel », « le sifflet : », « ils sont d'ailleurs de bons amis ». Cette poétique du collage, assortie de l'abstraction par association de termes, est d'autant plus perceptible dans les segments du texte qu'ils sont souvent tronqués, au niveau de la syntaxe ou de la ponctuation : « viens patience passer 14 merci », « spécialisée sur la », « (La Direction », « : préface l'ambiguïté lasse », « qu'ils pratiquent », « ont oublié le ciel » ; et que les différents segments semblent se répondre, au plan typographique : « LE SIFFLET : » / « QUOI ! », « effet » / « reflet » reprennent la même casse de caractère et traduisent la spontanéité du combat, au même titre que l'insert iconographique de la fameuse main à l'index tendu « ATTENTION ».

Autrement dit, la facture visuelle du poème « Boxe » semble procéder d'un montage de fragments prélevés dans les journaux ou les commentaires des spectateurs d'un match de boxe ; seulement, l'effet produit ne relève en rien d'une représentation « instantanéiste » ou simultanée d'un tel spectacle, mais creuse au contraire une forme d'abstraction par la multiplicité des rapprochements de termes, comme champ d'intensités perceptives prises dans un désordre chaotique. Il s'agit moins de « représenter » l'instant, comme dans le poème simultanéiste, que de

³⁵⁶ Qui n'est pas sans anticiper sur les « dérives psychogéographiques » des Situationnistes.

³⁵⁷ Plus récemment, on retrouve cette esthétique de la fragmentation diégétique dans l'hétérogénéité typographique, à travers le roman *Let's let's go* de Frédérique Léal (Pol, Paris, 2005).

produire un champ d'intensités non ordonné, fondre le texte ou la création à l'image de la contingence de la réalité : une production incontrôlée.



TZARA, « Boxe », *SIC* n° 42 et 43 (mars-avril 1919)

Cette dernière forme de collage, la plus proche d'une poétique abstraite et aléatoire dans sa dimension transmédiatale, dessine toute la différence esthétique qui sépare le dadaïsme qui va se construire – ou finir de se construire – à Paris, avec le retour de Picabia puis l'arrivée de Tristan Tzara en janvier 1920, et le dadaïsme berlinois, sous l'impulsion initiale de Huelsenbeck, parti de Zurich en 1918. Le clivage esthétique qui sépare les deux courants du mouvement dada se retrouve dans l'évolution de la technique du collage : alors qu'à Berlin, la technique des papiers collés et la poétique du collage dessinent de nouveaux modes de transmédiataion à travers les expérimentations du photomontage dans les œuvres diverses de Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, Johannes Baader ou John Heartfield, et le développement d'une poésie radicalement abstraite et

phonétique, ou « optophonétique », ou du « recyclage » Merz de Schwitters à Hanovre ; à Paris, le collage suit le courant de l'abstraction sémantique, et le développement littéraire du *readymade*.

2.3. Collage et contre-culture (1919 : Paris)

Si l'on peut dater le début du mouvement dada à Paris par l'arrivée de Tzara en janvier 1920, invité à rejoindre Francis Picabia et attendu avec impatience par le groupe de *Littérature* depuis la publication du *Manifeste 1918* – même si, dès 1919, Tzara avait tissé de nombreux liens avec Paris, par échange épistolaire ou publications en revue –, il est plus délicat d'en fixer la fin, compte tenu des multiples ruptures, défections et intérêts contradictoires qui affleurent dans le développement du mouvement et sa progressive transformation par le Surréalisme. En effet, le mouvement parisien se construit autour du groupe de Puteaux, de formation plastique (Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes et, en retrait, Marcel Duchamp), celui de la revue *Littérature* (André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault), et de Tristan Tzara, venu avec son expérience du tapage zurichois : autant d'esthétiques et d'intentions artistiques différentes, voire contradictoires, qui ne tardent pas à se heurter et à dévoiler de multiples malentendus. Si les premières manifestations dada de 1920 (la « Première matinée du Mouvement Dada » au Grand Palais, le « Festival Dada » à la salle Gaveau...) sont empruntées du tohu-bohu zurichois, apporté par Tzara (il en va de même des publications en revue : le n° 13 de *Littérature* publie notamment 23 « manifestes » dada), celles de la « grande saison dada », en 1921, prennent un tour bien différent avec la visite de l'église de Saint Julien le Pauvre, organisée par Breton, l'exposition Max Ernst ou le « Procès Barrès » et la rupture de Picabia : sans attendre les premières polémiques entre Tzara et Breton au sujet du Congrès de Paris, que ce dernier projette d'organiser dès le mois de janvier 1922, ou l'éclatante dissolution du groupe lors de la Soirée du *Cœur à barbe* en juillet 1923, ou même les premières publications ouvertement surréalistes en 1924 (le *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton paraît au mois d'octobre), c'est dès la deuxième année parisienne que le mouvement dada commence à suivre une autre voie, qui se détache progressivement de l'esprit dada, dans sa toute négativité provocatrice et sa spontanéité vitaliste.

A travers les multiples dissensions et les violentes polémiques qui s'élèvent au sein du groupe parisien durant la période 1920-1923, l'esthétique dada est progressivement annexée par ce qui deviendra le surréalisme : la poétique du collage procède ainsi à la fois du développement d'une nouvelle forme de *readymade* poétique, sous l'impulsion de Picabia, du déploiement de pratiques polyexpressives et transmédiales lors des manifestations ou des expositions dada, et enfin d'un

travestissement de l'abstraction poétique et de l'aléatoire dans des formes plus figuratives de l'écriture automatique, liées à un inconscient individualisé et métaphorique.

Dans le domaine des arts plastiques, on retrouve cette dichotomie à travers les œuvres de Picabia qui, en intégrant l'esthétique du *readymade* dans ses « toiles » accentue la part de provocation et d'anti-art dans les différents salons d'exposition ; celles de Man Ray qui expérimente, dès 1922, la photographie sans appareil photographique en réalisant ses « rayogrammes » ; et enfin celles de Max Ernst, dont l'exposition de 1921 révèle au groupe de *Littérature* une forme de « merveilleux » et fait glisser, par l'utilisation de photomontage, le collage dans le domaine de la métaphore. *Readymade* et anti-art chez Picabia, expérimentation abstraite chez Man Ray, collage métaphorique chez Max Ernst : trois esthétiques du collage qui se retrouvent, diversement transmédiées, dans le champ poétique.

2.3.1. Collage et readymade

De retour à Paris, Francis Picabia poursuit sa veine créative en publiant, dans les différents numéros de sa revue *391*, quelques dessins mécanomorphes et de multiples poèmes abstraits³⁵⁸, seulement le revue prend un tour de plus en plus provocateur et polémique en multipliant les aphorismes cinglants.

A partir de 1920, et du numéro 12 notamment, la revue ouvre ses pages à de multiples expérimentations plastiques : Picabia reproduit, en couverture du n° 12, le portrait de la Joconde rectifié par Marcel Duchamp³⁵⁹, l'intitulant « LHOOQ », avec un « Manifeste DADA » attaquant ouvertement les cubistes, et sur l'ensemble d'une page, une tache d'encre portant le titre sacrilège « La Sainte-Vierge ». Ces deux reproductions visent évidemment à ridiculiser l'art – « La Joconde », comme « La Sainte Vierge » personnifiant, grâce à toute une tradition picturale, l'art même dans ses fonctions académiques –, et particulièrement le retour à l'ordre et à la représentation

³⁵⁸ Si les premiers numéros parisiens (n° 9, 10 et 11) publient les poèmes abstraits de Picabia, Tzara et Ribemont-Dessaignes, le numéro 12 (mars 1920) laisse une large place au groupe de *Littérature* et présente notamment toute une suite de courts poèmes abstraits de Picabia (« !_ !;... »), Ribemont-Dessaignes (« Un Prompt tu », Tzara (« Lettre Anonyme »), Breton (« Terre de couleur »), Soupault (« Règlements ») et Aragon (« Poésie ») : les textes du groupe de *Littérature*, portés vers l'abstraction, gardent tout de même une lisibilité métaphorique qui permet de voir la différence esthétique qui sépare déjà cette première formation dada. (D'une certaine façon, Jacques Rivière ne s'y trompa pas, lors de la polémique sur l'arrivée de Tzara à Paris, en mettant sur le même plan, dans son article « Reconnaissance à dada », la poétique de jeune roumain et celle de Picabia: « Et bien entendu la mienne [de patience] ne va pas jusqu'à me faire lire ou écouter tout au long des litanies ahurissantes de MM. Tzara ou Picabia. [...] La plupart des poèmes Dada sont non pas seulement indéchiffrables, mais proprement illisibles et il n'y a pas lieu de leur consacrer plus d'attention que leurs auteurs, dans le fond, ne leur attribue d'importance. » (*La Nouvelle Revue Française*, n° 83, août 1920, cité in Marc Dachy, *Archives dada – Chronique*, *op. cit.*, p. 273.)

³⁵⁹ Il s'agit d'une reproduction de la main de Francis Picabia et réalisée « de mémoire », et avec son autorisation, du *readymade rectifié* de Marcel Duchamp, alors reparti à New York, qui présentait quant à lui barbichette et sourcils épais. Sur ce point, Michel Sanouillet, *Picabia et 391*, T. II, *op. cit.*, p. 113.

qui voit le jour, au cours de ces premières années de paix, dans la période ingresque de Picasso et les expositions du Salon d'Automne. Derrière et à travers leurs visées éminemment polémiques et agressives, ces deux œuvres renouvellent l'esthétique du collage en l'ouvrant sur la poétique du *readymade*, et en instaurant le procès de l'expression artistique.

Louis Aragon, revenant sur l'histoire du collage dans son article « La Peinture au défi », lors de l'exposition de la Galerie Goemans, en 1930, rappelle le renouvellement artistique lié au développement du *readymade*, se trompant au passage sur l'identité de R. Mutt :

Les étapes significatives de ce procès [celui de la « personnalité » et de la « technique » artistique] : Duchamp ornant de moustaches la Joconde et la signant, Cravan signant une pissotière, Picabia signant une tache d'encre et l'intitulant la Sainte Vierge, sont pour moi les conséquences logiques du geste initial du collage.³⁶⁰

Dans la perspective d'apologie du collage surréaliste, notamment à travers les réalisations de Max Ernst, les *readymades* de Duchamp et Picabia apparaissent comme de simples étapes de transformation de l'art pictural, en remettant en question à la fois le « métier » artistique, l'art de peindre, l'expression de la personnalité et la fonction mimétique de la peinture. Mais par delà cette perspective, Aragon définit avec acuité la relation de ces « compositions » avec le collage et la redéfinition de l'art qu'elles impliquent.

Dans un article de 1921, Aragon notait avec plus de perspicacité encore le rôle du « hasard », de l'arbitraire et de l'aléatoire, dans ce « dessin » de Francis Picabia :

Au domaine de l'inimitable, Francis Picabia, peintre, emprunte les éléments rationnels de ses tableaux qui sont autant de brevets d'inventeur. Il laisse tomber de l'encre sur une feuille blanche, et l'encre s'étale, gicle : éclaboussures incomparables que nul ne pourra copier. [...] Le moment que la main penche la bouteille au-dessus du papier, quelle lueur dans la nuit humaine ! Si, sous la tache d'encre, Picabia écrit : « La Sainte-Vierge », il définit le hasard.³⁶¹

Au regard du retour à l'académisme des salons parisiens, la tache d'encre – dont le titre démarque un thème cher à Ingres³⁶² – se présente comme un geste à la fois iconoclaste et blasphématoire, mettant sur le même plan la fonction mimétique et illusionniste de l'art et le dogme religieux, que contredit dans des gestes provocateurs et désinvolte le matérialisme dada. Cependant, cette nouvelle pratique du *readymade*, particulièrement séditeuse et agressive, dresse à travers ce tissu de négativité une nouvelle esthétique qui tente, à l'inverse, de « définir le hasard », de cerner les contours du non-sens dans une relation déterritorialisée au réel et à la subjectivité : définir un

³⁶⁰ Louis Aragon, « La Peinture au défi », repris in *Les Collages*, Hermann, « Collection savoir », Paris, [1965], 1980, p. 52.

³⁶¹ Aragon, « A quoi pensez-vous », in *Ecrits nouveaux*, août-septembre 1921, cité in Michel Sanouillet, *Picabia et 391*, T. II, *op. cit.*, p. 115.

³⁶² En 1920, la revue *Les Hommes du jour*, notamment, reproduit en vis-à-vis, sous le titre « Deux écoles », le dessin « tachiste » de Picabia et *La Sainte-Vierge* d'Ingres.

autre champ de représentation et de subjectivation, libéré des dogmes de la logique de la représentation, et de leur substrat idéologique.



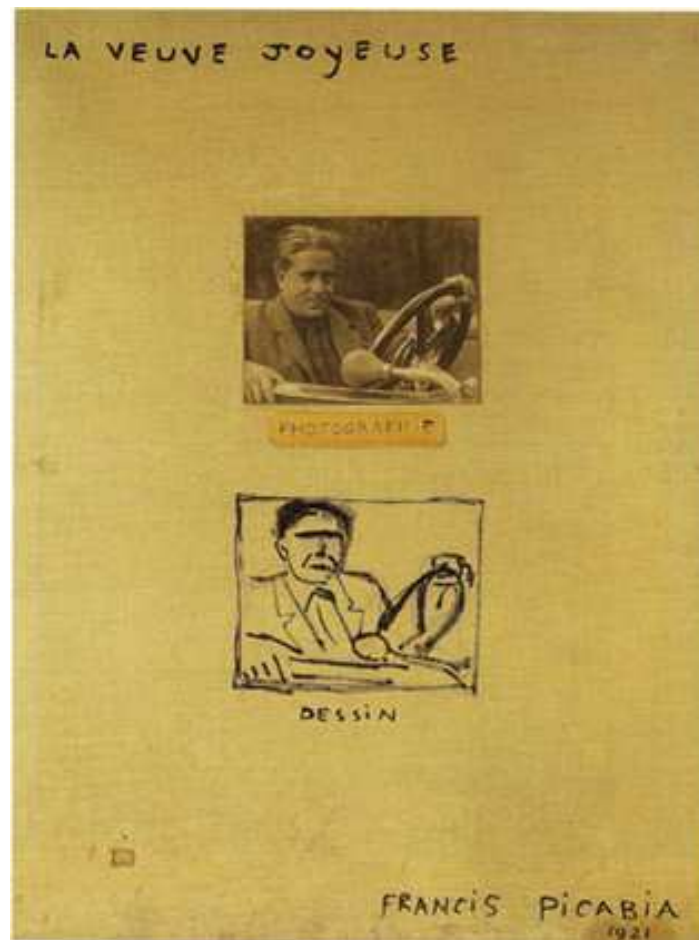
FRANCIS PICABIA, « La Sainte-Vierge », 301 n° 12 (juillet 1920)

La période 1920 des numéros de *391* ouvre ainsi ses pages à toute une série d'expérimentations, plus ou moins iconoclastes et agressives, investissant de nouveaux matériaux comme de nouvelles techniques dans une perspective matérialiste : après le « Tableau Dada » du n° 12 (reproduction de la « Joconde » de Duchamp), le n° 13 présente des reproductions des travaux sur verre de Marcel Duchamp (« A regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure ») et une photographie de *Lampshade* de Man Ray, sculpture rotative de papier et de tôle, le n° 14 présente en couverture un « Dessin Dada » qui n'est rien d'autre qu'un ticket de P.M.U. présenté sans retouche, dans sa simple valeur plastique et absurde de *readymade*, et la « Copie d'un autographe d'Ingres », authentique lettre manuscrite du peintre demandant le consentement de ses ascendants pour son mariage, Picabia ayant simplement ajouté son prénom devant la signature du peintre (« Francis Ingres »), un « tableau-objet » mécanique de Jean Crotti, une « aérographie³⁶³ » de Man Ray, et un collage photographique à partir d'un portrait de Picabia par Man Ray, autographié « Vive papa Francis le raté ».

Autrement dit, au cours de cette première saison dada de 1920, l'esthétique du collage s'intègre dans les nouvelles formes d'expérimentation liées aux nouveaux matériaux et aux nouvelles

³⁶³ Tableau réalisé au pistolet autour des objets ou pochoirs pour obtenir un effet photographique. (Cf. Michel Sanouillet, *Picabia et 391*, T. II, *op. cit.*, p. 125.)

techniques, notamment photographiques, en prenant la forme de *readymades* tapageurs ou de photomontages caustiques qui dénigrent toute forme de représentation « réaliste ».



FRANCIS PICABIA, *La Veuve joyeuse* (1921)

Cette nouvelle forme de *readymade* (autographe, détournement de cliché photographique, présentation de rebut typographique) aboutit chez Picabia à la confection de toiles sans peinture, refusées pour certaines au Salon des Indépendants de janvier 1922 : *Danse de Saint-Guy*, seule toile acceptée, présente un cadre vide permettant de relier par des ficelles quelques notes manuscrites sur des bouts de carton (le titre énigmatique « Danse de Saint-Guy », la signature « Francis Picabia », et un étrange jeu de mots « Tabac – rat »), dans un minimalisme qui réduit la pastique à ces simples attributs (titre et signature). La cadre et les ficelles avaient déjà servi au décor de la représentation de *La Première aventure céleste de M. Antipyrine* en 1920, et étaient prévus pour être exposés « en transparence », accrochés au plafond, accusant ainsi les « ficelles » du métier. Les deux « toiles » refusées au prétexte qu'elles présentaient soit une photographie (*La Veuve joyeuse*) soit une inscription injurieuse (*Chapeau de paille ?*) sont tout autant iconoclastes : *Chapeau de paille ?* est un collage sur toile d'un carton d'invitation au réveillon cacodylate de Marthe Chénal relié par un tracé assez grossier à un carton autographié « Francis Picabia », et des inscriptions manuscrites

(titre, signature et la mention, en diagonale sur la toile « m..... pour celui qui le regarde ! ») ; *La Veuve joyeuse*, au même titre que *Fresh Widow* de Marcel Duchamp (1920), définit la mort de l'art comme représentation (dans sa version traditionnelle de « fenêtre ouverte sur le monde ») en juxtaposant le collage d'une photographie de Picabia au volant d'une de ses voitures et sa « reproduction » à gros traits à la peinture à l'huile.

L'esthétique du collage prend chez Picabia une fonction iconoclaste et esquisse avec virulence tout un travail de négativité dans l'art traditionnel, en recourant au collage photographique, à l'assemblage et au montage de rebuts manuscrits ou typographiques pour développer une forme d'*esthétique sans plastique* : petite machine de guerre contre-culturelle dans le milieu artistique parisien.

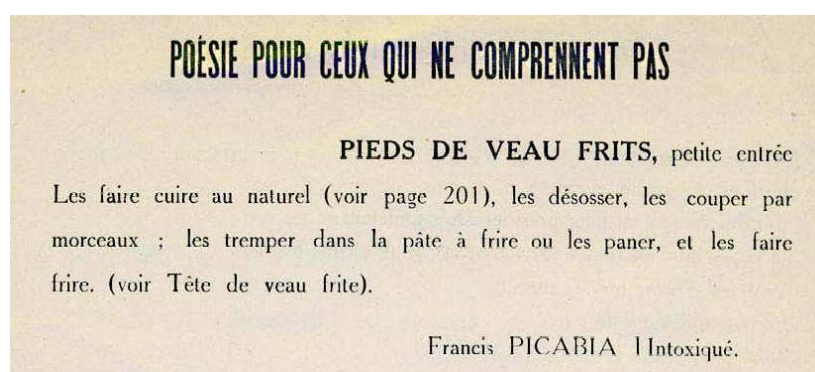
Or, parallèlement à 391 et aux divers frasques avec le Salon des Indépendants et le Cirque d'Hiver³⁶⁴, Francis Picabia publie dans le courant de l'année 1920 deux numéros de la revue *Cannibale* – dont le titre dénote un primitivisme agressif et provocateur : entre des aphorismes cinglants ou des bribes pamphlétaires, une lettre ouverte à Rachilde ou aux « chefs du cubisme », des dessins mécanomorphes, des poèmes abstraits ou des chroniques absurdes, la revue laisse place à la reproduction de textes qui sont une translation littéraire du *readymade*. Si on peut voir, dans le premier numéro de *Cannibale* (avril 1920) le *Chèque Tzanck* de Marcel Duchamp intitulé de manière transmédiatique « Dessin dada », et une photographie du fameux portrait de Cézanne³⁶⁵ sous le titre de « Tableau dada », nombreux textes suivent la même procédure : « Suicide », de Louis Aragon, se contente de reproduire l'Alphabet, « Chansonnette Sédobrol » est la reproduction sans autorisation d'une lettre de Jean Cocteau annonçant à Picabia sa rupture avec Dada ; le deuxième numéro (mai 1920) publie quant à lui une photographie de Tzara et Picabia au volant d'une voiture, sous la présentation d'une manchette de journal (« Mercer 85 HP »), une recette de « pieds de veau frits » tirée d'un livre de cuisine (« Poésie pour ceux qui ne comprennent pas »), une liste des patronymes « Breton » sortie de l'annuaire téléphonique (« Psst ») et un ticket déchiré intitulé « Douleur en cage dada à la nage » par Tristan Tzara.

A travers cette recrudescence de textes « trouvés », ou de *readymades* textuels, se définit une nouvelle forme de collage qui, au lieu de travailler la langue dans son abstraction sémantique, comme de nombreux poèmes dada, prélève directement du texte dans le champ sémiotique des productions discursives utilitaires et des déchets typographiques de la société : une forme de *readywritten* qui exerce à l'égard de l'écriture et plus particulièrement de la poésie le même travail de négativité que les premiers *readymades* duchampiens. L'emprunt direct, non rectifié, de

³⁶⁴ En 1919, l'organisateur de l'exposition, Sandberg, dissimule à l'aide de petites étiquettes les titres érotiques des peintures mécanomorphes de Picabia (« Parade amoureuse », « Vagin brillant ») pour ne pas heurter la sensibilité du public.

³⁶⁵ L'assemblage sur une toile d'une peluche de singe, entourée des mentions manuscrites « Portrait de Cézanne », « Portrait de Rembrandt », « Portrait de Renoir », « Nature morte ».

fragments discursifs dans la réalité sociale ne suit plus aucune impulsion de surreprésentation du réel mais procède par recontextualisation et détournement sémiotique, notamment par l'usage d'une intitulation disjonctive. Désignés explicitement comme « poèmes » – par le choix des titres ou la recontextualisation dans une revue d'avant-garde – ces *readywritten* ne fonctionnent ni comme « effet de réel » ou caution de « nouveau réalisme » comme dans la poésie « cubiste », ni comme redistribution sémantique comme dans le « poème abstrait » dadaïste, mais intègrent un processus de transcatégorisation sémiotique qui détruit radicalement la notion traditionnelle de poésie – tout comme le *readymade* duchampien altérerait irrévocablement la notion d'art.



FRANCIS PICABIA, « Poésie pour ceux qui ne comprennent pas », *Cannibale*, n° 2 (mai 1920)

Comme procédure de transmédiation, le *readymade* textuel qui se développe dans le courant de l'année 1920, la première saison dada, remet en question de manière provocante à la fois la notion de poésie comme travail sur la langue comme expressivité, et celle d'auteur comme expression d'une subjectivité : simple détournement, cette modalité de collage intégral harcelle la langue dans son système sémiotique, bouleversant les représentations et les catégorisations sémiologiques. Seulement, ce processus de transcatégorisation ne fonctionne pas de la même manière ni ne recouvre la même fonction chez tous les participants du groupe dada parisien, et un clivage s'établit déjà entre le *readymade* picabien et le « texte trouvé » de l'équipe de *Littérature*.

De la tache d'encre de « La Sainte-Vierge » à la recette des « pieds de veau frits », en passant par l'« Autographe d'Ingres », la pratique du *readymade* se déplace chez Picabia du domaine artistique au champ poétique, avec le même travail de négativité : désacralisation sarcastique du principe d'auctorialité et référencialité irrévérencieuse par son insolence ou sa banalité. Si l'« Autographe d'Ingres » s'attaque à l'image de l'artiste, son aura social et le prestige de la signature, tout en rapprochant implicitement la subordination de l'art à la représentation et la soumission à un dogme social – le choix d'une lettre d'allégeance d'Ingres n'est pas tout à fait neutre –, le texte « Poésie pour ceux qui ne comprennent pas » traduit le même travail de liquidation, mais à l'égard de la poésie « traditionnelle » cette fois-ci, ou de l'image traditionnelle

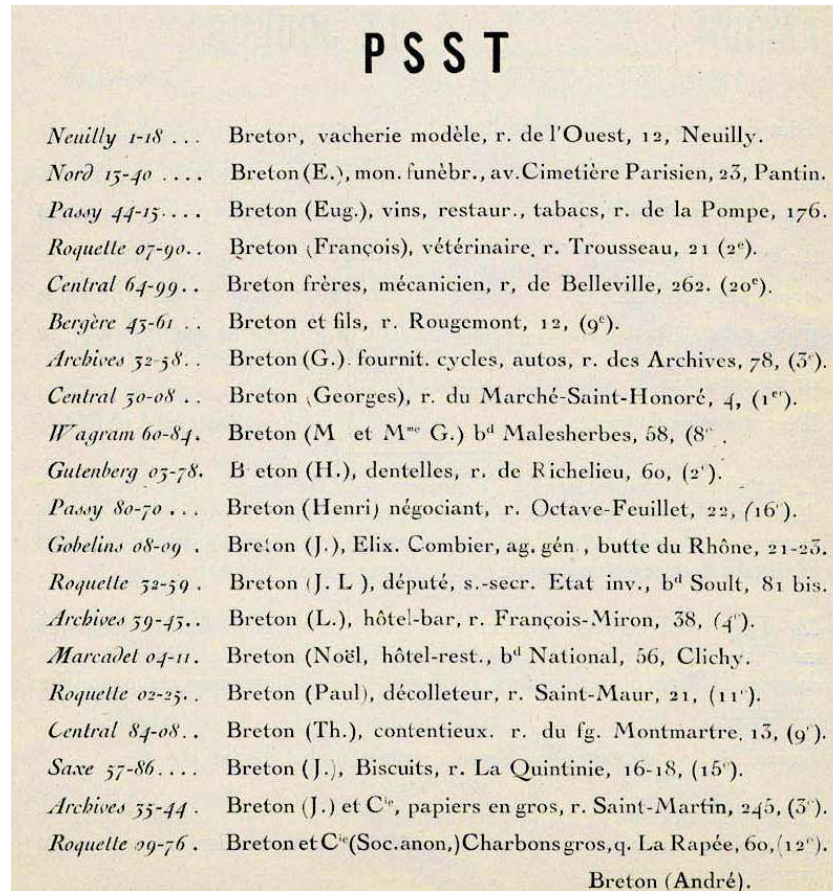
de la poésie. Accepter les modalités académiques de l'art ou les formes usités – et usées – de la poésie, dans son néo-symbolisme traditionnel, accepter le « retour à l'ordre » de cette période d'entre deux guerres, c'est tout autant adhérer à l'idéologie de cette période et de sa société : le renouveau idéologique, les nouvelles modalités de subjectivation comme le nouvel ordre déterritorialisé de la représentation ne peuvent s'affirmer que par un travail d'anéantissement des anciennes valeurs, – un travail à même les systèmes sémiotiques, leurs matériaux et leur ancrage idéologique.

« Poésie pour ceux qui ne veulent pas comprendre » répond, de manière agressive, aux expérimentations de la poésie abstraite et du collage aléatoire : par sa trivialité et son incongruité, la petite recette de cuisine réduit la poésie, pour ceux qui refusent l'abstraction des matériaux et le collage sémantique, le creusement du non-sens et de l'inconscient dans la langue, à ce que le langage a de plus matériel et pragmatique. Le *readymade* textuel, l'emprunt direct à la masse discursive du corps social, est l'antithèse paradoxale du collage abstrait, son double négatif. Dans une posture anti-poétique, le *readymade* textuel et littéral effectue arbitrairement le même transfert sémiotique que dans le *readymade* duchampien, par l'indexation du titre et de sa dénotation ; seulement, au regard du collage abstrait et de la poésie aléatoire – comme chez Duchamp le travail du *Grand Verre* vis-à-vis des objets « déjà faits » et « tout près » – cette forme intégrale et insolente de collage « poétique » développe une insignifiance toute opposée à l'abstraction aléatoire, celle de l'indifférence généralisée et de l'équivalente nullité de tout : l'insignifiance radicale de la réalité comme des prétentions littéraires. Un travail de sape des représentations et des valeurs littéraires, ou poétiques. Un cannibalisme socioculturel.

Tristan Tzara présente dans ce deuxième numéro de *Cannibale*, avec un extrait de poésie abstraite (« Pastilles d'acier acide »), un simple ticket déchiré, étrangement intitulé « Douleur en cage dada à la nage » : la disjonction du titre et de l'« œuvre » accentue bien évidemment l'absurde et le non-sens de ce collage *readymade*, son arbitraire, seulement elle traduit aussi, de manière exceptionnelle à Paris, cette esthétique du déchet et du rebus sociologique qui était en train de se mettre en place, notamment à Hanovre dans l'immense œuvre Merz de Kurt Schwitters.

Le poème d'Aragon, « Suicide », ne fonctionne pas tout à fait de la même manière : le titre, au lieu d'introduire une rupture sémantique accusant la non-sens (Tzara) ou la provocation (Picabia), induit un schéma de lecture sémantique, permet de « lire » et d'interpréter le collage *readymade*. En effet, le déroulement neutre et objectif des lettres de l'alphabet sur la page, et dans l'ordre, peut ainsi se lire comme un déni de subjectivation, un refus de symbolisation ou de structuration symbolique dans la neutralité de la langue. Loin de déstructurer le système sémantique et de le vider de son sens, l'alphabet de « Suicide » et son réseau de connotation délivré par le titre, tissent tout un

registre symbolique à partir d'un « texte » tout près. Le *readymade* y prend une portée symbolique³⁶⁶.



ANDRE BRETON, « PSST », *Cannibale*, n° 2 (mai 1920)

Le texte de Breton suit un régime encore différent en choisissant une liste d'homonymes dans l'annuaire, jouant à la fois du caractère insolite et hétéroclite de la variété des adresses et la disparité des fonctions sociales, et se rapproche davantage du « texte trouvé » que du *readymade*. La « signature » elle-même, « Breton (André) », s'intègre par sa forme imitative, au texte insolite. Il s'agit davantage de faire surgir l'inquiétante étrangeté de l'existence à travers la curiosité d'un texte trouvé et son étrange coïncidence, que de laisser libre cours au hasard et à l'*indifférence esthétique*. Le « texte trouvé » ne met plus en place une procédure aléatoire qui désoriente toute tentative de sémantisation et délivre le non-sens des processus de symbolisation, mais repose au contraire sur une dynamique de la coïncidence et de la réinterprétation symbolique des signes, dans ce qu'ils présentent de plus anodins. Le *readymade* n'y relève plus de l'aléatoire, mais d'une esquisse de « hasard objectif » : une resymbolisation arbitraire, ou subjective, du non-sens. Une appropriation du hasard.

³⁶⁶ Portée symbolique qui fit notamment réagir quelques journalistes, publiant en réponse à Louis Aragon une « Résurrection » : l'alphabet lu à l'envers... (Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 180.)

Un autre texte, « Une maison très solide », publié en avril 1919 dans *Mont de Piété* et dédié à Tristan Tzara détourne un fait divers :

Le gardien des travaux
est victime de son dévouement³⁶⁷

Depuis longtemps le mode de construction d'un immeuble situé rue des Martyrs était jugé déraisonnable par les gens du quartier. Rien n'apparaissait encore de la toiture que déjà des peintres et les tapissiers entreprenaient de décorer les appartements. De nouveaux échafaudages étayaient tous les jours la façade chancelante, au grand trouble des passants que le gardien des travaux rassurait. Hélas ! celui-ci devait payer son optimisme de la vie puisqu'hier, à midi trente, alors que les ouvriers étaient allés déjeuner, la bâtisse s'effondrait, l'ensevelissant sous les décombres.

Un enfant, trouvé évanoui sur les lieux du sinistre, ne fut pas long à reprendre connaissance. C'est le jeune Lespoir, 7 ans, que l'on reconduisit bien vite à ses parents. Il avait eu plus de peur que de mal. Il commença par réclamer la trottinette sur laquelle il s'était élancé du haut de la rue. Le garçonnet, raconte qu'un homme avec un bâton s'étant précipité vers lui en criant « Gare ! » il avait voulu s'enfuir. C'est tout ce dont il se souvient. On sait le reste. Son sauveur, bien connu de l'entourage sous le nom de Guillaume Apollinaire, pouvait avoir une soixantaine d'années. Il avait gagné la médaille du travail et ses compagnons l'estimaient.

Quand pourrons-nous donner la clé de ce mystère ? On recherche, en vain jusqu'à présent, l'entrepreneur et l'architecte de la maison penchée. L'émotion est considérable.

À Tristan Tzara.

Le récit du fait divers n'est pas ici l'objet d'un découpage abstrait, ni l'ostentation de l'arbitraire et du non-sens, mais à la manière d'un *readymade rectifié* détourne le sens d'un article dans une perspective poétique – l'apparition du nom de Guillaume Apollinaire en lieu et place de celui du gardien des travaux marque le détournement sémantique – qui conduit à relire l'article dans un sens symbolique, à réinterpréter, à resémotiser l'anodin, le fait divers, dans le sens d'une lecture littéraire (Apollinaire, gardien des travaux de rénovation de la langue, estimé de ses compagnons, mais victime de son optimisme et de la lenteur des travaux...).

Là encore, la pratique du « texte trouvé », ou « détourné », s'éloigne de l'esthétique du non-sens, du « sans-sens », du creusement asymbolique du réel dans les signes, pour au contraire renouveler les procédures de symbolisation : surinterpréter les signes et leur contingence – donner, tout simplement, du sens au hasard.

Autrement dit, à travers cette poétique du *readymade* qui se développe dans le courant des années 1919-1920 et parallèlement à la poésie « abstraite », comme sa contrepartie symbolique, se dessinent déjà des esthétiques différentes : radicalement négative et agressive chez Francis Picabia, abstraite et ouverte sur les nouveaux matériaux chez Tzara, plus sémantique – ou symbolique – chez Aragon et Breton.

³⁶⁷ « Texte trouvé » envoyé à Aragon, repris en avril 1919 dans la composition du recueil *Mont de Piété*.

D'une certaine façon, le même clivage se retrouve, durant cette période, dans l'exploration des nouveaux matériaux et la multiplication des soirées tapageuses de récitals et d'expositions, l'évolution et le creusement de nouvelles formes de polyexpressivité.

2.3.2. Nouvelles formes de polyexpressivité

Arrivé à Paris, Tristan Tzara amène avec lui toute une culture de l'agitation publique et une pratique de l'organisation – ou de la désorganisation – de manifestations poétiques : tout un processus de polyexpressivité de la poésie à travers le mélange des supports et l'entremêlement des formes artistiques. Ce tapage public ne procède pas uniquement d'une fonction étroitement artistique de renouvellement des formes et de la réception de la « poésie », il recouvre avant tout de nouveaux modes de subjectivation et de nouvelles modalités d'existence qui travaillent, bruyamment, le corps social, pour en détruire les formes obsolètes et leur assujettissement idéologique. Certains passages du « Manifeste 1918 » accusent cet engagement critique de l'esthétique dada :

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada* ; protestation aux poings de tout son être en action destructive : DADA ; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse : DADA ; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs de nos valets : DADA ; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat : DADA [...] ³⁶⁸

« Négation de la famille », « action destructive », exploration de l'inconscient et du refoulé existentiel (refus du « compromis »), bouleversement de la hiérarchie et des valeurs instituées de la société bourgeoise : si l'utilisation de nouveaux matériaux, comme le travail de décomposition de la langue (dans sa structure formelle comme dans son sémantisme), vise à la destruction d'une forme de représentation et d'assujettissement idéologique, elle prend, à travers les manifestations publiques, une forme de « combat », et se constitue comme une « machine de guerre », une machine destructrice, mais aussi une machine ludique et dysfonctionnelle : une pragmatique esthétique.

Le collage, comme technique de création, y apparaît ainsi comme un outil de déstructuration symbolique (travail de négativité sur la langue usuelle et le soubassement idéologique de la structure du langage) et de destruction d'une culture ancrée dans un corps social. Le « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », lu pour la première fois en décembre 1920, soit à la fin de la première saison dada marquée par de nombreuses manifestations bruyantes et tumultueuses dans l'esprit du

³⁶⁸ Tristan Tzara, « Manifeste 1918 », in *Dada est tatou. Tout est dada*, op. cit., p. 212.

Cabaret Voltaire, insiste encore davantage sur la *négativité en acte* de l'esthétique dada et son engagement existentiel, son travail sur les modes de subjectivation :

Désordonner le sens – *désordonner* les notions et toutes les petites pluies tropicales de la *démoralisation, désorganisation, destruction, carambolage*, sont des actions assurées contre la foudre et reconnues d'utilité publique.

[...]

Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout.³⁶⁹

Cette force destructrice de l'esthétique dada comme déstructuration du sens dans l'affleurement d'un inconscient refoulé dans la langue et la structuration symbolique, ce travail de *démoralisation* du corps social et de son soubassement idéologique, cette décomposition de la langue comme outil d'assujettissement et de lissage représentationnel, prennent consistance à travers la polyexpressivité discordante des manifestations dada et le recours spontané aux procédures de collage comme vecteurs de désorganisation de la logique et du discours, « *démoralisation* » de la prose socialisée, nappée d'idéologie bourgeoise. Détruire la représentation du monde et son nappage de la réalité, pour mieux délivrer de l'inconscient, non-symbolique, et de nouveaux modes d'appréhension du réel : donner une nouvelle consistance, insensée, asymbolique, à l'existence.

La forme des manifestes eux-mêmes, lus à plusieurs reprises dans les soirées dada parisiennes, relève à bien des égards d'une procédure de collage et de détournement symbolique : la dynamique performative dada et ses actions corrosives sont « assurées contre la foudre et reconnues d'action publique » – Tzara reprend et détourne des formules quasi publicitaires pour accuser la fonction révolutionnaire de l'esthétique dada. Forme de détournement qui se retrouve mainte fois utilisée dans les manifestes et l'usage récurrent du slogan :

DADA est un microbe vierge.
 Dada est contre la vie chère
 Dada
 Société anonyme pour l'exploitation des idées
 Dada a 391 attitudes et couleurs différentes suivant le sexe du président
 Il se transforme – affirme – dit en même temps le contraire – sans importance – crie – pêche à la ligne.
 Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé.
 Dada est contre le futur. Dada est mort. Dada est idiot. Vive Dada.
 Dada n'est pas une école littéraire, hurle

Tristan Tzara³⁷⁰

³⁶⁹ « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », in *Dada est tatou. Tout est dada, op. cit.*, pp. 227, 231.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 232. Comme la vitalité sponsorisée des manifestes dada, le titre du tract « Dada soulève tout », lancé à l'occasion de la conférence de Marinetti sur le tactilisme au Théâtre de l'Œuvre en janvier 1921, est détourné d'une publicité pour engins. Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 205.

Cette succession de définitions comme autant de slogans promotionnels procède de cette « désorganisation » en acte du discours socialisé, du nappage de la société qu'il s'agit de révolutionner. « Un microbe vierge » : l'action corrosive, et strictement négative, la décomposition moléculaire deviennent le moteur esthétique de la créativité dada.

Les différentes procédures de collage – comme forme d'abstraction, polyphonie bruitiste, ready-made textuel ou processus anti-artistique – prises dans l'agencement polyexpressif des manifestations dada, de leur pragmatique révolutionnaire et destructive, leur virulence publique, recouvrent une dimension micropolitique qui travaille directement les modes de subjectivation.

Seulement, s'il s'agit, au départ, de transplanter à Paris l'expérience de Zurich, à travers des manifestations bruyantes et une pratique tapageuse du récital poétique, les manifestations dada prennent un tour sensiblement différent à partir de 1921 (la « grande saison dada ») et recourent davantage à la polyexpressivité sous des formes aussi diverses que les expositions, l'opéra ou la visite (dés)organisée. Les dissensions qui voient rapidement le jour entre les grands activistes du mouvement parisien, notamment Tzara et Breton, mais aussi Picabia, dessinent et tranchent, dans ces nouvelles pratiques, des lignes esthétiques divergentes, jusqu'au conflit de la *Soirée du cœur à barbe* en juillet 1923.

A travers cet activisme tapageur, le collage se définit comme un processus micropolitique de décomposition des structures signifiantes et de l'idéologie bourgeoise, et recouvre de nouvelles formes de polyphonie et de simultanémentisme, comme de nouvelles modalités de polyexpressivité dans la confusion et la contamination des matériaux et des supports.

C'est à Paris, lors de la manifestation dada de la Maison de l'Œuvre en mars 1920, qu'est représentée pour la première fois *La Première Aventure céleste de Mr Antipyrine*, qui date de la période zurichoise. Cette soirée d'ailleurs multiplie les expériences polyphoniques en présentant, en alternance avec des œuvres musicales ou picturales dérisoires³⁷¹ et des manifestes agressifs³⁷², des morceaux empruntant à la théâtralité : *Le Ventriloque désaccordé* de Paul Dermée, *Le Serin muet* de Ribemont-Dessaignes, *S'il vous plaît* d'André Breton et Philippe Soupault qui recourent volontiers à l'aléatoire dans l'absurdité de l'enchaînement des répliques comme de leur sémantique (*S'il vous plaît*, par exemple, repose sur la succession polyphonique et désarticulée, sans queue ni tête, de lieux communs ou de bribes conversationnelles vides de sens). Ce qu'il y a de fondamentalement nouveau dans ce type de manifestation, c'est la multiplicité et la diversité des œuvres proposées, plus agressives et spontanément « sans sens » les unes que les autres. L'alternance des genres et des tons (proverbes, scénettes, manifestes), la récursivité d'agressions verbales ou sonores (voire visuelles

³⁷¹ Georges Ribemont-Dessaignes fait interpréter son cacophonique *Pas de la chicorée frisée*, Francis Picabia expose son fameux *Portrait de Cézanne* en peluche...

³⁷² André Breton lit, sur fond musical discordant, le *Manifeste cannibale* de Picabia, qui parodie avec violence les déclamations patriotiques. (Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., p. 142.)

avec la peluche de Picabia et le « décor » de l'*Aventure céleste* qui est composé d'objets hétéroclites et dont les costumes des « personnages » sont réduits à des sacs en papier de couleurs diverses...), comme la discordance grotesque des prestations (la soirée se termine par l'interprétation, en guise de « manifeste » du « Clair de lune » par une grande cantatrice, M^{lle} Hania Routchine) tendent à développer une esthétique de l'incongruité et de la provocation dans le non-sens et le désordre généralisés, la spontanéité littéralement absurde de l'existence et la confusion des modes de représentation.

Or, c'est justement cette anti-esthétique de l'incongruité et du désordre des genres et des supports traditionnels (déclamation, théâtre, musique, arts plastiques) qui renouvelle les procédures de polyexpressivité et de polyphonie en rendant ostentatoire la négation de l'Art et du Sens. En effet, si Tzara régénère une écriture simultanée et polyphonique dans *La Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (interprétée à la Salle Gaveau lors du festival dada en mai 1920) ou *Le Cœur à gaz* (juin 1921) en accentuant les techniques de collage déjà mises en œuvre dans *La Première Aventure* – superposition de registres hétérogènes, poèmes abstraits, séquences phonétiques répétitives, extraits de manifeste, séquences polyphoniques, non-connexion sémantique des répliques, personnages abstraits ou corps décomposé (« Monsieur Absorption », « Madame Interruption », « Le Cerveau désintéressé », « Mademoiselle Pause », « Oreille », « Monsieur Antipyrine », « Monsieur Aa antiphilosophe » – « Œil », « Bouche », « Oreille », « Nez », « Cou », « Sourcil ») – ou Breton et Soupault présentent une autre scénette (*Vous m'oubliez*, mai 1920) qui reproduit les mêmes incongruités sémantiques (les personnages ne sont autres que les lauréatamontesques « Machine à coudre », « Parapluie » et « Robe de chambre »), les manifestations dada recourent de plus en plus à la cacophonie générique : lors du Festival dada, Margueritte Buffet interprète *La Nourrice américaine* de Francis Picabia (« Musique sodomiste ») et *Le Nombriol interlope* de Ribemont-Dessaignes (musique aléatoire sur livret détourné d'un article de quotidien), et Tzara fait jouer par vingt personnes *Vaseline symphonique* (chorus sur une gamme montante des simples vocables : « Cra... cra... cra... »³⁷³)...

Dans le cadre de cette polyexpressivité consciencieusement incompétente et dérisoire se profile une nouvelle dimension de l'esthétique du collage : détournement circonstancié de textes chargés idéologiquement, et confusion dérisoire et irrévérencieuse, spontanée, singulièrement vitaliste et amusée, des conventions génériques et fonctionnelles. Si, dans ces deux premières saisons parisiennes – 1920 et 1921 – les dadaïstes, et plus particulièrement Tzara et Ribemont-Dessaignes, reprennent des procédés de collage déjà éprouvés à plusieurs reprises – bruitisme et polyphonie –,

³⁷³ Cf. Germaine Everling, « C'était hier : Dada » (juin 1955), cité par Michel Sanouillet, in *Dada à Paris, op. cit.*, p. 151.

certaines pratiques déplacent davantage l'esthétique du collage du côté du détournement et de la dérision : pragmatique spontanée de la provocation et de la négativité.

Aux manifestations de l'année 1920, adaptation parisienne des soirées du *Cabaret Voltaire* marquée par l'initiative de Tzara et l'inventivité des autres dadaïstes, succède la « Grande saison » dada qui suit deux grandes lignes divergentes, comme le souligne le tract qui annonce la reprise des manifestations le 14 avril : « visites, salon dada, congrès, commémorations, opéras, plébiscites, réquisitions, mises en accusation et jugements ». D'un côté, des manifestations dans l'esprit de Zurich, comme dynamique insensée et force de décomposition – « salon dada », « opéras » – d'autres, sous l'inspiration de Breton, prennent une consistance plus politisée, ou ostensiblement subversives – « réquisitions », « mises en accusation et jugement » –, ou davantage constructive – « congrès », voire « commémorations » et « plébiscites » – ou encore, déterritorialisante, avec le programme de visites « organisées ». Derrière l'esthétique Dada se met en place toute une problématique de reconstruction esthétique et de subversion idéologique avec un sérieux littéraire qui déplace la force dissolvante du non-sens et de la spontanéité désengagée, la simple instantanéité vitaliste des premières manifestations dada, du côté de l'engagement explicitement critique en recourant aux rouages institutionnels (certes détournés et parodiés dans le « procès Barrès ») ou discursifs (les enquêtes et les notations de la revue *Littérature*, le projet de Congrès de la modernité) et, par ce tournant, annonce le clivage surréaliste.

Il en va de même en matière de collage ou de procédures de collage : les projets du groupe de *Littérature* signent l'abandon des pratiques de polyexpressivité et annoncent, par l'organisation de l'exposition Max Ernst au Sans Pareil, une nouvelle forme de collage, plus *figurative* et *métaphorique*. Cependant, malgré les prérogatives de Breton, les manifestations de cette « grande saison dada » gardent un aspect désorganisé et non esthétique : une dynamique de désordonnement du sens et de démoralisation de l'art.

Lors de la visite à Saint-Julien-le-Pauvre, deux points de vue s'opposent sur les enjeux de cette manifestation : celle de Breton, énoncée dans le tract distribué à cette occasion, consistant à rendre compte du « progrès humain », des « destructions possibles » et de « la nécessité » de ces actions ; celle de Tzara, dans un « prière d'insérer » envoyé aux journaux, prônant davantage « une nouvelle interprétation de la nature appliquée cette fois non pas à l'art, mais à la vie³⁷⁴ ». Autrement dit, dans l'esprit dada de Tzara, le programme (inachevé) de visites lancé par Breton est perçu, et détourné, comme une translation de la spontanéité vitaliste, instantanéiste, anti-esthétique au sens d'antidogmatique, du domaine de l'art au domaine de l'existence³⁷⁵. Et effet, tandis que, perturbés par la pluie, les dadaïstes se voient contraints d'improviser, et que Breton invective le public, Tzara

³⁷⁴ Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 213.

³⁷⁵ Cette première visite, d'ailleurs, n'est pas sans anticiper sur les fondements existentiels des « dérives psychogéographiques » des Situationnistes.

débite des propos sans connexion sémantique ni contextuelle d'incitations spontanées à la vie sans scrupule (« Fiacre, soulier, chapeau, camembert, dancing, ministère, amitié, affaire, pantalon, gazomètre, affection, statue, littérature, manège, grrrrr !!! Ne sens pas le ridicule et produis [...]»³⁷⁶), et Ribemont-Dessaignes, jouant les guides, lit des articles pris au hasard dans le dictionnaire Larousse pour commenter les monuments artistiques du lieu.

Ces deux actions d'improvisation renouent, contre le dogmatisme critique de la manifestation, avec l'esprit de la première soirée dada parisienne, et notamment la lecture, en guise de poème, d'un article de Léon Daudet parasitée sémantiquement et sémiologiquement par un vacarme de sonnettes : l'esprit de dérision, le vitalisme anti-esthétique et le charivari du non-sens. Ces agencements de lecture aléatoire et déconnectée relèvent d'une pratique polyexpressive du collage, liée à une nouvelle forme de bruitisme et d'esthétique de l'inconséquence, une praxis ouvrant sur un inconscient insidieusement micropolitique et dénué de tout dogmatisme critique.

Que ce type de lecture plus ou moins spontanée s'apparente à une nouvelle pratique polyexpressive de collage, Aragon est le premier à le signaler, dans un article sur Tristan Tzara :

[...] il faut aussi considérer comme un collage, à la première manifestation dada de Paris, c'est-à-dire au Cinéma de la rue aux Ours, le texte que Tzara, arrivé la veille à Paris, devait y lire, tandis que derrière des paravents latéraux, improvisés portants, Eluard et moi-même agitions des sonnettes à tour de bras pour en couvrir les phrases : cela dura trois minutes, et le texte en question était l'article de Léon Daudet dans l'*Action française* de ce matin-là.³⁷⁷

Certes, le « choix » d'un texte de Léon Daudet, auteur d'une idéologie agressivement antigermanique voire antisémite, dans le contexte de la polémique suscitée, au sein de l'intelligentzia de la vertueuse *NRF* par l'arrivée de Tzara à Paris, n'est pas neutre, mais la lecture du texte dans un agencement bruitiste donne à son détournement une fonction implicitement micropolitique et purement négative, et dérisoire.

Il s'agit, à chaque fois, par ces procédures de polyexpressivité du collage – dans leur matérialité sonore pour la première manifestation dada, ou contextuelle et concrète pour l'unique visite de la deuxième saison dada – de susciter, dans la négativité de l'art et du sens, la dérision de la réalité et de toutes ses formes de préhension signifiante, et de créer de nouveaux agencements de subjectivité, d'autres modes de subjectivation, en prise avec le désordre et chaos jubilatoire du réel.

Le *readymade* aussi change de forme et s'oriente davantage vers le « détournement » avec la distribution de « surprises » : lors de cette parodie de visite organisée, les protagonistes de cette visite distribuent au public des enveloppes surprises qui contiennent des « phrases, portraits, cartes de visite, étoffes, paysages, dessins obscènes, billets de cinq francs recouverts de dessins

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 215.

³⁷⁷ Aragon, « Petite Note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit », repris in *Les Collages, op. cit.*, pp. 151-152.

érotiques³⁷⁸ » : cette distribution, qui met en œuvre une procédure aléatoire et rend ostentatoire le disparate, en rendant inutilisable un billet de banque se constitue comme un geste de détournement à la fois symbolique et sociologique.

Cette polyexpressivité du collage, comme principe disjonctif, donne au détournement ou au *readymade* une fonction plus performative que les récitals polyphoniques, et se développe ou s'intensifie tout au long des manifestations de 1921, hormis le « Procès Barrès », jusqu'à rejoindre la performance lors de l'Exposition Max Ernst au Sans Pareil :

Les dadas, sans cravate et gantés de blanc, passaient et repassaient. André Breton croquait des allumettes, Georges Ribbement [*sic*]-Dessaignes criait à chaque instant : « Il pleut sur un crâne. » Aragon miaulait, Philippe Soupault jouait à cache-cache avec Tristan Tzara, tandis que Benjamin Péret et Chachourne [*sic*] se serraient la main à chaque instant. Sur le seuil [où se tenait un mannequin au sourire énigmatique] Jacques Rigaut comptait à voix haute les automobiles et les perles des visiteuses.³⁷⁹

Au désordre des actions, et à leur ostentation du non-sens, se mêlent de micro-procédures de collage aléatoire, avec la lecture de fragments de dictionnaire : tout est conçu pour désorienter et décontenancer le public, ou susciter, par cet agencement d'actions simultanées et déconnectées, sémantiquement autant que contextuellement, une vague de chaos permettant à l'art de sortir de sa cohérence et de son lissage de la réalité.

La polyphonie des lectures, la simultanéité des actions, l'interprétation *readymade* et aléatoire du dictionnaire inscrivent l'esthétique du collage dans un nouveau champ de polyexpressivité lié à une praxis du chaos et du désordonnement de la réalité : un travail de décomposition à même les structures signifiantes de la représentation artistique.

Cette première expérience polyexpressive est renouvelée, dans le domaine des arts plastiques et de la poésie, lors du « salon dada » de la galerie Montaigne au mois de juin 1921, auquel André Breton refuse de participer. Le principe de cette exposition, proposée par Tzara, repose sur l'incompétence : chaque participant, plasticien ou poète, se voit confier un matériau qui ne relève pas de son domaine de création, la poésie pour les plasticiens, les arts plastiques pour les poètes.

Cette *incompétence généralisée*, nouveau seuil d'*indifférence esthétique* et de pratique d'anti-art, ou de décomposition de l'art officiel ou de toute forme de tradition, donne lieu à des expérimentations qui renouvellent, elles aussi, radicalement l'esthétique du collage.

Philippe Soupault, notamment, expose divers œuvres proches du *readymade*, mais dans une perspective spécifiquement urbaine : si son *Portrait d'un inconnu* (simple cadre vide) ou son

³⁷⁸ Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 216.

³⁷⁹ Compte rendu d'Asté d'Esparbès pour *Comoedia*, [7 mai 1922], cité in Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, p. 218. Mais Georges Oudard, dans « Une soirée chez Dada » (*Le Gaulois*), rajoutait dans une approche plus critique : « [...] une trappe s'ouvrit et deux hommes cachés dans la cave échangèrent des propos insensés. Ils récitaient le dictionnaire en sautant des pages. » (*Ibib.*)

Portrait d'un imbécile (miroir orné d'un ballon d'enfant) sont assez proches de l'esprit de dérision et de provocation propre à Picabia, sa *Cité du Retiro* (morceau d'asphalte suspendu par une ficelle à l'intérieur d'un cadre vide) s'apparente davantage à l'esthétique du rebus ou du déchet urbain que Kurt Schwitters élabore au même moment à Hanovre : rare expérience de montage-*readymade* urbain, d'*assemblage*, dans le mouvement dada en France, et de ce qui deviendra le fondement esthétique du Nouveau réalisme quelques décennies plus tard. Le programme de la manifestation qui accompagne le Salon dada (la soirée du 10 juin) reprend les formes de polyexpressivité (lecture, danse³⁸⁰, musique...) et de polyphonie (représentation du *Cœur à Gaz* de Tzara) des précédentes soirées dada, si ce n'est que la présence de M. Jolibois, « réparateur de porcelaine du 6^e arrondissement », que Philippe Soupault avait remarqué pour ses numéros de trompette nasillarde attirant le chaland, transporte le domaine musical dans le champ de l'incompétence et du non-art.

Ces différentes voies explorées durant la période de 1921, la « grande saison dada », se voient rapidement forcloses par les dissensions entre Tzara, Breton et Picabia (qui a officiellement rompu avec le mouvement dada³⁸¹ à l'orée de cette nouvelle saison, peu à son goût) et le surréalisme naissant à travers l'influence de plus en plus manifeste du groupe de *Littérature*. Avec la fin des manifestations proprement dada se clôt cet épisode d'expérimentation et d'involution de différentes pratiques liées à la simultanéité, au *readymade*, à la polyphonie bruitiste et à la polyexpressivité des nouveaux supports.

2.3.3. Du collage dada au collage surréaliste

Les années 1923-1924 sont marquées par l'abandon des formes de récitals poétiques et d'expérimentation polyexpressive, avec la soirée du *Cœur à Barbe* qui scelle violemment la scission du groupe de *Littérature* et de Tzara. Progressivement la pratique de l'écriture se tourne vers l'automatisme, l'exploration des rêves, et une posture tapageusement révolutionnaire inscrivant l'art dans la *révolution du quotidien*, le renouvellement des modes d'existence et des procédures de subjectivation. L'abandon du non-sens radical de dada, sa révolution sans but, sa négativité pure, s'accompagne de nombreuses ruptures esthétiques : un lissage de l'explosion typographique dada, un retour à l'écrit au détriment de la profération publique, et un recouvrement de l'abstraction verbale par la métaphore et l'automatisme – une forme d'inconscient figuratif.

³⁸⁰ Valentin Parnak interprète *La Volaille miraculeuse* dans un costume trop ample ayant, en guise d'ailes dans le dos, des chaussures de tennis... Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 246.

³⁸¹ Dans son article « M. Picabia se sépare des Dadas », il formule avec lucidité le tournant que le mouvement parisien est en train de suivre à l'orée de cette saison 1921 : « Dada, voyez-vous, n'était pas sérieux, et c'est pour cela que, telle une traînée de poudre, il a gagné le monde ; si quelques-uns maintenant le prennent au sérieux, c'est parce qu'il est mort ! » (*Comœdia*, Paris, 11 mai 1921, cité in Francis Picabia, *Ecrits critiques*, *op. cit.*, p. 81.)

De la même manière, le collage et ses procédures vont changer de forme, ou pour le moins de fonction : d'un processus de décomposition du sens et de la langue comme structuration symbolique du réel, ou d'extrapolation spontanée des matériaux et de leurs agencements signifiants, d'un travail de négation de l'art et du sens, de la culture occidentale et de ses fondements métaphysiques, le collage devient le vecteur d'une révolution de la quotidienneté et de la subjectivité.

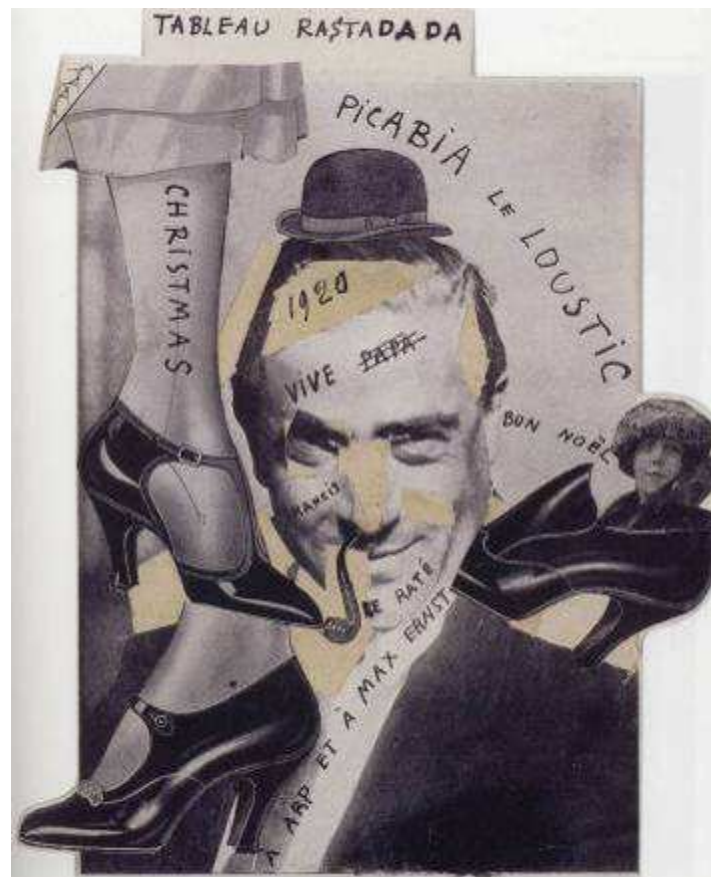
Dans le domaine des arts plastiques, se profilent, dès 1923 et la fin du « mouvement » dada à Paris, trois registres de collage : le collage figuratif et métaphorique de Max Ernst qui arrive à Paris en 1922, un an après l'exposition organisée par Breton au Sans Pareil, le collage photographique abstrait de Man Ray qui s'installe à Paris dès 1921 pour son exposition à la librairie Six, et le collage anti-artistique et volontiers sarcastique de Picabia qui réalise une série de portraits-collages dans les années 1923-1925, échappant à l'esthétique des copies « mécanomorphes » ou des Espagnoles ingresques. Trois dimensions esthétiques du collage qui dessinent trois perspectives antagonistes et contradictoires, perceptibles dans les partis pris des anciens membres du « mouvement » dada et les procédures de transmédiation poétique qui se mettent en place et esquissent ce qui deviendra la « révolution » surréaliste.

Etrangement, et symptomatiquement, le « photomontage », qui est une des grandes expérimentations du mouvement dada à Berlin, est absent de la brève et mouvementée période parisienne : avant l'exposition Max Ernst au Sans pareil en 1921 et la présentation de quelques œuvres photomontées, cette technique de collage est radicalement absente de l'avant-garde parisienne.

Francis Picabia est le seul à participer de cette expérience, avec son « Tableau rastadada » (1920), qui témoigne de l'ironie et du sarcasme esthétiques qui lui sont propres. Cet autoportrait, reprenant une photographie déjà publiée dans *391* (n° 14, novembre 1920), et légendée « Vive papa Francis le raté », est dédié à Arp et Max Ernst et surchargé de multiples collages : chaussures, jambes et visage féminins découpés dans des magazines encadrent et encombrant la photographie initiale, tandis que le portrait de Picabia, affublé d'un chapeau et d'une pipe dérisoires (l'un trop petit, l'autre lui sortant d'une narine), est déformé par des découpages (l'œil droit légèrement pivoté) et des collages grossièrement découpés (tempe, nez, pommette). Les inscriptions manuscrites précisent le contexte (« CHRISTMAS », « BON NOËL »), les dédicataires (« A ARP ET A MAX ERNST »), la date (« 1920 ») et la signature (« PICABIA LE LOUSTIC »), tandis que la mention « PAPA » de l'inscription initiale est raturée (« VIVE ~~PAPA~~ »). Au regard des collages abstraits de Arp ou des photomontages néo-figuratifs et métaphoriques de Max Ernst, ce « Tableau Rastadada » témoigne de

l'anti-esthétique picabienne et de son autodérision : esthétique rastaquouère qui dénigre tout autant la représentation de soi que la plasticité des nouveaux matériaux³⁸².

Loin de toute préoccupation abstraite ou néo-figurative, et au même titre que toutes ses œuvres utilisant le support photographique, cette expérience de photomontage dénigre toute forme artistique ou toute tentative de plasticité esthétique au profit du réel, au profit de l'existence excentrique, rastaquouère ou « loustic », au profit de la vitalité dérisoire du chaos spontané.



PICABIA, « Tableau Rastadada » (1920)

Expressivement « dada », ce « tableau » ne marque pourtant pas l'engouement du mouvement parisien, ou de Picabia en particulier, pour ce nouveau travail du matériau photographique : Picabia écarte du n° 14 de *391* (novembre 1920) une proposition de photomontage de Paul Citroen, dadaïste hollandais, dont la facture se rapproche de l'esthétique berlinoise dans le choix de sa typographie et la syntaxe des fragments photographiques. Ce refus de l'esthétique du photomontage définit, par défaut, l'anti-esthétique du mouvement parisien, son ancrage purement destructeur et sa dynamique micropolitique de dissolution des valeurs.

³⁸² Il en va de même dans la série de « collages » qu'il réalise entre 1923 et 1925, reprenant la technique cubiste selon un modèle figuratif sommaire et dérisoire : « Plumes », « Vase de fleurs », « La Femme aux allumettes II », « Le Beau charcutier » sont réalisés à l'aide de matériaux insignifiants par leur banalité – peignes, allumettes, plumes, pièces de monnaie, bigoudis, épingles à cheveux, paille, fils à plomb pour fusible, ficelles, macaronis, emplâtres pour cors aux pieds, roseaux... sur fond de peinture Ripolin. (Cf. *Francis Picabia, Singulier idéal, op. cit.*, pp. 280-287.)

En réalité, il faut attendre l'exposition de Max Ernst de 1921 pour que le photomontage fasse son entrée dans les remous du mouvement parisien ; seulement, la forme néo-figurative et métaphorique des collages présentés lors de l'exposition au Sans Pareil, qui suscite l'enthousiasme du groupe de *Littérature*, dessine déjà les contours d'une esthétique liée au rêve et au merveilleux : une nouvelle sémantique que le courant surréaliste naissant approfondira tout long de ses fluctuations.

En effet, si le photomontage berlinois prend, dès son « invention³⁸³ », une forme plus explicitement idéologique et politique, dans la critique de la société et le détournement iconologique de son idéologie (selon des techniques et des esthétiques sensiblement différentes, les photomontages du mouvement dada berlinois développent un travail de décomposition des signifiants, un processus de dissociation du matériau symbolique et des modes de subjectivation idéologiques) et définit un mouvement de dévoilement de l'inconscient social et de ses processus symboliques, une recherche de détournement idéologique et de réinscription sémiotique, les collages de Max Ernst s'inscrivent en revanche, dès leur découverte, dans le cadre d'un travail de redistribution des formes qui investit leur sémantique, et non leur symbolique, pour délivrer une nouvelle figuration liée au domaine de l'inconscient individuel, ou subjectif, et du rêve :

Un jour de l'an 1919, me trouvant par un temps de pluie dans une ville au bord du Rhin, je fus frappé par l'obsession qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour démonstration anthropologique. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil. Ces images appelaient elles-mêmes des plans nouveaux pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non-convenance). Il suffisait alors d'ajouter sur ces pages de catalogues, en peignant ou dessinant, et pour cela en ne faisant que reproduire docilement CE QUI SE VOYAIT EN MOI, une couleur, un crayonnage, un paysage étranger aux objets représentés, le désert, un ciel, une coupe géologique, un plancher, une seule ligne droite signifiant l'horizon, pour obtenir une image fidèle et fixe de mon hallucination : pour transformer en drame révélant mes plus secrets DESIRS, ce qui auparavant n'étaient que de banales pages de publicités.³⁸⁴

Au regard des *klebebild* du courant berlinois à la même époque, et notamment ceux de Raoul Hausmann, qui agencent de multiples coupures symboliques dans un bouillonnement chaotique et

³⁸³ Nombreux sont les « photomonteurs » qui, non sans un certain esprit polémique, reviennent sur l'« invention » de cette nouvelle technique de collage, définissant par là l'enjeu esthétique de leur démarche : geste de détournement insidieusement politique et contre-culturel chez les Berlinoises (Grosz mentionne l'échange de cartes postales-collages avec Heartfield permettant de déjouer la censure en 1916, durant la guerre, cf. Brandon Taylor, *Collage – L'invention des avant-gardes*, op. cit., p. 41 ; tandis que Raoul Hausmann rappelle la découverte, en 1918, d'une lithographie représentant un grenadier devant une caserne sur laquelle chacun pouvait coller son visage, cf. Raoul Hausmann, « Peinture nouvelle et photomontage », in *Courrier dada*, Allia, Paris, 1992, p. 44) ; collage métaphorique et visionnaire à Cologne (Max Ernst précise qu'en 1919, il fut saisi par le rapprochement, dans un catalogue illustré d'anthropologie, d'images contradictoires et distantes, permettant d'accéder, par superposition, aux visions de « demi-sommeil », cf. Raoul Hausmann, « Peinture nouvelle et photomontage », in *Courrier dada*, op. cit., p. 47).

³⁸⁴ Max Ernst, cité in Raoul Hausmann, « Peinture nouvelle et photomontage », in *Courrier dada*, [Le Terrain vague, Paris, 1958], Allia, Paris, 1992 (trad. Marc Dachy), p. 47.

quasi mécanique, comme synthèse bouillonnante et diffuse des pulsions qui traversent un sujet dans le corps social, avec une satire acerbe de la bourgeoisie de Weimar, par le détournement de ses icônes, la technique de collage adoptée initialement par Max Ernst, comme son adaptation esthétique, recouvrent une tout autre signification : le jeu de superposition d'images de catalogues ou leur association sur « un plan de non-convenance » permettent de libérer une iconologie « hallucinatoire », de plonger le sujet dans le domaine du « demi-sommeil », autrement dit de délivrer un inconscient subjectif et figuratif en translatant, dans le « Merveilleux », les images de la réalité quotidienne – esquissant, par là même, le recouvrement imaginaire du réel par « une vague de rêve » propre au surréalisme naissant : une forme d'abandon de l'inconscient collectif dada, la destruction symbolique du langage et son imprégnation micropolitique. Transformer « de banales pages de publicités » en « drame révélant [les] plus secrets désirs » relève davantage d'un repli sur l'inconscient individuel et la « magie » hallucinatoire du rêve, que d'une pratique de détournement symbolique des signes sociaux dans une démarche de révolution micropolitique des modes de subjectivation.

Or, c'est justement cette puissance « hallucinatoire », cette propension à suggérer, par le collage, l'onirisme d'une « vague de rêve » et de « dévoiler » les ressources d'un inconscient figuratif, qui fascinent le groupe de *Littérature* dès la première exposition de Max Ernst organisée au Sans Pareil en 1921, dont André Breton préface le catalogue :

L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée. Un instrument aveugle permettant d'atteindre à coup sûr le but qu'ils s'étaient jusqu'alors proposé, les artistes prétendirent non sans légèreté rompre avec l'imitation des aspects. Malheureusement l'effort humain qui tend à varier sans cesse la disposition d'éléments existants, ne peut être appliqué à produire un seul élément nouveau. Un paysage où rien n'entre de terrestre n'est pas à la portée de notre imagination. Le serait-il que lui déniait a priori toute valeur affective nous nous refuserions à l'évoquer. Il est, en outre, également stérile de revenir sur l'image toute faite d'un objet (image de catalogue) et sur le sens d'un mot comme s'il nous appartenait de le rajeunir. Nous devons en passer par ces acceptions, quitte ensuite à les distribuer, à les grouper selon l'ordonnance qu'il nous plaira. C'est pour avoir méconnu, dans ses bornes, cette liberté essentielle que le symbolisme et le cubisme ont échoué.

La croyance en un temps et un espace absolus semble prête à disparaître. Dada ne se donne pas pour moderne. Il juge inutile, aussi, de se soumettre aux lois d'une perspective donnée. Sa nature le garde de s'attacher si peu que ce soit à la matière comme de se laisser griser par les mots. Mais la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle ; de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres ; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir, voilà qui provisoirement le retient. De celui qu'elle comble, une telle faculté ne peut-elle faire mieux qu'un poète, ce dernier n'étant pas forcé d'avoir l'intelligence de ses visions et devant, de toute façon, entretenir avec elles des rapports platoniques ?

Il nous reste encore à faire justice de plusieurs règles semblables à la règle des trois unités. On sait aujourd'hui, grâce au cinéma, le moyen de faire *arriver* une locomotive sur un tableau. A mesure que se généralise l'emploi des appareils ralentisseur et accélérateur, qu'on s'habitue à voir jaillir des chènes et planer les antilopes, on pressent avec une émotion extrême ce que peuvent être ces temps

locaux dont on entend parler. Bientôt l'expression « à vue d'œil » nous paraîtra dénuée de sens, c'est-à-dire que nous percevons sans le moindre clignement de paupière le passage de la naissance à la mort, de même que nous prendrons conscience de variations infimes. Comme il est aisé de s'en apercevoir en appliquant cette méthode à l'étude d'un combat de boxe, le seul mécanisme que cela risque de paralyser en nous est celui de la souffrance. Qui sait si, de la sorte, nous ne nous préparons pas quelque jour à échapper au principe d'identité ?

Parce que, résolu à en finir avec un mysticisme-escroquerie à la nature morte, il projette sous nos yeux le film le plus captivant du monde et qu'il ne perd pas la grâce de sourire tout en éclairant au plus profond, d'un jour sans égal, notre vie intérieure, nous n'hésitons pas à voir en Max Ernst l'homme de ces possibilités infinies.³⁸⁵

Ce premier texte consacré aux collages de Max Ernst met en parallèle l'évolution de la « peinture » et celle de l'écriture, au regard de la révolution photographique : de la même manière que l'esthétique picturale n'a plus pour fonction la représentation mimétique du réel, l'écriture elle-même ne peut suivre qu'une veine « anti-réaliste » au sens où elle s'éloignerait de toute représentation fidèle ou imitative – prolix et verbeuse : bavarde – du réel. Percevant les similitudes esthétiques qui les opposent au « réalisme » photographique, André Breton rapproche implicitement le collage, tel qu'il est pratiqué par Max Ernst, de l'écriture automatique : à la *disjonction figurative* des collages exposés à la galerie du Sans Pareil répond la *disjonction sémantique* des textes automatiques, dans un même mouvement de rupture avec « l'imitation des aspects » et de libération de la « vie intérieure » – un inconscient onirique, une « photographie de la pensée » et non plus de la réalité extérieure. Ainsi, le renouveau esthétique lié à l'invention de la photographie implique non seulement un changement radical de la peinture – dans ses matériaux comme dans ses enjeux – mais aussi dans l'écriture qui, à l'instar du collage, doit, selon Breton, abandonner tout lien avec la représentation de la réalité pour atteindre ce qu'il appellera bientôt la « surréalité ».

A la différence du photomontage berlinois plus axé sur l'inconscient pulsionnel, le refoulé du corps social, par un agencement d'images ou de fragments linguistiques iconographiquement hétérogènes et idéologiquement marqués³⁸⁶, l'esthétique de Max Ernst repose davantage sur un jeu d'associations ou de superpositions d'images qui développent une lisibilité proche du fonctionnement du rêve, – associations oniriques dans lesquelles les auteurs des *Champs magnétiques* retrouvent leur mode de figuration, leur collure sémantique, leur découpage signifiant : un jeu de dissociation symbolique dont le développement produit du « merveilleux », le fil de « la vie intérieure » et inconsciente. De la même façon que le photomontage de Max Ernst s'articule autour d'images obsédantes dans une forme d'émerveillement hallucinatoire de la réalité extérieure, et recouvre le grouillement iconographique et désordonné des collagistes berlinois dans un

³⁸⁵ André Breton, « La mise sous Whisky marin se fait en crème kaki & en cinq anatomies vive le sport », préface au catalogue d'exposition de Max Ernst de « peintures » au Sans Pareil, mai-juin 1921.

³⁸⁶ Le fameux *Dada Cino* (1920) de Raoul Hausmann, par exemple, est construit sur la collision d'images de mode, de patinage artistique, d'architecture, de commerce, de mécanique et d'un fœtus, d'où ressortent quelques fragments discursifs, dont « Dada siegt » (Dada triomphe) : tout un grouillement d'affects désordonnés. Cf. Brandon Taylor, *L'Invention du collage, op. cit.*, p. 43.

« surréalisme » figuratif, l'écriture automatique enveloppe la charge destructrice du poème phonétique et de sa profération dans un retour symbolique à la métaphore.

A comparer le fonctionnement figuratif de l'écriture automatique des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault, à l'esthétique du collage métaphorique que développe Max Ernst dès son exposition de « Peintopeintures » au Sans Pareil, on peut découvrir une similitude de procédures analogiques :

La fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur. On y voit un immense lac où viennent se poser à midi les libellules mordorées et odorantes comme des pivoines. Quel est ce grand arbre où les animaux vont se regarder ? il y a des siècles que nous lui versons à boire. Son gosier est plus sec que la paille et la cendre y a des dépôts immenses. On rit aussi, mais il ne faut pas regarder longtemps sans longue-vue. Tout le monde peut y passer dans ce couloir sanglant où sont accrochés nos péchés, tableaux délicieux, où le gris domine cependant.³⁸⁷

Anamorphose et fondu-enchaîné des images (la « chair » devient « fenêtre » et « notre cœur » « un immense lac » dès la deuxième phrase, et tout le reste du texte file l'anamorphose du paysage intérieur, au point que les multiples références au regard et aux couleurs semblent procéder comme une *ecphrasis* d'un tableau onirique, le fil narratif d'un rêve en fondu-enchaîné dont la portée allégorique reste hermétique), découverte progressive d'un monde instable et fluctuant qui se rapproche sensiblement de l'analyse des « Peintopeintures » que donne Aragon dans son article « Max Ernst, le peintre des illusions » (1923) : « Voici une haie que sautent des chevaux. C'est une illusion : approchez-vous, ce que vous preniez pour une haie c'était un modèle photographique de dentelle au crochet. [...] Toute apparence, notre magicien la recrée. Il détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle³⁸⁸ ». Passage de la « réalité » à la « surréalité » par le détournement onirique de ses images, leur transfiguration dans le fil narratif du rêve (synchronique, dans l'espace de la « Peintopeinture », diachronique dans l'écriture automatique de « La Glace sans tain »).

Ainsi, dès la préface de Breton, la poésie est définie comme un jeu de distribution ou de redistribution sémantique au gré de la subjectivité qui, au lieu de détruire ou de retravailler toute forme de signification dans le désordre des pulsions, comme dans la poésie abstraite ou phonétique, dispose ou redistribue les charges sémantiques selon une syntaxe proche du fonctionnement du rêve par l'agencement de fragments de réalité dans un *continuum* « hallucinatoire ». A travers cette modalité de collage, c'est le rapport à l'image qui change, et rejoint, plus qu'une « photographie de

³⁸⁷ André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, « La Glace sans tain », Gallimard, « Poésie/Gallimard », Paris, [1968], 2006, p. 33.

³⁸⁸ Louis Aragon, « Max Ernst, peintre des illusions », in *Les Collages*, *op. cit.*, p. 30.

la pensée », une cinématographie de l'inconscient, par un jeu de mouvements de superposition, de confusion, de fondu d'images discordantes³⁸⁹.

Ensuite, de manière significative, André Breton définit l'esthétique du collage de Max Ernst selon les mêmes termes qui lui permettront, dans le premier *Manifeste du Surréalisme* de 1924, d'analyser la métaphore surréaliste (« une faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle »), et de préciser ainsi la *dimension transmédiiale* de cette nouvelle forme de collage :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. [...]

Les types innombrables d'images surréalistes appelleraient une classification que, pour aujourd'hui, je ne me propose pas de tenter. Les grouper selon leurs affinités particulières m'entraînerait trop loin ; je veux tenir compte, essentiellement, de leur commune vertu. Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnellement, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.³⁹⁰

A travers cette typologie d'images surréalistes, André Breton synthétise toute une série de pratiques poétiques qui remontent pour beaucoup à la fin du XIXe siècle, notamment chez Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse³⁹¹ ou Alfred Jarry – autant de références qui jalonnent les publications de la première série de *Littérature* : une autre sémantique, plus qu'une nouvelle sémiotique. Une sémantique qui repose sur un modèle d'association arbitraire, soit par collage soit par automatisme dans l'écriture. Seulement, à la différence du collage dada (du photomontage berlinois aux

³⁸⁹ Dans « Le Surréalisme et la peinture » (1928), suite et versant plastiques du premier *Manifeste*, André Breton aborde le travail de Max Ernst selon le même axe de figuration métaphorique par dissociation sémantique, le même plan de *translation poétique*, en tentant « d'établir entre les êtres et les choses considérés comme donnés à la faveur de l'image, d'autres rapports que ceux qui s'établissent communément et, du reste, provisoirement, et cela de la même façon qu'en poésie on peut rapprocher les lèvres du corail, ou décrire la raison comme une femme nue jetant son miroir dans un puits. » (Cf. « Le Surréalisme et la peinture », in *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, « Folio/essais », Paris, 2006, p. 44.)

³⁹⁰ André Breton, « Manifeste du Surréalisme 1924 », in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 1985, pp. 49 et 50. Ou plus symptomatiquement, dans la définition même du surréalisme, énoncée dans ce même manifeste : « Automatismes psychiques par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. » (*Ibid.*, p. 36.)

³⁹¹ En 1941, André Breton précise au sujet des collages de Max Ernst : « Le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les collages de 1920, dans lesquels se traduit une proposition d'organisation absolument vierge, mais correspondant à ce qui a été voulu en poésie par Lautréamont et Rimbaud », assimilant ainsi le travail de dissociation figurative aux procédures d'allotopie de la poésie. Cf. André Breton, « Genèse et perspective artistique du surréalisme », in *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, « Folio/essais », Paris, 2006, p. 91

assemblages Merz de Schwitters), le collage dont André Breton, comme Louis Aragon³⁹², esquisse les premiers jalons, est lié, non sans une certaine irrationalité, à l'exploration d'une « réalité nouvelle » – celle d'un inconscient figuratif ou imaginaire. Il existe ainsi un écart à la fois idéologique et esthétique entre la recherche d'une « nouvelle réalité » propre à dada – une nouvelle approche du réel, une autre symbolisation – et celle d'une « réalité nouvelle » prônée par le Surréalisme naissant (Aragon, Breton) – comme une « réalité » jusqu'alors inconsciente, une maïeutique du merveilleux et des arrière-mondes oniriques.

Au réalisme spontané et désordonné de dada, le groupe de *Littérature* préfère, dès 1921 et l'exposition de Max Ernst, le « surréalisme » de l'émerveillement : tout ce qui échappe à la réalité, d'une certaine façon, et tout ce qui rattache le collage à la longue tradition picturale de la narrativité, un retour à la *lisibilité* : une lisibilité métaphorique (transfert symbolique des éléments empruntés à la réalité sociale), plutôt qu'une illisibilité synecdochique (assemblage perceptif et pulsionnel de fragments symboliques). En effet, dans son article consacré à la peinture « surréaliste », André Breton définit la nécessité d'une nouvelle forme de modèle, un modèle « intérieur », proche de l'inconscient : « De 1918 à 1921, à l'extrême pointe de la recherche artistique, on peut dire qu'il y a à peu près vacance totale, crise absolue du modèle. Le modèle ancien, pris dans le monde extérieur, n'est plus, ne peut plus être. Celui qui va lui succéder, pris dans le monde intérieur, n'est pas encore découvert.³⁹³ » Face à la « crise » de la représentation que génère et véhicule dada, la remise en cause radicale et destructrice de la valeur de l'art, l'esthétique surréaliste cherche à « reterritorialiser » l'art sur un modèle « intérieur », non au sens d'une abstraction lyrique, mais d'une figuration symbolique dont l'organisation – la syntaxe – repose sur un jeu d'associations qui échappe à la « réalité », mais rejoint, comme expression de l'inconscient, l'espace du merveilleux et du « surréel ».

Dans ce cadre esthétique, le collage apparaît comme un moyen technique de délivrer de l'inconscient, selon le nouveau modèle figuratif dont la portée symbolique suit une syntaxe proche de celle des rêves au même titre que l'écriture automatique, ou l'écriture collective des « cadavres exquis » : un processus d'associations sémantiques qui reproduit les mouvements signifiants de l'inconscient, et relève d'un symbolisme « onirique ». Ces réseaux d'associations dont le hasard et le non-sens apparent – le mystère – deviennent une sorte de maïeutique de l'inconscient, lissent tout écart sémiotique entre les arts plastiques et la poésie, puisque la peinture – au même titre que le collage – se plie sur le modèle littéraire de la métaphore hermétique.

³⁹² Notamment dans son article resté inédit « Max Ernst, peintre des illusions » (1923) qui revient sur la première exposition de Max Ernst au Sans Pareil, en soulignant, une fois de plus, la nouvelle articulation figurative, qu'il assimile à un jeu « d'illusions », un « *relativisme de l'objet* » (un nouveau mode de trompe l'œil) par le « [détournement de] chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle ». (Cf. Louis Aragon, « Max Ernst, peintre des illusions », in *Les Collages*, *op. cit.*, p. 30.)

³⁹³ André Breton, « Genèse et perspective artistique du surréalisme », in *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 85.

Ainsi, dans son *Manifeste du Surréalisme* de 1924, André Breton peut définir une pratique de collage selon le modèle de la métaphore :

Les moyens surréalistes demanderaient, d'ailleurs, à être étendus. Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire de style plus châtié. Il est même permis d'intituler POEME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.³⁹⁴

A « l'introduction du lieu commun » dans la poésie du début du siècle (Cendrars, Apollinaire) selon le modèle des papiers collés cubistes, comme insert de fragments de réalité dans le corps du texte ou de la toile, correspond, dans le surréalisme naissant, la réalisation de poèmes à partir « de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux », comme processus d'« assemblage » spontané ou d'« associations » inconscientes : outre que ce texte oblitère l'expérimentation du collage dada et l'exploration des dimensions sonore et visuelle du signifiant – la plasticité du texte – il agence dans un processus de symbolisation le pseudo-procédé « des mots dans le chapeau » de Tristan Tzara. En effet, la précision « observons, si vous voulez, la syntaxe », permet de conférer au collage la *lisibilité* qu'altérait l'esthétique dada, et d'en recouvrir toute la portée subversive ou dévastatrice – l'exultation du non-sens.

André Breton donne de la sorte, et pour illustrer sa conception du collage, quelques exemples de ce « procédé » :

**Un éclat de rire
de saphir dans l'île de Ceylan**

Les plus belles pailles
ONT LE TEINT FANE
SOUS LES VERROUS

dans une ferme isolée
AU JOUR LE JOUR
s'aggrave
l'agréable

Une voie carrossable
vous conduit au bord de l'inconnu³⁹⁵

³⁹⁴ André Breton, « Manifeste du Surréalisme 1924 », in *Manifestes du Surréalisme, op.cit.*, p. 53.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 54. André Breton avait déjà réalisé ce type de collage, en 1919, dans « Corset Mystère » (*Littérature*, 4 juin 1919), à partir de fragments de réclames extraites de journaux, reprenant le même jeu typographique d'italiques et de gras, de minuscules et de majuscules, pour signifier les emprunts fragmentaires – dans le même temps qu'il réalisait ses premiers essais d'écriture automatique (le poème « Usine », l'entreprise des *Champs magnétiques* avec Soupault) ou encore, en gardant la découpe des fragments de journaux, dans une lettre-montage à Théodore Fraenkel, « Une Séance historique » (cf. Arturo Schwarz, « Les Dix facettes d'une poétique libertaire », in *Poésure et Peintrie, op. cit.*, p. 205).

Les associations de segments syntaxiques, aisément perceptibles par le changement de casse de caractères, suivent un mode de structuration qui assure à l'ensemble une cohérence logique et respecte ainsi la « lisibilité » du texte devenu *poème*. Mais à la différence de l'exaltation dada et de sa profusion alogique³⁹⁶, son déchaînement sémantique dans l'exubérance plastique du choix des casses et des polices de caractère, encodant tout un flux désordonné de percepts, le collage surréaliste préconisé par Breton aplanit le sémantisme énergumène de dada dans un jeu d'associations symboliques qui rejoint et reproduit l'esthétique de la superposition et des interférences symboliques que le groupe de *Littérature* retrouve, au niveau plastique, dans les collages de Max Ernst, comme dans les peintures « métaphysiques » de De Chirico. Il s'agit, que ce soit à partir de coupures de journaux (poème) ou d'images de catalogues (collage), d'extraire des fragments de réalité (discursif ou iconologique) pour les détourner de leur signification et les agencer – par association – dans ce qui, au plan sémantique (poème) ou figuratif (collage), appartient au domaine du merveilleux : pour arracher, de la réalité, une « surréalité » – une forme d'émerveillement onirique, ou d'inconscient figuratif.

Ainsi, le collage « surréaliste » aplanit dans le même temps le sémantisme débridé de la poésie dada et ses composantes visuelles, son extravagance typographique, en ajustant le mode de production aléatoire dans un processus de symbolisation inconsciente, et en gommant tout désordre typographique. Le « respect de la syntaxe » permet, au même titre que le recours à la narrativité dans les collages de Max Ernst, d'assurer une lisibilité aux associations aléatoires et de structurer ainsi le texte comme un langage inconscient³⁹⁷ qu'il s'agit de décrypter. Retour à la métaphore et à la figuration. Autrement dit, à partir d'un processus de *transmédiation plastique* dans le collage dada, à travers l'expérimentation de la plasticité du texte et des distorsions sémantiques, le surréalisme élabore une procédure de *transmédiation littéraire* des arts plastiques, étendant l'usage de métaphores hermétiques à tous les domaines artistiques, et principalement la peinture, au détriment de toute expérimentation sur la plasticité du texte.

La peinture de Max Ernst exerce la même fascination esthétique sur Louis Aragon qui rédige, dans le mouvement de l'exposition à la Galerie du Sans Pareil, l'article resté inédit « Max Ernst, peintre des illusions » (1923) dans lequel il définit les nouvelles modalités de ce qui deviendra le collage surréaliste :

³⁹⁶ Voir, par exemple, les poèmes « Boxe » et « Bulletin », de Tristan Tzara.

³⁹⁷ Ainsi l'analyse, quelques 30 ans plus tard, William Burroughs : « Lors d'une réunion surréaliste des années 20, Tristan Tzara, l'homme de nulle part, proposa de composer un poème sur-le-champ en tirant des mots d'un chapeau. Une algarade s'ensuivit et le théâtre fut saccagé. André Breton expulsa Tristan Tzara du mouvement et étendit les cut-ups sur le divan freudien. » (Cf. William S. Burroughs et Brion Gysin, *Œuvre croisée*, Flammarion, Paris, 1976, trad. Gérard-Georges Lemaire et Christine Taylor, p. 32.)

Il y a une différence fondamentale entre le collage tel que l'ont pratiqué les cubistes et le collage tel qu'il se rencontre chez Max Ernst. Pour les cubistes, le timbre-poste, le journal, la boîte d'allumettes, que le peintre collait sur son tableau, avaient la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la *réalité* même du tableau. C'est autour de l'objet directement emprunté au monde extérieur, qui – pour employer le vocabulaire des cubistes – lui donnait une *certitude*, que le peintre établissait les rapports entre les diverses parties de son tableau. [...] Chez Max Ernst, il en va tout autrement. Les éléments qu'il emprunte sont surtout des éléments dessinés, et c'est au dessin que le collage supplée le plus souvent. Le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins au collage cubiste dont l'intention est purement réaliste. Max Ernst emprunte ses éléments surtout aux dessins imprimés, dessins de réclame, images de dictionnaire, images populaires, images de journaux. Il les incorpore si bien au tableau qu'on ne les soupçonne pas parfois, et que parfois au contraire tout semble collage, tant avec un art minutieux le peintre s'est appliqué à établir la continuité entre l'élément étranger et son œuvre. Enfin la photographie lui fournit aussi des éléments sans précédents dans la peinture. Tous ces éléments serviront à Ernst pour en évoquer d'autres par un procédé absolument analogue à celui de l'image poétique. Voici une haie que sautent des chevaux. C'est une illusion : approchez-vous, de ce que vous preniez pour une haie c'était un modèle photographique de dentelle au crochet. Max Ernst est le peintre des illusions.³⁹⁸

L'opposition entre le collage cubiste et le collage de Max Ernst souligne la « révolution » esthétique en marche : le passage du « réalisme » (la confrontation de l'art au réel) au « surréalisme » (la découverte d'un modèle intérieur : l'inconscient) en soulignant, par ailleurs, le processus de transposition figurative analogue à « l'image poétique ». Processus de transposition du réel qui vient tout autant des matériaux choisis pour le collage (fragments iconologiques ou photographiques) que de leur mode d'ajustement sur le tableau, dans un jeu d'illusion et de manipulation de la représentation – un jeu de transposition qui permet de suggérer, derrière la banalité de la réalité quotidienne, le merveilleux du rêve et d'un monde inconscient.

L'analogie entre le « procédé poétique » et la métaphore (« l'image poétique ») souligne le processus de *transmédiation* à l'œuvre dans le collage surréaliste : nouvelle modalité de *ut pictura poesis*, réversiblement *ut poesis pictura*, mais d'une lisibilité hermétique, que soulignent notamment les titres des collages, organisés comme des poèmes. Aragon précise par ailleurs : « Traitez ces dessins comme des rêves et analysez-les à la façon de Freud.³⁹⁹ » La narrativité implicite de ces collages, leurs modes d'associations sibyllins, rejoignent les principes de la métaphore aléatoire, et se plient à la logique des rêves, à la structuration de l'inconscient.

Cette opposition entre les papiers collés cubistes et les collages de Max Ernst oblitère étrangement le collage dada, des *readymades* de Duchamp et Picabia aux photomontages berlinois ou aux assemblages *Merz* de Schwitters à Hanovre : tout ce qui mettait en œuvre une forme d'inconscient⁴⁰⁰ plus machinique et sociale qu'individuelle et figurative.

³⁹⁸ Louis Aragon, « Max Ernst, peintre des illusions », in *Les Collages*, op. cit., pp. 29-30.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰⁰ En 1930, lorsqu'Aragon évoque, dans sa préface au catalogue de l'exposition de collages à la Galerie Goemans, « La Peinture au défi », les expérimentations dada restent perçues comme une phase de transition dans l'accomplissement du « merveilleux ». Il en va de même dans le manifeste d'André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, en 1928.

Cet « émerveillement » lié au collage et à ce processus de transposition de la réalité sur un mode de fonctionnement onirique et hallucinatoire, Louis Aragon l'utilise dans la composition de ses romans, notamment dans *Le Paysan de Paris* (1924-1926) qui, transcrivant l'insolite du paysage parisien et sa modernité, reproduit et « colle » dans sa première partie – « Le Passage de l'Opéra », publié en juin-septembre 1924 dans la *Revue Européenne* – de multiples fragments d'affiches, d'annonces, de pancartes, d'articles de journaux, afin de susciter et d'explorer « le sentiment du merveilleux quotidien⁴⁰¹ ».

En effet, le début du chapitre consacré à la description du « passage de l'opéra » et de ses galeries couvertes est parsemé de collages de documents, marqués typographiquement, qui témoignent de l'indignation des petits commerçants face à la progression du « boulevard Hausmann » et de son nouvel urbanisme « qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris ». La restructuration programmée des vieux « passages » leur donne le caractère éphémère d'un monde insolite et alternatif – « le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites⁴⁰² » – si bien que le collage de documents dans le fil descriptif du roman prend une tournure « réaliste », presque « documentaire », à l'image des « papiers collés » des peintures cubistes : un fragment de « réalité » dans un flux de distorsion perceptive. Seulement, ces collages documentaires cèdent peu à peu la place à un jeu de dérivation paragrammatique sur le mot « PESSIMISME », puis phonétique sur le terme « Réalité » :

CODA : *Ité ité la réa*
Ité ité la réalité
La Réa la réa
Té té La réa
Li
Té La réalité
Il y avait une fois LA REALITE⁴⁰³

Autrement dit, le processus de décomposition ou de diffraction du « modèle » extérieur lié à la technique du collage s'immisce progressivement dans la langue, dissociant sa structure au plan des phonèmes et des graphèmes : c'est ainsi « la réalité », la structuration du réel dans le langage, qui se trouve diffractée comme système signifiant – pour mieux laisser affleurer dans la langue le jeu d'associations surréalistes.

Au collage documentaire et réaliste succède un collage « surréaliste », libérant l'« image » de son modèle pour produire de l'inconscient :

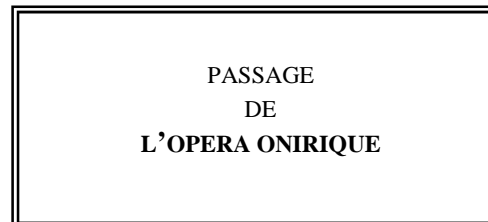
⁴⁰¹ Louis Aragon, « Préface à une mythologie moderne », in *Le Paysan de Paris*, Gallimard, [1926], « La Bibliothèque », Paris, 2004, p. 41.

⁴⁰² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 92.

Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers.⁴⁰⁴

Cette « révision » de la réalité, sa métamorphose par la métaphore et le jeu d'associations libres et inconscientes réoriente le collage de fragments « sociologiques » dans l'exploration – une première forme de « dérive urbaine » – de la « surréalité » de l'espace urbain, sa transfiguration dans la subjectivité. Les fragments sémiotiques prélevés et intégrés dans le fil du roman, dans le fil de la dérive documentaire et de son empreinte subjective, s'affranchissent de la « contrainte » réaliste, presque méthodique (la pancarte « Tarif des consommations » du café Certa), pour laisser place à la dérive des associations et à la spontanéité éphémère des perceptions détournées, formant ainsi de nouveaux poèmes « pancartes⁴⁰⁵ » :



L'insertion de pancartes, de réclames ou d'enseignes dans le fil documentaire du texte (réclame pour alimentation canine, le porto, les préservatifs, enseigne de « massages », etc.) permet non seulement de suggérer, par inserts, l'insolite du quartier parisien en passe de disparaître, mais aussi de glisser progressivement, de dériver à la limite de la conscience et du réel, au seuil de la réalité et de la « surréalité ». Le transfert de l'inconscient s'effectue par le collage et le détournement typographique des affiches dans un réseau d'associations, un débordement de la réalité par l'hallucination métaphorique : une dérive éphémère sur le fil des « passages » et des associations. Ainsi, entre plusieurs affiches « sociologiques » collées dans le fil documentaire du texte se glissent des « poèmes affiches⁴⁰⁶ » comme, hétérogène dans le mélange des fontes de caractère et encadré, la dérivation sur le lexème « Ephémère » (« F.M.R. / (folie – mort – rêverie) / Les faits m'errent

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁰⁶ En 1965, revenant sur cette période de création dans son article « Collages dans le roman et dans le film », Louis Aragon précise : « Et chez nous, je veux dire alors André Breton, Philippe Soupault et moi (Eluard n'apparaît qu'un peu plus tard), la forme essentielle de cette obsession [« la transposition du collage dans l'écriture »] est le lieu commun qui est un véritable collage de l'expression toute faite, d'un langage de confection, dans le vers : d'abord employé comme l'image, ou tout autre élément traditionnel du poème, je veux dire incorporé à la phrase poétique, puis tendant à s'isoler, à se passer du ciment des mots, à devenir le poème même. Nous avons alors rêvé de ce que nous appelions le poème-affiche. » A travers la recherche de *transmédiation* (« transposition du collage dans l'écriture »), l'esthétique des papiers collés cubistes aboutit progressivement au « poème-affiche », par l'autonomisation de l'usage du « lieu commun », devenu *readymade*. Cf. Louis Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », in *Les Collages, op. cit.*, pp. 119-120.

[...]»⁴⁰⁷). La technique du collage insinue à la fois une dérive géographique qui est le fil du développement romanesque, une dérive aux frontières de l'inconscient par jeu d'associations spontanées, et une dérive sémantique dans le signifiant même de la langue et les méandres (inconscients) des paragrammes.

Dans « Le Passage de l'opéra » (*œuvre* de « passages », tout aussi bien), le collage prend d'abord une tournure d'esthétique « cubiste » telle, en tout cas, que la définissait Aragon dans son article « La Peinture au défi », puis relève au fil des descriptions et des galeries d'une esthétique qui permet au contraire de flirter avec les limites de la conscience et de la « réalité » par une dynamique de la dérive métaphorique et de la dérivation linguistique : la découverte, à travers l'errance urbaine, d'un usage ou d'une compréhension surréalistes du collage.

Dérive géographique, sociologique, sémantique et sémiotique, le collage « surréaliste » instaure un nouveau mode de préhension du réel, une nouvelle modalité de subjectivation dont le but est insidieusement d'abord, explicitement par la suite, révolutionnaire : il s'agit de *révolutionner* la « réalité », le « quotidien » par la recherche de l'inconscient et de l'irrationnel, une liberté d'associations sémantiques, de structuration du réel, dont le collage est une des techniques.

Cependant, en même temps que les membres de la nouvelle revue *La révolution surréaliste* (publiée dès 1924) se penchent sur le monde des analogies liées au fonctionnement des rêves, tentant de délivrer le langage et la pensée des carcans de la rationalité en recourant à l'écriture automatique et au « hasard objectif », Tristan Tzara s'intéresse davantage à l'œuvre de Kurt Schwitters, sur lequel il rédige un article, « Le Roman de la révolution allemande », commentant, notamment, le projet du Merzbau et son utilisation bien particulière du collage :

Ses tableaux sont faits avec des moyens... naturels, à l'aide de tout ce qu'il trouve dans la rue. Des morceaux de métal rouillé, des cadenas, des roues cassées. Ses tableaux ne sortent pas neufs de son atelier, comme chez les autres artistes, pour vieillir ensuite, mais à moitié cassés, rouillés et salis, car dit-il, tout s'use et il n'y a rien de parfaitement propre dans la vie, ni les hommes, ni les meubles, ni les sentiments.⁴⁰⁸

Nul inconscient figuratif ou métaphorique à décrypter dans le collage Merz, mais au contraire une forme de « réalisme » brut, l'assemblage du chaos de la réalité – une forme d'inconscient sociétal : le rebus et les déchets du corps social.

Cette expérience de décomposition et de recyclage des objets de la société se traduit au plan poétique par la décomposition de la langue dans sa structure signifiante et le développement d'une poésie abstraite dans son travail sur le graphème et le phonème comme fragments sémiotiques. La

⁴⁰⁷ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁰⁸ Tristan Tzara, « Le Roman de la révolution allemande » (1923), cité in Kurt Schwitters, *MERZ*, *Ecrits choisis et présentés par Marc Dachy*, Editions Gérard Lebovici, Paris, 1990, pp. 307-308.

créativité *Merz* de Schwitters, comme segmentation du signifiant social et recyclage sémiotique des produits de la société, prend une signification radicalement matérialiste et ne cesse de développer des modes de *transmédiation* à partir des multiples matériaux recyclés : la langue comme matière sonore et graphique, les objets comme matière plastique.

La radicalité esthétique du collage *Merz* est aux antipodes de la pratique du collage figuratif prôné par le surréalisme, dans la mesure où il ne s'agit pas de transfigurer la réalité par le travail d'un inconscient figuratif, un jeu d'association d'objets partiels, pour ouvrir la conscience au *Merveilleux* refoulé par la rationalité du quotidien, mais au contraire de recycler les matériaux et leur sémiologie dans un travail de dissociation et d'altération sémantique, une approche matérialiste de la réalité définissant les contours d'une nouvelle forme de « réalisme ». Or, c'est justement cette matérialité des signes, et l'absence d'arrière-monde, qui permet de dénouer un inconscient social, le refoulé du corps social, comme le suggère Tristan Tzara, dans le catalogue d'exposition de Schwitters à New-York, chez Sidney Janis, en 1952 :

Sur un de ses collages, le hasard voulut que du mot *KoMERZiel* il ne restât visible que le fragment central. Le hasard que Duchamp préconisait comme un des plus fertiles moyens de création, Dada le transplanta dans un domaine où l'humour et les lois naturelles ont pendant longtemps joué à cache-cache.

Mais il y a dans le choix de ce mot d'origine « Commerciale » l'amorce d'une idée que Schwitters a développée surtout dans ses écrits. Une sorte de nouveau folklore avait pris naissance en Allemagne autour de 1920, par lequel un langage en raccourci, elliptique et expressif, dérivé de celui des affaires et de la réclame, s'installa comme mode d'expression d'un monde en pleine rénovation.⁴⁰⁹

La découpe, et le hasard de la segmentation, dessine justement, dans la langue, non pas l'espace d'une effraction de l'inconscient subjectif et figuratif (l'image associative), mais celui d'un inconscient social, ou collectif, qui redistribue dans un jeu de distorsion et d'abstraction, la prose de la réalité du quotidien. L'attention au monde urbain et la segmentation de sa réalité dans le collage *Merz* esquisse la dimension d'un « nouveau réalisme », qui se traduit dans la poésie par une esthétique de l'*élémentaire* : une poésie plus sémiologique que sémantique, s'intéressant davantage au régime des signes et à leur *transmédiation*, qu'à la transposition de leur sémantisme dans un onirisme de l'inconscient.

⁴⁰⁹ Tristan Tzara, « Kurt Schwitters » (1952), cité in Kurt Schwitters, *MERZ, op. cit.*, pp. 314-315. Et, dans ce même article, Tzara place le collage de Schwitters comme une synthèse des expériences précédentes, à l'inverse de Breton qui plaçait le collage de Max Ernst comme aboutissement esthétique des expérimentations dada : « Les collages de Van Rees, suivis de ceux de Arp, tendaient à la suppression de toute illusion de profondeur, en réintroduisant les aplats des surfaces colorées. Avec Max Ernst réapparaît la figuration des images réversibles par l'emploi des lieux communs et des proverbes en peinture. C'est Schwitters qui, négligeant en apparence toute volonté d'expression dirigée vers le plastique, réalise dans ses collages une synthèse de ces différents objectifs, en enlevant au lieu commun sa qualité figurative, mais en lui gardant par contre toute sa valeur représentative. C'est la combinaison fragmentée de l'affiche avec la roue de voiture d'enfant ou le ticket d'autobus qui constitue en quelque sorte l'amplification du principe du *ready made* de Duchamp. » (p. 317).

Si le regard esthétique de Tzara se porte davantage vers ce type d'expérimentations, qui seront « redécouvertes », pour ainsi dire, dans le courant des années cinquante, le groupe de *Littérature* oriente son esthétique dans les arcanes du Surréalisme.

Alors que le collage prend avec dada Berlin la dimension d'un inconscient micropolitique, jouant des flux et des icones du corps social, le surréalisme parisien lui donne une tournure nettement plus psychanalytique, dessinant les contours d'une métaphorisation du réel : collage idéologique d'un côté, psychanalytique de l'autre.

L'année 1924 voit ainsi la parution d'une série de textes qui dessinent des lignes esthétiques antagonistes : d'un côté, le premier *Manifeste surréaliste* d'André Breton, et « Une Vague de rêve » puis « Le Passage de l'Opéra » de Louis Aragon, définissent et mettent en pratique un système de dérive analogique, de métaphorisation de la réalité par le jeu figuratif de l'inconscient, dont le collage représente une modalité de réalisation ; de l'autre, les *Sept Manifestes dada* de Tristan Tzara sont publiés en volume, et Francis Picabia intitule « Journal de l'Instantanéisme » le numéro 19 de sa revue *391* pour parer le terme de « Surréalisme » – autant de rappels de l'esprit dada, et d'une pratique plus déliée ou corrosive du collage.

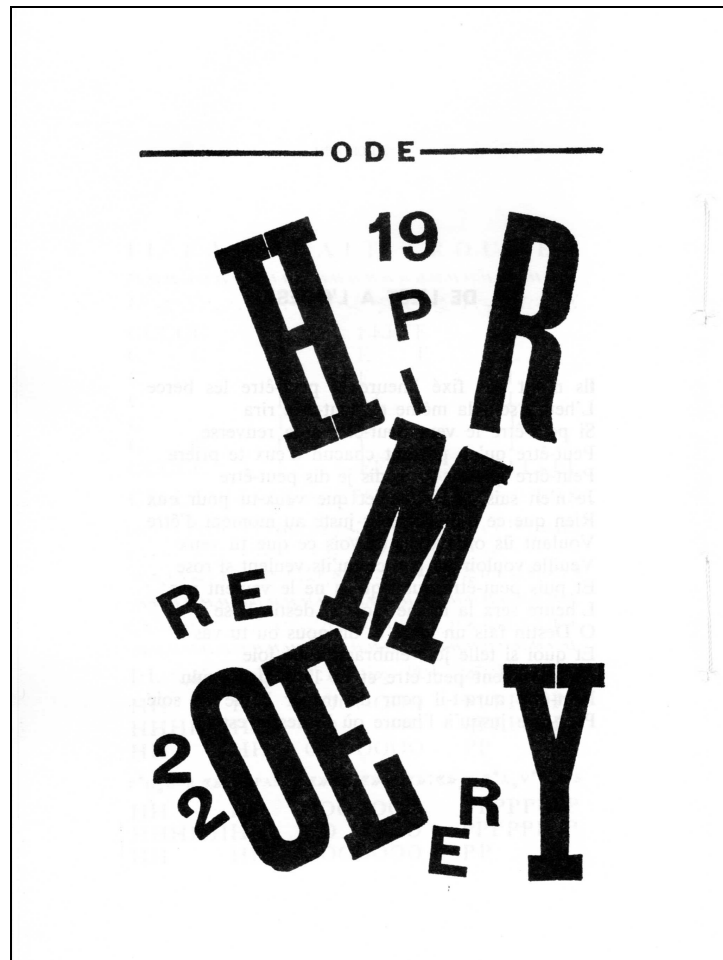
Mais c'est aussi l'année de la publication de *La Lune ou le livre des poèmes* de Pierre Albert-Birot, qui rassemble notamment ses poèmes expérimentaux des années précédentes et témoigne, d'une certaine façon, de la rémanence de l'Esprit nouveau apollinarien (poèmes visuels, simultanés, « à crier et à danser », « rébus », poèmes-pancartes...), et celle de *Kodak (Documentaire)* de Blaise Cendrars – deux ensembles de textes qui proposent des pratiques divergentes du collage. D'un côté, une synthèse d'expériences de *lisualisation* du texte dont le poème-tournant « Ode » ou les différents « poèmes-pancartes » (1922) sont les réalisations les plus lyriques dans leur abstraction référentielle ; de l'autre, un travail de ciselage et de montage syntagmatique pour transposer des fragments de texte du *Mystérieux docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge en séquences poétiques.

Marqué par l'esthétique moderne de Guillaume Apollinaire, et comme dans sa continuité, le lyrisme des poèmes de Pierre Albert-Birot s'attache à la matérialité de la langue, dans ses dimensions visuelle et sonore (*lisuelles*), mais définit aussi un nouveau cadre de réception en choisissant d'investir l'espace public par de nouveaux modes de diffusion : les « poèmes-affiches », comme les « poèmes-pancartes », sont initialement prévus pour s'exposer dans l'espace urbain ou au bord des routes⁴¹⁰, de même que le « Poème au mégaphone » laisse envisager la même intrusion dans l'espace quotidien, mais de manière spécifiquement sonore.

Le poème « Ode », de format monumental (deux mètres de haut et quatre-vingts centimètres de diamètre) est d'abord exposé en 1922 à la galerie Berthe Weill (comme la plupart des « poèmes-

⁴¹⁰ Pierre Albert-Birot, *La Lune ou le livre des poèmes*, [1924] éd. Rougerie, Mortemart, 1992, p. 247.

pancartes » et « poèmes-affiches ») sur une colonne tournante, avant d'être « typographié » pour la composition du recueil *La Lune*.



PIERRE ALBERT-BIROT, «Ode», *La Lune ou le livre des poèmes* (1924)

Le poème, qu'il prenne la forme d'affiches, de pancartes, de colonnes Morris ou de slogans au mégaphone, prend une nouvelle dimension en envahissant l'espace public au même titre que les réclames : non seulement PAB recherche de nouveaux modes de diffusion et de réception de ses poèmes, immergés dans le quotidien, mais il dessine aussi, avec « Ode » et l'abstraction de sa composition, les contours d'une poésie radicalement plastique. S'il est possible en effet de « lire » dans le découpage et l'organisation des signes dans l'espace circulaire de l'« Ode » la date de conception (1922) ou des lettres qui suggèrent le lexème « P. OE. M. » disséminé dans l'espace public, l'ensemble relève essentiellement d'une recherche de *plasticité* du texte, et d'une plasticité purement abstraite, à l'image des poèmes « optophonétiques » de Raoul Hausmann.

Le collage, comme principe de décomposition du matériau linguistique, s'agence chez PAB comme un processus d'abstraction et de plasticité de la langue, et comme imprégnation *concrète* dans l'espace quotidien.

Avec *Kodak (Documentaires)*, Blaise Cendrars poursuit radicalement l'expérience de certains « Poèmes élastiques » en généralisant le principe du collage syntagmatique et en prélevant la presque totalité des constituants de son texte dans un roman d'aventure de Gustave Le Rouge, *Le Docteur Cornelius*⁴¹¹. La découpe et le montage de segments syntaxiques en séquences de « photographies verbales⁴¹² » fonctionnent comme une série d'instantanés, décontextualisés de leur fil narratif, et resémantisés dans ce qui pourrait s'apparenter à un carnet de voyage, une suite de brefs documentaires. La refonte du texte agit comme un *transfert générique* du roman à la poésie, en travaillant la vitesse du texte dans un jeu de parataxe et d'exotisme onomastique. A la différence des « Poèmes élastiques », le collage est ici généralisé, et permet de réaliser une œuvre paradoxale dont l'auteur n'a écrit, en quelque sorte, aucun mot. Le collage se définit ici comme travail de décontextualisation et de transposition sémantiques, réappropriation de segments linguistiques : une première forme de *cut-up*, dans des enjeux esthétiques encore en prise avec l'esprit moderne.

Deux expériences, donc, radicalement différentes dans la pratique de collage : procédure de montage logico-sémantique dans *Kodak*, plasticité « opto-phonétique » des éléments linguistiques dans « Ode » – autant de processus de création, de procédures de collage qui, occultées par le tapage surréaliste, définiront dès 1945 de nouvelles dimensions esthétiques.

Pour lors, l'expérience surréaliste et son évolution jusqu'en 1945 reposent sur une esthétique de métaphorisation du quotidien, une forme de tropologie de l'inconscient qui trouve dans le collage et ses multiples formes son expression la plus figurative. En effet, que ce soit à travers les « romans-collages » de Max Ernst (*La Femme 100 têtes* en 1929, *Une Semaine de bonté* en 1934), les travaux de collages et de photomontages de Georges Hugnet⁴¹³ (*La Septième face du dé*, 1935) ou d'André Breton (« Chapeau de Gaze garnis de blonde », 1934), l'assemblage d'« objets à fonctionnement symbolique » (« Exposition surréaliste d'objets » à la galerie Charles Ratton, Paris, mai 1936) ou de « poèmes-objets », voire de « pages-objets » (André Breton, « Le Langage des fleurs⁴¹⁴ », 1934), et de « cartes postales⁴¹⁵ » (« La Carte postale surréaliste garantie », 1937)... les multiples formes de transmédiation élaborées dans le courant surréaliste ne se lassent de développer un jeu de

⁴¹¹ Cinquante des soixante-trois poèmes sont composés à partir du roman de Gustave Le Rouge, mais d'autres textes ont servi de « source » lexicale. Cf. Marie-Paule Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, Gallimard, « Foliothèque », n°150, Paris, 2007, pp. 235-242.

⁴¹² Blaise Cendrars, « Document », in *Du monde entier*, op. cit., p. 133. Cette préface, précisant le litige avec la firme Kodak l'obligeant à renoncer à ce titre, témoigne de l'importance pour Cendrars, de l'esthétique de l'instantané et du « cliché ».

⁴¹³ Cf. Gérard Durozoi, *Histoire du Mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 2004, p. 152.

⁴¹⁴ Cf. *Poésure et Peinture*, op. cit., pp., 196-197 ; Gérard Durozoi, *Histoire du Mouvement surréaliste*, op. cit., p. 379. André Breton revient sur cette expérimentation dans un article de 1941, où il définit la notion de « poème-objet » comme mode de transmédiation reposant sur la métaphore (« les ressources de la poésie ») et le jeu d'associations figuratives (« attraction réciproque ») : « Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'attraction réciproque. » (Cf. André Breton, « Du Poème-objet », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 365.)

⁴¹⁵ Gérard Durozoi, *Histoire du Mouvement surréaliste*, op. cit., pp. 330-334.

métaphores associatives et « oniriques », un système de transfert figuratif de l'inconscient : une *tropologie*, transmédiée, *de l'inconscient subjectif*.

Or, c'est en réaction à cet activisme du rêve, cette *métaphorisation du quotidien*, cette révolution onirique permanente, et par la redécouverte de dada et notamment du mouvement berlinois, que se constituent les esthétiques des mouvements d'avant-garde d'après guerre, et avec eux de nouvelles pratiques de collage qui déploient l'espace d'une contre-culture en prise avec la réalité quotidienne.

3. Collage et contre-culture (1946-1959)

Les années d'immédiat après-guerre, et plus précisément de 1946 à 1959, voient naître et se succéder, de manière souvent conflictuelle et polémique, de nombreux mouvements d'avant-garde qui dessinent, par leur radicalité esthétique, de nouveaux modes de subjectivation en prise avec la culture officielle et son idéologie. Calqués sur le fonctionnement du groupe surréaliste, avec ses dogmes esthétiques, ses réunions, ses exclusions, ses scandales, les premiers mouvements d'avant-garde se construisent polémiquement à la fois en réaction contre le groupe de Breton, de retour en France en 1946, et dans une continuité micropolitique de « révolution permanente » : ainsi le Lettrisme, puis le groupe du *Soulèvement de la jeunesse*, l'« ultra-lettrisme », l'Internationale Lettriste devenue Internationale Situationniste définissent d'autres procédures de collage qui intensifient les expériences du surréalisme tout en les agençant dans la réalité quotidienne et en inscrivant leur démarche dans l'espace d'une contre-culture.

Ces différents mouvements d'avant-garde se construisent à la fois en réaction au surréalisme « vieillissant » d'après-guerre, et par la redécouverte de dada, notamment le courant berlinois.

Qu'en est-il exactement du surréalisme en 1946 ? Qu'est-ce qui provoque, dans cette nouvelle génération, ce mélange de fascination et de répulsion pour le mouvement d'André Breton ?

Si l'on considère les enjeux esthétiques du Surréalisme depuis sa création « officielle » en 1924 jusqu'au retour de Breton à Paris en 1946, il s'agit de « transformer la vie » en transfigurant la

réalité par le « merveilleux », le « rêve », l'« Inconscient », et de « révolutionner » le rapport du sujet au quotidien, quel que soit le support envisagé : littéraire, plastique, ou cinématographique. Or, tout au long de son développement dans la période d'entre deux guerres, et à travers les multiples expérimentations menées au niveau des matériaux et des formes de médiation du réel, le mouvement surréaliste ne fait que ressasser la même dérive analogique, l'insatiable translation du réel par la « magie » de la métaphore et de l'analogie : « collage » de fragments réalistes dans les romans d'Aragon, inserts photographiques dans *Nadja* de Breton, « roman collage » de Max Ernst, « objets » à fonctionnement symbolique, « poèmes objets », « cadavres exquis », « frottages », automatisme pictural de Masson, « paranoïa critique » de Dali, « tragics » phylactères détournés des *comics*... autant de transformations des formes de médiation qui, malgré l'engouement qu'ils suscitèrent durant les années trente, ne trouvent plus, après guerre, l'ancrage esthétique ni la force révolutionnaire qu'elles avaient eu avant la guerre.

Il en va de même d'un point de vue théorique : le deuxième « manifeste » de Breton amplifie le rôle du « hasard objectif » et du dévoilement analogique des arcanes de l'inconscient psychanalytique ; *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* (1941), qui succède au *Surréalisme et la peinture* (1928), met en parallèle le *collage* (de Max Ernst) et l'*automatisme* (de Masson) comme seuls vecteurs esthétiques susceptibles de libérer de l'inconscient, de transformer l'*image* du réel et de *remédier* à la réalité par une métaphorisation de ses constituants, – quitte à fermer les portes à toute alternative technique ou esthétique dans l'approche du quotidien :

L'automatisme, hérité des médiums, sera demeuré dans le surréalisme une des deux grandes directions. Comme c'est lui qui a soulevé et qui soulève encore les plus vives polémiques, il ne saurait être trop tard pour chercher à le pénétrer un peu plus dans sa fonction, pour tenter de verser au débat un argument décisif en sa faveur.⁴¹⁶

Tout au long des années trente, les « techniques » de production d'inconscient du surréalisme se partagent entre le collage métaphorique, dont les productions se multiplient⁴¹⁷ et qui trouve ses « variantes » dans les *frottages*, et la recherche d'un automatisme toujours plus « délié », au niveau verbal comme pictural, à travers notamment la « culture » du *cadavre exquis* : tout ce qui, dans la production sémiotique, brouille le contenu manifeste pour mieux suggérer l'ampleur d'un contenu latent, arcane de la « surréalité », au point de rester aveugle à certaines expérimentations proposant

⁴¹⁶ André Breton, « Genèse et perspective artistique du surréalisme », in *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 94.

⁴¹⁷ En 1934, André Breton compose *Chapeaux de gaze garnis de blonde* ; en 1935, Georges Hugnet réalise, à partir de fragments de textes et d'images découpés dans les magazines, une série de collages *La Septième face du dé...* jusqu'à la production, au début des années quarante, des « poèmes-objets » ou des « tragics » (André Breton, *Tragics à la manière des comics*, collage et phylactères sur une photographie du Palais idéal du facteur Cheval, cf. Gérard Duruzoi, *Histoire du Mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 339).

une autre ouverture sur la sémiologie du quotidien, comme les « décollages » d'affiches proposés par Léo Malet⁴¹⁸.

Cette obsession psychanalytique de la magie, des mondes cachés, d'une logique des rêves sous-jacente – et comme refoulée – à toute forme de réalité ne permet pas au surréalisme de renouveler son approche du réel, ni son esthétique de la révolution permanente du quotidien, mais au contraire d'ancrer toujours davantage le champ littéraire et le champ pictural, clairement séparés, dans les affres toujours plus profondes de l'inconscient onirique et du « hasard objectif ».

Après la guerre, Maurice Nadeau fait publier son *Histoire du Surréalisme* (1947), et André Breton, de retour en France en 1946, ne change pas l'orientation esthétique du mouvement qui connut son apogée de 1930 à 1939. Si le surréalisme garde, dans l'esprit des nouvelles générations, la force révolutionnaire qu'il a développée entre les deux guerres par son ancrage esthétique dans l'existence et le quotidien – Jacques Villeglé, par exemple, se réfère tout autant à l'*automatisme*, ou à la théorisation du collage par Aragon⁴¹⁹, qu'au *readymade* duchampien –, il n'en apparaît pas moins modéré dans les formes révolutionnaires qu'il propose et qui ne correspondent plus aux attentes de renouveau du « mouvement de la jeunesse ».

En effet, malgré l'intérêt que Breton semblait porter au « génie de la jeunesse », notamment dans sa conférence à l'université de Yale en 1942⁴²⁰, toutes les tentatives de rapprochement des nouvelles avant-gardes avec le surréalisme, – mise à part la brève conciliation, en 1953, avec « Le Soulèvement de la jeunesse » des Ultra-lettristes Marc'O et François Dufrene – se soldent par l'incompréhension et la violence du pamphlet.

Les sources de dissension sont multiples, selon les courants d'avant-garde : Isidore Isou, qui accorde, dans son *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947), une large place au Surréalisme dans le mouvement « ciselant » de la création – tout en le considérant comme

⁴¹⁸ Sur la pratique du « décollage » chez Léo Malet, voir l'article de l'affichiste Jacques Villeglé, « Léo Malet », in *La Traversée. Urbi & orbi*, Transédition, « Luna park », Paris, 2005, pp. 141-150, qui montre comment la pratique de l'affiche lacérée, encore prospective chez Léo Malet, est écartée du mouvement surréaliste, alors qu'elle lui assignait comme nouveau « mot d'ordre », « celui d'organisation de la peinture murale, d'organisation de la poésie dans la rue même, c'est-à-dire là où l'on croyait bien ne jamais la voir accéder. » (p.146).

⁴¹⁹ Jacques Villeglé, *La Traversée. Urbi & orbi, op. cit.*, pp. 20, 31-32. Cependant, l'automatisme prend chez lui un aspect nouveau, davantage idéologique, et devient « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle pour lutter contre l'expression contrôlée » (p. 20) qui prendra tout son sens critique et quotidien dans le « lacéré anonyme ». Par ailleurs, il s'agit pour lui, après-guerre, de tourner la page de l'histoire esthétique : « *In illo tempore*, c'est donc sevré d'information et le ressentant fortement que je me suis raidi dans le courant mou d'une société frileuse, traumatisée et manichéenne, refusant l'accélération de l'Histoire, nostalgique du Paradis perdu, de la Belle Epoque, de l'Avant-guerre ou rêvant de lendemains qui chantent amarrés à des idéologies totalitaires. J'ai alors commencé à farfouiller les dépôts que laissent le flux et le reflux du mouvement des idées, puis à me tenir disponible, à me sensibiliser aux différences sensorielles des manières d'être et d'approches qui semblaient devoir exclure tous les retours purs et simples au *statu quo ante*. » (*ibid.*).

⁴²⁰ « Le surréalisme est né d'une affirmation de foi dans le génie de la jeunesse », cité par Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Editions du Seuil, « Essais », Paris, 1964, rééd. 2005, p. 173.

« achevé » – lui reproche très rapidement son mysticisme⁴²¹ et sa fascination chiromancienne pour le « hasard objectif », avant de sceller la discorde dans son pamphlet *Réflexions sur André Breton* (1948). S’il s’agit, dans le cas de l’instigateur du lettrisme, d’un conflit d’hommes et d’intérêts (Isou, en bon stratège avant-gardiste, cherche avant tout la « publicité » du Surréalisme) tout autant que d’une incompréhension globale de Breton à l’égard de la « créatique » – esthétique du renouvellement permanent de la création et de tous les domaines du savoir, y compris économique et politique –, la vive polémique qui éclate entre les « nouveaux » surréalistes de la revue *Medium* et le groupe dissident de l’Internationale lettriste lors du projet de sabotage de la commémoration du centenaire d’Arthur Rimbaud à Charleville, en 1954, traduit une coupure esthétique beaucoup plus profonde. La divergence autour d’une phrase « à consonance marxiste » rédigée par l’Internationale lettriste pour le tract annonçant le scandale⁴²² n’est que le symptôme d’une rupture radicale avec la démarche esthétique et sociologique du surréalisme : s’il s’agit, pour les surréalistes, de critiquer par le scandale la consécration nationale et bourgeoise d’une des figures tutélaires de leur révolte, pour les dissidents du Lettrisme, il s’agit, plus radicalement, d’enterrer l’esthétique, au sens traditionnel du terme, pour mieux l’appliquer à la vie et ses conditions sociales – les structurations externes de l’inconscient collectif⁴²³.

Loin de la simple anecdote, ces désaccords violents avec le surréalisme témoignent de la radicalité des mouvances d’avant-garde de l’immédiat après-guerre, et se traduisent au niveau esthétique dans les diverses pratiques et procédures de collage mises en place, comme espace de contre-culture et développement d’autres modalités d’existence :

L’Art Moderne pressent et réclame un au-delà de l’Esthétique, dont ses dernières variations formelles ne font qu’annoncer la venue. A cet égard l’importance du Surréalisme est d’avoir considéré la Poésie comme simple moyen d’approche d’une vie cachée et plus valable. Mais le matin ne garde que peu de traces des constructions oniriques inachevées. Les années passent bourgeoisement en attendant du « hasard objectif » d’improbables passantes, d’incertaines révélations.

Deux générations ne peuvent pas vivre sur le même stock d’illusions.⁴²⁴

⁴²¹ Isidore Isou, « Bilan lettriste : La position de la lettriste devant le surréalisme », cité par Philippe Blanchon in Isidore Isou, *Réflexions sur André Breton*, [éditions lettristes, 1948] Al Dante, « Documents », Paris, 2000, p. 6.

⁴²² Pour le compte rendu de cet événement, voir Gil J. Wolman, *Défense de mourir*, éditions Allia, Paris, 2001, pp. 58-66 ou Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », Paris, 2006, pp. 157-167.

⁴²³ Henri Lefebvre dénonce, dans sa *Critique de la vie quotidienne*, ce qu’il considère comme une « escroquerie spirituelle », par son esthétique de l’imprégnation du « surréel » dans le quotidien : « Des esprits inquiets, puis affolés, se précipitaient vers toutes les fausses issues, dans toute voie pourvu que ce ne fût pas celle de la vraie solution, pourvu qu’il n’y eût pas un « engagement » réel, une responsabilité réelle, un renouveau réel. Après avoir pendant près de vingt ans amusé les uns et ravivé l’indignation devant le scandale plusieurs certitudes défailantes chez d’autres, l’échec du surréalisme s’avère complet. Objectivement, il ne peut passer que pour un succédané du romantisme, et une triste « fin de siècle » littéraire. » (Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, [éditions Grasset, 1947], L’Arche, Paris, 1958, rééd. 2009, pp.125-126.

⁴²⁴ Guy Debord, *Manifeste pour une construction de situations*, septembre 1953 [inédit], repris in *Œuvres, op. cit.*, p. 106.

En fait, c'est davantage dans dada, mais avec un esprit et une démarche sensiblement différents, que se retrouvent les acteurs des avant-gardes des années cinquante : même si la théorie d'Isou place, dans une perspective de « novatique » permanente, la négation dada dans la phase « ciselante » de l'histoire esthétique (comme travail négatif de la langue ou de « la poésie à mots »), les diverses pratiques et procédures créatives du premier lettrisme leur donnent brusquement écho : du récital « phonétique » aux multiples procédures de transmédiation poétique, et des techniques de collage de la réalité sociale à l'imprégnation esthétique dans les modes d'existence. Incidences esthétiques qui laissent apparaître le premier lettrisme comme un « dada en positif⁴²⁵ », au point de créer une vive polémique avec Raoul Hausmann et Iliaszd au sujet de « l'invention » du poème phonétique et de la métagraphie.

Mais c'est surtout la « faction » radicale du lettrisme, devenue provisoirement Internationale lettriste, qui reconnaît en dada (Zurich, Paris, Berlin) les prémices de son abandon de l'art au profit de la vie et d'une déprise de son conditionnement : la construction de situations propices à l'émergence de nouveaux modes de subjectivation.

En témoignage, tardivement, la correspondance de Guy Debord avec Raoul Hausmann dans le courant de l'année 1963 établissant les points de convergence entre le mouvement situationniste et le dadaïsme berlinois et, dès la période de l'Internationale lettriste, les premiers textes théoriques énonçant la révolution du quotidien dans laquelle s'engagent les « dissidents » du groupe formé autour d'Isou :

L'isolement de quelques mots de Mallarmé sur le blanc dominant d'une page, la fuite qui souligne l'œuvre météorique de Rimbaud, la désertion éperdue d'Arthur Cravan à travers les continents, ou l'aboutissement du Dadaïsme dans la partie d'Échecs de Marcel Duchamp sont les étapes d'une même négation dont il nous appartient aujourd'hui de déposer le bilan.⁴²⁶

Autrement dit, que ce soit dans le courant lettriste⁴²⁷ ou sa dissidence situationniste, il s'agit, en revenant à la négativité radicale de dada, de construire (négation de la négation) une nouvelle esthétique en étroite relation avec l'existence et le conditionnement du quotidien : une créativité liée aux structures externes des modes de subjectivation, – créativité que le surréalisme, aux yeux des nouvelles générations, n'a su traiter que partiellement et a lentement dévoyée vers l'occultisme.

⁴²⁵ « Le lettrisme d'Isou a été une sorte de *Dadaïsme en positif*. Il propose une création illimitée d'arts nouveaux, sur des mécanismes admis. » Cf. Guy Debord, *Manifeste pour une construction de situations*, septembre 1953 [inédit], repris in *Œuvres, op. cit.*, p. 106.

⁴²⁶ Guy Debord, *Manifeste pour une construction de situations*, septembre 1953 [inédit], repris in *Œuvres, op. cit.*, pp. 105-106.

⁴²⁷ Voir, par exemple, le point de vue de Maurice Lemaître dans *Le Lettrisme devant dada et les nécrophages de dada !*, Centre de créativité, Paris, 1967, ou la position toujours ambiguë d'Isidore Isou vis-à-vis de Breton et du Surréalisme, dans *Précisions sur ma poésie et moi*, [Les Escaliers de Lausanne, Paris, 1950] Exils éditeur, Paris, 2003, notamment pp. 47-48.

Dans cette nouvelle positivité esthétique, d'abord instituée par le courant lettriste, qu'en est-il des procédures de collage ?

Si les divers mouvements d'avant-garde des années cinquante « s'inspirent » des « mécanismes » créatifs de dada et du surréalisme, dans les processus de transmédiation (dada) et de transformation du quotidien (surréalisme), ils leur donnent, au fil d'une créativité permanente, des résonances d'une radicalité révolutionnaire. Si, dans le lettrisme, la technique du collage permet de transformer les media et les affects qu'ils structurent (poésie, musique, peinture, cinéma...), comme dans la veine plus radicalement sonore des « Ultra-lettristes », elle prend, avec l'Internationale lettriste, puis situationniste, une tournure essentiellement micropolitique dans sa critique des modes de structuration de l'existence : tout un travail de dissociation de l'inconscient collectif.

3.1. Collage et lettrisme (1946-1952)

D'un point de vue chronologique, le lettrisme connaît une première période particulièrement novatrice de 1946, date des premières manifestations d'Isidore Isou et de Gabrielle Pomerand, à 1952, où le groupe qui s'est progressivement constitué avec François Dufrêne (1947), Maurice Lemaître, Gil J Wolman, Jean-Louis Brau, Marc'O (1950), puis Guy Debord (1951), se désolidarise du mouvement pour ouvrir les lignes de l'Internationale lettriste d'un côté (Wolman, Brau, Debord) et l'ultra-lettrisme de l'autre (Dufrêne, Marc'O), qui forment, dans la lignée lettriste, des divergences esthétiques et micropolitiques. Durant cette première période, le mouvement lettriste développe une intense activité qui touche de nombreux domaines de la création : multiples publications théoriques et polémiques, récitals phonétiques, conférences et scandales organisés, hypergraphie et galerie de peintures lettristes, romans hypergraphiques, cinéma lettriste... La portée radicale du mouvement formé autour d'Isidore Isou repose non seulement sur la notion essentielle de créativité et de novation (« créatique et novatique ») qui s'approprie tous les champs de création – notamment les plus modernes comme le cinéma – dans une esthétique de transmédiation, mais aussi de nombreux domaines de connaissance : renouvellement des structures économiques et des relations sociales réorganisées pour donner corps à l'« externité », le masse de ceux qui restent en-dehors du circuit économique, dont notamment la « jeunesse ».

Il s'agit bien, à travers tous ces domaines d'activité, d'une *pensée radicale* qui structure la révolution esthétique dans sa portée politique, sociale et économique, comme agencement de nouveaux modes de subjectivation : le lettrisme dépasse ainsi la révolution artistique des premières

avant-gardes, comme travail sur le langage et le pouvoir symbolique d'une organisation sociale, comme nouvel agencement de subjectivation, en ancrant ses principes révolutionnaires dans la réalité du corps social, son économie et sa politique des corps. Pensée globale, radicale, et concrète – inscrite dans le quotidien – qui fait, pour la nouvelle génération, tout l'attrait de ce mouvement.

Sur le plan esthétique, ce premier mouvement lettriste reprend l'esthétique du collage et ses diverses techniques en l'appliquant, avec une radicalité innovante, à de multiples supports : phonique (dans la forme de récitals et de poèmes « ciselants »), graphique (avec la poly-écriture de la *métagraphie* et son développement « romanesque »), plastique (avec la peinture lettriste) et cinématographique (dans le travail de *ciselure* de la bande son et de la bande image, et de *discrépance* son/image).

3.1.1. Esthétique du collage et transmédiation lettriste

Le Lettrisme se définit, dès sa création, comme « méca-esthétique », c'est-à-dire comme étude des mécanismes de création dans tous les domaines de la connaissance et de l'art : un formalisme permettant de créer inlassablement du nouveau, et de se positionner dans l'histoire⁴²⁸ en perpétuelle « avant-garde ». Cette recherche permanente de la nouveauté – cette « novatique », donc – n'est pas une simple posture esthétique pour se démarquer de l'histoire littéraire et créer de la nouveauté pour elle-même, mais la marque formelle d'une nouvelle sensibilité, un ajustement du langage aux nouveaux modes de subjectivation : une mécanique de production d'inconscient.

Le travail sur le langage et l'effraction de ses mécanismes de signifiante donne consistance à d'autres modes d'agencement du réel et d'appréhension du sujet, à travers le renouvellement des formes poétiques, entre autres.

Poésie phonétique et poésie phonatoire

Le premier manifeste d'Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique* (1947), dessine, à travers une relecture de l'histoire de la poésie, la nécessité « mécanique » d'en finir avec la « poésie-à-mots » en travaillant la langue par les éléments de deuxième articulation : le phonème (poésie « phonétique ») et le graphème (« métagraphie ») pour libérer l'inconscient refoulé par la sémantique. Mais là encore, il ne s'agit aucunement de produire de la nouveauté pour elle-même, mais de travailler l'agencement sémiotique du réel et les modes de subjectivation :

⁴²⁸ Isou n'aura de cesse, dans ses multiples textes théoriques, de situer l'apport « novatique » du lettrisme au regard d'une histoire générale de la littérature, découpée en deux grandes phases : l'*amplique* (développement des grandes formes artistiques) et le *cisellant* (le travail de déstructuration des matériaux et des formes).

LE MOT par la mécanique, fossilisation, fixité et le vieillissement.	Fracture <i>notre</i> rythme. Assassine des sensibilités. Uniforme indifféremment la torturante inspiration. Tord les tensions. Expose comme inutile l'exaltation poétique. Crée la politesse. Invente les diplomates. Préconise l'emploi des analogies substituant les véritables émissions. [...]
Toujours V.	Empêche les effluves de se mouler sur le cosmos. Forme des espèces dans la sensibilité.
LE MOT	Détruit des sinuosités. Résulte du besoin de déterminer. Aide les vieux à se souvenir en obligeant les jeunes à oublier.
Pathétique VI.	<i>Toute victoire de la jeunesse a été une victoire contre les mots.</i> Toute victoire sur les mots a été une victoire fraîche, jeune.
Toujours VI.	Résume ne sachant réceptionner. C'est l'effarouchement du simple contre la prolixité.
LE MOT	Discerne trop le concret pour laisser la place à l'esprit. Oublie les vraies mesures de l'expression : les suggestions. Laisse disparaître les infraréalités. Tamise sans redonner en soi. [...]
Toujours VIII.	Le mot est le grand niveleur. ⁴²⁹

Le développement d'une poésie « à lettres » ne relève pas d'une simple novation formelle, mais correspond à la nécessité de fractionner la langue et ses composantes pour dessiner de nouveaux agencements du réel, et restructurer les processus de symbolisation sur une nouvelle adéquation avec la sensibilité, l'inconscient même de la langue « nivelée » par les mots et leur poids sémantique ; ou, pour le dire autrement, l'apparent formalisme lettriste et sa déstructuration mécanique des composantes linguistiques ne répondent qu'à l'adéquation du lyrisme⁴³⁰ à une nouvelle sensibilité, encore refoulée par la structuration sémantique de la langue.

L'ancrage révolutionnaire du lettrisme passe avant tout par une effraction des structures signifiantes de la langue, en refusant le poids idéologique et la charge symbolique des mots : un travail de démantèlement du lexique pour libérer une nouvelle sensibilité : la face cachée de l'aplanissement sémantique qui régit encore la poésie dans ces années 1950. Cette déstructuration du langage poétique touche les différentes composantes de la langue dans sa matière phonique et graphique à travers le développement de récitals lettristes (nouvel agencement du matériau phonique) et de la peinture lettriste ou « métagraphie » (nouvel agencement du matériau graphique),

⁴²⁹ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, NRF, 1947, cité in Jean-Paul Curtay, *La Poésie lettriste*, Seghers, Paris, 1974, pp. 296-298.

⁴³⁰ Isou définit d'ailleurs le lettrisme comme un nouveau lyrisme : « La poésie ne peut plus être refaite. Isidore Isou commence un nouveau filon de lyrisme. » (*ibid.*, p. 300.)

de telle sorte que la créatique qui voit le jour dès 1946 repose sur de nouvelles procédures de transmédiation de la poésie avec la musique et la peinture.

En décomposant le matériau linguistique, la poésie lettriste « redécouvre » la picturalité et la musicalité des composantes graphiques et phoniques de la langue dans un travail de déstructuration spontanée proche d'une forme d'abstraction lyrique. A travers ces mécanismes de déconstruction du matériau signifiant, Isou esquisse un parallèle entre la nouvelle poésie et la peinture cubiste :

On réduit la poésie à ses mètres et à ses lettres, et, de cette manière, on rejoint la ligne d'or des vers, comme le cubisme a rejoint la ligne géométrique de la peinture classique.

[...]

Tout poème est égal à son alphabet, c'est-à-dire à la masse de ses possibilités lettriques.⁴³¹

Ce travail d'abstraction du matériau signifiant et sa mécanique créative, si elles s'apparentent à l'esthétique cubiste et la décomposition des formes *transmédiiée* dans la structure de la langue, ne sont pas sans affinité non plus avec l'esthétique développée par Kurt Schwitters, dès 1924, dans ses poèmes et assemblages *Merz*, quoiqu'Isidore Isou s'en soit toujours défendu⁴³² :

Le mot n'est pas à l'origine, le matériau de la poésie, c'est la lettre. Le mot est :

1. Composition de lettres.
2. Sonorité.
3. Signe (sens).
4. Élément porteur d'associations d'idées.

L'art est indéfinissable, infini ; le matériau se définit par une création conséquente.

[...]

La poésie conséquente est construite de lettres. Les lettres n'ont pas de concept. Les lettres n'ont en soi pas de sonorité, elles n'offrent d'autre possibilité que d'être mises en valeur du point de vue sonore par le récitant. Le poème conséquent met les lettres en valeur et les groupes de lettres les uns par rapport aux autres.⁴³³

La théorie d'une nouvelle poésie reposant sur la lettre et ses combinaisons abstraites, infinies, est en fait une radicalisation de tendances jusqu'alors épisodiques ou marginales : la singularité du lettrisme est d'en systématiser la pratique, d'en théoriser une « créatique » et de l'élargir à l'ensemble des pratiques culturelles et scientifiques – les différentes disciples du savoir.

Dans le champ spécifique d'une transmédiation de la poésie et de la musique, le premier lettrisme explore la dimension phonique du langage selon des procédures étroitement liées à celles du collage : des premières manifestations de 1946 centrées autour d'Isidore Isou et Gabriel

⁴³¹ Isidore Isou, *Précisions sur ma poésie et moi*, [Les Escaliers de Lausanne, Paris, 1950] Exils Editeurs, Paris, 2003, pp. 13-14.

⁴³² Une polémique éclate, en 1947, dès les premières publications d'Isou, avec Iliazd dans un premier temps, qui tient notamment une conférence : « Après nous le lettrisme » la même année. Sur la position du lettrisme et son refus de reconnaître les prédécesseurs : Isou, « Pourquoi Isou est le créateur du lettrisme », in *Précisions sur ma poésie et moi*, *op. cit.*, et Maurice Lemaître, *Le Lettrisme devant dada et les nécrophages de dada !*, *op. cit.*

⁴³³ Kurt Schwitters, « Poésie conséquente », [in *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, Berlin, n°3, juin 1924] repris in Kurt Schwitters, *Merz*, Editions Gérard Lebovici, Paris, 1990, trad. Marc Dachy et Corinne Graber, pp. 90-92.

Pomerand aux expérimentations phonatoires de François Dufrière et Gil J. Wolman avant la scission du groupe en 1952, le mouvement lettriste développe une démarche spécifiquement sonore, allant de la simple musication du matériau phonique au détournement rythmique du signe linguistique. La pratique initiale du lettrisme est à lire comme une tentative subjective de parer au « nivellement » du corps, des pulsions, des nouvelles « sensations » dans l'espace sémantique du langage articulé, pour libérer, dans la poésie, un espace asémantique de profération : une instrumentation, au sens musical, des éléments de deuxième articulation linguistique et, progressivement, du corps et de l'appareil phonatoire – une production d'affects en deçà de la structuration sémantique.

Dans ce travail de désarticulation affectuel du langage, la poésie lettriste repose à la fois sur un travail de *musication* du matériau linguistique et de *détournement* de ses composantes, selon différents paliers développés jusqu'aux premières productions cinématographiques de 1951.

En effet, de nombreux « textes » lettristes reprennent une désignation et une organisation proche de la musique : la *Symphonie en K* que Gabriel Pomerand récite et improvise à la Salle Rochefort en 1946 repose sur un jeu d'« articulation arbitraire de la lettre K qui sert de pivot à la danse rapide de syllabes périphériques⁴³⁴ » – un système de ligne mélodique et de dérive à partir d'un thème précis, laissant place à l'improvisation, à l'image de l'*Ursonate* de Kurt Schwitters qui s'articule autour du thème principal « FMSBWTCU » emprunté à Raoul Hausmann⁴³⁵. De nombreux textes lettristes s'apparentent ainsi, à l'image de la « Sonate des sons primitifs », à une partition musicale dont ils empruntent certains éléments de structure et le système de notation, donnant à la polyphonie et au simultanéisme des premières avant-gardes une portée plus systématique dans sa radicalité.

	Houngle wangle woungle (<i>ter</i>)
<i>Chœur</i>	HOGMM !
lent	(<i>bis</i>)
sourd	Vbow gdowow : dzvongwo feuwig
et	Vbow gdowow : dzvongwo feuwrok
grondant	Vbow gdowow : dzvongwo howrig
	Vbow gdowow : dzvongwo hawrok
<i>Solo</i>	Hallêga hoss ! og (<i>bis</i>)
fort	Dounke donke dossog
vite	Hallêga hoss ! gond (<i>bis</i>)
	Hallêga hoss gand henngwé hong !
	[...] ⁴³⁶

⁴³⁴ Jean-Paul Curtay, *La Poésie lettriste*, op. cit., p. 65.

⁴³⁵ Sur le fonctionnement de l'*Ursonate*, Kurt Schwitters, « Ma Sonate de sons primitifs », (1927), in *Merz*, op. cit., pp. 189-193. L'*Ursonate* est publiée dans son intégralité dans l'ultime numéro de la revue *Merz* (n° 24), en 1932, et fait l'objet de lectures publiques et d'enregistrements dès 1924-1925. (Cf. Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Eléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, « Eléments », Reims, pp. 88-90.)

⁴³⁶ François Dufrière, « Appel à la révolte », in *Ur, Cahiers pour un dictat culturel*, n° 1, 1950, cité in François Dufrière, *Archi-made*, op. cit., pp. 31-32.

L'écriture, dans ce poème de François Dufrêne, « Appel à la révolte » (1950), fonctionne comme une partition et reprend, dans sa présentation, le modèle musical : distinction *chœur/solo*, indication de leur timbre et de leur intensité, nombre de répétitions... Les poèmes lettristes de cette première période « ciselante » multiplient les « emprunts » à l'écriture musicale et au système de partition, en recourant aux indications phoniques tout en jouant du détournement de la forme musicale, parfois proche de Satie : « *Hiver grave* », « *Printemps scherzo* » (Dufrêne, « Concertino pour hiver et printemps », 1947) « *diminuendo, relentendo* » (Dufrêne, « Danse des lutins », 1947), « Ton sauvage », « cris sauvages », « victoire », « calme » (Isou, « Lances rompues pour la dame gothique », 1947), « très vite », « comme en *aparte* » (Dufrêne, « J'interroge et j'invective », 1949), « Ouverture du trio en A », « Allegro » (Pomerand, « Taratata », 1950)⁴³⁷... et, très rapidement, recourent à différents caractères pour noter et introduire dans le poème les *bruits* liés au mode articuloire : le texte intègre ainsi, dans sa partition, la part organique liée à sa réalisation sonore, sa profération. D'abord notés par des caractères grecs dans les premiers poèmes d'Isidore Isou et son *Introduction*, puis par de simples chiffres⁴³⁸, les 19 « sons nouveaux » – auxquels s'ajoutent les 12 « signes phoniques » utilisés par François Dufrêne⁴³⁹ – marquent la matérialité du poème dans sa dimension phonétique et inscrivent la morphologie articuloire dans le champ textuel.

Le poème lettriste, en diffractant le mot pour n'en garder que la substance sonore, adopte un système de notation qui se rapproche du modèle musical et cherche à intégrer les potentialités de la morphologie phonatoire dans un processus de transmédiation, donnant au « texte » une dimension organique et résolument matérialiste.

Cependant, il ne s'agit pas uniquement d'un processus de transmédiation avec le médium musical, ni d'un calque formel : le « texte » lettriste apparaît, derrière sa dimension strictement sonore, comme une forme de détournement du langage signifiant, une transgression de la nature sémantique de la langue, ou de la première articulation. En effet, si le lettrisme se propose, selon Isou, de briser la structure du mot pour envisager une poésie élémentaire de la lettre, dans ses dimensions visuelle et sonore, les poèmes qu'il produit ne reposent aucunement sur LA lettre, dans sa singularité arbitraire (graphème ou phonème) – comme c'est le cas, par exemple, dans l'expérimentation opto-phonétique de Raoul Hausmann ou la poésie « abstraite » de Kurt Schwitters – mais proposent des séquences de phonèmes ou graphèmes : des structurations de

⁴³⁷ Pour les références de ces divers poèmes : François Dufrêne, *Archi-made*, *op. cit.* ; Jean-Paul Curtay, *La Poésie lettriste*, *op. cit.*

⁴³⁸ « 1 = aspiration, 2 = expiration, 3 = zézaiement, 4 = râle, 5 = grognement, 6 = ahaner, 7 = soupir, 8 = ronflement, 9 = gargarisme, 10 = gémissement, 11 = hoquet, 12 = toux, 13 = éternuement, 14 = claquement de langue, 15 = pètement, 16 = crépitement, 17 = crachat, 18 = baiser, 19 = sifflement », in Isidore Isou, *Précisions sur ma poésie et moi*, *ibid.*, pp. 19-20.

⁴³⁹ François Dufrêne, « Désordre du jour », in *Ur*, n°1, décembre 1950, repris in *Archi-made*, *op. cit.*, pp. 35-37.

« mots » qui n'appartiennent pas au langage articulé, et en transgressent la fonction sémantique dans une pure intensité phonatoire.

Les compositions lettristes suivent, durant la période 1946-1952, des modes de structuration qui témoignent d'une approche de la langue et des affects qui reposent sur différentes procédures de détournement du langage articulé, plus que sur son abstraction. Seule, au départ, la *Symphonie en K* de Gabriel Pomerand se rapproche du projet d'abstraction phonétique et de musicalité phonétique de Kurt Schwitters, en dérivant une série d'intensités sonores autour d'un simple phonème, selon le mode de composition musical, par dérivation et modulation ; les poèmes « ciselants » et phonétiques des autres membres du lettrisme suivent davantage un mode de détournement du signifiant. Les premiers poèmes d'Isidore Isou procèdent ainsi par un mode de détournement sonore du texte coulé dans des formes poétiques : un processus de « phonétisation » asémantique de la langue.

C'est le cas par exemple dans le poème intitulé « Sonnet », qui défigure, dans sa morphologie, « Salut » de Mallarmé :

Dianne dé décume dierge naï
A ne dedianne que ha goupe
Telle hoan se voa viroupe
Seliloanne sanle à lanlaï

*Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.*

Noou havigon oh nivaï,
Hanlé ! hoa déda dela houpe
Youss dassayan sastueux syoupe
Le slo lo slo édiha édihaï.

*Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;*

Une Bigrello dello dangage
Danne deindre denne yangage
De horlère hali de yali

*Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut*

Dalutude, dalutude, dédoile
Aï nimportebi défali,
Leblande goale de horle yoale.⁴⁴⁰

*Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.*

Dans la structure fortement codifiée – et connotée poétiquement – du sonnet (respect de la rime, de l'organisation strophique, et de la régularité des vers), le texte coule une masse phonétique dont il est difficile de tirer une signification, malgré la présence de mots connus (« ne », « que », « le », « de », « une », « telle », « se », « à ») ou reconnaissables (imbriqués dans un fondu lettrique « n[importe]bi », ou phonétiquement déformés « se voa » [se voit], « noou havigon » [nous naviguons], « dangage/yangage » [m'engage/tangage]...), de telle sorte que le poème apparaît vidé de son sémantisme pour ne garder que son « inanité sonore ». La forme poétique n'est plus que

⁴⁴⁰ Isidore Isou, « Sonnet » (1944), cité in Jean-Paul Curtay, *La Poésie lettriste, op. cit.* p. 192.

prétexte à une structuration phonétique, et les séquences lettriques de « mots inconnus » soulignent l'insignifiance de la substance sonore.

Cette première forme de détournement de la langue, par une succession de déformations morphologiques⁴⁴¹, se mêle à une modulation d'onomatopées complexes induites par le titre de certains poèmes : des séquences comme « fiern fiern fiern facn / mordn tacn mordn tacn / prâcn trâcn / hâcn hâcn » (« Souvenirs des Alpes sous les skis ») ou « Kntasch, kntasch / Hntasch hntasch / Ihaouha Hrhrrhrrhrhr... / Bjscht ! Tâkâ tâkâ tâkâ, Tâkâ tâkâ tâkâ » (« Attaque de la diligence par les Indiens ») peuvent se lire comme imitation sonore des éléments dénotés par le titre (crissement sourd de la neige sous les skis, cris d'indiens et coups de feu...).

Mais, en dehors de ces formes de resémantisation de séquences phonétiques – par onomatopéisation du signifiant et déformation morphologique – les poèmes « ciselants » d'Isidore Isou *décomposent* le lexique en ordonnant des séquences phonétiques de « non mots » dont la syntaxe n'est plus que le rythme imposé par la diction et les multiples séquences répétitives, car il s'agit, dans le poème lettriste, de vider le texte de son sémantisme pour créer des flux d'intensité purement sonore et découvrir ainsi de nouveaux affects :

Si chaque poème est égal au pouvoir de suggestion de son alphabet architectural, alors « faire du lettrisme » signifie donner une valeur sonore, crispante, plastique à n'importe quelle somme de lettres.

Tout peut donc devenir lettriste à partir de l'instant où on récite certains termes (étrangers, propres ou communs) en oubliant le projet extrinsèque de communicabilité et en arrêtant les vers déclamés à leur substance phonique. On frôle ainsi le dadaïsme suivant à *la purification de « la consonnantisation »*. Il faudrait écrire ici un chapitre entier sur l'improvisation lettriste, sur le « jazz » de l'art nouveau.⁴⁴²

La poésie d'Isou fonctionne comme détournement de la « communication » en anéantissant tout sémantisme dans le langage poétique pour laisser affleurer, par déformations lexicales et redécoupage de séquences alphabétiques, un jeu musical de sensorialité, créant ainsi un langage non plus conceptuel, mais affectuel. Les composantes linguistiques n'y ont plus qu'une consistance sonore et musicale, dont seule l'articulation plus ou moins improvisée lors des « récitals » lettristes permet de saisir l'intensité des affects. Si la « ciselure » du langage poétique suit chez Isou ce processus de détournement du langage signifiant, le phénomène de découpage sonore et de phonétisation de la langue est encore plus marqué dans les textes de François Dufrêne et de Gil J. Wolman.

⁴⁴¹ Quelques années plus tard, dans *Précisions sur ma poésie et moi*, Isidore Isou reprend l'exemple d'une déformation de deux vers mallarméens : « *La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres / Fuir, ah, fuir là-bas où les oiseaux sont ivres.* (Mallarmé) peut devenir : Gdjagass, gdjagass, la berr est biste jétu toutétivre / Foulfi, ah, foulfir hava hava où doandégo onquivre », pour définir cette première forme de détournement phonique, qu'il appelle « décomposition » du langage poétique. Cf. *Précisions sur ma poésie et moi*, op. cit., p. 13.

⁴⁴² Isidore Isou, *Précisions sur ma poésie et moi*, *ibid.*, p. 25.

François Dufrêne rejoint très tôt Isou et Pomerand, à la fin de 1946, et apporte d'autres modalités de diffraction du langage articulé, essentiellement par le recours au cri et au rythme. Isidore Isou rapporte le souvenir de déambulations urbaines propices à diverses improvisations phonétiques :

Souvent je me promenais avec François Dufrêne, celui qui, pour moi, parmi les lettristes, incarne le plus proprement cette sensibilité (chez lui le désir de se forger créativement par elle le mène à être cette matière même).

N'importe quelle enseigne ou titre d'affiche, nom de rue, devenait prétexte de cri. Aussi bien *Dop* que *Monsavon* ou *Edouard Branly* se transformaient sous ses lèvres en sauvagerie sonore ; perdant son contenu intelligible pour redevenir rythme. La recherche même d'une combinaison de plus en plus inusitée de lettres nous menait au tortillement plaisant et supplicé du vocabulaire des lieux communs rencontrés. Les mots pelés perdaient leur visage et devenaient des *écorchés vifs* qui nous faisaient mal à l'oreille.⁴⁴³

Derrière le mode de détournement phonétique des affiches publicitaires et des « lieux communs » de la rue – qui évoque, dans un cadre phonétique, les futurs « dessous d'affiches » de François Dufrêne – se profilent d'autres modes d'articulation liés au cri et à « la sauvagerie sonore » : l'inintelligible. En cela, la poétique lettriste de Dufrêne s'apparente davantage aux *glossolalies* d'Antonin Artaud – dont la diffusion radiophonique de la « pièce » *Pour en finir avec le jugement de dieu* est interdite en 1948 – et d'un mode d'expression de la matérialité organique et de son insignifiance, qu'à une *transmédiation formelle* de la poésie et de la musique. Au regard des poèmes « ciselants » d'Isidore Isou, la différence esthétique des poèmes phonétiques de François Dufrêne est rapidement perceptible, comme la perspective théorique qu'il esquisse avant de rompre avec le groupe en 1953.

D'un point de vue esthétique, mis à part les premiers textes⁴⁴⁴ de 1947 qui sont marqués par l'influence d'Isou dans la déformation lexicale et la rémanence d'un sens perceptible, quoique parasité, au continuum lettrique et sa déclamation, les poèmes des années 49-50 esquissent une esthétique du « crirythme », purement sensorielle : « J'interroge et j'invective » (septembre 1949), écrit « à la mémoire d'Antonin Artaud », s'il introduit le lexique sous forme de paronomase (« piêtres pitres »), est un « poème à hurler⁴⁴⁵ », comme « Appel à la révolte » (décembre 1950)

⁴⁴³ Isidore Isou, *Précisions sur ma poésie et moi*, *ibid.*, pp. 15-16.

⁴⁴⁴ « Concertino pour hiver et printemps » (février 1947) reprend le calque musical, même s'il esquisse un processus d'accentuation disjonctive, mettant en valeur, dans une séquence phonique, certaines syllabes marquées en majuscules, et créant par là même une divergence rythmique (« EzyOUFF, essour, izyOUFF / IsSOUR, arPANGG fronéAPP ivaLOUNDD ») ; et « Danse des lutins » (octobre 1947) reproduit un système d'emprunt/déformation des langues étrangères, dans une musication du signifiant (le « Dolce ; dolce. / Yaâse folce, / Dolce, dolce, / Yoli deline » de la première strophe à consonance italienne, devient « Yulce, Yulce, / Youduli dulce, / Yulce, yulce, / Kzill odaline. » dans la deuxième. (Cf. François Dufrêne, *Archi-made*, *op. cit.*, pp. 26 et 28.)

⁴⁴⁵ Si, rétrospectivement, François Dufrêne reconnaît dans ces poèmes une première forme de « crirythme » (« D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme », *Grâmmes*, n° 2, 1958, repris in *Archi-made*, *op. cit.*, p. 201), il reproche encore à ces premiers textes, au même titre qu'aux poèmes d'Isou, de n'être qu'une « illustration sonore » d'une thématique donnée,

introduit un système polyphonique discordant « chœur / solo ». Ce qui change en réalité dans le mode de profération de ces poèmes et leur fonctionnement phonologique – leur séquençage lettrique – c’est la signification du texte, sa sémiotique : les récitals de Pomerand suivent un modèle musical proche du Jazz (thème et variations), le ciselage morphologique des poèmes d’Isou procède par déformation lexicale (polyglotte) et onomatopéisation du signifiant afin de ne garder que la substance sonore du texte, tandis que les premiers « crirythmes » de Dufrêne, qui prennent encore forme de partition graphique, tendent à vider la langue de toute signifiante, ou de tout substrat sémantique, pour, au-delà d’une simple musication du signifiant sonore, rejoindre une expressivité organique et concrète. Les « lettries » n’y figurent pas comme notations de « nouveaux sons », dans une simple procédure de transmédiation esthétique, mais comme déterritorialisation phonologique de la langue – une sémiotique de la phonation dans le chaos des percepts.

D’un point de vue théorique, si le poème « ciselant » d’Isidore Isou se place dans une perspective de révolution littéraire et d’eschatologie esthétique (passage incontournable d’une « poésie à mots » à une « poésie à lettres », sous forme de rupture), les premières conceptualisations de l’esquisse du « crirythme » le situent davantage dans une démarche de révolte sociologique (et générationnelle) contre la structuration symbolique du langage articulé – la canalisation des affects dans une structure signifiante – et son assujettissement implicite :

[...] c’est parce que le cri n’est qu’une impasse, que les organes phonateurs sont des impasses qu’ils ouvrent sur le dehors du dedans désespérés conscients de l’impasse l’avenir impassible étant sans possible passé ni futur impossible nous dont la dentition est complète déchiquetons et que je te déchiquète les déchets chiés par les anges déchus à la fin du monde oui nous participons en rompant le pain du langage quotidien en cassant la croûte et en le bouffant car le langage est mensonge et que nous faisons partie de l’intégrale vérité je crie donc je suis [...]⁴⁴⁶

Ouvrir sur « le dehors du dedans », c’est laisser affleurer, dans la phonation de séquences lettriques, l’inconscient de la langue, l’ouvrir, avant même l’automatisme du cri, sur l’insignifiante et l’inintelligible des percepts. Le « pré-lettrisme » de Dufrêne se présente comme un travail de lacération du signifiant et de son imprégnation symbolique : un refus, par la ciselure de la langue, de *prendre sens*, à défaut de *faire sens*.

traduisible, encore implicitement sémantique et conceptuelle, et non seulement morphologique et affectuelle. (Cf. « Le lettrisme est toujours pendant », *Opus international*, n° 40-41, 1973, repris in *Archi-made, op. cit.*, p. 340.)

⁴⁴⁶ François Dufrêne, « Désordre du jour », *Ur*, n° 1, 1950, repris in *Archi-made, op. cit.*, p. 35. « Désordre du jour » s’entend à la fois comme « désordre actuel » et « désordre de la clarté », désordre du signifiant : le texte annonce, d’une certaine façon, l’influence d’Artaud dans l’esthétique du « crirythme » : « Artaud fut pour moi ce garde-fou grinçant grâce auquel j’ai remis la musiquette lettriste mélo melliflue et l’architectonique frisquette. C’est par une longue série de crirythmes dont les premiers furent un « Appel à la Révolte » et un « poème à hurler » à la mémoire d’Artaud (1949) que j’ai été conduit à exécuter un « demi-tour gauche pour un cri automatique », vers un ultra-lettrisme libéré par le magnétophone de cette cochonnerie d’écriture qui pesait tant à l’auteur du *Pèse-nerfs*. » (Cf., François Dufrêne, « D’un pré-lettrisme à l’ultra-lettrisme », *Grâmmes*, n° 2, 1958, repris in *Archi-made, op. cit.*, pp. 200-201.)

Gil J. Wolman rejoint le groupe lettriste en 1950 et, dans sa pratique et sa théorie de la poésie, modifie sensiblement l'approche de la « lettre » : au-delà de la musication du signifiant sonore par dislocation alphabétique telle que la cisèle Isidore Isou, et dans le sillage d'une esthétique du cri esquissée seulement, en 1950, par François Dufrêne, sa démarche vise déjà l'abandon de la langue, même dans la forme déstructurée des « poèmes ciselants », en créant la « mégapneumie ». Il s'agit pour lui d'aller au-delà de la décomposition de la langue réduite à son unité minimale, la lettre (phonème ou graphème), pour la dissoudre à son tour en souffles :

Superdada, Isou avait brisé la structure même du mot et inversé les sonorités dans un ordre véritable. Combinaisons arbitraires qui bientôt recréèrent une situation conceptuelle. Isou n'écrit-il pas du lettrisme qu'il est : « la destruction du mot pour le Rien – l'arrangement du Rien – la lettre – pour la création de l'anecdote. »

C'était la seule issue possible avec la lettre, tabou immuable. Il fallait attenter la lettre.⁴⁴⁷

Ce nouveau processus de composition poétique permet de débarrasser la poésie de tout substrat sémantique ou conceptuel, et de découvrir une forme de « musique organique⁴⁴⁸ ». Car, ce qui commence à être reproché au lettrisme isouien, au début des années 50, c'est la rémanence, à travers l'usage de séquences lettriques relevant de l'ordre de l'onomatopée ou de « mots inconnus » transposés d'idiomes étrangers, d'une *poésie sémantique*.

Revenant, quelques années plus tard, sur la relation de la « mégapneumie » au lettrisme et à la poésie « ciselante », Wolman définit une rupture qui, comme celle des « crirythmes » de Dufrêne, fait passer la *poésie phonétique* à une *poésie phonatoire*⁴⁴⁹ – un abandon de la « lettre » et des *lettries* pour les souffles –, et inscrivent le poème dans un autre espace, déjà, que celui de l'écriture :

Quand je fixai d'une manière précise les premiers sons pour des signes (lettres structurelles), je ne pensais seulement qu'avancer dans les recherches lettristes, mais bientôt cette *notation* s'avéra être un véritable trust et je m'accaparai de *tous les sons humains* tandis que le lettrisme, avec ses 25 lettres archiconnues (elles avaient servi jusqu'à ce jour à toutes les poésies : ampliques et ciselantes) et ses quelques lettres nouvelles imprécises, disparaissent sous l'avalanche. Je me tournais vers la musique agonisante, mais avec ses lois et ses vieillards, je n'étais pas chez moi. Alors je créai *la Mégapneumie*. [...]

Isou n'a pas détruit le mot (pour la lettre) mais le concept ce qui l'amenait naturellement à *reprendre* la lettre et créer des mots sans signification, mais des *mots* nouveaux. Mais je ne connais pas un seul poème lettriste où apparaisse la *lettre* parce que *Il n'y a pas de lettre* en soi, toute seule perdue au milieu d'une page. *Une lettre est un souffle*, chaque souffle possède une infrastructure qui le représente par un signe alphabétique et qui enfle, en puissance ou en durée, ou en puissance et en durée.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Gil J. Wolman, « Introduction à Wolman », [*Ur*, n° 1, 1950], in *Défense de mourir*, éditions Allia, Paris, 2001, p. 13.

⁴⁴⁸ Gil J. Wolman, « La Mégapneumie », [*Ou*, n° 32, 1967], in *Défense de mourir*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴⁹ Sur le clivage entre une poésie *phonétique* (utilisant les éléments de deuxième articulation) et une poésie *phonatoire* (recourant à l'appareil articulatoire), voir Jean-Pierre Bobillot, *Poésie Sonore. Éléments de typologie historique*, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵⁰ Gil J. Wolman, « Autour de la Mégapneumie », [inédit], in *Défense de mourir*, éditions Allia, Paris, 2001, pp. 22-23.

Autrement dit, durant la période qui s'échelonne des premières créations lettristes en 1946 aux différentes ruptures de 1952, s'établissent différentes pratiques de déstructuration « musicale » du signifiant phonique jusqu'à la création d'une « musique organique » essentiellement phonatoire avec les premiers « crirythmes » et les « mégapneumes » : une poésie qui dépasse la musication du matériau linguistique – ou la *transmédiation musicale*⁴⁵¹ du poème – pour laisser entendre, dans sa brutalité, la *matérialité* même de la *phonation* – un au-delà du texte, et de la lettre même. Sans utiliser, pour lors, la technique du *collage* à proprement parler, ces différents traitements infligés à la langue (pour le poème « ciselant ») ou au langage (pour la poésie phonatoire) dans ce qu'ils gardent encore de signifiant, relèvent d'une *esthétique du collage* qui décompose jusqu'à l'abolir les structures signifiantes et les modes de subjectivation qui leur sont liés.

Peinture métagraphique et roman hypergraphique

En ce qui concerne le matériau graphique – le traitement du graphème –, le premier mouvement lettriste développe des procédures qui se rapprochent de la déformation « phonétique » du langage articulé et la dissociation du signifiant dans sa forme sémantique, en travaillant dans un premier temps la calligraphie (peinture lettriste), plus son agencement syntaxique (roman hypergraphique) comme autant de modes de *transmédiation* de la poésie à la peinture et de la peinture au roman.

Très rapidement, Isidore Isou théorise l'apport du lettrisme aux arts plastiques, et plus particulièrement à la peinture, par ce qu'il appelle dans un premier temps la « métagraphie » : dès 1946, *Eléments de la peinture lettriste*⁴⁵² définit, toujours dans une perspective d'involution historique, la lettre alphabétique comme nouvel objet pictural, remplaçant tout à la fois l'objet figuratif et son abstraction. La lettre, dans sa graphie, se charge de valeurs plastiques et devient l'unique ressource d'une peinture non-figurative : à une poésie au-delà des mots et de leur sémantisme (phonèmes) répond une peinture au-delà de la figuration (graphèmes). Les premiers « dessins » lettristes d'Isidore Isou recourent cette double articulation plastique et sonore de la lettre réduite à son unité : *Swing* (1947) est particulièrement représentatif de cette première forme de peinture lettriste, entre musication de la langue et plasticité de la lettre.

Ce « dessin » lettriste de 1947 modélise la *transmédiation* à la fois sonore et plastique du poème lettriste dans cette première forme de « peinture lettriste ».

⁴⁵¹ Dans son film *Traité de Bave et d'éternité* (1951), Isidore Isou définit clairement le principe de *transmédiation* comme essentiel à la création lettriste : « Il y a sans cesse un *déplacement des arts* (la poésie et la peinture sont devenues *musique*), déplacement qui signifie, au fond, enrichissement d'un art par un autre ou *abandon de certaines qualités artistiques* en faveur d'autres qualités... » (Cf. Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, Editions Hors Commerce, Paris, p. 19). *Transmédiation* de la musique dans la poésie, mais aussi de la peinture dans le roman et du roman dans le cinéma...

⁴⁵² Lu le 14 novembre à la salle de Géographie de Paris, le texte est publié dans *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort*, *Ur*, n° 1, 1950.

Au plan phonétique, le « texte » de *Swing* s'organise comme partition musicale⁴⁵³ : alternance de séquences phonétiques et de nouvelles *lettries* marquées en caractères grecs, réparties, sur un rythme syncopé (2/4), en trois voix (basse et soprano pour les séquences phonétique, ténor pour les bruits articulatoires) ; le titre, par ailleurs, réfère directement au jazz et à son balancement, ses mouvements d'improvisation. Au plan plastique, le « texte » garde un mode de lecture linéaire mais repose sur un jeu de superposition distinguant différents « plans » selon les couleurs utilisées : au premier plan, les séquences phonétiques et articulatoires dont chaque timbre est associé à une couleur (basse : noir, ténor : bleu, soprano : rouge) se développent de manière simultanée, tandis qu'en arrière plan se distingue un texte écrit à la mine de plomb sur l'ensemble de l'espace de la page dont seuls quelques fragments sont encore lisibles, et qui reproduit un extrait de manifeste théorique (« il fallait remplacer le discontinu géométrique des cubistes par une composition ferme [...] on a trouvé LA LETTRE seul élément qui puisse retenir la pression des traits en désordre unique digne contre les inconstances géométriques »).

Ce mode de composition articule donc, dans une nouvelle forme de transmédiation, la plasticité de la lettre et sa musicalité, et rejoint, en le radicalisant, le processus de *lisualisation* à l'œuvre dans l'Esprit nouveau des premières décennies, tout en déroulant un mode de lecture agencant l'énonciation théorique à sa pratique, par juxtaposition. Au-delà de cette radicalisation de la lisualité du texte, ou de la lisualisation de la peinture – la plasticité comme la musicalité ne peuvent ressortir qu'à la composition lettrique, en dehors de tout mode de figuration ou d'abstraction –, la « peinture lettriste », comme phase « ciselante », se définit, au regard de la déconstruction cubiste, mais associée systématiquement aux composantes de la langue et ses éléments de seconde articulation : là où le cubisme décomposait le modèle figuratif en désarticulant la géométrie euclidienne, créant ainsi une première forme d'*abstraction figurative* – désarticulation à laquelle répondait, dans la poésie du début du siècle, l'abandon de la linéarité du texte pour générer une forme de simultanéité –, le lettrisme décompose le modèle signifiant en désarticulant la structuration sémantique de la langue dans ses composantes phoniques et graphiques, créant ainsi une forme d'*abstraction sémiotique*. Il ne s'agit plus de reproduire la complexité du réel dans sa simultanéité et sa multiplicité signifiante, mais de produire une nouvelle sensorialité, en-deçà du champ conceptuel, et de libérer, à travers la décomposition des signes, des affects jusqu'alors conditionnés par l'usage normatif de la langue.

Sous l'apparence d'une nouvelle procédure de *lisualisation* du texte dans l'agencement musical et plastique de ses composantes – comme avait pu la développer la poésie de l'esprit nouveau pour mieux appréhender le réel – le lettrisme exécute une décomposition formelle du signe linguistique

⁴⁵³ Pour une analyse détaillée de *Swing*, voir l'article d'Elise Léger-Kermarec, « *Swing* : poème lettriste, 1947 », in *TOTH*, n° 1, décembre 2008, pp. 8-13. (<http://oeuvreslettrisme.canalblog.com/archives/2010/05/19/17944657.html>)

pour dégager non plus une nouvelle forme de « réalisme » libérée du modèle figuratif (comme dans le cubisme) mais un nouveau mode de signification libérant les affects et les percepts forclos dans la structure du langage articulé.

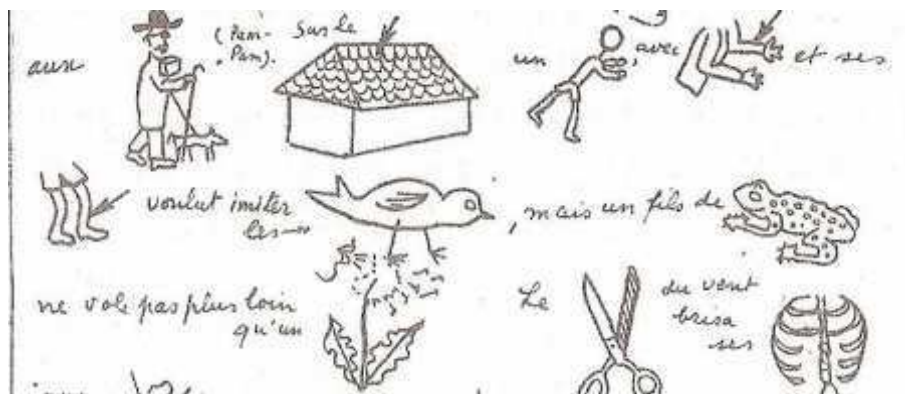
ISOU, Swing, (1947)

En prenant la lettre pour élément de base de sa création (multiplement transmédiée), le lettrisme applique à la langue, *littéralement*, le mode de composition cubiste – passant d’une déconstruction figurative à une décomposition sémiotique : critique du modèle (ou de la *modélisation*) sémantique.

Au début des années 50, la métagraphie lettrique procédant par *lisualisation du signifiant* (chez Isou) ou invention de nouvelles lettres calligraphiques (chez Pomerand) devient « hypergraphie » dans plusieurs œuvres « romanesques » : *Les Journaux des dieux* d’Isidore Isou (1950), suivi de la

série *Les Nombres* (1952), *Saint Ghetto des Prêts* de Gabriel Pomerand (1950) et *Canailles* de Maurice Lemaître (1950). Ces essais d'écriture romanesque esquissent un travail de transmédiation de la peinture au roman, en modifiant le système d'écriture et en inventant de nouveaux alphabets.

Les Journaux des dieux, premier roman hypergraphique d'Isidore Isou, introduit dans le développement linéaire du texte des idéogrammes à la place de certains lexèmes, tout en respectant la syntaxe, la délimitation des phrases est clairement marquée par l'usage des majuscules et de la ponctuation :



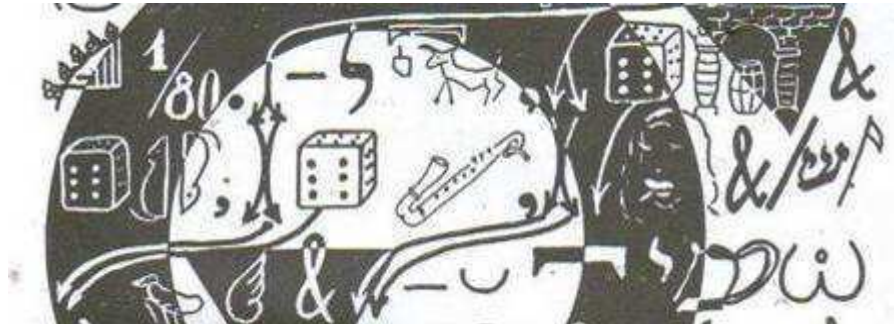
ISOU, *Les Journaux des dieux* (1950)

Dans cet extrait, il est aisé de « traduire » le texte en remplaçant les pictogrammes par les mots qu'ils représentent (« Sur le toit un homme avec ses bras et ses jambes voulut imiter les oiseaux, mais un fils de grenouille⁴⁵⁴ ne vole pas plus loin qu'un pissenlit ») ; cependant, si la compréhension du texte nécessite ce travail de lecture ou de verbalisation du pictogramme, elle n'en garde pas moins une part d'imprécision : s'agit-il du toit « d'une maison » ? d'un homme ou d'un jeune homme... ? L'insert de pictogrammes dans la linéarité du texte, en corps et place de certains lexèmes, – l'hybride, donc, de deux systèmes d'écriture (alphabétique et idéogrammatique) – laisse osciller le sens de la lecture entre un modèle conceptuel et un modèle visuel, hétérogénéisant ainsi la structuration du texte. Loin de l'expérimentation calligraphique de la première métagraphie, le roman hypergraphique s'inscrit dans l'esthétique lettriste comme une simple expérience de mélange de systèmes d'écriture, créant un effet d'étrangeté.

L'étrangeté hypergraphique est encore plus perceptible dans le « grimoire » de Gabriel Pomerand, *Saint Ghetto des Prêts*, composé et publié la même année, qui juxtapose de page en page un « récit » de la vie interlope de Saint-Germain des Prés et sa translation hypergraphique, établissant clairement une scission entre les deux systèmes d'écriture. Ainsi, une séquence comme :

⁴⁵⁴ Allusion à la théorie de Jean-Pierre Brisset qui, dans *Les Origines humaines* (1912), place l'homme comme descendant de la grenouille, grâce à tout un système de dérivation sonore et paragrammatique.

« [Il faut boucher tous les trous] du quartier. Les trous de l'esprit, les trous des caves et des rats, les trous des saxophones, les trous des putains, et les faux trous des pucelles, et les trous de ce ciel immense qui est un trou de balle terrible, [par lequel toute l'hémorragie de ce quartier s'est écoulée en une seule nuit]⁴⁵⁵ », est « hypergraphiée » en vis-à-vis par ce fragment :



GABRIEL POMERAND, *Saint Ghetto des Prêts* (1950)

Si l'hypergraphie garde ici la linéarité⁴⁵⁶ de l'écriture (permanence des signes de ponctuation – points, virgules), elle en bannit toute forme alphabétique pour s'apparenter à une structure complexe de rébus utilisant de multiples systèmes de signe : typographie (la conjonction « et » est remplacée par l'esperluette), pictogramme (la cave est représentée par un tonneau sous une voute, le saxophone par le dessin de l'instrument, la « putain » par un visage de femme la cigarette aux lèvres...), rébus (l'idéogramme traduit un homophone : les « dés » sont des « des », la faux un « faux », tandis que la « pucelle » est décomposée en « puce » et en « aile »...), idéogrammes (les flèches pointées vers le bas signifient les « trous » en renvoyant, plus haut, au dessin d'une roue à laquelle est accroché un T, le ciel est un demi-cercle convexe, l'immensité deux formes symétriques, que l'on retrouve au-dessus de l'animal se contemplant dans une glace pour signifier l'esprit, le tiret remplace « de »...). L'hypergraphie fonctionne ainsi comme translation de séquences discursives⁴⁵⁷ sur le modèle de la peinture lettriste, recourant à un système de poly-écriture : le sens, ou la lecture, se complexifie par la multiplicité des codes graphiques, suscitant sur le plan visuel, au même titre que la poésie ciselante au niveau phonique, l'étrangeté du sens par l'hétérogénéisation des signes.

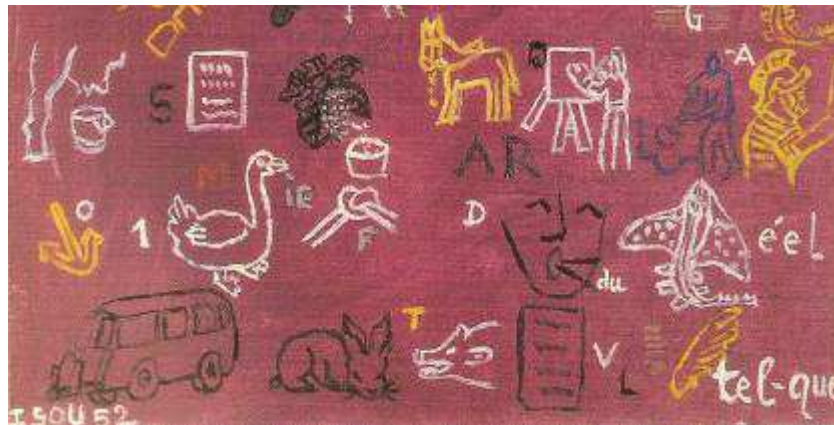
Une série de toiles réalisées par Isidore Isou en 1952, *Les Nombres*, et qui s'affiche comme la suite des *Journaux des dieux* (dans une relecture de l'hypotexte biblique), reprend la poly-écriture

⁴⁵⁵ Gabriel Pomerand, [*Saint germain des Prêts*, OLB, Paris, 1950], repris dans l'édition bilingue *Saint ghetto of the loans*, UDP, Brooklyn, 2006, pp. 100-101.

⁴⁵⁶ Les « planches » hypergraphiques, qui prennent l'espace de la page, superposent à la linéarité de séquences de poly-écriture qui traduisent le « texte », un idéogramme qui prend l'ensemble de la page et lui donne ainsi son autonomie, comme dans ses toiles hypergraphiques.

⁴⁵⁷ *Canailles*, dont Maurice Lemaître publie les premiers extraits dans *Ur* en 1950, ne garde plus que la translation hypergraphique, sans sa forme alphabétique.

du roman de Pomerand en utilisant le même système de rébus et en accompagnant chaque toile de sa « traduction » discursive ; le fragment :



ISOU, *Les Nombres* (1952)

correspond, hypergraphiquement, aux vers : « Les écrivains, en bavardant peinture, trouvaient / Encore un moyen neuf de parler du réel, / Car la peinture écrivant le réel, tel quel.⁴⁵⁸ »

Le système d'écriture devient plus aléatoire, mélangeant les signes au gré des nécessités de la transcription alphabétique : s'il utilise des idéogrammes pour transcrire des homophones (le pis d'une vache et un seau pour signifier le « lait » et laisser entendre « les », le dessin d'un véhicule de transport pour « car »...) ou des pictogrammes pour signifier certains lexèmes (la page d'écriture suivie d'une séquence de vendanges pour [écrit/vin] « écrivains », le peintre devant son chevalet pour « peinture »...), certains mots sont traduits par des ensembles plus complexes, qui mélangent les systèmes d'écriture, à la fois idéogrammatique et alphabétique (ainsi du « réel » signifié par la représentation d'une raie suivie des lettres « éel », ou encore de la peinture représentée par l'ensemble « lapin T hure », ou encore la séquence « en bavardant » par un « âne bave AR dent », ou plus paragrammatique une ancre dorée surmontée d'un O pour « encore »...).

L'hypergraphie, comme forme de poly-écriture, passe indistinctement de la peinture au roman (Pomerand) ou du roman à la peinture (Isou), pour hétérogénéiser, au niveau graphique, le système signifiant, – contrairement à la métagraphie qui, dans une lisualisation du texte, développait une forme calligraphiée des poèmes phonétiques.

Comme pour les poèmes « ciselants », il ne s'agit pas encore de collages à proprement parler, mais de procédures de transmédiation (peinture, poésie, musique, roman) qui ont pour fonction de faire éclater la structure de la langue – dans ses composantes phonétiques et graphiques – pour laisser affleurer l'étrangeté d'un réel inassignable. Ces procédures complexes qui déstructurent la

⁴⁵⁸ Cité in *La Peinture lettriste*, (Isidore Isou, Alain Satié, Gérard Bermond), Jean-paul Rocher éditeur, Paris, 2000, pp. 70-71.

langue dans sa phonétique comme dans sa graphie esquissent seulement une esthétique du collage, par l'hétérogénéisation des signifiants, qui ne commence à se développer de manière conséquente qu'à partir de ces années cinquante : au plan phonétique, avec les « crirythmes » de François Dufrêne, et au plan graphique, avec le projet d'une nouvelle écriture introduisant des matériaux existants dans le fil narratif, comme le propose Isou dans son *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman* (1950) : l'insert « de vrais mégots, de vrais cendriers, de pâte dentifrice, de brosses à dents, le téléphone (...) ; ensuite des fils électriques avec des lampes qui s'allument, des bouteilles de parfum⁴⁵⁹ » – l'objet réel en lieu et place de sa représentation : une forme, *transmédiée* dans le roman, de *collage cubiste*. Le projet initial de l'esthétique lettriste, celle que théorise Isidore Isou tout au long de cette première période, adapte à *la lettre* (et au système sémiotique) le modèle de déconstruction cubiste (passage de l'amplique au ciselant, en termes isouiens) par l'esquisse d'une esthétique du collage (dans l'hétérogénéisation des composantes linguistiques) puis le recours au collage matérielle (dans l'emprunt direct aux éléments de la réalité et leur agencement).

Ce n'est, en fait, que dans la forme cinématographique, que le projet lettriste et son esthétique ciselante trouve sa plus complète réalisation, alliant *collage* et *esthétique du collage*, dans une procédure de transmédiation globale de la peinture, de la musique, du roman et de la poésie.

3.1.2. Collage et cinéma lettriste

A partir de 1951, et dans le fil de l'effervescence « créatique » des années 49-50, le lettrisme investit le *medium* cinématographique pour en bouleverser la structure et la fonction : Isidore Isou présente son *Traité de Bave et d'éternité*, encore inachevé, en marge du quatrième festival de Cannes, et obtient une certaine visibilité grâce au scandale qu'il provoque lors de la présentation du film. Dès l'année suivante, Maurice Lemaître présente *Le Film est déjà commencé*, Gil J. Wolman *L'Anti-concept*, Guy Debord (qui a découvert le mouvement lettriste lors du festival de Cannes) *Hurléments en faveur de Sade*, et François Dufrêne *Tambours du jugement premier...* Ce foisonnement de productions et d'expérimentations entre dans un dispositif qui multiplie les points d'impact sur le public : publication d'une nouvelle revue, *Ion* (n° 1, avril 1952), qui présente manifestes et scénarii, tracts publicitaires, conférences, séances de cinéma, scandales jusqu'à la censure... autant d'agencements qui trouvent dans la forme cinématographique la continuité des

⁴⁵⁹ Cité in *La Peinture lettriste, op. cit.*, p. 42. Comme matériau hétérogène pour la composition du roman ou de la peinture hypergraphique, Isou ne se sert, dans ces années cinquante, que de la photographie, notamment dans *Amos ou introduction à la métagraphologie, Ur*, n° 3, 1952, qui superpose à des portraits photographiques des lignes de calligraphie abstraite.

éclats micropolitiques et des intuitions économiques des actions et théories mises en place dans le courant de l'année 1950⁴⁶⁰.

Comme toutes les expérimentations précédentes, tenant des composantes phonique avec le poème « ciselant » ou graphique avec la polyécriture métagraphique, le premier film lettriste est accompagné d'un manifeste⁴⁶¹, *Esthétique du cinéma*, publié dans *Ion* (1952), qui permet de situer, dans l'histoire du cinéma, l'apport « révolutionnaire » du lettrisme. Isidore Isou applique au matériau cinématographique sa théorie d'involution historique de l'amplique (développement sémiotique des ressources du matériau créatif) au ciselant (morcellement et dissémination créatives du matériau en ses composantes) pour expliquer les mécanismes de l'esthétique lettriste (la « méca-cinématographie ») : une atomisation des « particules » cinématographiques par le morcellement de la « bande-image » et de la « bande-son », et leur décomposition.

S'il s'agit, une fois de plus, de montrer les mécanismes de la création lettriste pour en justifier la radicale novation, ce nouveau manifeste présente le cinéma lettriste non pas comme un nouvel art ou une nouvelle discipline, mais comme une synthèse des précédentes expérimentations – un processus de transmédiation globalisé ou la formation d'« hybrides » :

L'Art, qui semble un domaine épuisé, n'est représenté que par certains moyens (outils) assez pauvres qui durent depuis des siècles et qui sont en train d'épuiser le nombre de leurs combinaisons esthétiques.

Mais par le dévoilement des mécaniques originales, capables d'offrir des signes de représentation (reproductions) inédites ou des chances de figuration nouvelle de la réalité, l'art doit atteindre une richesse insoupçonnée.

Les siècles de création esthétique, écoulés jusqu'à présent, sembleront bien pauvres en regard de l'avenir.

On devra, en premier lieu, se déshabituer de la classification des arts et se défendre de leur réduction au nombre précis (de sept ou huit) ayant cours dans le monde contemporain. [...]

L'hybride reste une synthèse qui résulte du besoin propre de renouvellement des particules.⁴⁶²

Le cinéma lettriste, comme art hybride, développe des composantes qui relèvent à la fois de la poésie phonétique, de l'hypergraphie, du roman, et de l'économie : l'agencement de la création cinématographique dans une nouvelle forme d'« éco-cinéma » laissant aux « externes » – aux refoulés de la visibilité sociale – l'espace de l'expérimentation et de son tapage dans les salles de ciné-club. Cet ancrage micropolitique de la production cinématographique lettriste intègre une dimension économique dans le mécanisme de création, ouvrant progressivement l'expérimentation

⁴⁶⁰ Des récitals lettristes au Tabou à la publication du premier tome du *Traité d'économie nucléaire* d'Isidore Isou, du scandale de Notre-Dame – qui provoque l'arrestation de Michel Mourre – à celui de l'orphelinat d'Auteuil...

⁴⁶¹ L'*Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique* publiait, à titre d'exemple, des poèmes ciselants qui entérinent la transmédiation de la poésie et de la musique ; *Les Journaux des Dieux* sont précédés d'un *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman* qui lui sert de préface, suivi de près par *Mémoire sur les forces futures des arts plastiques et leur mort* (1950) qui dessine une transmédiation du roman et de la peinture.

⁴⁶² Isidore Isou, « Esthétique du cinéma », in *Ion* n° 1, [Centre de création, Paris, 1952], Jean-Paul Rocher éditeur, Paris, 1999, pp. 115 et 118.

au domaine de l'*action*, ce que mettent rapidement en pratique les autres membres du lettrisme et plus particulièrement Maurice Lemaître avec le « syncinéma » intégrant dans le scénario l'organisation même de la séance de diffusion cinématographique.

Au-delà d'une forme synthétique de procédures de transmédiation des matériaux esthétiques et de leur diffraction créatique, le cinéma lettriste se théorise avant tout comme une micro-politique de la création, un *acte*.

S'il n'est pas question de collage⁴⁶³ dans le manifeste d'Isidore Isou, la notion de « détournement », utilisée à plusieurs reprises, recouvre une pratique qui s'en rapproche :

L'évolution méca-esthétique (emploi discrétant du relief) et l'évolution métagraphique (détournement du sens des représentations reproduites et leur transformation en signes neufs) ne sont pas engagées dans les expériences « théâtrales » du cinéma actuel qui visent simplement à dénoncer l'épuisement du cinéma ciselant et de la méca-esthétique actuelle.

On ne prétend pas que le cinéma soit mort, on affirme simplement qu'un certain cinéma est épuisé. [...]

On peut entasser des éléments méca-esthétiques extrinsèques dans un art dont la particule garde la fraîcheur, le prestige et le pouvoir de renouvellement esthétique propre. Mais il est inutile de procéder à des travaux semblables lorsque la particule esthétique intrinsèque est prête à expirer.

Le cinéma (image et son) restera comme imprimerie mais ses éléments ne pourraient continuer à vivre que par une transformation du sens de leurs signes, épuisés dans leur signification ordinaire.

Pour ma part (et ici je ne fais qu'émettre une opinion subjective, non-approfondie), je crois que l'avenir du cinéma, comme celui de toutes les représentations esthétiques figées ou vivantes, ne peut aboutir qu'au Temple Métagraphique, le foyer de renouvellement des signes.

Le cinéma sera alors une des formes du roman inédit.⁴⁶⁴

Outre que le cinéma lettriste se présente dans la continuité d'une procédure de transmédiation avec le roman (et non plus avec le théâtre, comme dans sa forme « amplique »), l'esthétique lettriste se définit comme création d'un nouveau langage (métagraphie) répondant à de nouveaux agencements du réel pour donner consistance à une autre forme d'inconscient, et repose sur le détournement des formes structurelles d'une culture jugée à bout de souffle. Il s'agit, à travers le cinéma, de créer de nouveaux signes à partir des « particules » existantes : amorcer le stade de *décomposition* de la culture officielle.

Le *détournement* apparaît, sous les traits d'une esthétique du collage, comme une forme incontournable de renouvellement du sens, et de création d'inconscient : *décomposer* les matériaux et les disciplines existants pour créer d'autres agencements du réel, laissant prendre corps à l'éternité.

⁴⁶³ Isidore Isou utilise le terme de « collage », dans cette période, comme procédé de montage citationnel, pour mieux se déprendre des auteurs « ampliques » : « Dans le lettrisme, le « collage », par lequel on ramasse les morceaux de vingt ou trente poètes pour démarquer l'ombre d'un seul, se concentre et renforce la figure d'Isou, non seulement pour plus de facilité (il les résume tous en leur ajoutant des valeurs nouvelles), mais parce qu'il était avant eux ; il était nécessaire pour que cette démarcation et ce collage aient lieu. L'accouplement des noms (dissipés auparavant) obéit à l'inédite concentration selon l'optique du météore. » (Cf. Isidore Isou, *Précisions sur ma poésie et moi*, *op. cit.*, p. 40.)

⁴⁶⁴ Isidore Isou, « Esthétique du cinéma », *op. cit.*, pp. 120-121.

Ces principes esthétiques, s'ils ont pu séduire notamment Guy Debord qui rejoint le mouvement lettriste en 1951, lors de la projection du film d'Isidore Isou à Cannes, n'en sont pas moins diversement remodelés dans les multiples réalisations cinématographiques de cette période et laissent entrevoir des divergences et des radicalisations esthétiques. En effet, à considérer les films réalisés et présentés entre 1951 et 1952, plusieurs tendances d'écriture et d'actions cinématographiques se dessinent et esquissent, avant même le scandale de la conférence de Charlie Chaplin, d'autres modes de détournements – et d'autres modalités de collage. D'un côté, les films d'Isou puis Lemaître présentent et approfondissent un cinéma reposant sur la discrédance et la ciselure, la métagraphie ; de l'autre, ceux de Wolman puis Debord radicalisent la décomposition par le développement d'une forme d'anti-conceptualité, de refus du spectacle ; enfin, le film de Dufrêne abolit la pellicule pour ne garder que l'impact ou l'action poétique.

Discrédance et ciselure : une nouvelle esthétique du collage

En 1951⁴⁶⁵, le *Traité de Bave et d'éternité* d'Isidore Isou, premier film lettriste, pose les jalons d'une nouvelle esthétique cinématographique, synthèse des expérimentations ciselantes, en créant le montage « discrédant » et la ciselure de la pellicule : deux procédures de détournement sémiotique qui disséminent le langage cinématographique « traditionnel » et inscrivent la création dans une nouvelle esthétique du collage.

La *discrédance* consiste à autonomiser la bande-son et la bande-image, de telle sorte que le son non seulement ne coïncide plus à la photo⁴⁶⁶, mais en soit totalement indépendant. L'autonomie de l'image et du son permet de *ciseler* chacune des bandes, indépendantes, pour en *détourner* le lissage sémiotique : travail spécifique sur les composantes visuelle et sonore du signe, que synthétise le film. Ce montage discrédant et ce ciselage du son et de l'image participent à la fois d'une *esthétique du collage*, comme autonomisation et détournement des matériaux sémiotiques, et du collage à proprement parler, comme inserts de matériaux empruntés à la réalité, ou sa reproduction.

La bande-son, réalisée en premier, s'articule autour de plusieurs séquences : le récit polyphonique d'un épisode de la vie de Daniel (I. « Le principe » : énoncé de la nouvelle esthétique cinématographique sous forme de débat houleux dans un ciné-club ; II. « Le développement » : aventures amoureuses, et ciselure de l'image ; III. « La preuve » : diatribes, manifestes et récitals

⁴⁶⁵ Le film est d'abord présenté dans une version inachevée (seule le chapitre I est monté) en marge du festival de Cannes, en avril 1951, terminé en mai, il est projeté dans sa version intégrale (bien que coupée à de multiples endroits pour être réduit à deux heures de projection) au Studio de l'Etoile, en février 1952. Pour une analyse détaillée de la gestation, de la composition, et de la diffusion du film, voir Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 1992, pp. 39-67.

⁴⁶⁶ Isou définit ainsi un processus d'involution esthétique allant du montage synchrone (où le son provient de l'image), au montage asynchrone (où le son se cale à côté de la photo, principe de la voix off), puis au montage discrédant (où le son est indépendant de l'image). Cf. Isidore Isou, « Esthétique du cinéma », *op. cit.*, p. 69.

lettristes) qui décline dialogues, monologue intérieur, propos théoriques sur le cinéma, fragments de manifeste sur la création, poèmes phonétiques de François Dufrêne, récital lettriste (chœur + solo), et un extrait de musique publicitaire. Derrière le fil narratif du film, très ténu, qui n'est que prétexte à diatribes contre la culture officielle et à l'énoncé de la théorie lettriste, c'est le désordre et l'effet d'incohésion qui dominant : le chœur lettriste, qui rythme les trois chapitres, sert de fond sonore à la lecture polyphonique du scénario, comme la musique publicitaire dans le deuxième chapitre, et le fil narratif est interrompu à plusieurs reprises par l'insert de poèmes ou récitals phonétiques, de telle sorte que la bande-son repose sur une hétérogénéité formelle (mélange de dialogues, de monologues et de manifestes) et procède par montage en insérant, ou en « collant », des emprunts (musique publicitaire) ou des citations (poèmes et récitals lettristes).

La bande-image évolue au cours du film, et des trois chapitres, suivant l'application progressive de la ciselure, et repose sur le même principe d'hétérogénéité que la bande-son : les seules images réellement tournées sont celles du premier chapitre, montrant les déambulations d'Isidore Isou dans les rues de Saint-Germain-des-Prés, à la sortie du ciné-club, les deux chapitres suivants étant constitués de pellicules récupérées dans les poubelles des Services Cinématographiques du Ministère des armées, montrant « des vues de pêche, de gymnastique, des paysages de la Seine, des skieurs, des vues de la guerre d'Indochine⁴⁶⁷ », mais aussi de clichés photographiques (Isou, Cocteau...) ou de brèves séquences de portraits des principaux protagonistes du mouvement lettriste (Dufrêne, Pomerand...). Mais cette hétérogénéité, due au montage de fragments de pellicule divers (et récupérés, détournés de leur fonction initiale), est encore accentuée par la dispersion du générique à la fin chapitre I, l'insert de séquences de textes défilant sur fond noir, de fragments de pellicule vierge ou de chiffres et d'amorces d'opérateur.

Si l'image n'a pas de rapport direct avec le son, le développement de chaque bande suit en revanche le même principe esthétique d'hétérogénéité et de dissémination, renforcé par la technique de montage : quelques fragments de bande-image sont montés à l'envers, ou lus en sens inverse – de la même manière que la voix « solo » des récitals lettristes est parfois lue à l'envers, accentuant la distorsion du matériau phonique vidé de son sémantisme. A la ciselure du son, sous la forme de poèmes lettristes, répond la ciselure de l'image, qui apparaît à partir du chapitre II et s'intensifie au cours du film : la pellicule est retravaillée, – « lacérée » par des traits, des rayures, des « lettries » – biffée, dans sa représentation, par différents signes graphiques.

Le *Traité de Bave et d'éternité* introduit donc le collage sous la forme du détournement : collage d'images documentaires et de musique publicitaire qui, travaillées par le montage discrédant et la ciselure, changent de fonction sémiotique et, au lieu de reproduire une part de réalité, l'assignent comme *représentation*. Le langage cinématographique y est envisagé comme une synthèse

⁴⁶⁷ Cf. Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, op. cit., p. 40.

métagraphique, dissociant les composantes sonores, visuelles et graphiques du film pour les déformer et, par le montage, les rendre plus corrosives : comme le poème « ciselant » détruit le sens conventionnel des mots en détournant l'organisation phonétique de la langue par le réagencement de ses micro-éléments (les phonèmes), le film lettriste décompose les éléments sonores et visuels du cinéma pour faire éclater sa sémiotique et libérer, par cette désarticulation du langage, des zones d'intensité affectuelles, une autre sémiotique :

Il faut que le spectateur sorte aveugle, les oreilles écrasées, écartelé, dans cette disjonction de la parole et de l'image ; et ratatiné dans chacune de ces zones séparées. La rupture entre les paroles et la photo formera ce que j'appelle LE CINEMA DISCREPANT.

Je lance le manifeste du cinéma discrèpant ! J'appelle une pellicule lacérée ou travaillée volontairement par le cinéaste, une *pellicule ciselée*.⁴⁶⁸

Le détournement du langage signifiant à des fins conatives repose sur le montage disjonctif de la discrèpance et la dégradation de la pellicule par ciselures – le film y perd toute fonction de reproduction de la réalité pour mieux segmenter sa représentation dans un agencement plus déterritorialisée et chaotique⁴⁶⁹ : lever la censure de l'insignifiant, et des flux affectuels en-deçà de toute structuration symbolique.

En matière de collage à proprement parler, le matériau cinématographique permet d'insérer, pour les détourner, des segments hétérogènes – pellicules documentaires, musique publicitaire, bande-graphique d'opérateur – et de leur infliger un traitement technique : la ciselure graphique de la pellicule bien sûr, mais aussi tout ce qui relève du montage – lecture de bande sonore ou photographique à l'envers, faux raccords dans la bande-son, par *cut*, grésillements ou « crachotements⁴⁷⁰ » résultant du transfert du support « disque » au support « pellicule »... autrement dit, toute une nouvelle *technique de montage* qui procède de ce nouveau matériau cinématographique et de sa technologie.

Le Film est déjà commencé ?, que réalise Maurice Lemaître en 1952, s'inscrit dans la continuité de l'expérimentation isouienne, pour en intensifier encore les procédures d'hétérogénéisation du signifiant cinématographique.

La facture globale du film reprend les techniques de la discrèpance et de la ciselure, théorisées et expérimentées dans le *Traité*, mais y adjoint une troisième colonne indépendante, celle de la

⁴⁶⁸ Isidore Isou, *Traité de Bave et d'éternité*, op. cit., p. 18.

⁴⁶⁹ La voix d'un des personnages le précise dans le chapitre III : « Mais c'est ça la création. Une incessante destruction des surfaces, pour l'atteinte d'un écoulement plus souterrain. » (Isidore Isou, *Traité de Bave et d'éternité*, op. cit., p. 71.)

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 7

séance de cinéma, ou de « syncinéma⁴⁷¹ » : là où le film d'Isidore Isou portait sur un simple essai ou un projet de film (le scénario y revient sans cesse), celui de Lemaître traite du film en train d'être projeté.

L'hétérogénéisation des matériaux signifiants est accentuée à de multiples plans : la bande image est constituée du montage de séquences tournées par le réalisateur, de négatifs et de positifs récupérés dans d'autres œuvres (le *Traité*, mais aussi des westerns, du music-hall, des dessins animés...), des amorces de bandes opérateur, des extraits de grands classiques (*Intolérance* de Griffith), des micro-films, des phrases filmées par des opérateurs, des plans de couleurs pures, des « cartons » de bandes-annonces ou de publicités⁴⁷² ; la bande-son procède par l'assemblage de bribes de scénarii, dispersés en 25 voix différentes, qui articulent des propos théoriques sur le cinéma, la création, des dialogues de spectateurs, des interventions d'ouvrières ou d'opérateurs, des commentaires ironiques – parfois auto-ironiques – sur le film projeté, un extrait de fable de La Fontaine, des fragments du *Manifeste du Soulèvement de la jeunesse* d'Isidore Isou, d'annonces matrimoniales, de monologues joyciens polyglottes et asyndétiques, de poèmes sonores (« Appel à la révolte » de François Dufrêne, « 41°5 », mégapneume de Gil J. Wolman, « Chien et chat » de Maurice Lemaître), et une lecture critique du film par des speakers de radio. De la même façon, la ciselure de la pellicule envahit progressivement l'image, jusqu'à la rendre illisible ou indéchiffrable par saturation, confiant le défilement de la pellicule à un *continuum métagraphique* : une simple *cinémato-graphie*.

L'*esthétique du collage* à l'œuvre dans la réalisation du film, par le montage syncopé de ces multiples segments visuels et sonores, s'intensifie par l'hétérogénéité des emprunts : des *collages* à proprement parler.

Au niveau de la bande-son, les séquences de dialogues dont la syncope du montage accentue la vacuité sémantique (« Voix 7, 8, 9, etc.. : – Vous avez du feu ? – Merci. – Tiens, bonjour, comment ça va ? – Vous descendez à la prochaine ? – Pas mal et vous ? – Pardon je vous ai fait mal ? – Je vous en prie. – Taxi, vous êtes libre ? – Quel temps, hein ?⁴⁷³ »), reprises de banales conversations,

⁴⁷¹ Le texte du scénario se décompose en trois colonnes indépendantes : « Image », « son », « salle » ; l'action qui est prévue pour accompagner la projection du film, et qui maltraite scandaleusement le spectateur dans son attente de spectacle justement, comme prémices de ce qui prendra naissance aux Etats-Unis sous le terme de *Happening*, est théorisée dans « Fondu enchaîné sur un cinéma ailleurs », qui sert de préface à la publication du scénario, par le concept de « syncinéma » : le cinéma sort de la pellicule pour devenir une action sur et avec les spectateurs – *une séance* de cinéma. Cf. Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé ? Séance de cinéma*, Editions André Bonne, « Encyclopédie du cinéma », Paris, 1952. L'importance du texte est marquée, pour tous les films lettristes de cette période, par l'attention portée par les auteurs à la publication du scénario, indépendamment du film.

⁴⁷² Cf. Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, *op. cit.*, pp. 70-71. Pour une analyse plus détaillée de la composition du film de Lemaître et du fonctionnement du « syncinéma » : Frédérique Devaux, *ibid.*, pp. 68-95.

⁴⁷³ Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé ?*, *op. cit.*, pp. 141-142. La polyphonie des dialogues, souvent en relation avec la projection du film, rejoint la forme des « poèmes-conversations » simultanistes d'Apollinaire, mais dans une perspective de mise en abîme de la séance de syncinéma.

alternent avec des séquences où certaines voix esquissent des synopsis de scénario amoureux pour laisser place à de simples annonces de rencontre :

Voix 20 :

Mais pourquoi raconter ? Ces histoires, toujours les mêmes, la littérature n'en veut déjà plus. On se fatigue inutilement même à les inventer. On voit des gens graves qui se gavent d'anecdotes de dixième catégorie avec le rot satisfait du monsieur qui s'empiffre de.

Bon, alors, quoi ? Un jeune homme, Robert, s'éprend d'une jeune fille, Michèle, rencontrée... Où pourrai-je bien les faire se rencontrer ? Quoi qu'il en soit, Robert ne veut pas se marier, se sentant peu fait pour la vie conjugale avec ses.

Voix 19 :

Moi non plus. D'ailleurs, je.

Voix 20 (explicatif)

Au contraire, Michèle, belle rousse aux formes pleines, ne songe, elle, qu'au mariage.

Voix 21, 22 et 23 :

– Jeune fille, 22 ans, allure sportive, affectueuse, femme d'intérieur, désintéressée, bon physique, sérieuse, catholique, désirerait connaître en vue mariage Monsieur distingué, cultivé, bonne situation. Ecrire journal numéro 5556.

– Veuve 50 ans, bien sous tous les rapports, ayant situation et appartement, désirerait en vue mariage Monsieur bonne situation, grand, distingué, sérieux, bonne éducation.

– Paris 30 ans, élégante, bel appartement, épouserait Monsieur intelligent, loyal, affectueux 50, 55 ans. Situation indifférente. Si pas sérieux s'abstenir.⁴⁷⁴

Le scénario proposé, et déjà mis à distance par le discours et les hésitations de la voix 20, est littéralement liquidé par le collage d'annonces matrimoniales qui réduit ironiquement la teneur narrative du film (amplique, ou traditionnel) à l'anecdote et à l'insignifiance du quotidien. Non seulement le collage direct d'un emprunt discursif exerce une pression destructive sur le contenu narratif du cinéma – et renforce l'effet déstructurant du montage discréditant –, mais il en modifie aussi la composition : comme la bande-image peut être constituée de multiples emprunts à des films existants ou des pellicules quelconques, la bande-son peut relever, en partie ou en intégralité, d'un montage de citations diverses et hétérogènes – un simple collage de matériaux, transmédiés dans leur dimension sonore.

Le collage permet ainsi, au même titre que les citations de poèmes ciselants, de manifestes, et de dialogues insipides, de désarticuler la bande-son et d'annihiler sa fonction de reproduction de la réalité en la vidant de sa pertinence sémantique.

Cette désarticulation du langage symbolique, liée à l'esthétique du montage et au collage de fragments hétérogènes, se retrouve de manière particulièrement sensible dans le « monologue » joycien de la fin du film :

Voix 19 :

Je suis bientôt prête vous marquez au fur et à mesure la dessus arriva l'heure passait il n'a pas changé I told you not to do it c'est du chantage Ich bin der Geist des stets verneint und dass mit recht den alles was entsteht ist wert dass es zu Grunde geht il m'a demandé pardon jamais de la vie tout ça

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 134.

c'est de votre faute à la bonne heure n'importe quoi je vous en supplie mais c'est idiot vous êtes bien aimable [...]⁴⁷⁵

Le continuum sémantique du texte est désarticulé par son polyglottisme d'une part, mais surtout par la dislocation syntaxique dont la segmentation interdit toute transparence référentielle – transparence référentielle d'autant plus malmenée que, dans la séquence suivante, les « phrases » du monologue sont enregistrées à l'envers (« Voix 6 : Dès cet instant, les phrases deviendront complètement incompréhensibles et ce résultat pourra être obtenu en passant le son à l'envers.⁴⁷⁶ »), – tout un travail de remodelage technologique de la voix, au moment même où la séance de syncinéma prévoit la destruction de l'écran de projection : « Un des figurants se lèvera dans la salle et tirera des coups de revolver sur l'écran. Un autre le déchirera à coups de couteau et passera de l'autre côté de celui-ci, dans les coulisses, ou s'attaquera au mur. »⁴⁷⁷

Le collage – dans ses différents états de segmentation structurelle, de dislocation syntaxique, ou de montage d'emprunts hétérogènes – participe de cette esthétique de la prédation de l'écran, au sens de *reproduction* de la réalité, et donc de *medium* entre la subjectivité et le réel inassignable : de modalité de subjectivation.

Il en va de même de la bande-image, composée de multiples emprunts hétérogènes et d'un travail de dislocation de la représentation par le travail de montage et de ciselure de la pellicule. Si la plus grande partie de la bande-image est constituée d'emprunts à des classiques et du montage de pellicules diverses, l'insert d'amorces d'opérateur et de bandes-annonces publicitaires fait ressortir le travail même de collage :

Amorces d'opérateur qui font se dérouler les numéros très rapidement sur l'écran. [...]

On utilisera ici des plans de couleurs pures, alternés de façon rapide ou lente, de telle façon d'en faire un scintillement et un magma de toutes les couleurs. [...]

Des chutes de films positives de différents films, entrecoupées à chaque changement de plan par le mot « infect » sur l'écran.

La phrase « Qu'est-ce que c'est que cette histoire » parcourue par la caméra de droite à gauche. [...]

Un extrait d'*Intolérance* de Griffith.

Extraits de micro-films représentant des poux, des araignées, colorés diversement (les couleurs scintillant et se succédant très rapidement.)

[...]

Ici commence une suite d'extraits de films dont on ne donnera que des flashes et qui seront coupés de cartons de « trailers » (films-annonce).

1) « Vous découvrirez le coupable ! » / « Prochainement sur cet écran » / « Dans le cadre prestigieux des îles » / « avec » / « Une histoire d'amour et de mort » / « avec » / « Une féerie en technicolor »⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁷⁶ L'édition du scénario prévoit tout autant que le son puisse être déformé par le décentrage des disques et la distorsion des aigus et des basses : « Entre chacune des phrases suivantes de la voix 6, on enregistrera du son à l'envers, des disques décentrés, avec augmentation des aigus ou des basses et autres déformations mécaniques de la voix. » (*ibid.*, p. 164) – sans que ces derniers procédés semblent avoir été utilisés.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, pp. 115, 119, 121-123, 129-131. La liste des fragments montés n'est pas exhaustive.

Le collage de « chutes de films », d'« extraits », de « films-annonces » et d'« amorces d'opérateur » *démontent* la sémiotique du cinéma « amplique » pour, dans une esthétique isouienne poussée à bout, l'agencer dans sa phase de décomposition « ciselante ».

On voit ainsi comme l'*esthétique du collage* (emprunts multiples et segmentation du signifiant) permet de détruire la reproduction de la réalité – sa structuration symbolique – en en montant les chutes et les signes opératoires (publicitaire ou pragmatique) pour créer une autre modalité de signifiante – déstructurée et laissant affleurer tout l'inconscient ou le refoulé (l'extériorité) sur l'écran symbolique.

Et, comme la phrase joycienne de la bande-son, la ciselure de la pellicule, par une surimpression métagraphique jusqu'à la saturation de l'image, renvoie certaines séquences filmiques à l'inassignable du réel :

Ecran tacheté entrecoupé par des flashes de films extrêmement différents les uns des autres, mais tous typiques d'un certain genre (western, comédie américaine, documentaire, dessin animé, extrait de film publicitaire, music-hall filmé, baiser en gros plan, etc.) allant du flash extrêmement court au plan long.

(L'écran tacheté sera obtenu en se servant d'un aérographe sur le négatif.)

(On pourra colorer ces parties de films d'une façon unie afin de les faire ressembler aux premières bandes.) [...]

On emploiera dans cette partie des caches de trucage qui donneront des compositions abstraites sur l'écran.

Petit point noir sur fond blanc, s'agrandissant progressivement jusqu'à déborder l'écran et le rendre complètement noir. La fin de la phrase se déroulera sur cet écran demeurant noir. [...]

Tout au long du poème l'écran montrera un plan extrêmement long coupé par des morceaux de négatif traités à l'aérographe et qui deviendront de plus en plus longs jusqu'à l'épuisement du poème. On fera coïncider les pulsations de cette multitude de taches avec le rythme de la parole.

Plans filés verticaux et horizontaux sur lesquels se dérouleront des chiffres dessinés au noir à retouches sur le négatif. [...]

Plans de films quelconques sur les négatifs desquels on aura dessiné au noir à retouches des syllabes. [...]

Plans positifs et négatifs mis à l'envers dont le négatif (positifs et négatifs) aura été couvert, image par image, de numéros et de lettres en noir à retouche, ce qui les fera apparaître en blanc sur la copie. [...]

On recommence les plans couverts de numéros et de lettres. [...]

On reprend la suite des plans dessinés. [...]

Se place à cet endroit le vrai début de la ciselure de l'image. [...] A) Si c'est un plan fixe. 1) On rajoutera au personnage, à l'objet ou au paysage un trait concret ou symbolique de ridicule, de déformation ou d'addition en mouvement. Exemple : a) Gros plan de visage : *dessiner un papillon qui va de l'oreille droite à l'oreille gauche, ou un monocle qui s'encastre dans l'œil, retombe pour venir ensuite à sa place.* b) Plan de vase ou de téléphone : *faire jaillir de l'eau du vase ou sortir de la fumée du téléphone (pendant qu'un personnage regarde sérieusement ce dernier, par exemple).*⁴⁷⁹

La ciselure permet de traiter la pellicule – la bande-image – comme un support visuel à *détourner*, en retouchant ou en lacérant les images par les techniques mêmes de la

⁴⁷⁹ *Ibid.*, pp. 111-115, 117, 123-125, 133, 139-141. Relevé non exhaustif.

cinématographie : aérographe, noir de retouche, caches de trucage, inversion négatif/positif, coloration de la pellicule ... Si les « directives » du scénario sont très explicites sur le traitement de la pellicule, on peut noter différentes utilisations de la ciselure dans le développement du film, selon la bande-image support et selon le mode de ciselure. D'un côté, certaines ciselures apparaissent sur des images déjà détournées, techniquement, de leur signification (fond coloré, noir, négatif) et permettent d'en exacerber l'abstraction pour rejoindre une véritable « peinture » cinématographique⁴⁸⁰ – une métagraphie ; d'un autre côté, la ciselure permet de détourner le sens de fragments de films, en perturbant l'intégrité sémiotique (cadres de trucage, surimpression de lettres et de chiffres, de bariolages abstraits ou de dessins inattendus) jusqu'à la saturation de l'image, et l'éclatement de sa signification, de telle sorte que toutes ces procédures de détournement de la pellicule, conçue comme support graphique, tirent l'esthétique cinématographique de sa fonction de reproduction de la réalité pour atteindre une forme d'abstraction, – comme les poèmes « ciselants » sont vidés, par le travail de distorsion phonétique, de leur sémantique.

Le Film est déjà commencé ? parfait les principes esthétiques théorisés par Isou dans son manifeste, et esquissés dans son *Traité de bave et d'éternité*, en distordant le cinéma en une *action métagraphique* – segmentation sensorielle du son et de l'image – pour privilégier la « séance », l'action momentanée sur (et dans) la réalité – la situation, d'une certaine façon – plutôt que sa reproduction.

Le collage y apparaît comme un mode de détournement de la reproduction de la réalité – et des modes de subjectivation qu'ils structurent – utilisant les nouvelles techniques liées au support cinématographique, permettant d'intégrer à la fois le travail sur le son et l'image, et leur distorsion. Contrairement au photomontage berlinois, auquel il pourrait s'apparenter par le travail sur l'image, qui fonctionnait comme un détournement idéologique par assemblage symbolique (regroupement d'images idéologiquement contradictoires), le détournement « documentaire » du cinéma lettriste propose de vider de son sens la reproduction même de la réalité, pour laisser affleurer une forme de chaos affectuel.

Cette destruction de l'image, et de son implicite idéologique, au profit de l'événement ou de la « situation », prend toute son ampleur dans les films de Gil J. Wolman et de Guy Debord, qui esquissent déjà une esthétique plus radicale.

⁴⁸⁰ Maurice Lemaître, au même titre qu'Isidore Isou, fait explicitement référence au cinéma expérimental et abstrait (*Symphonie diagonale, parallèle et horizontale* de Viking Eggeling, *Opus I, II* etc. de Walther Ruttmann, *Rythme 2* de Hans Richter) – comme il faisait référence au montage d'Eisenstein, et l'art du « cutting » de certains opérateurs –, tout en marquant la spécificité anti-cinématographique du film lettriste. Cf. « Fondu enchaîné sur un cinéma ailleurs », in *Le Film est déjà commencé ?*, *op. cit.*, pp. 80-81.

L'anti-cinéma

Parmi tous les films réalisés, ou seulement « publiés » entre 1951 et 1952, *L'Anticoncept* de Gil J. Wolman, projeté pour la première en février 1952 au ciné-club d'Avant-garde du musée de l'Homme sur un ballon-sonde – et censuré dès le mois d'avril – propose pour la première fois un film sans image, poussant à bout, d'une certaine façon, l'esthétique ciselante du cinéma et sa destruction de l'image anecdotique, comme le rappelle l'« avant œuvre » du film⁴⁸¹ :

THEOREME.

Il n'est pas de négation qui ne s'affirme ailleurs.

La négation est le terme transitoire à une période nouvelle.

La négation du concept, intrinsèque, immuable, a priori, projette ce concept en dehors de la matière, la révèle a posteriori à une réaction extrinsèque devient muable par autant de réactions.

C'EST FINI LE TEMPS DES POÈTES.

AUJOURD'HUI JE DORS.⁴⁸²

La théorie cinématographique de Wolman s'inscrit dans une perspective révolutionnaire, comme phase transitoire, et la négation du concept (de l'image reproduisant la réalité) telle que la propose la projection du film (une succession de formes circulaires blanches) permet de *produire de la réalité* dans la salle de projection, et de faire sortir le concept de sa fixation sur la pellicule pour envahir l'espace de l'existence : d'abolir le cinéma.

L'anticonceptualité du film sert à réveiller le spectateur, à le tirer de la torpeur de la reproduction de la réalité dans l'image, et l'inciter à prendre conscience du réel :

ceux	qui	inventent		n'ont		jamais		vécu
les		personnages		de		cette		œuvre
ceux	qui	inventent		n'ont		jamais		vécu
Je	voudrai		courir		toute		la	vie
le		gangster		et		sa		victime
vous								dites
Je	n'ai	pas	honte	j'ai	les	yeux		ouverts
fais		attention		à		mes		bas
moni								que
el								le
vou								s
to								i
sont	réels	certains	existent	les	autres	ne		sauraient
tar								der ⁴⁸³

⁴⁸¹ Après un synthétique rappel des grandes innovations du cinéma (la photographie du mouvement par les frères Lumière, la combinaison de différents plans, les premiers travellings de Promio...) qui accorde au cinématographe une stylisation originale permettant d'exprimer « une réalité nouvelle », Wolman reproche au cinéma qui lui est contemporain de ne plus « interpréter » la réalité, mais de la « reproduire ». Plaçant son film dans la droite ligne du *Traité de Bave et d'éternité*, détruisant « la photographie au profit du son », il propose donc un cinéma sans image : « atochrone ». Cf., Gil J. Wolman, *L'Anticoncept*, in *Ion* n° 1, *op. cit.*, p. 169 ; éditions Allia, Paris, 1994, p. 13.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 170.

⁴⁸³ *Ibid.*, p.172.

Les premières phrases du texte de la bande-son déclinent un principe d'opposition entre l'« invention » (au sens de reproduction de la réalité, transfert affectuel dans l'imaginaire collectif – que représente le cinéma) et le « vécu », entre la réalité (« elle vous toi sont réels » – l'être-là) et l'existence (« j'ai les yeux ouverts », « certains existent » : la conscience de l'être-là). Or, l'abandon de l'image (du « concept ») doit permettre – c'est l'ambition esthétique du film – à la réalité de prendre consistance, et à la subjectivité de cristalliser son existence, par l'absence même de sa représentation – son simulacre véhiculant un imaginaire collectif. Antinomie du « vécu » et de l'« invention » (le simulacre) qui ressort dans l'ambiguïté syntaxique du texte – cultivant volontiers le paradoxe – ; ainsi, le segment « ceux qui inventent n'ont jamais vécu » a d'abord pour objet « les personnages de cette œuvre » (ce qui indique une contradiction dans la conception même du cinéma, et montre la spécificité des personnages de son film, sans image, sans « concept »), mais fonctionne ensuite de manière intransitive (indiquant plus implicitement que le cinéma traditionnel – amplique – s'oppose à la vie, au réel, à l'inverse du cinéma atochrone qui tente de jouer ou *faire jouer* le réel, par une projection sans simulacre). D'autre part, la dislocation pronominale (« je », « elle », « vous », « toi ») projette l'ambiguïté référentielle dans la nomenclature des personnages, à la limite de la fiction et de la réalité, tout en établissant une transition entre la réalité et l'existence : la conscience de la réalité.

En établissant les principes esthétiques du cinéma atochrone – son transfert de la création dans le réel –, ces premières phrases indiquent aussi le style général du film et ses principaux thèmes : la dérive urbaine dans un espace interlope, la fuite éperdue dans l'existence. En effet, le scénario réduit à la bande-son décrit, sous la forme d'un monologue joycien, un fragment d'existence et de dérive urbaine : la dispersion des références pronominales (ici, segmentés dans leur morphologie, annonçant le thème situationniste de la *séparation*), l'absence de liaisons logico-sémantiques entre les segments de phrase⁴⁸⁴ renforcée par la dislocation ou la dispersion typographique sur la ligne (justification à gauche et à droite de courts segments) et l'absence de ponctuation, traduisent, dans la dérive syntaxique, le chaos affectuel de l'existence.

Si le texte du scénario, lu de manière monocorde, est entrecoupé de « mégapneumes », il ne recourt aucunement au collage sous forme d'emprunts hétérogènes.

⁴⁸⁴ Par exemple, et presque prélevé au hasard dans l'ensemble du texte : « moniqu e / lèpre solitude de la laideur carcan / rue il évitez les bancs de pierres où la lunette prend / les vieillards vicieux je marche avec ta main double / balancier pour emplir l'instant nous ne savons pas que nous / sommes heureux joie aujourd'hui je t'élèverai des gratte ciel / avec mille fenêtres vus sur les murs de la rue d'aubervilliers / passés à chaux vive de l'amour trois bancs de l'allée du / séminaire [...] » (*ibid.*, p. 176.). L'influence de Joyce est prédominante durant ces années cinéma (1951-1952) sur le groupe lettriste et sa disjonction de la syntaxe : Marc'O propose, dans son article « Première manifestation du cinéma nucléaire », l'avènement d'un « art de la prose critique » (sous l'influence de Guy Debord, « Appel pour la destruction de la prose théorique ») qui, en disloquant la syntaxe (le texte fonctionnerait par accumulation de ses constituants, par ordre syntaxique : tous les sujets du texte + tous les verbes + tous les compléments...) répondrait à la transformation des arts. Cf. Marc'O, « Première manifestation du cinéma nucléaire », in *Ion*, n° 1, *op. cit.*, pp. 237-238 et 283-284.

Le film joue cependant un rôle fondamental dans la transformation du « cinéma ciselant » et sa radicalisation jusqu'à la rupture du premier groupe lettriste. En témoigne, notamment, l'évolution du scénario de *Hurlements en faveur de Sade* (dont la deuxième version est dédiée à Wolman) : Guy Debord y radicalise l'anticinéma et la pratique du détournement.

Peu après la première projection de *L'Anticoncept* (février 1952) et son interdiction (avril), le groupe lettriste publie l'unique numéro de la revue *Ion*, consacré au cinéma et rassemblant textes théoriques et scénarii de films. Le scénario de *Hurlements en faveur de Sade* y est reproduit, avant sa réalisation et sa projection en juin au ciné-club d'Avant-garde du musée de l'Homme⁴⁸⁵, sous une forme sensiblement différente.

La version initiale du film, publiée dans *Ion*, est conçue dans la continuité du *Traité de Bave et d'éternité*, présentant une partition « bande-son » / « bande-image » discrétante.

Au plan sonore, le film est constitué d'extraits de poèmes lettristes (dernière strophe de « Marche », fragments de « j'interroge et j'invective », une fois de plus, et de « cris » de François Dufrêne, chœur lettriste et solo improvisés sur un rôle, improvisation supersonique de Marc'O accompagnant la lecture de « Cor de Chasse » d'Apollinaire), de mots épelés (« T,E,L,L,E,M,E,N,T, V,I,D,E, A, H,U,R,L,E,R, A, H,U,R,L,E,R, »), de hurlements, de coups de sifflets, de cris, d'un air de Vivaldi, et de fragments discontinus de textes – lus sur un ton monotone, épisodiquement polyphonique (« dit par un noir américain », « par une fille à l'accent bulgare ») – associant segments de dialogues tirés de leur contexte (« Je n'ai plus rien à te dire »), fragments de récit (« Alors il sortit dans la rue froide, et les sirènes se mirent à hurler »), considérations sur la libération sexuelle, l'existence, le cinéma... et quelques collages : un fait divers rapportant le suicide d'une adolescente (Madeleine Reineri), divers articles du code civil, des extraits de manuel de Littérature Française.

L'ensemble fonctionne comme un montage fragmenté et désordonné de souvenirs permettant d'opposer – ne serait-ce que dans les segments qui relèvent de la technique du collage – la loi et l'existence (l'instabilité dérisoire de la jeunesse), la poésie lettriste et la littérature officielle, et présente pour la première fois les principes d'une nouvelle esthétique, liée à la création de « situations » : « Une science des situations est à faire, qui empruntera des éléments à la psychologie, aux statistiques, à l'urbanisme et à la morale. Ces éléments devront concourir à un but absolument nouveau : la création consciente de situations.⁴⁸⁶ »

On retrouve dans la bande-image, montée de manière discrétante, la technique isouienne de la fragmentation et de la ciselure, mais le choix des images montées dresse davantage une apologie du désordre : certains segments de pellicules sont ciselés, non par métagraphie, mais par l'usage

⁴⁸⁵ Réalisé le 17 juin, la première projection (le 30) est interrompue après dix minutes seulement. Le film n'est projeté dans son intégralité que le 13 octobre au ciné-club du quartier latin.

⁴⁸⁶ Guy Debord, « Hurlements en faveur de Sade », in *Ion*, n° 1, *op. cit.*, p. 222.

corrosif de la brosse (« Pellicule brossée jusqu'à la destruction complète de l'image »), les mots qui apparaissent en blanc sur fond noir ont une amplitude plus sociologique qu'esthétique (« ET LA JEUNESSE SE DECOMPOSERA UN PEU PLUS », « LE DESORDRE POUR LE DESORDRE »), tandis que les images relèvent de plans tournés par l'auteur (plan de personnages et de lieux familiers : « Gros plan de Guy Debord », « gros plan de Marc'O », « Intérieur du Mabillon avec ses clients habituels », « place Saint-Germain-des-Prés déserte », « plaque de la rue de Lisbonne »...), d'images érotiques (intitulées « rencontres »), ou d'emprunts documentaires : « défilé de troupes de l'armée des Indes au siècle dernier », « vues d'un cuirassé de la bataille de Tsoushima », « scènes d'émeutes », « match de Boxe », « lâcher de parachutistes », « vues de plusieurs cheminées d'usine », « corps de jeunes gens tués dans les rues d'Athènes », « progression de l'infanterie française en Indochine ».

Les différents collages sont davantage marqués par des choix idéologiques (puissance militaire et coloniale, luttes d'émancipation sociale) que cinématographiques, de telle sorte que le montage de la bande-image reproduit la même antinomie entre l'ordre social établi et l'existence désordonnée, le soulèvement de la jeunesse.

Cette première version de *Hurlements en faveur de Sade* radicalise l'esthétique élaborée par Isidore Isou, en donnant au collage une portée idéologique.

La version réalisée, projetée au mois de juin 1952 et publiée dans le n° 7 de la revue *Les Lèvres nues* (décembre 1955), est sensiblement différente, et sans doute plus radicale, par la suppression de la bande-image qui « se réduit à un écran uniformément blanc pendant le passage de la bande sonore » et noir « toute la durée des silences⁴⁸⁷ », dont le plus imposant dure 24 minutes, dans la dernière séquence du film. La bande-son dure une vingtaine de minutes, réparties « par à-coups » sur une heure trente de projection.

L'idée du scandale, et de l'expérience cinématographique, s'inscrit dans le prolongement des théories d'Isou, et de discussions avec l'inventeur du cinéma « nucléaire », Marc'O :

Au festival de Cannes on parlait beaucoup du « Traité de Bave et d'Eternité » présenté seulement au dernier moment. Le jour de la projection on affirmait que le film n'existait même pas. Un journaliste de *Combat*, Arlaud, s'était écrié dans la salle : « S'il n'y a pas de film, ce serait formidable ; on pourrait titrer à la une ». Heureusement (ou malheureusement) le film était là.

Marc-Gilbert Guillaumin et Guy-Ernest Debord devaient réaliser concrètement et volontairement ce *manque*. Ils pensaient se présenter à un directeur de ciné-club qui avait montré plusieurs des œuvres de notre groupe et lui annoncer une création encore plus sensationnelle. Le titre était déjà fixé : « Hurlements en faveur de Sade ». Ils auraient lancé des invitations, fait des affiches et appelé les journalistes. Ils auraient amené les bobines d'un autre film pour rassurer le directeur qui nous croyait par ailleurs sur parole. Au moment où la projection allait commencer, Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d'introduction. Il aurait simplement dit : « Il n'y a pas de film ». Je pensais me mêler et lier à leur scandale destructif, la théorie du *débat pur* constructif.

⁴⁸⁷ Guy Debord, « Hurlements en faveur de Sade », in *Les Lèvres nues*, n° 7, décembre 1955, rééd. Allia, Paris, 1995, p.18 ; repris in Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », Paris, 2006, p. 71.

Debord aurait dû dire : « Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons si vous voulez aux débats ».⁴⁸⁸

La version présentée n'est pas aussi *définitive*, mais l'absence d'images, comme dans l'*Anticoncept* de Wolman, permet de rendre plus sensible la bande-son, dont la composition subit quelques modifications : disparaissent les fragments de poèmes ciselants, et les bruitages (hurlements, sifflets, musique...) – seule une improvisation lettriste (mégapneume) de Gil J. Wolman ouvre, en solo, l'apparition de l'écran blanc –, et les fragments de dialogues, coupés par des séquences de silence, s'articulent en 5 voix (Gil J. Wolman, Guy Debord, Serge Berna, Barbara Rosenthal et Isidore Isou) à l'intonation inexpressive.

Cette polyphonie du scénario accentue l'*effet de collage*, dont le texte multiplie – au regard de la version précédente – les emprunts et les détournements :

Voix 3 : Article 516. Tous les biens sont meubles ou immeubles.

Voix 2 : Pour ne plus jamais être seul.

Voix 1 : Elle est la laideur et la beauté.

Elle est comme tout ce que nous aimons aujourd'hui.

Voix 2 : Les arts futurs seront des bouleversements de situation, ou rien.

Voix 3 : Dans les cafés de Saint-Germain-des-Prés !

Voix 1 : Tu sais, tu me plais beaucoup.

Voix 3 : Un important commando de lettristes, constitué d'une trentaine de membres, tous revêtus de cet uniforme crasseux qui est leur seule marque vraiment originale, débarqua sur la Croisette avec le désir bien arrêté de se livrer à quelque scandale susceptible d'attirer l'attention sur eux.

Voix 1 : Le bonheur est une idée neuve en Europe.

Voix 5 : « Je ne connais que les actions des hommes, mais les hommes se substituent dans mes yeux les uns aux autres. En fin de compte, les œuvres seules nous diversifient. »

Voix 1 : Et leurs révoltes devenaient des conformismes.

Voix 3 : Article 488. La majorité est fixée à vingt-et-un ans accomplis ; à cet âge on est capable de tous les actes de la vie civile.

L'ECRAN EST NOIR

SILENCE DE DEUX MINUTES⁴⁸⁹

La cohérence textuelle se délite par l'importance du nombre d'emprunts et leur non-connexion sémantique : articles du code civil, citation de manifestes, aphorisme, article de presse, déclaration éthico-esthétique, fragment de dialogue... Le travail sur la bande-son semble suivre une procédure de collage proche du montage des premières bandes-images lettristes : le texte y est traité comme un morceau de pellicule, découpé et monté de manière fragmentaire avec des bribes de texte personnel. La non-connexion sémantique des fragments associés – et dissociés par chacune des voix – reste de

⁴⁸⁸ Isidore Isou, « Esthétique du cinéma », in *Ion*, n° 1, *op. cit.*, p. 148. *En gras dans le texte*. La dernière partie de ce texte est d'ailleurs reprise dans la version définitive de *Hurlements*. La projection sans film, ou le film sans bobine, n'est pas sans annoncer l'esthétique plus « conceptuelle » (*infinitésimale et supratemporelle*) du lettrisme des années soixante, notamment *Les Preuves* (1966) de Roland Sabatier – boîte de bobine vide.

⁴⁸⁹ Guy Debord, « Hurlements en faveur de Sade », in *Les Lèvres nues*, n° 7, décembre 1955, *op. cit.*, pp. 19-20.

superficie, et révèle plus profondément tout un système de contradictions entre l'ordre de la loi et le désordre de l'existence, qui fondent toute la contestation lettriste, le « soulèvement de la jeunesse ».

Au regard des autres films lettristes, le texte abandonne la forme joycienne du monologue intérieur, pour dériver sur une écriture fragmentaire, presque intégralement conçue de collages – d'autant plus perceptibles par leur brièveté – de telle sorte que l'esthétique de la *ciselure* de l'image et du son semble être transférée, dans *Hurlements en faveur de Sade*, à la composition du texte.

Écriture fragmentée, ciselée, tissée d'emprunts hétérogènes : ce qui se met en place dès 1952, c'est une esthétique du *détournement* – une esthétique qui ne fonctionne plus que par emprunts et dérive contestataire du sens, comme s'en explique Guy Debord, quelques années plus tard :

Le contenu de ce film doit être d'abord rattaché à l'atmosphère de l'avant-garde lettriste de cette époque : à la fois au niveau le plus général, où il se présente comme une négation et un dépassement de la conception isouienne du « cinéma discrétant » [...]. D'autres aspects sont à considérer dans l'optique des positions situationnistes qui se sont définies depuis : au premier rang, l'usage de phrases détournées. Entre toutes les phrases étrangères – venues des journaux, ou de Joyce, aussi bien que du Code civil – mélangées au dialogue de ce film, c'est-à-dire à l'emploi dérisoire de différents styles d'écriture, la présente édition de l'Institut scandinave de vandalisme comparé n'a retenu l'usage des guillemets que pour quatre d'entre elles, considérées comme des citations conventionnelles du fait de la difficulté que représenterait probablement leur reconnaissance.⁴⁹⁰

Le collage, par la forme du détournement – emprunts de segments divers, recontextualisés –, change de fonction et prend une tournure davantage contestataire, voire idéologique.

Peu après la projection intégrale de *Hurlements en faveur de Sade*, Gil J. Wolman et Guy Debord rompent avec le mouvement d'Isidore Isou – qui ne soutient pas l'attaque contre Charlie Chaplin, dans leur tract « Finis les pieds plats » – et fondent l'*Internationale Lettriste*, dont le premier numéro sort au mois de novembre.

Le cinéma sans pellicule

François Dufrené fait publier le scénario de son film, *Tambours du jugement premier*, dans la revue *Ion*, et projette, comme l'ensemble des lettristes (à l'exception d'Isidore Isou, resté à Paris⁴⁹¹), de présenter son film au cinquième festival de Cannes.

Le film « réalisé » diffère sensiblement du projet publié dans la revue *Ion* : le scénario initial, centré autour de la bande sonore, articule différentes images mobiles sur un écran quadrillé (passage

⁴⁹⁰ Guy Debord, « Fiche technique », in *Contre le cinéma*, Bibliothèque d'Alexandrie, Paris, août 1964 ; repris in Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », Paris, 2006, p. 73. La suite du texte identifie les autres « citations » : un passage de l'*Esthétique du cinéma*, de *Précisions sur ma poésie et moi*, d'une lettre à Debord, et d'une réplique de *Rio Grande* de John Ford.

⁴⁹¹ Pour les détails concernant la projection des films, leur réception, les différents scandales du festival de Cannes, voir Frédérique Devaux, *Le Cinéma lettriste*, op. cit., pp. 108-126 et 127-134.

d'une image d'un segment de l'écran à l'autre⁴⁹², se modifiant au fur de son déplacement) et, au niveau sonore, différents poèmes phonétiques (chœur et solo), des crirythmes (« 3 déglutitions en bouche ouverte, espacées ») et des « aphorismes chantés » (usant et abusant, selon le style de François Dufrêne, de paronomases). Il s'agit d'articuler l'image et le son de façon à créer un « cinéma imaginaire », par associations (image d'une pomme et d'un rasoir, puis par déplacement, d'une pomme coupée en deux, puis en quatre, libérant de multiples pépins, devenant des cercles où s'inscrivent petit-à-petit des réveille-matin...). Le scénario de la bande image est inachevé, tandis que l'ensemble du film semble d'avantage s'articuler autour de sa dimension sonore.

Lors de sa présentation au cinquième Festival de Cannes, le film n'est pas réalisé, faute de moyens, et Dufrêne improvise alors, à l'aide de quelques « diseurs » lettristes, une séance sans pellicule ni écran.

Le dimanche 4 mai 1952, au Cinéma Alexandre III, est donc présenté pour la première fois le film « imaginaire » de François Dufrêne :

La salle « obscure » était plongée dans le noir, l'écran donc y compris. Seules, aux quatre coins, des lampes de poche éclairaient le texte des quatre « diseurs » : WOLMAN et MARC'O. chargés des « aphorismes » (parlés pour le premier, chantés pour le second), DEBORD lisant les images et moi déclamant les poèmes phonétiques.⁴⁹³

Ce qui se met en place, à travers ce dispositif « cinématographique » improvisé, c'est une pratique de la « poésie-action », qui dépasse ou déplace la problématique de la métagraphie ; certes, on peut voir dans ce film « imaginaire » les prodromes d'une forme de manifestation se rattachant à la simple conceptualité (c'est le point de vue, notamment, d'Yves Klein) ou le dépassement du cinéma – y compris ciselant – par le « théâtre » (c'est le point de vue d'Isidore Isou), il n'en reste pas moins que la « réalisation » de *Tambours du jugement premier* s'inscrit dans une démarche (et un dispositif) spécifiquement sonore, appelant à *réaliser* le texte, à lui donner corps, dans un cadre défini, ce qui relève de problématiques plus poétiques que cinématographiques.

Si le texte du film « imaginaire » ne comporte aucun collage, sa réalisation polyphonique, comme la récurrence, au sein des poèmes phonétiques, de « crirythmes » liés à l'appareil phonatoire et aux bruissements organiques, articulent une esthétique du collage qui place *Tambours du jugement premier* dans une perspective spécifiquement poétique et sonore.

⁴⁹² « Quadriller l'écran tel un échiquier où les images se déplaceront rythmiquement à la façon des pièces dans les cases. Parcellaire, le muer vite en archipel. » (Cf. « Prodrome », in François Dufrêne, *Archimade*, *op. cit.*, p. 40.)

⁴⁹³ François Dufrêne, « Une action en marge », inédit, repris in *Archimade*, *op. cit.*, pp. 38-39. Le film « imaginaire » est repris en 1953 – et en « one man show » – lors d'une séance privée à la Maison des Lettres (avec pour spectateur/auditeur André Breton), puis en 1973 dans le cadre de l'Atelier de Création de France-Culture.

Dès 1953, François Dufrêne s'éloigne du lettrisme d'Isidore Isou pour rejoindre *Le Soulèvement de la jeunesse* – avec, entre autres, Marc'O –, en explorant l'« ultra-lettrisme » de Raymond Hains, et se rapprochant d'artistes comme Yves Klein et Jacques de la Villeglé.

Dans le courant de cette année 1952, et dans le fil des expérimentations liées à l'exploration du support cinématographique, se dessinent plusieurs perspectives esthétiques et des divergences de conception artistique : Isidore Isou et Maurice Lemaître continuent d'investir la métagraphie, Gil J. Wolman et Guy Debord esquissent une esthétique du détournement, tandis que le travail de François Dufrêne s'oriente vers l'Ultra-lettrisme. Autrement dit, le medium cinématographique et le travail de ciselage de ses composantes permettent de mettre à jour de nouvelles pratiques de collage, jusqu'à abandonner la forme même de la cinématographie, et l'abolir. C'est par une forme de transmédiation, un changement de support, qu'évoluent et se modifient la technique d'écriture et ses enjeux éthico-esthétiques. Le passage par le medium cinématographique – l'exploration de ses composantes visuelle, sonore et événementielle, comme l'expérimentation de ses potentialités techniques de montage et de ciselure – modifie en profondeur la notion même de collage et son imprégnation esthétique, qui glisse progressivement d'une forme de décomposition (diffraction des éléments sémiotiques) à une pratique du *détournement* (emprunt décontextualisant d'éléments symboliques) ouvrant la voie pour un travail sur les signes produits par le corps social et un remodelage de l'inconscient collectif.

A travers les divergences d'esthétique cinématographique, et les postures idéologiques plus ou moins radicales qui mènent à l'éclatement de ce premier groupe lettriste, c'est aussi la notion même de collage, et sa pratique, qui se diversifie dans ce mode de transmédiation : la rémanence d'une facture métagraphique, comme travail sémiotique sur la lettre, dans le lettrisme ; une esthétique du détournement idéologique, à travers textes et photographies, dans l'Internationale Lettriste ; et une *praxis* du matériau sonore, dans l'Ultra-lettrisme de François Dufrêne.

3.2. Ultra-lettrisme et Internationale Lettriste (1952-1957)

Le premier groupe lettriste se disloque, dès le mois de juin 1952 avec la fondation de l'*Internationale lettriste* par Jean-Louis Brau, Gil J. Wolman, Guy Debord et Serge Berna, et celle du *Soulèvement de la Jeunesse*, autour de Marc'O, Yolande du Luart et François Dufrêne – qui scelle la rupture avec le groupe d'Isidore Isou et son graphocentrisme (le développement de l'hypergraphie) en publiant, dans le n° 5 du journal, « Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri

automatique » (mars 1953) puis en définissant, à partir d'un concept de Raymond Hains, l'« Ultra-lettrisme ». Ces clivages avec le « Lettrisme » d'Isidore Isou marquent, au-delà des dissensions liées à l'égotisme du nouveau « Messie » de l'avant-garde – très souvent stigmatisé dans les publications polémiques du bulletin de l'*International lettriste*, et plus tard dans *Potlatch*, – une « dissidence » qui tient tout autant à la teneur esthétique du mouvement qu'à son imprégnation politique : le terme de « lettrisme » est gardé, pour son incidence « créatique » et son processus de décomposition de la langue et de la culture, mais infléchi politiquement par l'épithète « international » d'un côté (volontiers révolutionnaire et micropolitique), ou esthétiquement par la préfixation « ultra » de l'autre (délibérément radical dans sa pratique et ses réalisations).

A travers ces différentes prises à partie, se définissent des postures esthétiques qui bouleversent profondément la pratique du collage et ses enjeux symboliques. Si, dans le premier mouvement lettriste, l'esthétique du collage relevait d'un travail sur le signe – dans ses dimensions phonique et graphique –, l'expérimentation du médium cinématographique a permis de libérer d'autres vecteurs de désarticulation davantage liés au détournement symbolique des productions sémiotiques du corps social. D'un côté, l'esthétique du collage prend un ancrage micropolitique par l'exploration des modes de détournement des signes – initialisés dans la première version de *Hurléments en faveur de Sade* – en liant indissolublement le renversement culturel au renversement social, une nouvelle *esthétique du comportement* ; de l'autre, elle investit le langage par différents modes de déformation, liés à la lacération (phonatoire ou graphique) du matériau verbal, autrement dit un travail de dislocation de l'ordre du discours et des composantes de la langue en ce qu'ils – langue et discours – permettent de structurer la subjectivité et de conditionner les rapports sociaux.

A considérer la période qui s'ouvre en 1952, avec l'« Internationale lettriste » et la constitution progressive d'une esthétique de l'« ultra-lettre », qui multiplie les pratiques polyexpressives et l'expérimentation plastique des matériaux et des comportements, l'esthétique du collage s'infléchit selon les nouveaux concepts de « dérive urbaine » (« psychogéographie ») et de « détournement », tout en définissant l'espace d'un nouveau mode d'approche et de travail de la littérature comme découpage et montage : comme *cut-up*.

Il s'agit de définir comment s'articule, à travers ces nouvelles modalités de « lettrisme » liées à la déformation ou au détournement du matériau sémiotique, l'esthétique du collage, et la façon dont le rapport à la représentation se désarticule en une forme de soulèvement de l'inconscient et de création d'une contre-culture agençant de nouvelles subjectivations.

3.2.1. Déformation, lacération, décollage : l'ultra-lettrisme

En fait, pour comprendre le changement radical qui s'opère dans l'esthétique « lettriste » dans le tournant des années 52-53, il faut revenir en 1949 et notamment au travail de Raymond Hains et de Jacques de la Villeglé qui fréquentent tout deux le groupe de l'International lettriste, au café « Chez Moineau » durant l'année 1953 et rencontrent François Dufrêne l'année suivante.

« Ultra-lettres » et affiches lacérées

Raymond Hains et Jacques de la Villeglé se rencontrent en 1945, et leur travail propose, durant la période 1947-1953, deux modes de captation et de déformation du « réel », par l'expérimentation de la photographie « hypnagogique⁴⁹⁴ » et le prélèvement de fragments d'affiches. Dans le même temps, ils assistent tous les deux, dès 1947, à différents récitals lettristes, au cours desquels ils apprécient particulièrement les lectures de Dufrêne et, s'informant du surréalisme grâce au livre de Maurice Nadeau prennent contact avec André Breton pour lui présenter leur invention. C'est la rencontre de tous ces courants qui permet de transformer radicalement l'approche du collage dans sa relation au réel.

Au mois de juin 1948, Raymond Hains expose ses premières photographies « hypnagogiques » à la Galerie de Colette Allendy, où il rencontre Camille Bryen ; mais cette expérimentation ne se contente pas d'appliquer la déformation du verre cannelé à la photographie ou au film⁴⁹⁵ – pour tirer de la reproduction du réel une forme d'abstraction –, elle l'applique aussi au texte et aux signes linguistiques : à la lettre, – fondant ce qu'il appelle alors l'« ultra-lettre ». En effet, à partir de 1951, il procède, avec la complicité de Jacques de la Villeglé, à l'« éclatement » d'une page anodine de l'*Antiquité du Morbihan ou recherche historique sur la Bretagne*, d'Armand Louis (1812), puis les noms de certains amis, et enfin le poème de « mots inconnus » *Hépérile* (1950) de Camille Bryen, présenté sous sa forme *éclatée* lors d'une exposition à la galerie Colette Allendy en juin 1953.

Le choix d'un texte phonétique pour faire « éclater » les lettres d'imprimerie permet d'apprécier la distance qui sépare la composition « lettriste » de sa déformation « ultra-lettriste » : du creusement de la langue par l'asémantisme à la déformation graphique du signe rendu « illisible ».

Les deux commentaires qui accompagnent la publication d'*Hépérile éclaté* sont, à cet égard, assez signifiants dans leur approche de l'« ultra-lettre » :

⁴⁹⁴ Raymond Hains nomme ainsi les photographies prises à l'aide de l'appareil de son invention, l'hypnagogoscope (de *hypnos* : « le sommeil », *agôgos* : « qui conduit », et *skoein* « observer ») permettant de déformer la prise de vue par l'usage de verres cannelés ; le terme est encore empreint d'« automatisme » surréaliste.

⁴⁹⁵ Après avoir réalisé en 1949 quelques séquences du film *Défense d'afficher - Loi du 29 juillet 1881*, sur les affiches de la rue, Raymond Hains commence en 1950 le tournage de *Pénélope*, recourant à l'abstraction à l'aide d'une chambre cannelée. Sur « l'expérience hypnagogique » et le développement de l'ultra-lettre, voir Philippe Forest, *Raymond Hains, uns romans*, Gallimard, « Art et artistes », Paris, 2004, notamment pp. 57-76, et l'entretien de Raymond Hains avec Christian Schlatter, in *Poésure et Peinture*, op. cit., notamment p. 267.

nous sommes saturés de communiqués, de lecture, d'humanisme.
 vive le courant d'air de l'illisible, de l'inintelligible, de l'ouvert !
 en écrivant hépérile en mots inconnus, je criais organiquement sans référence au vocabulaire – cette police des mots...
 aujourd'hui, grâce à raymond hains et à jacques de la villeglé, les deux christophe colomb des « ultra-lettres », voici le premier livre heureusement illisible.
 un américain invente une machine électronique destinée à rien.
 moi-même fus l'inventeur d'objets inutiles.
 hépérile éclaté, nouveau degré poétique, fait réapparaître le non-humain inexplicable à travers le machinisme dépassé.
 le premier poème à dé-lire.⁴⁹⁶

Camille Bryen insiste d'abord sur l'asémantisme de son poème initial, qui permet d'échapper à la structuration symbolique et aux modes de subjectivation – à toute forme de forclusion du « réel » dans l'ordre du discours : proche des « glossolalies » d'Antonin Artaud, les « mots inconnus » d'*Hépérile* dressent une opposition entre l'« organique », ou le « cri », et la « police des mots », définissant par là une forme de lettrisme liée à l'exploration, dans la langue, d'une béance du sens. Si le poème à « lettres » dessine les contours de « l'inintelligible », de l'« ouvert » – de quelque chose qui se rapprocherait au plus près du corps et du réel, dans ce qu'ils comportent d'inassignable –, les « ultra-lettres » rendent *visible* l'illisible, en déformant les fontes de caractère. Au regard du « lettrisme » initial du poème, le préfixe « ultra » définit un simple degré dans l'illisibilité par la déformation du signifiant graphique.



Hépérile éclaté – couverture (1953)

⁴⁹⁶ Camille Bryen, in Bryen, Hains, Villeglé, *Hépérile éclaté*, Paris : Librairie Lutétia, 1953 ; repris in *Langue d'oiseau*, Fata Morgana, Cognac, 1986, p. 72. Une version de l'ouvrage est reproduite in Camille Bryen, *Désécritures. Poèmes, essais, inédits, entretiens*, Les Presses du réel, « L'écart absolu », Quetigny, 2007, pp. 160-179.

La technique des verres cannelés et la « découverte » des « ultra-lettres » définit, dans le domaine du « lettrisme », un travail spécifiquement visuel, dont on voit toute la différence avec les « lettries » d'Isidore Isou : il ne s'agit aucunement de créer de nouveaux signes pour de nouveaux sons, mais de déformer le signifiant dans sa graphie et de faire « exploser » sa charge sémantique en rendant le signe illisible et « inarticulable » – une forme visuelle du cri et de l'inarticulé.

Si Raymond Hains et Jacques de la Villeglé reprennent cette approche de l'« ultra-lettre », comme éclatement de la lettre dans sa graphie, déchirure dans la signifiante, leur commentaire apporte certaines nuances quant à leur démarche artistique :

nous n'avons pas découvert les ultra-lettres, nous nous découvrons plutôt en elles.
 l'écriture n'a pas attendu notre intervention pour éclater, il y a des ultra-lettres à l'état sauvage.
 notre mérite – ou notre astuce – c'est d'avoir vu des ultra-lettres, là où nous étions habitués à voir des lettres déformées.
 enfin nous nous servons de trames de verres cannelés qui déposent les écrits de leur signification originelle. – par une démarche analogue, il est possible de faire éclater la parole en ultra-mots qu'aucune bouche humaine ne saurait dire.
 le verre cannelé nous semble l'un des plus sûrs moyens de s'écarter de la légèreté poétique.
 hépérile éclaté est un livre bouc-émissaire.⁴⁹⁷

Le terme d'« ultra-lettre » revêt chez les deux artistes une acception plus large que celle que lui attribue Camille Bryen, en la réduisant au domaine du livre et de l'écrit : certes, l'usage de verres cannelés permet de « déposéd[er] les écrits de leur signification originelle » en déformant le signifiant, comme une machine à « dé-lire » – à délier la lecture en l'ouvrant sur ce qui n'a pas de sens, en se plaçant donc en-deçà du signifiant –, mais la possibilité de « faire éclater la parole en « ultra-mots » laisse envisager un équivalent sonore⁴⁹⁸ à la déformation graphique, inscrivant donc l'« ultra-lettre » dans un travail plus global sur la langue. Plus précisément encore, ils ne définissent pas l'« ultra-lettre » par la déformation « hypnagogique » – le travail des verres cannelés, l'usage de la « machine » – mais l'inverse : la déformation de la lettre, et plus généralement de la langue, n'est qu'une forme d'« ultra-lettres » parmi d'autres, et notamment toutes celles qui, sur les murs des villes, parsèment les affiches lacérées par le temps et les passants anonymes ; autrement dit, plus qu'une simple déformation de la langue, la notion d'« ultra-lettre » définit une approche du langage déformé et rendu illisible, notamment celui de la communication.

Sans avoir fait partie du premier groupe lettriste formé autour d'Isidore Isou – mais tout en connaissant les récitals et les expérimentations cinématographiques du lettrisme – Raymond Hains

⁴⁹⁷ Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, Camille Bryen, in Bryen, Hains, Villeglé, *Hépérile éclaté*, Paris : Librairie Lutétia, 1953 ; repris in Jacques Villeglé, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2008, p. 255.

⁴⁹⁸ Raymond Hains semble intéressé à cette période par la déformation mécanique du signifiant sonore (déjà esquissée dans certains films lettristes) : il fait notamment l'acquisition d'un magnétophone dans cette perspective, mais c'est François Dufrêne qui, en enregistrant directement ses « crirythmes » sur bande magnétique, à partir de 1954, travaille sans transcription le matériau sonore – et organique – de la langue. (Voir notamment l'entretien de Raymond Hains avec Christian Schlatter, in *Poésure et Peinture*, op. cit., pp. 271-272.)

et Jacques de la Villeglé développent des pratiques qui vont de la déformation « hypnagogique » (photographique, cinégraphique autant que « lettrique ») au décollage d'affiches lacérées sur les murs et déterminent une alternative aux théories d'Isou, cernées par l'idée de novation esthétique et enlisées dans le graphocentrisme, en l'ouvrant à la réalité urbaine, aux signes de la communication de masse : au langage, dans sa dimension sociale.

Jacques de la Villeglé y revient dans un article plus tardif, « De l'illisible », qui propose une perspective de l'usage de la « lettre » dans les arts plastiques – et critique le dogmatisme de l'hypergraphie d'Isou, et son recours ou retour à la peinture à l'huile : sa coupure du « réel » –, tout en explicitant l'induction micropolitique du travail de déformation du langage, dans l'affiche lacérée comme dans la photographie « hypnagogique » :

L'affiche prend de l'intérêt lorsque son objet s'efface.

L'image brouillée ou le mot déformé n'agit plus comme un signe, mais tel un phénomène de la logique de l'inconscient, comme indicatif subjectif, avec cette particularité, disent les linguistes de la fin du siècle passé, que cet *incitamentum* est pris pour un signe et que l'esprit commence, confusément, par inventer, alors qu'il cherche à comprendre et ne croit rien faire d'autre. [...]

Par la déchirure, antidote contre toute propagande, la publicité, *condensé de civilisation*, fut introduite au domaine de l'heureusement illisible, comme s'y introduisit l'écriture avec l'aventure d'*Hépérile* qui officiellement *éclata* en juin 1953. [...]

Avec la propagande et la publicité, l'être est indifférencié du manichéisme ambiant de la politique et du commerce. L'illisible est un arcane nécessaire pour le différencier.⁴⁹⁹

La pratique qui voit le jour avec la déformation de l'« ultra-lettre » (qu'il nomme par calembour « *aujourd'hui-oglyphe* », dans le même article, pour signifier son ancrage dans la réalité, et en désacraliser la représentation) ne se réduit pas au langage articulé, mais s'élargit à tous les signes de la réalité collective et, par le vecteur de l'affiche, au langage de la propagande (politique) et de la publicité (commerciale). On retrouve, dans le travail de prélèvement d'affiches lacérées et leur montage, la même esthétique d'« effacement », de « brouillage » ou de « déformation » (« image brouillée » / « mot déformé ») du message et de son poids idéologique : le conditionnement de la subjectivité par la saturation de mots d'ordre dans l'espace collectif. La *déformation morphologique* des constituants de la langue – déformation mécanique et volontaire (par la photographie « hypnagogique ») ou manuelle et fortuite (par la « lacération » d'affiches) : mais à chaque fois *aléatoire* – le travail sur l'« ultra-lettre », développe une esthétique du *détournement* (sémantique) en libérant une certaine « logique de l'inconscient » – devenu « collectif ».

Or, cette nouvelle « logique de l'inconscient », qui se met en place dans la déformation morphologique de la langue, définit les nouveaux enjeux du collage, notamment à partir des premiers décollages d'affiche en 1949 jusqu'à la première exposition d'affiches lacérées en 1957

⁴⁹⁹ Jacques de la Villeglé, « De l'illisible », in *La Traversée. Urbi & orbi, op. cit.*, pp. 81-83, et en ce qui concerne l'approche de l'hypergraphie et de la peinture lettrique des années 1953, pp. 85-86.

(«Loi du 29 juillet 1881 » ou « Le lyrisme à la sauvette », à la galerie Colette Allendy), et l'émergence – distincte du lettrisme – de la notion d'« ultra-lettrisme ».

La pratique du décollage d'affiches découle de la rencontre de Hains et Villeglé, à l'École des Beaux-arts de Rennes en 1945, et de leurs différentes orientations : le travail de Raymond Hains est marqué par la photographie (déformée, dès 1947, par l'usage de l'« hypnagogoscope ») tandis qu'à la même période Jacques de la Villeglé commence à collecter des « objets trouvés⁵⁰⁰ ». C'est de la réunion de cette pratique de la collecte ou du rapt et de la déformation de la représentation que naît l'intuition du *décollage*. Mais ce geste, et son travail de déformation sémiotique, s'inscrit d'abord dans une relecture de la notion d'inconscient, qui ne sera vraiment théorisée par les affichistes qu'à partir des expositions de 1958.

Pour lors, en 1949, la notion d'inconscient est encore marquée par l'esthétique surréaliste : chez Raymond Hains, l'affiche lacérée garde un lien étroit avec l'esthétique de la *surprise* liée à l'errance urbaine comme au « hasard objectif », et à l'incursion de l'étrangeté dans l'espace des signes collectifs : le néologisme même d'« hypnagogoscope » définit étroitement un lien entre l'observation, la découverte, et le sommeil comme forme (encore marquée par le « surréalisme ») du langage de l'inconscient. La machine sert à délier l'espace du réel et de ses signes pour laisser affleurer, dans l'altération du langage, l'*illisible*⁵⁰¹ ; pour Jacques de la Villeglé, la lacération des affiches déplace la problématique de l'automatisme dans l'espace de l'inconscient collectif en l'inscrivant dans la réalité sociale⁵⁰².

La découverte des affiches lacérées et la décision de les arracher pour les exposer relèvent de la confluence d'une certaine lecture du Surréalisme et de l'attention portée à la novation lettriste : la reconnaissance d'une forme d'automatisme et de dévoilement de l'inconscient dans la déformation de la langue – dans l'« ultra-lettre ».

Les premières affiches décollées, en 1949, ont pour support principal des fragments typographiques et des aplats de couleurs qui, arrachés des murs puis redécoupés et assemblés, forment de vastes compositions ironiquement « abstraites ». Le mode de lacération qui est à l'origine des « affiches décollées » – prélèvement, découpage, assemblage – défigure les segments

⁵⁰⁰ Voir notamment, sur la découverte des affiches lacérées, l'article « Genèse », de Jacques de la Villeglé, qui rapporte la façon dont, avec Raymond Hains, ils renoncent à transposer la réalité urbaine et la « surprise » des affiches lacérées pour exercer une « prise directe » du « monde objectif » par le décollage. Cf. Jacques de la Villeglé, « Genèse », in *La Traversée. Urbi & orbi, op. cit.*, pp. 17-21.

⁵⁰¹ Raymond Hains rappelle avoir eu, lors de la première utilisation de verres cannelés découverts dans l'atelier de vitrerie de son père, « une sorte de vertige né du passage des lettres du lisible à l'illisible », qu'il nomme, par calembour, « la lettre et le néant ». Cf. *Poésure et Peinture, op. cit.*, p. 267.

⁵⁰² Toujours dans son article « Genèse », il souligne l'importance, à cette époque, de l'« écriture automatique » comme « méthode de dépassement », tout en reniant la peinture surréaliste, notamment celle de Dali : « [...] j'estimais que seule l'activité des poètes utilisant cette méthode spontanée de connaissance irrationnelle pour lutter contre l'expression contrôlée avait été satisfaisante, contrairement à l'activité de paranoïaque critique, ou de ses confrères, trop liée aux métiers, aux techniques et aux matériaux récurrents. » (Cf. Jacques de la Villeglé, « Genèse », in *La Traversée. Urbi & orbi, op. cit.*, p. 20.)

graphiques jusqu'à les rendre parfois illisibles, et définit une esthétique qui se démarque à la fois du « collage » et de l'abstraction, alors unique référence artistique⁵⁰³. Vis-à-vis des productions « abstraites » d'abord, dans la mesure où les vastes compositions d'affiches lacérées ne procèdent aucunement d'une expressivité subjective liée au geste « automatique » du « peintre », mais au prélèvement aléatoire dans le champ des productions sémiotiques collectives, laissant en retrait la subjectivité et le « métier » – même réduit à la spontanéité ou à l'automatisme – de l'artiste. Au regard de la technique du « collage » ensuite, puisque la lacération ne relève plus de l'insert de fragments hétérogènes – que ce soit dans une démarche néo-figurative (cubisme), disjonctive (dada), ou associative (surréalisme) – mais recourt à l'inverse au prélèvement généralisé, que la lacération permet de faire basculer dans le domaine plastique.

Nouvelle technique (décollage) et nouvelle esthétique (agencement collectif) qui définissent une autre relation au signe, et plus particulièrement au signe linguistique : le travail de lacération et d'assemblage permet de déconstruire le fonctionnement du signifiant en réduisant les signes à des fragments graphiques, pour laisser affleurer, à partir d'affiches prélevées dans la « réalité collective », l'illisible des *ultra-lettres*. Comme dans l'éclatement des lettres par le prisme photographique des verres cannelés, le signe linguistique perd son statut de signifiant – et par là même : son signifié initial – pour ne garder, par la lacération, que sa plasticité graphique dont le signifié reste en suspens. Si le signifiant *éclate* en signes déformés, en ultra-lettres – et non plus seulement en « lettres » comme dans l'esthétique isouienne, qui oscille entre déformation (anamorphose) et composition à partir des éléments de deuxième articulation – il n'en reste pas moins perceptible dans sa graphie et sa connotation sociale, dénotant le travail de prélèvement et de lacération des signes collectifs : le travail de décollage sémiologique.



Hains, Villeglé, *Ach Alma Manetro* (1949)

Les premières affiches lacérées sont composées de multiples fragments collectés sur les murs, puis réassemblés, et prennent pour titre divers segments typographiques que la lacération n'a pas rendus illisibles – ainsi *Ach Alma Manetro*, encore déchiffrables sur l'affiche, au milieu d'autres

⁵⁰³ Jacques de la Villeglé rappelle que « le milieu de l'art non officiel était et fut conditionné, tout au cours des années cinquante, par le discours du renouveau de l'abstraction. » (*Ibid.*, p. 19.)

fragments, ou encore *M* qui date de la même période. Le mot segmenté perd sa signification pour entrer dans un régime purement graphique, au même titre que la lacération de la lettre, comme graphème, réduite à une forme colorée. A cette abstraction du signe (dont l'exemple le plus flagrant est sans doute l'affiche *Les Nymphéas* (novembre 1957) où les fragments prélevés ne forment plus qu'une composition abstraite en hommage ironique aux toiles impressionnistes) se superpose petit à petit, et dans le même temps que les affiches lacérées prennent pour titre le lieu de leur collecte, un jeu d'allusions esthétiques dans un premier temps – en référence étroite à l'abstraction dans le rapport des couleurs et des lacérations –, puis spécifiquement sociologiques et politiques par l'introduction, à partir de 1957, de fragments iconologiques et de segments discursifs de plus en plus lisibles⁵⁰⁴.

Autrement dit, de 1949 à 1958, l'esthétique de décollage et de lacération suit une évolution qui passe d'un travail spécifique sur la lettre dans sa dimension graphique – rappelant parfois les « affiches » de Baader, Hausmann ou Schwitters, dans leur segmentation typographique ou leur esthétique de l'emprunt matérielle – à un mode de prélèvement et de déformation sociologique : l'empreinte de l'actualité et du flux discursif, ou iconique, dans le corps social – un travail de dislocation de l'inconscient collectif.

Pourtant, des procédures de collage au fonctionnement du « décollage » d'affiches, la différence est grande ; Jacques de la Villeglé explique, rétrospectivement, la singularité de leur démarche dans son article « Du collage au décollage » :

Si le collage et l'assemblage contrariaient les conventions de la représentation et s'ils suscitaient une possible et nouvelle appréhension du monde, ils ne le transformaient pas en peinture, ne rapprochant que certaines de ses parties encore éparées. Et cet effort pour créer, par des insertions hétéroclites et hétérogènes, piétina au stade des procédés d'atelier. Le morceau d'affiche, que ces manipulateurs auraient pu et ont parfois utilisé comme matière picturale, devenait un élément fragmentaire noyé dans le tableau. Il ne se métamorphosait pas en *Peinture*.

Par *l'invention de la palissade*, celle-ci, réalité nue et crue s'est substituée à la *peinture*. En lui conservant sa quiddité, par l'exposition tel quel, Hains, mon partenaire, évitait en la circonstance le *néronisme*, et pouvait dès lors inviter quiconque le voulait à *regarder le monde comme un tableau*. C'est-à-dire tel qu'il nous paraît, tel que dans son inaccessibilité nous l'imaginons. Et pour aller au-delà, séparer cette *invention* des concepts picturaux précédents, il baptisa l'une de ses trouvailles : « *Décollage pour le Cinquantenaire de l'Aéronautique*. »

Le *décollage* devait donc désigner désormais l'acte d'arracher à son contexte un objet collé ou fixé. L'*Art du décollage* détermine ce geste appropriatif et sélectif qui, sans autre manipulation (additive ou soustractive), fait glisser l'objet décollé du monde réel au mode fictif de l'art. Le terme de décollage fut intentionnellement utilisé par l'ensemble des ravisseurs d'affiches lacérées pour signifier la rupture avec les arts de transposition, l'*art des assemblages*, dont le collage est une variété. Il a donc été employé métaphoriquement dans l'acceptation moderne de l'aéronautique, puis celle, plus récente, de l'économie politique. Les ravisseurs ont plus particulièrement collectionné des

⁵⁰⁴ Les multiples affiches d'abord assemblées avant d'être simplement collectées de 1949 à 1957, date de leur première exposition, se chargent progressivement de connotations sociologiques et politiques : d'abord purement lettriques et abstraites, le choix des lacérations devient explicitement politique, et « pop », à partir de 1957 : 6, *boulevard Poissonnière* - Marcel Cachin (Jacques de la Villeglé) prélève un tract lacéré de l'Humanité, *Hommage à la Marseillaise de Rude* laisse transparaître, derrière une affiche du Parti Communiste, les couleurs du drapeau français...

affiches lacérées ; étymologiquement, l'affiche, avant d'être le média des avis officiels ou commerciaux, représenta une chose attachée, fixée, fichée puis devint par glissement lexical le piquet qui attache, fixe et fiche. Dans l'esprit du collectionneur d'affiches lacérées l'art du décollage est l'invitation à quitter le domaine des réalités étatique et bourgeoise, des conditionnements de la propagande et de la publicité pour celui, poétique, du rêve, de l'imaginaire.⁵⁰⁵

Non seulement le passage du *collage* au *décollage* induit, littéralement, une nouvelle pratique artistique consistant à prélever intégralement des objets urbains – les affiches lacérées – chargés des signes (iconiques, discursifs) de la réalité sociale et considérés comme œuvres d'art à part entière ; mais il définit aussi, métaphoriquement, une nouvelle approche du réel : esthétique d'abord, dans la mesure où c'est la réalité, telle qu'elle apparaît dans sa dimension sociale, qui devient objet d'art (*décollage* de la représentation, fictionnalisation du réel) ; micropolitique ensuite, puisque le décollage des affiches permet d'objectiver, dans un mouvement de déprise, les « conditionnements de la propagande et de la publicité », de *dé-coller* les modes de subjectivation liés aux « réalités étatique et bourgeoise » – de définir un « nouveau réalisme ». C'est le réel, dans sa dimension sociale et dans les signes qu'il produit, qui devient *art*, et ainsi objet de rapt et de détournement. L'invitation à « regarder le monde comme un tableau » renverse radicalement l'esthétique du collage en considérant la réalité sociale et ses productions sémiotiques comme un *readymade sociologique*, qu'il ne s'agit que de collecter afin d'en extraire la charge critique et le détournement de son mode de « propagande » : non plus *coller* pour mieux *représenter* le réel dans sa complexité, mais *décoller* pour le signifier dans sa dimension sociologique et libérer un espace entre les signes et l'inconscient collectif qu'ils structurent.

De la déformation hypnagogique à la lacération des signes du socius, de l'assemblage de fragments d'affiches décollées au prélèvement d'affiches lacérées, l'esthétique du (dé)collage suit une ligne de rupture qui esquisse les contours d'un nouveau rapport épistémologique au réel, en prise avec l'inconscient collectif et l'idéologie qui le conditionne : une esthétique du détournement des signes. L'ultra-lettre, par sa déformation graphique, est une production de signe inconnu (la déformation du signifiant empêchant toute émergence d'un signifié, réduisant le signe graphique à une béance de la signification) que les affichistes découvrent, à l'état brut ou « sauvage », dans la lacération des affiches et de leurs signes, marqués idéologiquement, dont le sens par un jeu de superposition et de décomposition matérielles est détourné de sa fonction initiale, objectivé dans ses connotations sociales et politiques.

En somme, par la découverte des affiches lacérées, le travail de déformation du signe linguistique passe progressivement, de 1949 à 1957, d'une décomposition de la lettre, dans sa matière graphique vidée de sa signifiante, à un détournement du discours, ou de la teneur

⁵⁰⁵ Jacques de la Villeglé, « Du Collage au décollage », in *La Traversée. Urbi & orbi, op. cit.*, pp. 62-63. La référence au terme de « décollage », utilisé pour la première fois par Raymond Hains en 1958 dans son œuvre *Décollage pour le 50^{ème} anniversaire de l'aéronautique*, définit précisément les affiches lacérées réalisées à partir de cette période.

sémantique des signes sociaux collectés dans les espaces urbains, – une forme de modélisation de l'inconscient collectif.

« Ultra-lettres » et « crirythmes »

On retrouve le même travail de déformation et de lacération du signifiant dans la poétique (ou la « poématique », pour reprendre le terme qu'il utilise) que développe François Dufrêne dans la même période, mais dans une dimension spécifiquement sonore cette fois-ci.

En effet, la poétique que François Dufrêne met progressivement en œuvre à partir de sa rupture avec le groupe formé autour d'Isidore Isou en 1953 suit essentiellement deux axes : un rapport direct à la voix et à la phonation dans l'esthétique du « crirythme », et un travail de déformation des lexèmes dans l'élaboration progressive, de 1954 à 1958, du *Tombeau de Pierre Larousse*.

En mars 1953, dans le n° 5 du *Soulèvement de la Jeunesse*, Dufrêne publie « Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique » qui marque à la fois sa rupture⁵⁰⁶ et son désaccord avec le « graphocentrisme » isouien (qui s'oriente alors vers des expérimentations sur l'hypergraphie et les lettries) en énonçant la nécessité poétique d'émanciper le « lettrisme » de son support graphique pour ne travailler que ses dimensions phonétique et phonatoire. Inscrit sous l'égide d'Antonin Artaud – dont il cite en exergue « Toute l'écriture est de la cochonnerie » –, le texte prend surtout à partie l'esthétique d'Isou, sa métagraphie, pour projeter une poétique reposant sur la profération (et la production) directe de sons inarticulés – une désarticulation immédiate, ou spontanée, automatique, du langage, en-deçà du codage écrit, volontiers dénigré pour son artificialité, l'écran qu'il place entre le corps (sa matérialité phonatoire, organique) et la voix (« faibles caractères », « pattes de mouches à miel, morts dorés, vers luisants », « ténébreuse affaire de scribes »...).

Ce premier texte ne mentionne pas encore l'usage du magnétophone comme outil d'enregistrement et de prise directe de l'improvisation sonore ; François Dufrêne commence à enregistrer ses « crirythmes » en 1954, et réalise son premier récital personnel en 1955, à la librairie-galerie L'Escalier, avant de publier, dans la revue sonore d'Henri Chopin, *OU*, « Batterie vocale : paix en Algérie », en 1958. Si l'usage du magnétophone comme unique support du « crirythme » et le récital public comme vecteur exclusif de leur diffusion transforment radicalement la notion même de poésie en en réduisant la production à la dimension sonore, la suppression de l'écrit, ou de la partition support de la profération, permet de libérer une forme de

⁵⁰⁶ Cependant, dès juillet-septembre 1952, Dufrêne prenait déjà ses distances avec l'esthétique isouienne en publiant, dans le n° 2 du *Soulèvement de la Jeunesse*, un poème « englobant », « Cris croisés pour un homme sans âge », qui recourt au travail de découpe et de montage de fragments discursifs, détournés de leur signification initiale, et relèvent d'une esthétique qui se rapproche du *cut-up*, dont il sera question plus loin.

spontanéité verbale qui désarticule la langue en intégrant de nouveaux sons, et à travers eux la matérialité phonatoire : le corps dans sa réalité organique. La notion de « crirythme » s'élabore au fil de la pratique de François Dufrière et de ses définitions : d'abord liée, en 1953, à une pragmatique du « cri » comme production phonétique (assez proche, dans son esthétique, des « mégapneumes » de Wolman) – Dufrière n'utilise pas encore le terme de « crirythme », mais lie la profération verbale à la notion d'automatisme, dans une démarche encore très empreinte des glossolalies d'Artaud – ce n'est qu'en 1958, dans le n° 2 de la revue *Grâmmes*, qu'il utilise le terme en l'associant pour la première fois à l'épithète « ultralettriste ».

Comment passe-t-on de la notion de « cri automatique » à celle de « crirythme ultralettriste » ? Et quelle relation cette involution théorique induit-elle entre l'esthétique du « décollage » qui s'élabore progressivement de 1954 à 1958 et la poésie « phonétique » ?

Dans « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme », François Dufrière désigne rétrospectivement deux de ses premiers poèmes lettristes, « Appel à la révolte » et « J'interroge et j'invective », par le terme de « crirythmes » :

C'est par une longue série de *crirythmes* dont les premiers furent un « Appel à la révolte » et un « poème à hurler » à la mémoire d'Artaud (1949) que j'ai été conduit à exécuter un « demi-tour gauche pour un cri automatique », vers un *ULTRA-lettrisme* libéré par le magnétophone de cette cochonnerie d'écriture qui pesait tant à l'auteur du « Pèse Nerfs ».⁵⁰⁷

L'élaboration progressive du « crirythme » jusqu'à l'usage du magnétophone, rendant inutile toute « partition » et permettant de travailler directement le matériau sonore, passe par les premiers « hurlements » lettristes, qui sont des lectures, et le « cri automatique » dénué de toute lettrie, de toute transcription.

Comment entendre ce terme d'« automatisme » ? Malgré les relations et les rapprochements temporaires de François Dufrière et André Breton durant la période du *Soulèvement de la Jeunesse*, l'automatisme dont il est question, comme dans les premières théories de Hains et Villeglé, déplace radicalement l'expérimentation surréaliste de l'écriture automatique des années vingt, et toujours à l'ordre du jour dans ces années d'après-guerre, notamment dans la revue *Médium* : en postulant le « cri » comme *automatique*, et non plus l'« écriture », c'est la notion même d'inconscient, ou de « discordance » de l'inconscient, qui passe d'une articulation symbolique par associations sémantiques à une désarticulation du signifiant par la profération sonore. L'automatisme du cri, sa spontanéité phonatoire et phonétique, ne libère plus de l'inconscient figuratif, ou du signifiant, mais de l'asignifiant, ou une zone d'affects non structurés. L'automatisme désigne toujours un mode de production poétique – à travers la spontanéité non codifiée du cri, la phonation – mais lié à

⁵⁰⁷ François Dufrière, « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme », *Grâmmes, Revue du Groupe ultra-lettriste*, n° 2, 1958 ; repris in *Archi-made*, *op. cit.*, p. 201 ; *Tombeau de Pierre Larousse*, *op. cit.*, p. 81.

l'asignifiant, faisant éclater non plus seulement les codes sémantiques, mais la matière même du signifiant, la structuration du sujet.

En revanche, le passage du « cri automatique » au « crirythme ultra-lettriste » induit une forme de *musication du matériau sonore*, par l'usage du magnétophone, pour libérer une poésie phonatoire qui reste en-deçà du signifiant, mais *directement* sonore.

François Dufrêne revient à plusieurs reprises, à partir de 1958, sur l'esthétique du « crirythme », et l'importance du magnétophone⁵⁰⁸ comme nouveau support d'enregistrement, spécifiquement – et exclusivement – sonore ; notamment dans « L'Après-demain d'un phonème » (1958), qui accompagne la publication du *Tombeau de Pierre Larousse* :

Quand (c'est le cas des « crirythmes ») la complexité des sons émis atteint le paroxysme d'un ordre supérieur, inextricable *pour la plume*, je décrète, après self-contrôle, le MAGNETOPHONE, seul susceptible de *fidélité par excès* à mon panache. Aucune partition n'est alors suffisante, nulle n'est nécessaire. La liberté laissée de *toute façon* à l'exécutant d'autant mieux s'exerce. En bénéficie l'esprit du « crirythme » au détriment de la lettre, ce détrit, chère aux Littré.⁵⁰⁹

De nombreux termes inscrivent encore le « crirythme » dans la dimension pulsionnelle de l'automatisme (« paroxysme », « après self-contrôle » et, dans une moindre mesure, « panache »), seulement cette *phonation automatique* est relayée par l'enregistrement direct du magnétophone, qui permet de capter la complexité des sons sans passer par l'écran de la graphie. Or, c'est cette captation automatique de l'improvisation phonétique et des productions phonatoires, qui définit l'« ultralettrisme » sonore du « crirythme » : l'émission de nouveaux sons impossibles à transcrire, ou en tout cas, ne correspondant à aucun graphème. La notion de « crirythme » est indissociable de la profération publique ou du magnétophone, comme surface d'enregistrement.

La définition se précise encore dans « Le Crirythme et le reste » (1967), où il établit une « analogie rapide » entre sa poétique et la « peinture » :

Si le T.P.L. avec ses dessous du langage relève en quelque manière d'un nouveau réalisme (celui de mes « dessous d'affiches » – archi-mades, aussi bien que de l'accumulation ou de la Poubelle d'Arman) et de l'art d'assemblage, le crirythme paraît trouver, quant à lui, son équivalence dans la peinture gestuelle et singulièrement dans celle de Mathieu.

Tels ses signes celui-ci sur la toile précipite, tel du micro s'empare le crirythmeur, même état d'absolu disponibilité, même poussée psychosomatique, même schéma dynamique s'explicitant en œuvre, recul tant ici qu'ici des bornes surréalistes de l'automatisme et de cet « inconscient » dont, au demeurant, ne peut être asymptotiquement définie l'approche.

⁵⁰⁸ D'abord réticent à l'utilisation de cette nouvelle technologie (voir le témoignage de Raymond Hains, in *Poésure et peinture, op. cit.*, p.267), il commence à l'utiliser à partir de 1954 (voir « Le Crirythme et le reste », in *Archimade, op. cit.*, p. 285), comme surface d'enregistrement d'abord, puis comme technique de manipulation. L'utilisation du terme de « crirythme » est concomitante à l'utilisation de ce nouveau support, et date de 1954 (*ibid.*, p. 286).

⁵⁰⁹ François Dufrêne, « L'après-demain d'un phonème », *Grâmmes, Revue du Groupe ultra-lettriste*, n° 2, 1958, repris in François Dufrêne, *Archi-made, op. cit.*, pp. 158-159 ; François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, Les Presses du réel, « L'écart absolu », Dijon, 2002, p. 35.

La complication progressive de ma poématique – tant sa conception que sa transcription – m’incite en 54 à délaisser toute écriture pour le seul enregistrement direct. D’emblée j’assiste, en l’assistant, au total éclatement des lettres, à cet au-delà d’elle analogiquement, qu’en toute logique aussi, et que battement du cœur je te baptise ULTRA-LETTRES.⁵¹⁰

Si le rapprochement du « crirythme » et de la peinture « gestuelle » explicite l’analogie dans la spontanéité de la démarche, et l’abstraction (lyrique) de ses réalisations, en passant du support visuel (« la toile ») au support sonore (le « micro »), l’utilisation du terme d’« ultra-lettrisme » réfère explicitement, par le « total éclatement des lettres », aux expérimentations hypnagogiques de Raymond Hains, assisté de Villeglé, qu’il rencontre tous deux en cette année 1954. A l’éclatement visuel des graphèmes par la déformation des verres cannelés correspond l’éclatement sonore des phonèmes par la déformation phonatoire. Autrement dit, l’esthétique du « crirythme » relève à la fois d’un automatisme pulsionnel et phonatoire, pris dans un mode de captation directe, et d’une déformation, ou d’une déstructuration, du langage articulé : un « ultra-lettrisme ».

Ce n’est qu’à partir des années soixante-dix que François Dufrêne établit un rapprochement entre son travail phonatoire et la musique concrète, en définissant d’abord ses « crirythmes » comme une « sorte de musique concrète vocale enregistrée directement et sans partition possible⁵¹¹ » puis, ultérieurement, comme « phonèmes asyllabiques non prémédités qui, dans une perspective d’automatisme maximum, exclu[ent] toute reproduction autre que par bande magnétique ou par disque⁵¹² », insistant toujours sur l’aspect « automatique » de la création phonétique, liée à la production d’un inconscient non structuré, asignifiant, tout en transmédiant radicalement le poème phonétique dans l’espace de la musique, et de l’enregistrement direct de la réalité concrète.

A travers l’évolution notionnelle du « crirythme », qui transcrit l’involution de sa pratique, deux aspects ressortent en permanence : la spontanéité de la production et l’enregistrement direct, permettant de capter la réalité sonore, celle de la phonation, sans médiation – comme une photographie sonore, un « collage » –, et la déstructuration du langage dans ses formes signifiantes (« phonèmes asyllabiques non prémédités »), la déformation affectuelle du langage articulé. D’un côté le « crirythme », sonore, automatique, « musical » (ou « musiqué ») – accentuant la pratique ; de l’autre, l’« ultra-lettrisme », l’intensité non signifiante, la déstructuration phonétique, – affectant le matériau signifiant.

Le « crirythme ultra-lettriste » définit ainsi, dans la poésie, un nouveau mode d’appréhension du réel qui, en prise directe avec la phonation, déforme littéralement le langage articulé.

⁵¹⁰ François Dufrêne, « Le Crirythme et le reste », in *De Tafelronde*, n° 1-2, avril 1967, repris in *Archimade*, *op. cit.*, pp. 285-286.

⁵¹¹ François Dufrêne, « 2 mots d’explication en 24 x 17 », *Présent projects*, Malmö, éd. Galerie Léger, 1976 ; repris in *Archi-made*, *op. cit.*, p. 285 ; *Tombeau de Pierre Larousse*, *op. cit.*, p. 28. L’expression est reprise dans « Sur les dessous (Flashes-back) » : « CRIRYTHMES « ultralettristes » (musique concrète vocale créée directement et sans partition au magnétophone) », in *Archi-made*, *op. cit.*, p. 313.

⁵¹² François Dufrêne, « Tombeau de Pierre Larousse », in *Les Hommages, création, transformation, transposition*, Le Havre, Musée des beaux-arts André Malraux, mai-juin 1982 ; repris in François Dufrêne, *Archi-made*, *op. cit.*, p. 453.

Le rapprochement avec la « peinture » permettait de distinguer, dans « Le crirythme et le reste », l'esthétique du *Tombeau de Pierre Larousse*, dont la rédaction occupe François Dufrêne de 1954 à 1958, date de sa première publication dans le n° 2 de la revue *Grâmmes* – même si cette esthétique dépasse largement cette publication, dans la mesure où le T.P.L. connaît de nombreuses suites⁵¹³ – de celle du « crirythme » (devenu « ultra-lettriste ») : pour le T.P.L., le versant phonétique des « dessous d'affiche », que Dufrêne découvre en 1957, et la déformation hypnagogique, la production sonore d'« ultra-lettres », pour le « crirythme⁵¹⁴ ».



VILLEGLE, *Boulevard Raspail* (février 1954)

Mais les « ultra-lettres » sonores du crirythme évoquent tout autant le travail de lacération et d'assemblage d'affiches, de type « lettriste », qu'entreprennent Raymond Hains et Jacques de la Villeglé dès 1949. L'affiche prélevée « Boulevard Raspail » en février 1954, et réassemblée par Villeglé, présente, par le découpage typographique et les différentes superpositions de fragments d'affiches, un texte devenu « illisible », dont on ne distingue que quelques lettres, ou des fragments

⁵¹³ Le T.P.L. est suivi de « Ouverture sans fin » (1961), « Mérédith's Blues » (1962), « P. S. au T.P.L. (mécano-médical) » (1963), « Petite suite à l'ouverture sans fin » (1966), « Suite proto-colère à l'ouverture sans fin » (1966)... qui reprennent la même procédure d'écriture.

⁵¹⁴ Pourtant, un des premiers « Crirythmes » publié en revue (*OU*, 1958), « Paix en Algérie », dont le rythme vocal « imite » le bruit mécanique des pales d'un hélicoptère, recharge sémantiquement, et politiquement – par l'onomatopée phonatoire et les connotations du titre – l'articulation asyllabique de la phonation, et rappelle l'ancrage politique de certaines affiches lacérées, dont celle de Raymond Hains, du même titre : « Paix en Algérie » (1956) – ce qui n'est pas le cas des deux autres « crirythmes » publiés la même année, « Batteries vocales » et « Tenu-Tenu », qui restent plus abstraits.

de graphèmes, rendus à leur matérialité graphique, presque plastique, comme les sons de la production phonatoire rendus insignifiants dans les « ultra-lettres » sonores du « crirythme ». Seulement, c'est le mode de production sémiotique et le rapport à la langue qui change, entre les « ultra-lettres » sonores du crirythme (ou graphiques dans l'hypnagogie), et le détournement phonétique du *Tombeau de Pierre Larousse* (ou la lacération d'affiches) : le « crirythme » repose en effet sur une profération directe, une surface d'enregistrement immédiate de la pulsion, du bruit organique⁵¹⁵, une déformation phonatoire de l'articulation sémantique – comme les « ultra-lettres » de Raymond Hains procèdent par déformation graphique de signes linguistiques, une prise directe, mais déformatrice, des graphèmes –, un travail sur les éléments de deuxième articulation linguistique, tandis que le *Tombeau de Pierre Larousse* procède par déformation phonétique des lexèmes, encore perceptibles, et détournés dans leur acception par un jeu d'associations morphologiques – comme les affiches lacérées déforment non seulement les lettres, comme élément graphique, mais aussi les mots, et leur sens, dans un processus de dislocation et de juxtaposition, un travail sur les éléments de première articulation, davantage ancré dans la réalité sociale.

A la qualification d'« ultra-lettriste », liée au prélèvement concret de productions graphiques ou phoniques non sémantiques, François Dufrêne préfère, dans le même article, le terme « infralettriste » pour désigner son T.P.L. :

[...] avec ce TOMBEAU de PIERRE LAROUSSE, poème infralettriste frôlant le frelaté, l'affreux latent de tout laboratoire, j'équilibrai le libre exercice de plein air du crirythme en m'astreignant à la structuration stricte d'un entre-deux, vierge encore, de langage, et à la récupération dialectique du fond, mais délictueusement détourné à des fins phonétiques.⁵¹⁶

L'« infralettrisme », cet « entre-deux de langage » (justement entre la première et la deuxième articulation linguistique), repose davantage sur un détournement phonétique des lexèmes, des mots du dictionnaire, à l'image de la dislocation graphique des « affiches » lacérées et décollées. François Dufrêne souligne en effet, dans la constitution de son T.P.L., les jeux de « juxtaposition », d'« insolite voisinage » de plusieurs termes, d'« association d'idées » et de « discrédance⁵¹⁷ » qui traduisent, dans le « malaxage » et le découpage des mots du *Petit Larousse*, le travail de lacération graphique et de superposition lexicale, par décollage fragmentaire, des « affiches lacérées⁵¹⁸ » ou de ses propres « envers » ou « dessous d'affiches ».

⁵¹⁵ L'appareil phonatoire fonctionnant comme « machine » de désarticulation sémantique, machine de production « asyllabique », au même titre que l'appareil de Raymond Hains, l'hynagogoscope, au plan graphique.

⁵¹⁶ François Dufrêne, « Le Crirythme et le reste », in *De Tafelronde*, n° 1-2, avril 1967, repris in *Archimade*, op. cit., p. 285.

⁵¹⁷ Cf. « L'après-demain d'un phonème », *Grâmmes, Revue du Groupe ultra-lettriste*, n° 2, 1958, repris in François Dufrêne, *Archi-made*, op. cit., p. 160 ; François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, Les Presses du réel, « L'écart absolu », Dijon, 2002, pp. 36-37.

⁵¹⁸ François Dufrêne ne s'intéresse aux activités de décollage de Hains et Villeglé qu'à partir des premières expositions, et rappelle l'aspect littéraire de leur démarche : « Leur activité de ravisseurs d'affiches lacérées par les passants

De l'« ultra-lettrisme » du crirythme à l'« infralettrisme » du T.P.L. – comme des déformations hypnagogiques, ou des premières affiches « lettriques » aux « lacérations » sociologiques – l'esthétique du collage passe d'un mode de prélèvement (phonétique ou graphique) de fragments de langage non articulé, « désignifiés », à une procédure de déformation du langage articulé, ou du discours qui nappe l'espace public. Le rapprochement avec les « affiches lacérées », et plus particulièrement ses propres « dessous d'affiches », qui procèdent par « grattage » et « décollage » successifs permet de découvrir, dans l'altération des lettres, l'envers de la réalité – ou l'émergence d'une forme d'inconscient, « l'affreux latent de tout laboratoire », – à travers les associations spontanées (visuelles dans l'affiche, sonores dans le T.P.L.) de formes et de mots « latents », recouverts jusqu'alors par le lissage sociologique.

Dans l'article qu'il consacre à ses « dessous d'affiche », François Dufrêne revient à plusieurs reprises sur ces coïncidences esthétiques entre le versant phonétique du *Tombeau de Pierre Larousse* et celui, graphique, des « dessous d'affiche », et leur procédure de *transmédiation*, insistant à la fois sur le lien qui se crée entre cet « entre deux de langage », cet « entre deux » de l'articulation sémantique, et l'inconscient, le développement d'une contre-culture :

[...] le dessous d'affiche, c'est d'abord une rencontre. Et elle s'inscrit pour moi (je le saisis moins obscurément par la suite mais j'en eus l'immédiate intuition) dans cette quête de CISCendance, de l'En-deçà, que je menai jusqu'alors, sur le seul plan du langage parlé ou écrit, et aussi dans une certaine ligne de contOUESTation du rôle de l'artiste (mais de l'art, ah ! non pas certes !).⁵¹⁹

La découverte du « dessous d'affiche » se fait dans la continuité de ses expérimentations poétiques, répondant à la fois à la recherche de libération de ce qui reste forclos dans le langage articulé – à différents degrés selon le crirythme ultra-lettriste ou la déformation morphologique (ou le détournement phonétique, selon l'angle d'approche) du poème « infralettriste » –, et à une forme de contestation, en acte, de la littérature « officielle » comme de l'ordre du discours qui structure, dans le langage, les modes de subjectivation. Les deux néologismes « ciscendance » et « contouestation » sont indissociables : c'est par un mouvement de décomposition du signifiant, dans le travail de phonation ou de découpe morphologique, et un processus de déstructuration des procédures de subjectivation, que s'exerce la contestation culturelle en libérant cet « en-deçà » des signes et des symbolisations.

anonymes me laissait, je dois le dire, totalement indifférent : je les considérais, sous cet angle, comme simplement de doux maniaques ; du moins jusqu'en ce mois d'octobre 1957, date de leur première exposition chez Colette Allendy. C'est là que j'eus la révélation de ce que pouvait être plastiquement le résultat d'une démarche qui, somme toute, m'avait apparu tant soit peu littéraire. » (Cf., François Dufrêne, « Sur les dessous (Flashes-back) », in *Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé, Vostell*, Stuttgart, Staatsgalerie, juin-août 1971, repris in *Archi-made, op. cit.*, pp. 313-314)

⁵¹⁹ François Dufrêne, « Sur les dessous (Flashes-back) », in *Archi-made, op. cit.*, p. 313.

Contrairement au groupe de l'International lettriste, il ne s'agit pas de détruire l'art, de prôner la mort de l'art pour, dans un mouvement de synthèse, libérer un art de vivre⁵²⁰, mais de modifier la notion même de création en associant la libération du sujet à celle d'un inconscient collectif. Le poétique apparaît ici comme indissociable du politique, ou du « micropolitique », et c'est ainsi l'esthétique même du collage – devenu « décollage » – qui se charge, par le travail sur la langue et l'ordre du discours, d'émanciper l'inconscient collectif.

Quel rapport, dans cette nouvelle esthétique du (dé)collage, peut-on établir entre les « dessous de langue » du *Tombeau de Pierre Larousse*, et les « dessous d'affiche » qu'il découvre à partir de 1957 ?

François Dufrêne explique, dans son article « Sur les dessous », le traitement infligé à la langue dans le décollage des affiches :

Les lettres, s'il s'en trouve, elles, ont subi la double altération objective d'une décalcomanie partielle et d'un ordre inversé, à quoi peut leur renversement s'ajouter pour de très subjectives irraisons d'esthétique. Ce ne sont plus alors que signes désignifiés, vidés de sang intellectuel, pures taches d'*impublicité* « récupération » du vil plomb POLITIQUE et sa transmutation en POETIQUE or.⁵²¹

Le signe linguistique, par la déformation du décollage (troncation, inversion, renversement), perd sa teneur sémantique, au profit de sa forme graphique, et entre dans une procédure de *détournement* qui le fait glisser du « politique » au « poétique » : le travail de détournement phonétique d'emprunts lexicaux au dictionnaire Larousse rejoint la même esthétique, dans la mesure où il s'agit de déformer le lexème, par attraction phonétique, pour le réduire à sa simple substance sonore. François Dufrêne revient précisément, dans « L'Après-demain d'un Phonème » (1957), puis « Tombeau de Pierre Larousse » (1982), sur les différentes procédures d'écriture, ou de déformation phonétique de l'écriture, dont relève son T.P.L. :

Les possibilités du matériau sont ici beaucoup plus amplement développées [par rapport au « Tombeau d'Isidore Isou », qui figure dans *Tambours du Jugement premier* (1953)] : outre la juxtaposition des mots et des noms, leur malaxage par allitérations et découpages, la présence de syllabes accentuées (indiquées en capitales) et la rigueur de l'ensemble d'où la répétition du même terme est scrupuleusement bannie (alors qu'elle constituait l'une des constantes de la poésie lettriste, y compris donc du T.I.I.) donnait à quelque cinq cents vers une signification tout autre : par delà ce Larousse auquel *je jetais la pierre*, symbolique, c'était bien évidemment toute une poésie qui était visée.⁵²²

⁵²⁰ François Dufrêne s'en explique dans une note : « L'abolition de l'Art, je la souhaite et l'appelle et l'attend. Mais l'art étant une forme du *défollement*, j'estime vain d'en estimer possible dans l'actuelle société, la pure et simple suppression. » (*ibid.*, p. 319).

⁵²¹ *Ibid.*, p. 316.

⁵²² François Dufrêne, « Tombeau de Pierre Larousse », in *Les Hommages, création, transformation, transposition*, Le Havre, Musée des beaux-arts André Malraux, mai-juin 1982 ; repris in François Dufrêne, *Archi-made*, *op. cit.*, p. 454.

L'assemblage des lexèmes procède par « allitérations », nouveaux découpages syllabiques, et déplacement de l'accentuation : une distorsion graphique par simple attraction sonore et incidence phonétique. Le vers semble ainsi réduit à sa simple matérialité sonore⁵²³, alors même qu'il est constitué d'une suite de vocables empruntés au dictionnaire. Alain Frontier⁵²⁴ a remarquablement expliqué le processus de déformation à l'œuvre dans les vers du *Tombeau de Pierre Larousse* : le vers est constitué d'une suite de noms (propres ou communs) dont le choix est arbitrairement dicté par l'allitération, et, vidés de leur sens par leur enchaînement, les mots n'ont plus qu'une épaisseur sonore : la graphie devient phonétique, comme l'assemblage des mots et leur accentuation sont dictés le rythme du vers. Ainsi une séquence comme : « Biset – César Brésil – résine – Suzanne – seize – ciseaux – biseau – aiguisé – Guise » se graphie, en soulignant la scansion : « BIzèBA zannSE zarBRE ziLRE zinnSU zannSE zannSEZ SI ZOBiZO EGUIzé GUIZ⁵²⁵ ». La déformation lexicale procède par phonétisation de l'écriture, non seulement dans le lexique, mais aussi, et surtout, dans l'enchaînement des constituants : c'est la scansion, la musication du texte, qui altère la graphie, dans sa transcription, et vide les mots de leur sens.

A travers cette déformation lexicale, cette imprégnation phonétique dans la transcription du « vers », il s'agit d'anéantir la poésie dans sa forme à la fois écrite (ce que soulignait déjà « Demi tour gauche pour un cri automatique ») et sémantique : sa prétention à *représenter* le réel, plutôt qu'à le saisir dans son insignifiance. Mais, au-delà même de la poésie, ou de l'utilisation des mots dans la poésie, c'est bien le dictionnaire qui est mis au Tombeau, et plus particulièrement le dictionnaire Larousse, pour ce qu'il a d'encyclopédique, et son projet d'embrasser toutes « les connaissances qui enrichissent l'esprit humain⁵²⁶ » – là où François Dufrêne ne voit, dans un emprunt à Bryen, que « la police des mots⁵²⁷ », le lissage de réalité comme la structuration du sujet.

Si de nombreuses séquences restent « infralettristes », dans la mesure où elles reposent sur cette désarticulation phonématique de lexèmes dont le choix n'est guidé que par la paronomase (et il en va ainsi de la plupart des parties « alphabétiques » du T.P.L.), Alain Frontier a montré que les noms « malaxés » dessinent plusieurs réseaux lexicaux évoquant le domaine musical bien sûr (instruments de musique, genres musicaux, airs d'opéra, compositeurs...), mais aussi littéraire (par de nombreux noms d'auteur), cinématographique, pictural, politique, ou relevant de l'espace quotidien ou public (noms de marque d'apéritif, de lessive, de dentifrice...), de telle sorte que

⁵²³ La référence à Mallarmé, comme chez Isou, est constante, ne serait-ce que dans le titre (« Tombeau »), lorsque François Dufrêne présente son T.P.L., même si la « relecture » de la poétique mallarméenne prend chez le poète « ultra-lettriste » une teneur plus matérialiste, diffractant et abolissant toute notion pure.

⁵²⁴ Alain Frontier, « La Lettre et le cri », in *Trousse – livres*, n° 59, Paris, avril 1985 ; repris in François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, Les Presses du réel, « L'écart absolu », Dijon, 2002, pp. 10-25 ; article auquel cette brève mise en perspective doit beaucoup.

⁵²⁵ Cf. pour l'analyse, Alain Frontier, « La Lettre et le cri », *op. cit.*, pp. 13-15.

⁵²⁶ Cité par Alain Frontier, *ibid.*, pp. 19-20.

⁵²⁷ Cf. François Dufrêne, « L'après-demain d'un phonème », *op. cit.*, p. 157. La référence au texte de Bryen introduisant l'*Hépérile éclaté* inscrit bien sûr le T.P.L. dans cet espace de déformation inauguré par ces premières « ultra-lettres ».

l'ensemble lexical brassé dans ce tombeau reflète la réalité ambiante, le quotidien dans sa multiplicité, et la masse de discours dans laquelle il est immergé. De l'« infralettrisme » purement musical, et formel, dans le détournement phonématique des lexèmes émerge, notamment dans l'« Ouverture », une forme de détournement davantage liée à l'usage, ou l'inscription dans l'espace public, des mots et de leur référence : François Dufrêne ne déforme pas uniquement les mots, mais ce qu'ils représentent, leur pragmatique, leur imprégnation sociale – esthétique, culturelle, ou politique.

Certains « vers » de l'« Ouverture », paronomastiques, jouent de rapprochements et d'associations qui ancrent les mots, avec humour ou gravité, dans la réalité contemporaine, avec ses implications sociales : la séquence « KLOdôklôdèlerBI vorBA lourPEK nôPLOUK » insère, par glissement phonétique, le nom de « Claudel » entre « clodo », « herbivore », « balourd », « péqueneau » et « plouque⁵²⁸ » ; le segment « kuKUL kukLUX klaNAYS krimSOdaKOLT ayKURsul REkoltBANK » place sur le même plan, par une série d'anglicismes, « ku klux klan », « ice-cream », « soda », « colt », « récolte » et « banque » ; la séquence « TAnaôzéREU tanaziNAzi – naPALM – OStralaziLAZzi » lie, politiquement, « Tannhäuser », « euthanasie », « nazi », « napalm », « austral », « Asie », « lazzi » ; ou, plus publicitaire, le segment « palmBITCHolida palMoliVOUD litvakayDA valadoLID aydaliDAY » mélange « Palm Beach », « Olida », « Palmolive », « Hollywood », « Litvak » (réalisateur américain), « Aydat » (site archéologique du sud d'Israël), « Valladolid », « holiday », « Dalida », « Hallyday » ; ou encore, plus lié à la réalité politique, la séquence « ozepSPOUT nikSPInozaBRET zelZEka baZOUka mutzigPILS karzou SOULS » associe « Ozep » (réalisateur et cinéaste russe), « Spoutnik », « Spinoza », « bretzel » et « bazooka »... D'un côté, les associations phonétiques mettent ironiquement en relation des termes appartenant à des domaines disparates ; de l'autre, la succession arbitraire des mots, et la collision de leurs références (historique, sociale, culturelle, esthétique ou politique), place sur le même plan leurs multiples occurrences dans le discours public et l'espace social, comme la juxtaposition d'un fragment de publicité commerciale, de « propagande politique », ou d'événement culturel, à l'instar du décollage de fragments d'affiches dans l'espace public – un détournement de leur pragmatique.

L'écriture déformatrice, « infralettriste », du *Tombeau de Pierre Larousse*, révèle ainsi – ou décolle – de la pratique des « dessous d'affiches » et de leur incidence sémiotique, mais dans le domaine spécifiquement lexical : pure déformation morphologique (dans la graphie inversée, ou fragmentée, du « dessous », ou la transcription phonétique – la phono-graphie – paronomastique des listes de noms « désignifiés ») et détournement pragmatique des références (dans le jeu de décalcomanies, et d'associations de termes sur un plan contigu).

⁵²⁸ Cf. Alain Frontier, *op. cit.*, pp. 22-24.

Le T.P.L., à l'image des « dessous d'affiche », associe un travail d'abstraction sémiotique à un mode de détournement sémantique.

Si le terme d'« ultra-lettrisme », utilisé de manière plus ou moins controversée dans le n° 2 de la revue *Grâmmes* (1958), traduit une nouvelle interprétation du « lettrisme », ou du travail sur les éléments de deuxième articulation linguistique (phonèmes et graphèmes), en soulignant à la fois leur aspect « trouvé », et détourné (dans les affiches, les dictionnaires...), et leur dimension sociologique (imprégnation commerciale, politique ou culturelle des fragments prélevés), il définit toute une nouvelle pratique du collage qui modifie l'approche des signes – dans leur dimension sociologique – et celle de leur référence – qu'il s'agit de modifier, de déformer : une pratique de « décollage » appartenant au domaine des arts plastiques comme à la poésie.

De la déformation des « ultra-lettres » de Raymond Hains au décollage d'affiches lacérées, comme des « crirythmes » proférés aux déformations paronomastiques du T.P.L., c'est tout à la fois un nouvel infléchissement sociologique du « lettrisme » qui se dessine, par son ancrage dans la « réalité » quotidienne, et une nouvelle pragmatique du langage, plus proche de l'inconscient collectif. L'« ultra-lettrisme » définit une pratique qui, de la déformation sémiologique au détournement référentiel du signe, fait glisser l'esthétique du « collage » – dans sa fonction de « représentation » du réel – à celle du « décollage » : la décomposition d'une représentation, pour créer de nouveaux modes de subjectivation.

Cependant, durant cette même période de 1952 à 1957, l'Internationale lettriste, fondée autour de Guy Debord et Gil J. Wolman, élabore progressivement une pratique du collage et du détournement résolument « révolutionnaire » et contre-culturelle.

3.2.2. *Prolégomènes au cut up : le détournement*

Parallèlement à la constitution progressive d'une esthétique « ultra-lettriste », un groupe « dissident » du lettrisme d'Isou, pour des motifs tout autant micro-politiques qu'esthétiques, se forme autour du bulletin de « L'Internationale lettriste », volontiers polémique. Si les différentes personnalités de ces groupes restent proches – François Dufrêne partage avec Gil J Wolman la culture de l'expérimentation phonétique, et l'exploration du « crirythme » suit l'esthétique de la profération de sons inarticulés des « mégapneumes », Hains et Villeglé rencontrent régulièrement les membres de l'I.L. au café « Chez Moineau », durant l'année 1954, et partagent avec eux l'esthétique de la « dérive urbaine » et du « détournement » qui est en train de s'élaborer –, leurs pratiques se distinguent par leurs orientations esthétiques, davantage idéologiques et révolutionnaires dans l'Internationale lettriste, et notamment dans l'élaboration d'une nouvelle

pragmatique du collage : le détournement.

« **Une attitude sociale d'avant-garde** »

Le groupe de l'Internationale lettriste se constitue en juin 1952, et le premier numéro du bulletin publié scelle la rupture⁵²⁹ avec le groupe d'Isou qui avait désavoué, dans *Combat*, le tract « Finis les pieds plats », lancé à l'encontre de Charles Chaplin, et accentue la polémique autour de l'auteur de *Limelight*. Très rapidement, les choix esthétiques du groupe se radicalisent pour proposer une culture du dépassement de l'art et du rôle de l'artiste ; la « conférence d'Aubervilliers » (7 décembre 1957) réunit en effet les premiers membres de l'I.L. – Berna, Brau, Debord et Wolman – autour de quelques principes radicaux, tachant d'extraire la création de la culture marchande, de l'« externaliser » : « exclusion de quiconque publiant sous son nom une œuvre commerciale », « acquisition de la critique des arts et de certains de ses apports. C'est dans le dépassement des arts que la démarche reste à faire.⁵³⁰ »

Ces premières prises de position et ces déclarations d'intention définissent les nouveaux enjeux de la version « internationale » (ou radicale) du lettrisme : le dépassement de l'art pour la création concrète et matérielle, dans l'espace de l'existence et de sa structuration micro-politique, d'un art de « situations » et d'« une attitude sociale d'avant-garde ».

De sa « dissidence » en 1952 à sa transformation en « Internationale situationniste » en 1958, cette position radicale de dépassement de l'art par la création de nouveaux comportements, de nouvelles modalités existentielles et sociales – en dehors de tout circuit culturel ou marchand – prend progressivement consistance à travers l'élaboration de théories et de projets urbains de plus en plus précis, et de pratiques créatives de plus en plus axées sur le détournement des formes et des discours, et leur ancrage dans la structuration sociale du sujet. Ainsi, les premiers points de vue théoriques qui sont d'abord présentés dans le bulletin de l'*Internationale lettriste* puis, à partir de 1954, dans celui de *Potlatch*⁵³¹, au milieu de multiples prises à partie et de violentes polémiques, dessinent de nouveaux agencements de la vie dans l'espace social, sous les impératifs d'une

⁵²⁹ Cette rupture est particulièrement sensible dans la radicalisation esthétique des films de Debord et Wolman, à cette période. Et c'est exactement au même moment, en juin 1952, que François Dufrène participe à la création et à la diffusion du *Soulèvement de la jeunesse*, proposant de multiples réformes sociales pour mieux ancrer la poésie, ou la création, dans l'espace collectif et social.

⁵³⁰ « Conférence d'Aubervilliers », cité in Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 88.

⁵³¹ La forme matérielle de ces deux « bulletins » et leur mode de distribution dessinent à eux seuls une prise de position radicale par rapport au monde de l'art et de la littérature : les quatre numéros de l'*Internationale Lettriste* ont un format aléatoire (des 10 recto-verso insérés dans une chemise cartonnée du n°1 à la page format affiche du n°3 (43 x 27,5) ou l'étrange recto 31 x 13,5 du n°4, proche du tract) et une parution irrégulière, et les vingt-neuf numéros de *Potlatch* (« Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste »), s'ils gardent le même format (21 x 31 cm) suivent un mode de diffusion permettant de constituer tout un réseau d'incidences, en étant envoyés gratuitement aux lecteurs, dont certains sont choisis de manière aléatoire. (Cf. Gérard Berreby in Gil J Wolman, *Défense de mourir*, op. cit., pp. 33 et 46.)

libération des comportements ; mais c'est surtout à partir de 1954, et la naissance de *Potlatch*, que le groupe de l'I.L. prend pleinement en considération les structures de la vie sociale comme espace de modélisation (par décomposition et détournement des situations urbaines) et de création.

En effet, les premiers textes publiés dans l'*Internationale lettriste* définissent avant tout une nouvelle posture éthique tendant à annihiler l'art, au sens traditionnel du terme, au profit d'une création liée directement à l'existence, mettant en œuvre une révolution culturelle indissociable d'une révolution sociale et existentielle ; le « Manifeste » (*Internationale lettriste* n° 2, février 1953) détermine ainsi une nouvelle éthique-esthétique où « les rapports humains doivent avoir la passion pour fondement, sinon la Terreur⁵³² », rendant par là caduque toute esthétique autre qu'existentielle et sociologique. Ce n'est en fait qu'entre 1953 et 1954, avec la publication des numéros 3 et 4 de l'*Internationale lettriste* (août 1953 et juin 1954), et l'exposition de « Métagraphies influentielles » « Avant la guerre », que se mettent véritablement en place des modes d'action proprement sociologiques et une nouvelle pragmatique de la création, notamment à travers l'esquisse de concepts de « dérive » et de « détournement ».

Comment cette *pragmatique* du « détournement » se constitue-t-elle au tournant de ces années 1953-1954, et quels nouveaux enjeux assigne-t-elle à l'*esthétique* – devenue une *éthique* micro-politique – du collage ?

Le « Poème englobant »

Pour saisir l'enjeu pragmatique de cette nouvelle modalité de « collage » et sa radicalité contre-culturelle, il faut revenir à 1952, date de la réécriture de *Hurlements en faveur de Sade*, lors de sa réalisation, et des publications de Marc'O et François Dufrêne dans *Le Soulèvement de la Jeunesse*.

Au moment où Guy Debord réalise le film *Hurlements en faveur de Sade* en juin 1952 et réoriente son premier scénario lettriste vers une esthétique plus radicale en associant le « détournement » d'images d'archives et de documentaires, ciblées idéologiquement, à divers fragments discursifs tirés du code civil, des faits divers, ou d'œuvres littéraires... François Dufrêne expérimente le « poème englobant » en publiant « Cris croisés pour un homme sans âge » dans *Le Soulèvement de la Jeunesse* (n° 2, juillet-septembre 1952), – expérimentation sur laquelle il revient de manière théorique, et polémique, avec l'article « Lettrisme et englobant » un mois plus tard (n° 3, octobre 1952).

Quels liens esthétiques peut-on établir entre les prémices du détournement à l'œuvre dans le

⁵³² La référence à Saint Just est constante dans ces premières déclarations de principe de l'*Internationale lettriste*, jusque dans l'unique phrase « slogan » du n° 4, qui en est une citation sans référence, un « détournement » au regard de la photographie des membres de l'I.L. marchant ou « dérivant » dans la rue : « La Guerre de la Liberté doit être faite avec Colère ». Voir, par exemple, la reproduction de ce tract dans Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 129.

premier film de Guy Debord et cette « poésie englobante », ou ce lettrisme « englobant », qu'abandonne très rapidement François Dufrêne ?

Si les démarches esthétiques semblent très proches, les réalisations et les enjeux qu'elles impliquent diffèrent radicalement dans la constitution d'un nouveau langage ou d'une nouvelle pragmatique du discours.

La pratique du « poème englobant » s'apparente à l'esthétique du collage par sa technique de montage segmentiel, assez proche, dans la démarche formelle, de *Documentaire* de Cendrars, si ce n'est que les fragments discursifs sont prélevés dans des œuvres multiples. « Cris croisés pour un homme sans âge » segmente et associe des fragments « empruntés⁵³³ » à Henri Michaux, Jean Cocteau, Jacques Prévert, Tristan Tzara et « Jean-Arthur » Rimbaud :

[...]
 Jeune est la nuit si l'on peut DIRE
 Les enfants sont-ils las
 A TOUT ASSERVIE
 LA VIE DES ENFANTS REpond
 Oisive jeunesse des pas dans la cendre
 Nos enfances se vengent par dix ans. Par délicatesse
 Ni beauté ni laideur comme l'enfance et la pierre
 La vie des enfants répond
 Ni beauté ni laideur comme l'enfance
 Et la pierre d'un siècle d'enfants
 Qui s'est oublié dans l'ensevelissement de l'enfance⁵³⁴

Les segments « empruntés » et réagencés ont pour thème commun l'enfance ou la jeunesse, et la dislocation des textes initiaux n'a plus pour fonction, comme c'était le cas chez Cendrars, de les faire glisser, par segmentation, dans le domaine poétique, c'est-à-dire d'en changer la sémantique, ni même d'en déstructurer le sens comme dans l'expérimentation dada, mais au contraire d'en souligner, par un système de reprises et de répétitions, comme une ritournelle, la teneur sémantique : la reconnaissance de la jeunesse dans son statut existentiel et social. L'esthétique du « poème englobant » procède par compilation et malaxage de fragments thématiques prélevés chez plusieurs auteurs, de telle sorte que le sens des segments compilés et agencés est réorienté dans une perspective plus générale, « englobante » ; ainsi les vers du poème « Chanson de la plus haute tour » d'Arthur Rimbaud, disséminés au milieu d'autres emprunts et ainsi recontextualisés, prennent une teneur davantage contestataire : « *A tout asservie / La vie des enfants répond / oisive jeunesse des pas dans la cendre / Nos enfances se vengent par dix ans. Par délicatesse / Ni beauté ni laideur*

⁵³³ François Dufrêne, qui précise ses sources bibliographiques en introduction au poème pour en souligner l'« englobance », utilise pour lors le terme « empruntés », et non « détournés », ce qui définit une démarche sensiblement différente.

⁵³⁴ François Dufrêne, « Cris croisés pour un homme sans âge », in *Soulèvement de la Jeunesse*, n° 2, juillet-août-septembre 1952 ; cité in *Archi-made*, op. cit., pp. 80-81.

comme l'enfance et la pierre », et au vers « J'ai perdu ma vie », qui n'est pas repris dans le « poème englobant » et qui clôt la première phrase du poème de Rimbaud, fait écho, de manière plus dynamique et frondeuse, la réponse de « la vie des enfants »... C'est aussi toute la différence du « poème englobant » et du *détournement* puisqu'il ne s'agit pas de déformer idéologiquement le sens d'un fragment discursif, mais de l'inscrire dans une perspective globale, comme le souligne le titre même du poème : « Cris croisés pour un homme sans âge », où le « croisement » ou l'agencement d'emprunts divers définit de manière synthétique une dimension plus universelle, « englobante » ou synthétique.

Suscitant la controverse au sein du groupe lettriste par son apparent « retour » au « poème à mots », à la poésie sémantique, François Dufrêne s'explique sur l'objectivisme de son « poème englobant » dans l'article « Lettrisme et englobant », paru dans le numéro suivant du *Soulèvement de la Jeunesse*. Revenant d'abord sur la différence entre l'« englobant » et le poème dadaïste, en récusant l'esthétique du « pot pourri⁵³⁵ » qui lui est reprochée, il souligne ensuite la « nouvelle objectivité » de son expérimentation :

N'est pas la même, l'intention d'un auteur de pots-pourris, compilateur qui ne prétend à rien de personnel en produisant un agréable passe-temps et celle d'un créateur de poèmes englobants ; l'ambition de celui-ci est de transformer par sa sélection les propositions d'un texte en somme toutes plus ou moins subordonnées les unes aux autres, en propositions absolument indépendantes de façon à pouvoir les faire dépendre uniquement de son sujet en les éclairant du jour de sa naissance. S'imprimer la dure ascèse de ne s'exprimer qu'au travers d'une nouvelle objectivité à laquelle ne satisfont plus les mots isolés du Petit Larousse, devrait être salutaire à un temps de laisser-aller subjectivistissime, laisser-aller qui ne peut, du reste, aller bien loin.

Quand on en vient maintenant à examiner de façon spécifique quels peuvent et doivent être les rapports entre Lettrisme et Englobant, le débat risque de devenir autrement sérieux. Ils sont, en effet, à la fois d'une intimité et d'une extériorité complète ; je m'explique :

Marc, O. reconnaît pleinement la valeur non seulement affective mais historique de l'apport lettrique à la poésie ; c'est pourtant lui qui invente la forme englobante et c'est un poète, encore et toujours lettriste officiel, qui s'y exprime. Bien que nul ne songerait à les rapprocher sur la mine, le parallèle entre les deux jumeaux s'impose alors et toute la question semble résider là : Ont-ils la possibilité et le droit de cohabiter parallèlement le Palais de la Logique Esthétique ? on pourrait exiger, en effet, qu'on en finisse avec la poésie à mots avant d'aborder les lettres.

Mais qui parle de cohabitation ? car l'Englobant, c'est le monument élevé, sur les restes d'un mort et non, nous l'avons vu, ses restes, car son corps décomposé, tombé en miettes poétiques, répandu en alphabet, c'est le lettrisme.⁵³⁶

Deux remarques s'imposent à la lecture de cet article : la première, c'est que le « poème englobant » apparaît comme un autre versant du « lettrisme », dans son mode de désarticulation du langage, en ce qu'il travaille non plus les éléments de seconde articulation, sur les plans phonique ou

⁵³⁵ Il fait explicitement référence aux « mots dans le chapeau » de Tristan Tzara, précisant que ce mode de composition, ou de décomposition, du discours, produit un « pot pourri pourri » – déstructure radicalement le sens au lieu de le réorienter. (Cf. François Dufrêne, « Lettrisme et Englobant », *Soulèvement de la Jeunesse*, n° 3, octobre 1952 ; repris in *Archi-made*, op. cit., p. 104.)

⁵³⁶ François Dufrêne, « Lettrisme et Englobant », *Soulèvement de la Jeunesse*, n° 3, octobre 1952 ; repris in *Archi-made*, op. cit., pp. 105-106.

graphique – comme modes de composition musicale (nouvelle articulation asignifiante du phonème) ou picturale (réagencement plastique des graphèmes) –, mais au niveau plus usuel des syntagmes de première articulation : des fragments de discours. Le passage du « lettrisme » à l'« englobant » fait glisser le travail de dislocation de la langue à la déformation du discours et, au lieu de considérer les constituants linguistiques comme éléments de création poétique, consiste à « emprunter » des fragments discursifs déjà énoncés, pour les extraire de leur organisation syntaxique et les réagencer sémantiquement. Ces deux modes de composition poétique antagonistes relèvent d'une même intention de *déprise de la langue* et de sa structuration symbolique du « réel » : la décomposer en micro-éléments asignifiants ou réagencer des fragments discursifs « tout faits » permet de dégager, dans la langue, une forme d'« objectivité ». Il s'agit, dans cette esthétique du collage segmentiel, d'évacuer toute subjectivité dans le discours, en se réappropriant celui des autres pour lui donner une nouvelle portée sémantique, ce qui est encore plus le cas dans le poème englobant « Journal intime intime », resté inédit⁵³⁷, qui compose un journal intime à partir du montage de fragments empruntés à celui de Kafka ou à divers extraits de l'*Anthologie du Journal intime* de Maurice Chapelan. La technique du collage permet d'exclure toute subjectivité du texte, ou plutôt d'aplanir toute tentative de subjectivation dans la langue, clairement signifiée dans la répétition de l'épithète « intime » : le discours transcende le sujet, et la composition par emprunts généralisés souligne, tout en l'accusant, cette transcendance.

La seconde, c'est que cette dissolution de la subjectivité dans le langage par le « poème englobant » préfigure l'esthétique du *Tombeau de Pierre Larousse* : dès ce texte d'octobre 1952, apparaît l'idée de dépasser « les mots isolés du Petit Larousse », et la métaphore d'en bâtir un tombeau. Seulement, la déformation articulatoire et sémantique que le jeu d'associations du *Tombeau de Pierre Larousse* fait subir aux lexèmes se retrouve, dans le « poème englobant », au niveau des segments discursifs, transformés et resémantisés par la déformation de leur articulation syntaxique et leur assemblage contextuel.

Le « poème englobant » esquisse, au niveau des éléments de première articulation, l'esthétique du collage et de l'assemblage que *Le Tombeau de Pierre Larousse* déplace au niveau des éléments de deuxième articulation, et que le « crirythme » assigne à l'inarticulé.

François Dufrêne y revient, en soulignant la continuité de l'un à l'autre, dans son texte de présentation au *Tombeau*, « L'après-demain d'un phonème » :

Je n'ai pas à dissimuler qu'une un peu similaire mais à rebours démarche me fit naguère emprunter l'escalier dérobé des « Poèmes Englobants » élaborés à partir d'éléments pré-fabriqués, de « phrases toutes faites » signées de tel ou tel mais déviées de leur sens premier en les « centrant » sur

⁵³⁷ Datant de 1952, le texte est reproduit dans *Archi-made*, *op. cit.*, pp. 82-88.

un « sujet » complètement étranger.⁵³⁸

Là encore, il n'utilise pas le terme de « détournement », mais celui d'« englobant » bien sûr et d'« éléments pré-fabriqués » qui insistent davantage sur l'esthétique du collage et de l'assemblage que sur la portée idéologique de cette forme de composition. Pourtant, cette brève mention des « Poèmes Englobants » éclaire d'un autre jour la distorsion sémantique que le collage fait subir aux discours : là où le texte de 1952 n'évoquait qu'un recentrage thématique (« faire dépendre [les propositions] uniquement [du] sujet [du poème englobant] »), celui de 1958 précise qu'elles sont « déviées de leur sens premier », et l'utilisation de ce terme suggère une proximité, dans le travail de « déviance » sémantique, avec le *détournement*. C'est avant tout le signe que cette idée infléchit l'esthétique du collage telle qu'elle s'élabore durant cette période, et traverse tout un champ esthétique qui va du Lettrisme à ses inflexions « ultra-lettriste » et « internationale », car pour François Dufrêne, c'est Pierre Larousse qu'il s'agit de mettre au Tombeau, et ce que véhiculent les lexèmes, et non l'art dans sa totalité : une certaine structuration du réel dans la langue, considérée comme « morte », et non la *création*.

Si François Dufrêne abandonne très rapidement cette esthétique de l'« englobance » pour s'intéresser essentiellement aux éléments de deuxième articulation dans un travail de désarticulation du langage – que ce soit à travers l'élaboration du *Tombeau de Pierre Larousse*, la profération des « crirythmes » ou la découverte des « dessous d'affiche » –, le « détournement » devient un des vecteurs essentiels de l'éthique-esthétique de l'Internationale lettriste.

Comment cette nouvelle forme de collage évolue-t-elle dans sa pratique et sa théorie jusqu'à l'élaboration de l'Internationale situationniste ?

« Détournement de phrases », « Métagraphies influentielles » et propagande

Durant la période qui s'échelonne de la création de l'I.L. en 1952 à sa globalisation dans l'I.S. en 1957, la technique du collage, devenu « détournement », prend de multiples formes allant de l'emprunt discursif au montage iconographique, du comics au roman, de l'inscription murale aux tracts et slogans de propagande... en prise avec l'organisation sociale à travers son architecture, son urbanisme, ses médias, et sa structuration des comportements. La pratique et la théorie du détournement est avant tout conçue comme une modalité d'action et de révolution culturelles en vue d'un renouveau des structures sociales et des formes d'existence : un dispositif de libération sociale et existentielle. La pratique du collage et sa nouvelle éthique sont indissolublement et

⁵³⁸ François Dufrêne, « L'après-demain d'un phonème », *Grâmmes, Revue du Groupe ultra-lettriste*, n° 2, 1958, repris in François Dufrêne, *Archi-made, op. cit.*, p. 158 ; François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, Les Presses du réel, « L'écart absolu », Dijon, 2002, p. 34.

insidieusement liées à de nouvelles dispositions comportementales qui visent à décomposer les structures de la société d'après-guerre, et à libérer, dans le détournement idéologique de ses formes, l'esprit de la jeunesse et de l'« externité » que le premier lettrisme avait initié, sans aller au terme de sa logique révolutionnaire.

Il est aisé de déceler plusieurs périodes dans l'élaboration et la pratique progressive du détournement : la première, lors de la constitution de l'Internationale lettriste, de 1952 à 1954, où la notion de détournement est peu à peu liée à celle de dérive urbaine ; le seconde, à partir de l'exposition « Avant la guerre » et de la diffusion de *Potlatch* en 1954, où le détournement est conçu comme un mode de révolution sociale, un acte de décomposition de la culture ambiante et de propagande pour de nouvelles structurations collectives, en lien étroit avec l'architecture et l'urbanisme ; enfin, au tournant des années 1955-1956, avec la rencontre de Paul Nougé et Marcel Mariën qui animent, au sein du groupe surréaliste belge, la revue *Les Lèvres nues*, et celle d'Asger Jorn, qui fonde en 1953 le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, l'élaboration de productions qui annoncent tout à la fois l'esprit *pop* et le *cut-up* des années soixante.

Les principes qui définissent la constitution de l'Internationale lettriste énoncés dans la « conférence d'Aubervilliers » en décembre 1952, puis dans le « Manifeste » de 1953 (I.L. n° 2, février 1953) dessinent déjà, implicitement, la perspective de procédures de détournement comme seule « esthétique » encore envisageable : l'abolition de la notion même d'auteur, par le refus d'œuvres personnelles (ou commerciales : inscrites dans le circuit culturel), une forme de création uniquement basée sur le recyclage idéologique des éléments d'une culture en décomposition, le dépassement de l'art par la recherche de situations « passionnantes », délivrant l'existence sociale de ses structures contraignantes.

Le terme de « détournement », qui n'est conséquemment théorisé qu'à partir de 1956 dans « Mode d'emploi du détournement » (*Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956), n'apparaît que deux fois dans le Bulletin de l'*Internationale lettriste*, et avec des acceptions singulièrement différentes. Significativement, le terme est d'abord utilisé dans son acception juridique, dans le « Manifeste » de février 1953 :

Presque tout nous est interdit. Le détournement de mineures et l'usage des stupéfiants sont poursuivis comme, plus généralement, tous nos gestes pour dépasser le vide. Plusieurs de nos camarades sont en prison pour vol. Nous nous élevons contre les peines infligées à des personnes qui ont pris conscience qu'il ne fallait absolument pas travailler. Nous refusons la discussion. Les rapports humains doivent avoir la passion pour fondement, sinon la Terreur.⁵³⁹

Cette première acception du terme de « détournement » montre que, dans l'esquisse de cette nouvelle esthétique, directement impliquée dans la réalité sociale et ses conditions, c'est le

⁵³⁹ Cf. « Manifeste », *Internationale lettriste*, n° 2, février 1953, repris in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 95.

comportement et l'exigence subversive de liberté qui priment sur le travail créatif. Le « détournement » est d'abord entendu comme mode de subversion de comportements sociaux et d'assujettissements moraux, dans le cadre d'une révolution sociale fortement marquée par l'emploi, dûment signifié par la majuscule, du terme de « Terreur » ; et ce n'est donc que par métaphore qu'il semble appliqué par la suite, dans l'article « Dimensions du langage » (*Internationale Lettriste*, n° 3, août 1953), à la création « littéraire » :

Le récit se poursuit dans tous les sens. Après les premières ébauches de l'écriture métagraphique, une expression illimitée s'offre à nous, très au-delà de l'explosion verbale que James Joyce a menée à bien.

Écrit avec des photos et des fragments de journaux collés sur des bouteilles de rhum, le roman tridimensionnel de G.-E. Debord, HISTOIRE DES GESTES, laisse au gré du lecteur la suite des idées, le fil perdu d'un labyrinthe d'anecdotes simultanées.

Les « NOUVELLES SPATIALES » de Bull D. Brau trouvent la composante des vecteurs de la dynamique conceptuelle. Les lettres cinématiques préfigurent le caractère ontologique de la réversibilité du concept, « il s'agit de discerner les lettres qualitatives qui sont le corps même du concept, au-delà de leur ordre accidentel d'assemblage » (Brau).

Gaëtan M. Langlais mettant en présence les différents paragraphes de JOLIE COUSETTE avance vers celui de nos résultats sans doute le plus décisif pour l'avenir de la communication : le détournement des phrases.⁵⁴⁰

Cette brève présentation des différentes pratiques expérimentales mises en place par le groupe de l'I.L. un an après sa formation esquisse tout un nouveau champ de transformation du réel dans la désarticulation de sa représentation : la nouvelle création lettriste oscille entre l'« écriture métagraphique » et le « *détournement* des phrases » – terme utilisé ici pour la première fois. Ces deux notions apparaissent encore bien distinctes et la notion de « métagraphie », empruntée au lettrisme isouien, définit une pratique esthétique bien différente de ce qu'elle représente alors dans les expérimentations de romans ou de peintures « hypergraphiques » chez Lemaître ou Isou. En effet, l'« écriture métagraphique » dont il est question ici, ouvrant d'autres perspectives que « l'explosion verbale » de James Joyce – référence, dans ces années cinquante, de l'expérimentation du premier groupe lettriste, au même titre que Mallarmé –, ne consiste pas à inventer de « nouveaux signes » graphiques et à les intégrer dans une structure narrative, mais au contraire à emprunter et à réagencer les signes (iconiques ou discursifs) du corps social et principalement ses médias. Autrement dit, il ne s'agit plus, à travers ce concept de « métagraphie », de considérer comme signes graphiques, « lettries », l'ensemble des signes iconiques extractibles de la réalité, comme c'est le cas dans l'« hypergraphie » lettriste – *une graphie englobant tous les signes* –, mais de capter les signes du corps social pour les dévier de leur signification idéologique, c'est-à-dire de définir *une reprographie déviant la signification*, et nul doute que ces « premières ébauches de l'écriture métagraphique », si prometteuses de possibilités, ne soient les premières des 66

⁵⁴⁰ « Dimensions du langage », *Internationale Lettriste*, n° 3, août 1953.

« Métagraphies influentielles » exposées l'année suivante à la Galerie du Passage. La notion de « détournement », utilisée pour expliciter la démarche de Gaëtan M. Langlais, reste pour lors confinée à l'emprunt et au réagencement de formes discursives, non iconiques, c'est-à-dire au montage déviant, sémantiquement, « de phrases ». Et Guy Debord s'en explique avec beaucoup plus de précisions quelques mois plus tard, en septembre 1953, dans son « Manifeste pour une construction de situations », resté alors inédit :

Notre mépris pour l'Esthétique n'est pas choisi. Au contraire, nous étions plutôt doués pour « aimer ça ». Nous sommes arrivés à la fin. Voilà tout.

A la limite de l'Expression, que nous considérons dès maintenant comme une activité secondaire, les dernières formes découvertes participent à la fois d'une conscience claire de l'extrême usure de l'idée de communication, et d'une volonté d'intervention dans l'existence. [...]

J'ai utilisé dans le film intitulé *Hurléments en faveur de Sade* (entreprise de terrorisme cinématographique) une majorité de *phrases détournées* : articles du Code civil, conversations anodines, ou citations d'auteurs connus, qui prennent une autre signification par leur *mise en présence*.

Le détournement des phrases est la première manifestation des *arts d'accompagnement* soumis à un autre but, dans lesquels nous voyons la seule utilisation du passé définitivement clos de l'Esthétique.

Dans la même direction Gaëtan M. Langlais a écrit *Jolie Cousette* avec diverses coupures de presse d'origine quelconque. Le non-rapport ne peut pas exister. Comme dans le rapprochement arbitraire d'une photo et d'un texte (illustration photographique des n° 1 et 3 de *l'Internationale lettriste*) la juxtaposition de deux phrases crée forcément un nouvel ensemble, impose toujours une explication. [...]

Notre action dans les arts n'est que l'ébauche d'une souveraineté que nous voulons avoir sur nos aventures, livrées à des hasards communs.

Ces œuvres en marche sont seulement des recherches pour une action directe dans la vie quotidienne.⁵⁴¹

Guy Debord fait remonter l'usage du détournement au texte de la bande-son de son premier film, et le définit comme un processus de déviance sémantique par recontextualisation, et *Jolie Cousette* de Gaëtan M. Langlais ne fait qu'explorer cette procédure d'écriture en l'adaptant au simple support textuel tout en élargissant son matériau aux « coupures de presse ». L'utilisation de « citations », de « conversations anodines » ou de « coupures de presse » n'est bien évidemment pas nouvelle en matière de collage, mais c'est son esthétique qui est radicalement différente : là où le collage de ces matériaux avait pour fonction de cerner le réel dans sa complexité, comme dans la période cubiste (avec une charge critique dans les « papiers collés » de Picasso, ou une dimension simultanéiste dans les poèmes d'Apollinaire et de Cendrars), ou de le déstructurer dans son incohérence comme dans la poésie dada (avec, notamment, la spontanéité hétérogène de la poésie de Tzara), ou encore d'en extraire la confusion psychanalytique, l'inconscient psychique, comme

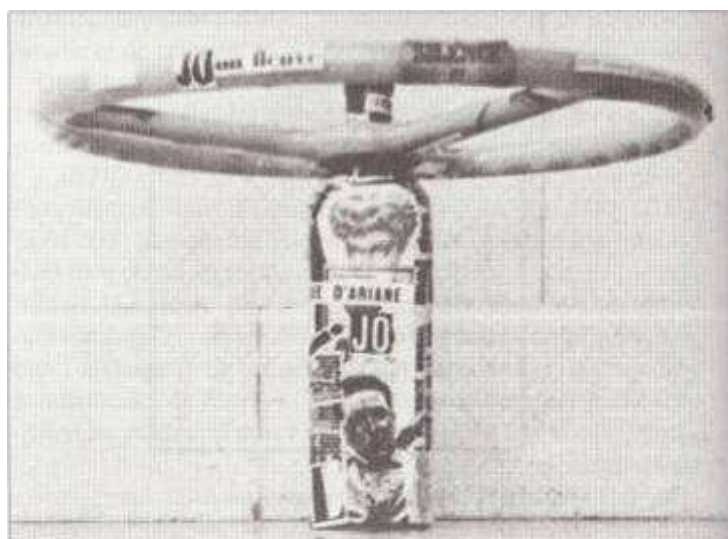
⁵⁴¹ Guy Debord, « Manifeste pour une construction de situations », septembre 1953, inédit, repris in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, pp. 106-108. Il cite d'ailleurs, un peu plus loin, une phrase des *Poésies* d'Isidore Ducasse, dont la référence sera essentielle au « Mode d'emploi du détournement » : « Avec nous vraiment la poésie doit avoir pour but la vérité pratique. »

dans le collage surréaliste, le « détournement » lettriste de ces mêmes matériaux propose en revanche de transformer le « réel », d'en modifier la *représentation idéologique*, et d'accorder par là même une *force pragmatique* aux procédures de collage. La coupure des signes discursifs produits par le corps social n'est plus un support de *création* pour dénouer une conception ou une perception du réel, mais un vecteur de déviation idéologique : il ne s'agit plus de créer, dans l'ordre de la représentation, puisque l'art est subsumé par l'existence, mais de *dévier* les ordres du discours, de *modifier* les mots d'ordre véhiculés par la culture et les mass-médias, autrement dit de libérer le discours des formes d'aliénation de la subjectivité.

L'*esthétique du collage* devient ainsi, par la forme du détournement, une *éthique du collage*, un processus de libération de la subjectivité dans la structure sociale : un vecteur de subversion.

Par ailleurs, Debord associe dans ce texte le détournement discursif au détournement iconique, comme c'était déjà le cas dans la discrédence de la bande-image de la première version de *Hurléments en faveur de Sade*, délaissant ainsi la notion de « métagraphie », sans doute encore trop connotée d'esthétisme. Le matériau iconique apparaît en effet dans les numéros 1 et 3 du bulletin de l'*Internationale lettriste*, et dans le « roman tridimensionnel » *Histoire des gestes* de Guy Debord, comme tenseur de détournement.

Le « roman tridimensionnel », dont la dénomination indique bien que le support cherche à dépasser le bidimensionalité de l'art pour glisser vers l'existence, et ses situations (*Histoire des gestes*), est effectivement constitué de bouteilles de rhum sur lesquelles sont collées des coupures de journaux, des photos personnelles ou des clichés médiatiques, et l'une d'entre elles est surmontée d'un volant directionnel.



GUY DEBORD, *Histoire des gestes* (1953)

Les segments découpés peuvent être de simples lettres en gros corps de caractère, des fragments de titres ou de bandeaux, des fragments d'articles et des illustrations photographiques qui sont réagencés par superposition et réorientation. Au regard des « affiches lacérées » que Villeglé et Hains prélèvent à la même époque, le matériau utilisé dans ce type de détournement est moins orienté vers une abstraction sémiotique permettant de dégager la plasticité matérielle de fragments typographiques, que vers une recontextualisation fragmentaire de discours médiatiques. L'utilisation du journal, comme matériau du détournement, prend ainsi une portée davantage idéologique et critique et s'inscrit clairement, avec les supports de la bouteille de rhum et du volant, dans le cadre d'une dérive de l'existence ou d'une subversion de l'ordre du discours.

Cependant, il faut bien distinguer ce type de détournement, qui désarticule le matériau même du journal (avec ses charges sémantiques, sa lecture de l'actualité, sa structuration du « réel ») et rend matériellement perceptible le collage, et la simple juxtaposition d'emprunts discursifs et de clichés comme c'est le cas dans le bulletin de l'*Internationale lettriste*. Le numéro 3 intègre, au sein de textes engagés politiquement (« Il faut recommencer la Guerre en Espagne » appelle à une intervention armée des « partis révolutionnaires prolétariens »), de déclarations de principes (« Pour en finir avec le confort nihiliste » définit une position radicale et insurrectionnelle) ou d'attaques polémiques (« Vagabondage spécial » critique la participation de Breton au *Soulèvement de la Jeunesse*) des photographies représentant bombardiers en action, pilotes de ligne et parachutistes, comme le premier numéro donnait à voir, en regard du texte polémique de Guy Debord sur Charles Chaplin, « Mort d'un commis voyageur », un cliché de l'armée coloniale. On retrouve ici, dans le format du bulletin ou du journal, le rapport disjonctif entre le texte et l'image – la discrédence idéologique – qu'annonçait la première version du scénario de *Hurléments en faveur de Sade*.

Le profil du dernier numéro de l'*Internationale lettriste* est sensiblement différent, et inverse le plan de non-convenance entre le texte et l'image : une photographie des membres du groupe lettriste marchant dans la rue est juxtaposée à une citation de Saint-Just, non référée, typographiée en grands corps de caractère « La Guerre de la liberté doit être faite avec Colère ». Ce n'est donc plus l'image médiatique qui est détournée de son sens par sa recontextualisation, mais la citation de l'« archange de la Terreur » qui est déviée de son contexte et réactualisée dans la perspective d'une révolution culturelle et sociale. Or, à partir de l'année 1954, le travail de détournement au sein des créations du groupe de l'Internationale lettriste oscille en permanence entre une relecture ou une actualisation révolutionnaires des textes et une déformation du sémantisme des signes produits par le corps social, dans leur dimension discursive ou iconique.

L'exposition qui se tient à la Galerie du Passage du 11 juin au 7 juillet 1954, « Avant la guerre », présente « 66 métagraphies influentielles » et marque un seuil important dans l'histoire de l'I.L. et son utilisation du collage, comme une synthèse de la période encore hésitante et transitoire

de 1952-1953 : la notion de « métagraphie », comme sa forme « déviée », est utilisée pour la dernière fois pour désigner des collages, et la parution du dernier numéro, expéditif et efficace, du bulletin de l'*Internationale lettriste* accompagne l'exposition, aussitôt remplacé par la création de *Potlatch*.

Que faut-il entendre exactement par « métagraphie influentielle » ?

Les 66 collages exposés sont réalisés à partir de clichés et de textes découpés dans des magazines et des journaux, et leurs sujets traitent de l'actualité politique, de la vie sociale ou de faits divers... si bien que chacune de ces métagraphies propose une *relecture* d'un sujet d'actualité et un détournement du discours des médias. Par exemple, « Le temps passe, en effet, et nous passons avec lui » est une « métagraphie » composée du montage de clichés ayant trait à la guerre (défilé militaire, débarquement de soldats, morts civils) et de trois segments découpés dans les journaux : « la guerre civile d'Espagne », « le vent ne l'emportera pas » et « les jolies lèvres ont du rouge ». La recontextualisation d'un fragment de slogan publicitaire pour « rouge à lèvres » lui donne évidemment une portée idéologique et révolutionnaire, de telle sorte que le travail de montage de la « métagraphie » consiste en une forme de recyclage et de réorientation du discours. Il ne s'agit aucunement de créer du nouveau, mais de réassembler, de recycler, pour les détourner de leur sens originel, les signes sociaux. Toujours selon le même principe de composition et de détournement du sens, d'autres métagraphies suggèrent la liberté des mœurs, ou la libération des femmes.

Dans une « métagraphie » de Gil J Wolman, les images, découpées dans les réclames ou les magazines féminins, s'organisent en deux plans verticaux, visuellement séparés par la mention « HOMMAGE A L'INCONNUE DE L'AVENIR » et l'opposition des couleurs (prédominance du rouge sur fond bleu d'un côté et du bleu sur fond blanc de l'autre), mais leur assemblage ne traduit aucune recherche de plasticité (la découpe est grossière, les images sont partiellement superposées, et orientées dans le désordre). La découpe met en évidence le visage de ces femmes ou la tenue vestimentaire féminine (pantalon court, robe courte) tandis que les fragments de texte découpés et montés accentuent la libération des mœurs et la sexualité : « APRES CINQ NUITS SANS SOMMEIL », « TANDIS QUE / Pour les beaux jours / HEDY / PERD SES VETEMENTS », « encore plus efficace », « pour vous qui cherchez la perfection », « ELLE » « modifie / la vie cachée » « en toute sécurité »... Il s'agit d'extraits d'articles, de légendes d'images, de noms de magazines ou de slogans publicitaires qui, réagencés syntaxiquement, prennent au regard des images qu'ils accompagnent, légendent ou biffent, une portée libertaire, et révèlent comme l'inconscient collectif d'une libération sociale de la femme.



GIL J WOLMAN, métagraphie (1954)

La « métagraphie » fonctionne, au même titre que les « photomontages⁵⁴² » des années vingt et trente, comme une forme de recyclage sémantique des matériaux sémiotiques qui laisse affleurer, dans leur remodelage, l'inconscient collectif, et c'est là leur puissance « influentielle » : détourner l'influence des médias et des masses de discours qui structurent la réalité, pour leur donner une portée subversive, sociologiquement ou politiquement.

A travers la « métagraphie influentielle », il s'agit bel et bien de créer un art de « propagande », ou de contre-propagande, un art du détournement idéologique. Les quelques commentaires qui accompagnent l'exposition, ou lui sont contemporains, sont assez explicites à cet égard. D'abord, la réponse à une enquête de la revue *La carte d'après nature*, dirigée par René Magritte, publiée quelques temps avant l'exposition, en janvier 1954 :

« Quel sens donnez-vous au mot poésie ? »

La poésie a épuisé ses derniers prestiges formels. Au-delà de l'esthétique, elle est toute dans le pouvoir des hommes sur leurs aventures. La poésie se lit sur les visages. Il est donc urgent de créer

⁵⁴² La « métagraphie influentielle » s'apparente en effet, dans ses matériaux comme dans sa visée critique au photomontage des dadaïstes berlinois, que ce soit dans leur remise en question sociologique et morale (Raoul Hausmann et Hannah Höch) ou leur critique politique (George Grosz et John Heartfield). Il est à noter qu'il s'agit, en France, d'une des premières expérimentations de la technique du photomontage, dans une perspective politique ou micropolitique, – technique que s'approprie quelques années plus tard Jean-Jacques Lebel, notamment dans *Parfum Grève Générale* (1960), développant tout à la fois un soutien au FLN algérien et un discours libertaire. Cf. Jean-Jacques Lebel, *Retour d'exil, Peintures – dessins – collages 1954-1988*, Galerie 1900-2000, Paris, 1988 ; Bandon Taylor, *Collage, l'invention des avant-gardes*, op. cit., p. 171.

des visages nouveaux. La poésie est dans la forme des villes. Nous allons donc en construire de bouleversantes. La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire *provisoire* et *vécue*.

Les dernières variations artistiques ne nous intéressent que pour la puissance *influentielle* que l'on peut y mettre ou y découvrir. La poésie pour nous ne signifie rien d'autre que l'élaboration de conduites absolument neuves, et les moyens de s'y passionner.⁵⁴³

Une fois de plus, les déclarations du groupe de l'Internationale lettriste (le texte est signé collectivement, comme de nombreuses autres déclarations) insistent sur la nécessité de dépasser l'esthétique et d'ouvrir la poésie sur l'existence, de créer de nouveaux modes de subjectivation en dehors du travail spécifique sur la langue, celui-ci étant conçu comme un reliquat ou un vestige qui, au mieux, ne peut dorénavant servir qu'à délivrer, par son efficacité idéologique, de nouveaux comportements. Nul doute que les « dernières variations artistiques », dont seule la « puissance influentielle » intéresse encore le nouveau groupe lettriste en train de prendre consistance, ne soient les ressources de la « métagraphie », dans leur travail de recyclage des discours et des signes sociaux.

Ensuite, un tract rédigé pour être distribué lors de l'exposition « Avant la guerre », parodiant le style journalistique, précise à la fois la technique de la « métagraphie influentielle » et son rapport à la « psychogéographie » :

Il semble pourtant que ces jeunes aient réussi le noyautage du groupe lettriste que nous avons connu. Éliminant la « vieille garde » aux intentions limitées, ils ont élargi leur programme, jusqu'à préparer « la construction de villes et le bouleversement de l'inconscient collectif ». Une nouvelle science, la « psychogéographie », va d'après eux conditionner les ambiances et les aventures mêmes des hommes.

Quant à la métagraphie, c'est un art nouveau – même si ses créateurs se défendent justement de toute prétention artistique. Ils l'obtiennent en mettant en présence des photos, des phrases et des mots découpés un peu partout, la presse constituant leur matière première. Ce sont en quelque sorte des peintures-romans. Bien qu'assez inattendu, cet art ne semble pas complètement inintéressant. Les lettristes escomptent surtout de grands résultats du lancement de la métagraphie dans la vie quotidienne : affiches, objets, tracts, meubles, décoration.⁵⁴⁴

Le terme de « psychogéographie », tel qu'il commence à être théorisé à cette période, signifie explicitement le glissement esthétique de l'art, comme écran, à l'existence, comme situation, en reliant la vie psychique et plus particulièrement l'« inconscient collectif » au réel et à son conditionnement sociologique : sa « géographie ». D'autre part, la « métagraphie », ironiquement associée à un simple mode de transmédiation, « roman-peinture », pour mieux se distinguer de l'expérimentation « hypergraphique » d'Isidore Isou (qui travaille à cette époque à ses « romans » ou « peintures » *hypergraphiques*), est clairement définie comme *technique de collage* prenant la presse comme support de redistribution discursive, mais dans la perspective d'une application à « la

⁵⁴³ Cf. « Réponses de l'Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge », *La Carte d'après nature*, janvier 1954, repris in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 119. En italiques dans le texte.

⁵⁴⁴ Cf. « Étrange inauguration », 12 juin 1954, repris in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, pp. 124-125.

vie quotidienne » à travers tout ce qui peut entrer dans l'espace public (« affiches », « tracts ») ou influencer l'espace privé (« objets », « meubles », « décoration »). Bref, la technique du collage mise en place dans la « métagraphie » ne tire son sens que de son imprégnation dans l'existence et sa « psychogéographie ».

« Avant la guerre » évoque bien, dans le cadre d'une réappropriation des techniques du photomontage, la fonction pragmatique du détournement et son esthétique de l'imprégnation dans la « vie quotidienne ».

Deux autres expositions de « propagande métagraphique⁵⁴⁵ » sont annoncées, quelques mois après « Avant la guerre » (*Potlatch* n° 14, novembre 1954), à Liège et à Bruxelles, du 9 avril au 6 mai 1955, mais sont annulées suite à un désaccord avec le propriétaire de la Galerie, Georges-Marie Dutilleul. Les termes de la dissension entre le groupe lettriste et l'organisateur de l'exposition sont assez significatifs de la radicalité révolutionnaire de l'Internationale lettriste puisqu'ils portent moins sur le contenu des « métagraphies⁵⁴⁶ » elles-mêmes que sur la fonction esthétique que leur accordent leurs auteurs. En effet, c'est le refus de Dutilleul de publier le « texte d'invitation » rédigé par l'I.L. qui entraîne l'annulation de l'exposition, sur laquelle revient *Potlatch* n° 19, en avril 1955, dans l'article « Les distances à garder », en publiant le sujet de la polémique ainsi que la correspondance qui l'accompagne.

Texte des invitations

Notre époque est parvenue à un niveau de connaissances et de moyens techniques qui rend possible une construction intégrale des styles de vie. Seules les contradictions de l'économie régnante en retardent l'utilisation.

C'est l'existence de ces possibilités qui condamne l'activité esthétique, dépassée dans ses ambitions et ses pouvoirs, de même que la maîtrise de certaines forces naturelles a condamné l'idée de Dieu.

Il est inutile d'attendre une invention esthétique importante. Aussi peu intéressantes que les timbres-poste oblitérés, et forcément aussi peu variées qu'eux, les productions littéraires ou plastiques ne sont plus les signes que d'un commerce abstrait.

La phase de transition que nous vivons bouleverse l'ordre des préséances dans le choix des structures, des cadres, et du public des moyens dits d'expression, qui doivent servir de moyens d'action sur le cours des événements. Ainsi, la publicité et la propagande nous paraissent primer toute notion de beauté durable, les travaux métagraphiques de certains d'entre nous ne sont pas destinés au musée du Louvre, mais à établir des maquettes d'affiches. [...]⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ L'utilisation du terme de « propagande » est encore plus explicite que le néologisme « influentiel » ; le terme est utilisé dans *Potlatch* n° 14 (novembre 1954) pour l'annonce des expositions « métagraphiques », et dans *Potlatch* n° 19 (avril 1955) pour l'explication de l'annulation de ces expositions. Sur le détail du déroulement de cet accrochage, voir Guy Debord, *Correspondance, volume 0, septembre 1951 – juillet 1957*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2010, notamment les années 1954 et 1955.

⁵⁴⁶ Cependant, Dutilleul refuse, en même temps que le texte d'invitation, un projet d'affiches dénigrant l'architecte le Corbusier (dont on peut voir un exemple, sans doute, dans *Les Lèvres nues*, n° 7, décembre 1955, *op. cit.*, p. 23), et il est probable qu'il ne connaissait pas alors les « métagraphies » de l'I.L.. Rien ne permet de le préciser dans la correspondance de Guy Debord.

⁵⁴⁷ *Potlatch*, n° 19, avril 1955, repris in *Potlatch, 1954-1957*, Editions Allia, Paris, 1996, p. 81.

Le texte d'invitation à l'exposition est lui-même détourné de sa simple fonction informative pour prendre une valeur de tract manifeste, où se délie toute une conception matérialiste de l'Histoire : l'art et la littérature sont définis comme des formes désuètes au regard de la révolution des structures sociales, et sont réduits à la fonction de « publicité » et de « propagande » ; les œuvres exposées elles-mêmes, c'est-à-dire les « métagraphies » détournées, sont présentées comme de simples préparatifs à une forme plus pragmatique de propagation révolutionnaire. Prise dans une perspective de renversement dialectique de l'Histoire, la forme du collage n'a plus qu'une fonction de recyclage idéologique, et l'Internationale lettriste entraîne, de manière radicale, toute la structure qui encadre la création artistique – exposition ou publication – dans ce mouvement de rupture dialectique.

Or, parallèlement à ce projet d'exposition, ou de *détournement* d'exposition, annulé par l'organisateur, c'est bien cette forme de « propagande » ou de détournement « influentiel » que prennent les activités « littéraires » ou « plastiques » du groupe de l'International lettriste. Guy Debord réalise, à la fin de l'année 1954, un « essai de propagande radiophonique », *La valeur éducative*, tenu à disposition pour une diffusion sur les ondes⁵⁴⁸, qui relève du détournement discursif déjà mis en place dans la bande-son de *Hurlément en faveur de Sade* : le texte est uniquement composé à partir de collages, et Debord précise, en fin de publication, l'origine de ses détournements :

Toutes les phrases de cette émission radiophonique ont été détournées de :
 Bossuet, *Panegyrique de Bernard de Clairvaux*.
 Demangeon et Meynier. *Géographie générale*. Classe de sixième.
France-soir, du 5 novembre 1954.
 Livres de Jérémie, des psaumes, de Samuel.
 Marx et Engels. *Manifeste communiste*.
 Saint-Just. *Rapports et Discours à la convention*.⁵⁴⁹

Les sources d'emprunts ou de détournements sont détaillées, moins pour souligner l'« objectivité » du texte, comme pour le « poème englobant », que pour *signifier* l'esthétique du détournement : rien n'est créé, sinon le rapprochement et la confrontation entre des textes aussi divers que des extraits de l'Ancien Testament, de traités de philosophie politique, d'apologue théologique, de manuel pédagogique ou de quotidien. C'est l'hétérogénéité de ces emprunts et leur nivèlement dans le texte qui crée non plus l'effet de synthèse du « poème englobant » mais au

⁵⁴⁸ *Potlatch* n° 15 (22 décembre 1954) annonce la réalisation de cette émission dans l'article « L'offre et la demande » : « Nous venons d'achever un premier essai de propagande radiophonique, intitulé *La Valeur éducative*. Cette émission, d'un style inusité, est à la disposition de toute chaîne qui pourrait en prendre le risque. » (Cf. *Potlatch*, *op. cit.*, p. 59). L'émission n'est pas diffusée, mais le texte est publié, sous forme de feuillet, dans les numéros 16, 17 et 18 de *Potlatch* (janvier, février, mars 1955.)

⁵⁴⁹ *Potlatch* n° 18, *op. cit.*, p. 77.

contraire entraîne une *disjonction* entre le sémantisme initial des textes et leur représentation détournée, – disjonction qui est toute la « valeur éducative » du détournement.

Quatre voix se répartissent les « phrases détournées », et c'est leur rapprochement ou leur alternance qui met en valeur l'écart entre le sémantisme initial du texte, l'idéologie qui le sous-tend, et son détournement dans un nouveau contexte, soulignant ainsi la contradiction entre l'état de fait, la réalité sociale et politique, et l'utopie de sa transformation. Le choix des extraits détournés, par leur simple juxtaposition, permet de dévoiler et de dénoncer l'idéologie de la « classe dominante », notamment dans les ouvrages pédagogiques et les journaux, comme il est clairement perceptible dans cet extrait :

Voix 4 : D'ailleurs, des renforts – parachutistes, gendarmes, C.R.S., aviation – continuent d'être répartis aux points névralgiques, prêts à participer aux opérations d'assainissement dont M. Jacques Chevalier, secrétaire d'Etat à la Guerre, a dit hier qu'elles pourraient demander beaucoup de temps et d'hommes.

Voix 2 (jeune fille) : Hélas ! Chacun, en Grande-Bretagne, sait que la princesse – pour des raisons d'Etat – ne peut s'habiller chez les couturiers français. Voici cinq ans, elle acheta plusieurs robes chez Dior. Cela provoqua un véritable scandale.

Voix 1 : De quelque illusion, de quelques conventions que la royauté s'enveloppe, elle est un crime éternel contre lequel tout homme a le droit de s'élever et s'armer ; elle est un de ces attentats que l'aveuglement même de tout un peuple ne saurait justifier.

Voix 4 : Aucun profit matériel n'attirait les hommes dans les régions polaires, mais seulement le désir désintéressé de connaître toute la terre. A force d'énergie, ils ont atteint les deux pôles.

Voix 3 : Il ne restait plus qu'à étudier l'intérieur des continents dont on connaissait les contours.

Voix 1 : Les fruits, les fleurs poussent à profusion, et au milieu de cette nature splendide les indigènes *se laissent vivre nonchalamment*.

Voix 4 : Les fellaghas ? Qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? – Des cadres tunisiens ? On l'a dit. Et tripolitains ? Mais qu'ils bénéficient maintenant du recrutement local, ce n'est pas douteux. La plupart portent un semblant d'uniforme kaki.

Voix 1 : Ils aiment les jeux, les chants, la danse, et reçoivent les étrangers avec une hospitalité généreuse. Mais ils sont aussi de hardis, de *remarquables navigateurs*.

Voix 3 : Nous avons la situation bien en main, affirme le Gouverneur Général. On ne peut point régner innocemment.⁵⁵⁰

On peut reconnaître, dans l'ordre : un fragment d'article relatant le début des « événements d'Algérie » (selon la terminologie d'époque) suite aux attentats de la « Toussaint rouge » (1^{er} novembre 1954) dans le journal *France-soir* (voix 4), un extrait d'une rubrique mondaine, concernant la famille royale d'Angleterre, sans doute tirée du même journal (voix 2), un principe éthique appelant à la révolution contre l'ancien régime, selon Saint-Just (voix 1), trois extraits de présentation scolaire de l'exploration du monde et de la vie « indigène », prélevés dans le manuel de géographie (voix 4, 3, 1), de nouveau un extrait d'article sur les partisans de l'indépendance de l'Algérie (voix 4), une description de la vie indigène selon un manuel pédagogique (voix 1), et enfin le point de vue des autorités françaises sur la révolte des Algériens, certainement extrait du même

⁵⁵⁰ Guy Debord, « La Valeur éducative », extrait publié dans *Potlatch* n° 17 (24 février 1955), reproduit ici dans son intégralité, repris in *Potlatch, op. cit.*, pp. 71-72.

numéro de *France-soir* (voix 3). Or, c'est la simple mise en relation de tous ces fragments, clairement distingués par le changement de voix mais mis sur le même plan dans leur distribution, qui permet de dévoiler, implicitement, la charge critique du détournement, son processus d'extraction d'une forme de conditionnement idéologique, – exactement comme, dans les affiches lacérées à fond politique, se superposent et se dénoncent les signes de l'actualité et leur interprétation. Mettre sur le même plan un fragment de discours révolutionnaire de Saint-Just, la vision « officielle » de la guerre d'indépendance de l'Algérie, la description colonialiste des « mœurs indigènes » dans l'appareil pédagogique (soulignée dans le texte) et l'indignation d'un peuple devant l'anticonformisme de sa reine... dénonce, implicitement, le conditionnement idéologique et le cynisme d'une société qui a oublié les principes de sa constitution et ses valeurs. Le détournement, et sa fonction de contre-discours, de « propagande », repose sur la simple mise en relation de strates discursives conditionnant la représentation d'un événement, et libérant un interstice dans ce conditionnement. La « valeur éducative » du détournement, dont on perçoit maintenant toute la distance ironique, procède de cette dénonciation implicite⁵⁵¹.

Détournement et pragmatique de la dérive

Le détournement ne prend pas, durant cette période 1954-1955, que ces formes discursive et métagraphique, mais se trouve rapidement lié, par le développement de textes théoriques qui s'attachent de plus en plus aux structures sociales, à la gestion des loisirs, à l'urbanisme et à l'architecture, à la pratique de la « dérive psychogéographique » qui investit l'espace public en prenant la forme d'affichage de tracts ou d'inscriptions murales redéfinissant l'espace urbain.

La pratique de la « dérive » et ses notations « psychogéographiques » remontent à l'été 1953, Guy Debord en fait part à Gilles Ivain dans une lettre datée du 23 novembre 1953, mais les premières « notations » de « dérive psychogéographique » ne sont publiées qu'à partir d'août 1954 (*Potlatch* n° 7) :

Quelques idées en vitesse, que je laisse à ta méditation
 la *théorie des univers-îles* (théorie qui relève d'une sociologie psychogéographie)
 Constatation : on ne connaît que *très peu* de gens (même les gens qui ont « beaucoup de relations » – nous en sommes plutôt – connaissent un seul *milieu* – ou 2, ou 3 au plus).
 D'où → *importance* des gens, temps très long passer à les fréquenter, à en parler, à les aimer ou à les mépriser.

⁵⁵¹ On retrouve le même procédé de mise à distance critique et de « déprise » de représentation, dans l'article « L'horreur à portée de la main » (*Les lèvres nues*, n° 3, octobre 1954), qui met en regard une succession de témoignages sur les horreurs de la répression et de la torture, de la Commune de Paris aux camps de la mort en Corée, en passant par les pratiques de torture en Indochine et les camps de concentration, des textes de Bossuet, Simone Weil, Louis-Ferdinand Céline ou Martin Heidegger. (Cf. « L'horreur à portée de la main », repris in *Les lèvres nues*, *op. cit.*, pp. 29-35.)

Solution (déjà concrètement ébauchée et *vécue* par quelques lettristes LA DERIVE
 NOMADISTE
 (Etudier S.V.P. la riche expression : En *rupture* de ban)⁵⁵²

Dans cette première ébauche de théorie, Guy Debord hésite encore entre le terme de « nomadisme » et celui de « psychogéographie », mais énonce déjà le principe d'un art sociologique, indissociablement lié à l'existence et à son conditionnement social. A une époque où l'Internationale lettriste est encore en train de chercher ses voies d'action et ses modalités comportementales dans un dépassement dialectique et révolutionnaire de l'art⁵⁵³, la pratique et la théorie de la dérive apparaissent comme une forme de détournement de l'espace social, et des modes d'existence qu'il induit, l'esquisse d'un mouvement de « rupture » dans les structures de la société « bourgeoise » par leur réappropriation à des fins subversives.

Autrement dit, la forme du détournement ne touche pas que les discours ou les icônes du corps social, mais aussi, à travers la « dérive » et la « psychogéographie », son espace et sa structure.

Presque un an plus tard, en mai 1954, le groupe de l'International lettriste formule une position beaucoup plus construite et précise dans ses démarches éthico-esthétiques de détournement et de dérive :

Il convient de dicter une autre condition humaine. Les interdits économiques et leurs corollaires moraux vont être de toute façon détruits bientôt par l'accord de tous les hommes. Les problèmes auxquels nous sommes obligés d'accorder encore quelque importance seront dépassés, avec les contradictions d'aujourd'hui, car les anciens mythes ne nous déterminent que jusqu'au jour où nous en vivons de plus violents.

Une civilisation complète devra se faire, où toutes les formes d'activité tendront en permanence au bouleversement passionnel de la vie.

De ce problème des loisirs, dont on commence à parler alors que les foules sont à peine libérées d'un travail ininterrompu – et qui sera demain le seul problème – nous connaissons les premières solutions.

Cette grande civilisation qui vient *construira des situations et des aventures*. Une science de la vie est possible. L'aventurier est celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent. L'utilisation consciente du *décor* conditionnera des comportements toujours renouvelés. La part de ces petits hasards qu'on appelle un destin ira diminuant. A cette seule fin devront concourir une architecture, un urbanisme et une expression plastique influentielle dont nous possédons les

⁵⁵² Lettre à Gilles Ivain, 23 novembre 1953, citée in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 116. Par ailleurs, la fin de la lettre mentionne Apollinaire comme « grand précurseur du nomadisme » en se référant notamment au vers du poème « Le Musicien de Saint-Méry » (*Calligrammes*) : « Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir ».

⁵⁵³ En témoigne notamment une lettre adressée à Gil J Wolman, datée du mois de juin 1953, et qui précède les premières expériences de « dérive nomadiste » au mois d'août : « Tant que je vivrai, je ne veux pas me *ranger*, en dehors de cette fraction scandaleuse, où qu'elle se trouve. C'est uniquement cet esprit révolutionnaire (à définir, à redéfinir à chaque génération) qui m'a mené au lettrisme, qui me restera au-delà du lettrisme, si nous pouvons établir cet au-delà. [...] Notre voie est à définir. En ce moment nous ne savons pas bien où nous allons. C'est ce qui permettra des cas « troubles par essence (Serge), des croyances esthétiques périmées (Brau) ou le *nihilisme* intégral qui est lamentable. (En fonction de leur temps des hommes qui me plaisent également s'appellent Saint-Just ou Arthur Cravan, mais nous sommes dans une époque de sous-Cravan. Il faut être profondément *autres*.) » Cf. Guy Debord, *Correspondance, volume 0, septembre 1951 – juillet 1957, op. cit.*, pp. 27-28. Les principes d'une existence en rupture avec l'ordre établi de la « classe dominante » reste pour lors sans véritable solution pratique, ou sans création révolutionnaire, et c'est d'une certaine façon le rapprochement d'Arthur Cravan et de Saint-Just qui fonde l'art sociologique de la « dérive psychogéographique », son incidence révolutionnaire.

premières bases.

La pratique du dépaysement et le choix des rencontres, le sens de l'inachèvement et du passage, l'amour de la vitesse transposé sur le plan de l'esprit, l'invention et l'oubli sont parmi les composantes d'une *éthique de la dérive* dont nous avons déjà commencé l'expérience dans la pauvreté des villes de ce temps.

Une science des rapports et des ambiances s'élabore, que nous appelons *psychogéographie*. Elle rendra le jeu de société à son vrai sens : une société fondée sur le jeu. Rien n'est plus sérieux. Le divertissement est bien l'attribut de la royauté qu'il s'agit de donner à tous.⁵⁵⁴

L'« architecture », l'« urbanisme » et l'« expression plastique influentielle » – autrement dit, la « métagraphie » – sont mis sur le même plan pour la réalisation des projets de l'I.L. : la transformation de la condition sociale et le « bouleversement passionnel » de la vie. La « dérive », précisée comme *éthique*, apparaît bien comme le versant *comportemental et social* de l'esthétique du détournement. La « psychogéographie », quant à elle, se définit comme « une science des rapports et des ambiances ».

A partir de l'été 1954, et peu après l'exposition de « Métagraphies influentielles », les principes révolutionnaires de l'I.L. trouvent leurs modes d'application à travers la « psychogéographie » comme concept (l'étude des ambiances), la « dérive » comme pratique, et le « détournement » comme esthétique, – trois modalités d'action (théorique ou pratique) qui deviennent indissociables pour la libération de nouvelles conditions de vie, la création d'autres situations (sociales, culturelles et existentielles) et la décomposition d'une forme sociale jugée dépassée.

Les notions de « dérive » et de « psychogéographie » apparaissent, tout au long des publications de *Potlatch*, comme un travail de critique et de subversion des structures sociales et de leur mode de subjectivation : « Jeu psychogéographique de la semaine » (*Potlatch* n° 1, 24 juin 1954) propose aux lecteurs, la création de situations individuelles par le choix d'un quartier, d'une architecture et d'une décoration particulière, « Petites annonces psychogéographiques » (*Potlatch* n° 6, 27 juillet 1954) recherche « 3 appartements à louer » dans un quartier ciblé de Paris, tandis que de nombreux articles prennent position sur l'aménagement et les modifications de l'espace urbain (« On détruit la rue Sauvage », *Potlatch* n° 7, 3 août 1954 ; « La dérive au kilomètre », *Potlatch* n° 9-10-11, 17-31 août 1954), et que « Résumé 1954 » (*Potlatch* n° 14, 30 novembre 1954) synthétise ces expériences en définissant les notions de « dérive » et de « nouvel urbanisme »... de telle sorte que l'expérimentation « psychogéographique » se calque, dans son énonciation (« jeu », « petites annonces », « actualités »), sur les rubriques d'un journal ou d'un magazine, pour en détourner les fonctions et en dévier les finalités.

⁵⁵⁴ Réponse collective de l'I.L., datée du 5 mai 1954, à la deuxième enquête de la revue *La Carte d'après nature*, « La pensée nous éclaire-t-elle, et nos actes, avec la même indifférence que le soleil, ou quel est notre espoir et quelle est sa valeur ? », publiée dans le numéro de juin 1954, repris in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 120-121. Le texte est partiellement repris dans « ... une idée neuve en Europe » (*Potlatch*, n° 7, 3 août 1954).

Mais c'est le texte de l'article « Exercice de la psychogéographie » (*Potlatch* n° 2, 29 juin 1954) qui lie de manière presque liminaire la « psychogéographie » et le détournement, en calquant les formules⁵⁵⁵ du premier *Manifeste du Surréalisme* (1924) d'André Breton, pour définir de nouvelles « références » :

Piranèse est psychogéographique dans l'escalier.
 Claude Lorrain est psychogéographique dans la mise en présence d'un quartier de palais et de la mer.
 Le facteur Cheval est psychogéographique dans l'architecture.
 Arthur Cravan est psychogéographique dans la dérive pressée.
 Jacques Vaché est psychogéographique dans l'habillement.
 Louis II de Bavière est psychogéographique dans la royauté.
 Jack l'Eventreur est probablement psychogéographique dans l'amour.
 Saint-Just est un peu psychogéographique dans la politique.
 André Breton est naïvement psychogéographique dans la rencontre.
 Madeleine Reineri est psychogéographique dans le suicide.
 Et Pierre Mabilbe dans la compilation des merveilles, Evariste Gallois dans les mathématiques, Edgar Poe dans le paysage, et dans l'agonie Villiers de l'Isle-Adam.⁵⁵⁶

Bien évidemment, l'adjectif « psychogéographique » remplace systématiquement celui de « surréaliste », pour déterminer l'éthique-esthétique du mouvement de l'Internationale lettriste et préciser le lien essentiel entre l'inconscient collectif et les structures sociales qui permet de dépasser l'insuffisance du mouvement de Breton, son impérialisme révolutionnaire, si bien que, plus qu'une simple allusion au manifeste de 1924, ce texte fonctionne comme un *détournement esthétique*. Certains noms sont repris, mais déviés de leur référence (l'influence de Vaché devient comportement vestimentaire, les aventures de Poe sont remplacées par ses « paysages »), ou à l'inverse certains domaines sont réinvestis, mais leur représentant change (la « politique » est marquée par Saint-Just, l'« amour » par Jack l'Eventreur, et la mort par le suicide de Madeleine Reineri), et André Breton apparaît lui-même, avec la même ironie qu'il exerce à l'encontre de Victor Hugo, à travers la thématique de la « rencontre », et son influence est fortement modalisée par l'adverbe « naïvement ». Les domaines représentés dans ce détournement de références relèvent des différentes préoccupations de la nouvelle « attitude d'avant-garde sociale » : l'architecture (Piranèse, Claude Lorrain, le facteur Cheval), le comportement (Arthur Cravan, Jacques Vaché) et la politique de la Terreur (Saint-Just) ; mais surtout, par la reprise de l'esthétique du « plagiat »

⁵⁵⁵ « Swift est surréaliste dans la méchanceté. / Sade est surréaliste dans le sadisme. / Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. / Constant est surréaliste en politique. / Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête. / Desbordes-Valmore est surréaliste en amour. / Bertrand est surréaliste dans le passé. / Rabbe est surréaliste dans la mort. / Poe est surréaliste dans l'aventure. / Baudelaire est surréaliste dans la morale. / Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs. / Mallarmé est surréaliste dans la confiance. / Jarry est surréaliste dans l'absinthe. / Nouveau est surréaliste dans le baiser. / Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole. / Fargue est surréaliste dans l'atmosphère. / Vaché est surréaliste en moi. / Reverdy est surréaliste chez lui. / Saint-John Perse est surréaliste à distance. / Roussel est surréaliste dans l'anecdote. » Cf. André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924).

⁵⁵⁶ Guy Debord, « Exercice de la psychogéographie », *Potlatch* n° 2, 29 juin 1954, repris in *Potlatch*, op. cit., p. 12.

d'Isidore Ducasse, ce bref article définit à son tour la nécessité radicale d'une nouvelle forme de *détournement*, en opposition au Surréalisme et à sa « lecture » de Lautréamont.

A partir de 1955, c'est dans une perspective davantage pragmatique, liée à la dérive urbaine et à la propagande, que se lie la conceptualité de la « psychogéographie », comme étude des situations et des ambiances, et l'esthétique du détournement, comme décomposition des structures idéologiques de la société, à travers l'affichage de tracts et l'inscription murale.



Tract de l'Internationale lettriste (mai 1955)

« Rédaction de nuit » (*Potlatch* n° 20, 30 mai 1955) rapporte que « le tract *Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir* est actuellement apposé sur les murs de Paris, principalement dans les lieux psychogéographiques favorables.⁵⁵⁷ » Ce papillon est constitué d'une gravure représentant un chevalier en posture guerrière, détournée par l'inscription, en surimpression sur l'étendard, « Internationale lettriste », d'un slogan⁵⁵⁸ lettriste, extrait d'une « métagraphie » de Gilles Ivain, et d'une « manchette » identifiant l'éditeur et son adresse.

Le passage de la « métagraphie » au « tract » donne au détournement une fonction davantage pragmatique liée à l'espace urbain puisque l'affichage mural permet aux slogans lettristes, à leur injonction éthique de « révolutionner » l'existence et les cadres qui la structurent, de glisser de l'espace étroit et fermé de l'exposition au milieu ouvert et dynamique de la rue, signant

⁵⁵⁷ *Potlatch* n° 20, 30 mai 1955, repris in *Potlatch*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁵⁸ La pratique du slogan, détournement à fonction « influentielle » de « propagande », est constante dans les publications de l'Internationale lettriste, dès le n° 2 (février 1953) de la revue éponyme, dans « Fragments de recherche pour un comportement prochain », et plus encore dans le n° 4 (juin 1954), qui dessine déjà la facture et l'instrumentalisation du tract. L'affiche de l'exposition « Avant la guerre » (juin 1954) est constituée, outre les informations pratiques de lieux, de dates et d'horaires, de slogans « influentiels » réduisant à chaque fois le rôle de l'écriture à un simple moyen de propagande révolutionnaire : « La métagraphie n'est qu'un de nos moyens. C'est à une révolution totale que nous nous attaquons, sous le signe de l'unité » (Gilles Ivain), « Allez vous faire influencer » (Gil J Wolman)...

ostensiblement la translation de l'art dans la vie et l'espace social. Comme le n° 4 de l'Internationale lettriste, publié et affiché en même temps que l'exposition de « métagraphies influentielles » « Avant la guerre », et détournant un slogan révolutionnaire de Saint-Just, le thème de la guerre, idéologique et propagandiste, réapparaît, mais de manière plus constructive : c'est le détournement de l'icône chevaleresque qui perpétue cette thématique, tandis que le mot d'ordre du slogan, réinvestissement pragmatique d'une « métagraphie », est plus constructif et assigne, par l'injonction, l'impératif d'une révolution du quotidien.

La deuxième forme d'appropriation et de détournement de l'espace public à des fins subversives est l'inscription murale et, comme pour l'affichage de tracts, cette modalité d'action reprend, poursuit et systématise une pratique élaborée antérieurement.

Dans les premiers mois de 1953, Guy Debord inscrit à plusieurs reprises le slogan « Ne travaillez jamais » sur les murs du quartier de Saint-Germain-des-Prés, assignant pour la première fois, dans l'espace public, un mot d'ordre lettriste de révolution sociale et existentielle. La procédure de propagande, plus anonyme et délictueuse que l'affichage, est reprise en 1955, comme en témoigne l'article « Du rôle de l'écriture » (*Potlatch* n° 23, 13 octobre 1955) :

Les lettristes ont tenu une première réunion d'information pour arrêter les phrases qui, inscrites à la craie ou par quelque autre moyen dans des rues données, ajoutent à la signification intrinsèque de ces rues – quand elles en ont une.

Ces inscriptions devront étendre leurs effets depuis l'insinuation psychogéographique jusqu'à la subversion la plus simple. Les exemples qui suivent ont été choisis d'abord.

Pour la rue Sauvage (XIII^e) : « Si nous ne mourons pas ici irons-nous plus loin ? » – pour la rue d'Aubervilliers (XVIII^e-XIX^e) : « La révolution la nuit. » – pour la rue Benoit (VI^e) : « L'autobazar, que l'on dit merveilleux, ne vient pas jusqu'ici. » – pour la rue Lhomond (V^e) : « Bénéficiez du doute. » – pour la rue Séverin (V^e) : « Des femmes pour les Kabyles. »

En outre, l'accord s'est fait sur l'opportunité d'inscrire à proximité des usines Renault, dans certaines banlieues, et en quelques points du XIX^e et XX^e arrondissements, la phrase de L. Scrutenaire : « Vous dormez pour un patron. »⁵⁵⁹

Ce qui change, par rapport à la première inscription de Debord, c'est qu'il ne s'agit plus ici de slogans produits par les membres lettristes mais, comme l'indique la dernière mention de Louis Scrutenaire, de citations non référencées, autrement dit de *collages en situation*, ou de *détournements psychogéographiques*. On reconnaît, en outre, le titre d'un collage de Max Ernst (« La révolution la nuit »), un fragment d'Apollinaire (« L'autobazar... », extrait de « Carte postale »), si bien que le *détournement de phrases*, jusqu'alors utilisé dans différents *media* (cinématographique avec la bande-son de *Hurlements*, radiophonique avec *La Valeur éducative*, poétique avec *Jolie Cousette*, métagraphique avec « Avant la guerre ») s'inscrit *directement* dans la réalité sociale, et en imprègne la « psychogéographie ».

⁵⁵⁹ « Du rôle de l'écriture », *Potlatch* n° 23, 13 octobre 1955, repris in *Potlatch*, *op. cit.*, pp. 109-110.

L'inscription sociologique permet de lier, dans une démarche consciente et une praxis de la propagande, l'esthétique du détournement⁵⁶⁰ et la dérive psychogéographique, et de fixer comme rôle à l'écriture le renouvellement, *en situation*, de l'espace social et son conditionnement de l'existence.

De manière assez significative, ce type de détournement, comme inscription murale, développe des procédures qui sont l'inverse de celles que pratiquent les affichistes à la même période : au lieu de « décoller » les signes sociaux qui imprègnent l'espace collectif pour les dévier de leur situation, et considérer leur lacération anonyme comme un nouvel art réfléchissant l'inconscient collectif, le détournement « psychogéographique » vise au contraire à infléchir l'espace collectif et l'inconscient de sa structuration, à modifier leur approche, en y « collant » des « emprunts » significatifs. La rue, comme espace de prélèvement sémiotique, devient un lieu « influentiel » de bouleversements sociologiques.

Un dernier article, publié plus tardivement (*Potlatch* n° 26, 7 mai 1956) et en même temps que le plus théorique « Mode d'emploi du détournement » (*Les Lèvres nues* n° 8, mai 1956), précise tous les liens sémantiques qui relient, éthiquement et esthétiquement, le détournement et la « dérive » ; il s'agit d'un simple collage d'article de dictionnaire définissant le verbe « dériver », détourné ici dans « Pour un lexique lettriste » :

1. *dériver*, détourner l'eau (XII^e s., Job ; au fig. gramm., etc.), *dérivation* (13, 77, L.), *-atif* (XV^e s.), empr. Au lat. *derivare*, -atio, -avitus, au propre et au fig. (rac. *rivus*, ruisseau).
2. *dériver*, écarter de la rive (XIV^e s., B.), comp. de rive.
3. *dériver*, mar., aller à la dérive (XVI^e s., A. d'Aubigné, var. *driver*), croisement entre l'angl. *To drive* (proprem. « pousser ») et le précédent. – Dér. : *dérive*, -ation (1690, Furetière).
4. *dériver*, défaire ce qui est rivé. V. *river*.⁵⁶¹

La présentation de l'analyse sémantique du verbe « dériver », modalité essentielle à l'action sociale et existentielle du groupe de l'Internationale lettriste, laisse apparaître un glissement allant de l'action de « détourner » (sens 1) à celle d'« aller à la dérive » (sens 3), issu du croisement avec l'anglais⁵⁶². Or, ce champ sémantique permet de définir l'éthique-esthétique de l'Internationale lettriste en associant dans un même mot les notions de détournement et de dérive comme, aussi,

⁵⁶⁰ Dans ce même numéro de *Potlatch* (*Potlatch* n° 23, 13 octobre 1955), le lien étroit entre le détournement et la psychogéographie apparaît dans une forme encore plus concrète, avec « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », qui formule plusieurs propositions de reconversion utilitaire de différents monuments architecturaux, comme les églises, ce qui n'est pas sans rappeler certains points du manifeste de Raoul Hausmann, « Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ? » (*Dada I*, juin 1919, repris in *Courrier dada*, 1958) : « f. La réquisition des églises pour des performances bruitistes et des interprétations de poèmes simultanés et dadaïstes. g. L'établissement d'un conseil dadaïste pour la refonte de la vie dans chaque ville de plus de cinquante mille habitants. h. L'organisation immédiate et à une large échelle d'une campagne de propagande dadaïste avec cent cinquante cirques pour l'instruction du prolétariat. » (Cf. Marc Dachy, *Archives dada - Chronique*, *op. cit.*, p. 136.)

⁵⁶¹ « Pour un lexique lettriste », *Potlatch* n° 26, 7 mai 1956, repris in *Potlatch*, *op. cit.*, p. 129

⁵⁶² A la même époque, le groupe de l'I.L. commence à explorer le quartier chinois de Londres avant de participer au « comité psychogéographique de Londres », et cette référence peut y faire discrètement allusion.

celles de distanciation (sens 2) et de déstructuration (sens 4) : les pratiques de dérive et de détournement s'inscrivent indissociablement dans un processus qui permet à la fois de s'*écarter* de l'ordre établi par la « classe dominante » et de *se défaire* de ses structures comportementales et sociales, de ses modes de subjectivation.

Comme le souligne le choix du verbe (« dériver ») et non de son déverbal (« dérive ») « pour lexiciste lettriste » – et dont on voit comme le sens donné par le dictionnaire peut être détourné en l'actualisant dans une perspective révolutionnaire –, l'essentiel de l'éthique-esthétique de l'I.L. repose sur l'*action*, l'agencement de nouvelles modalités de vivre socialement, et de traverser l'existence. La création esthétique est orientée vers la dimension éthique d'une praxis qui refuse toute pratique qui ne contribue pas, dans une perspective marxiste, à renverser l'ordre d'une société dont le fonctionnement ne vise pas l'épanouissement ni la libération de la condition humaine, mais son conditionnement idéologique, économique et moral⁵⁶³.

Il n'existe, finalement, que peu de productions « lettristes » durant cette période : hormis l'exposition de « métagraphies influentielles » « Avant la guerre » durant l'été 1954, le groupe ne produit aucune « œuvre » et concentre son activité dans une démarche de contre-culture et de « propagande » en donnant au collage une inflexion pragmatique liée à son usage dans la dérive et l'immersion psychogéographique à travers tracts et inscriptions, comme aussi dans le mode de distribution du bulletin « Potlatch ». L'esthétique du collage prend ainsi la forme d'une éthique révolutionnaire, ou une « attitude sociale d'avant-garde », comme s'en explique le groupe de l'I.L. au moment de l'exposition, dans « ... une idée neuve en Europe » (*Potlatch* n° 7, 3 août 1954) :

Le vrai problème révolutionnaire est celui des loisirs. Les interdits économiques et leurs corollaires moraux seront de toute façon détruits et dépassés bientôt. L'organisation des loisirs, l'organisation de la liberté d'une foule, un peu moins astreinte au travail continu, est déjà une nécessité pour l'Etat capitaliste comme pour ses successeurs marxistes. Pourtant on s'est borné à l'abrutissement obligatoire des stades ou des programmes télévisés.

C'est surtout à ce propos que nous devons dénoncer la condition immorale que l'on nous impose, l'état de misère. Après quelques années passées à ne rien faire au sens commun du terme, nous pouvons parler de notre attitude sociale d'avant-garde, puis que dans une société encore provisoirement fondée sur la production nous n'avons voulu nous préoccuper sérieusement que des loisirs.⁵⁶⁴

⁵⁶³ La polémique avec le groupe Surréaliste lors de la célébration officielle du centenaire de Rimbaud à Charleville-Mézières en septembre-octobre 1954 (tracts « Ça commence bien ! », « Et ça finit mal... »), l'opposition à l'exposition internationale de peinture commanditée par la compagnie Shell en juin 1956 (tract « Toutes ces dames au salon ! ») ou l'ordre de boycott lancé contre le Festival d'Art d'Avant-Garde organisé à la « cité radieuse » de Le Corbusier, en juillet 1956 (tract « Ordre de boycott ») sont autant de prises de position refusant toute forme de « récupération » ou d'intégration de l'art dans le cadre ou les institutions d'une société fondée sur des principes « bourgeois » ou « capitalistes ».

⁵⁶⁴ « ... une idée neuve en Europe » (*Potlatch* n° 7, 3 août 1954), in *Potlatch*, *op. cit.*, p. 29.

Ces « quelques années passées à ne rien faire⁵⁶⁵ », c'est-à-dire à refuser d'entrer dans le circuit d'une société dont ils refusent les principes (« abrutissement », « état de misère ») et de participer à sa constitution et son maintien, définissent un choix éthique qui permet à l'esthétique de ne plus reposer sur la production d'œuvres, mais sur l'existence et le détournement de tous les substrats idéologiques qui conditionnent encore la subjectivité et brident sa libération. Dans le cadre de cette « attitude sociale d'avant-garde », le collage, transposé dans la pratique de la dérive et du détournement « psychogéographique », est la seule forme de « création » – ou de récréation, de déformation du matériau idéologique, d'altération créative des structures sociales – qui, sans entrer dans le domaine de l'art, délimente dans un mouvement dialectique de nouveaux modes d'existence, en achevant la sémiotique d'une culture vouée, dans une perspective utopique, à se décomposer.

L'*esthétique du collage* devient, par ce transfert dans l'existence et le réagencement de l'espace social, une *éthique de la décomposition*.

La production d'œuvres littéraires ou plastiques appartient au monde passé, et seuls la réappropriation et le détournement des œuvres peuvent encore prendre sens dans une perspective révolutionnaire où l'existence et les structures de la société qui la conditionnent sont les seuls domaines où la *création* peut prendre consistance, par la transformation concrète des conditions de vie.

La forme même de la « métagraphie », reprise et détournée du lettrisme d'Isou, est progressivement abandonnée, au profit des tracts et des affiches, des inscriptions murales et de la dérive urbaine, davantage liées à la production d'un nouvel urbanisme. L'article « Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955 » (*Potlatch* n° 24, 24 novembre 1955) revient sur les activités culturelles du moment et, appréciant la disparition de la poésie (liée « au dépérissement continu de l'esthétique ») et l'épanouissement de la littérature dans « l'industrie de l'édition », relève essentiellement les activités d'« urbanisme » (conseils de dérive), de « décoration », de « jeux éducatifs », de « propagande » (le détournement) et aborde, dans le domaine des « arts plastiques », la « métagraphie » :

Les diverses réalisations de la métagraphie, qui se proposent théoriquement d'intégrer en une seule écriture tous les éléments dont la signification peut servir, ont été, jusqu'à présent, tout à fait insuffisantes.

⁵⁶⁵ Ce point de vue énoncé en 1954 est permanent au sein des publications de l'I.L., et se retrouve notamment dans l'article « Pourquoi le Lettrisme ? » (*Potlatch*, n° 22, 9 septembre 1955) : « A ce qui précède, on a dû comprendre que notre affaire n'était pas une école littéraire, un renouveau de l'expression, un modernisme. Il s'agit d'une manière de vivre qui passera par bien des explorations et des formulations provisoires, qui tend elle-même à ne s'exercer que dans le provisoire. La nature de cette entreprise nous prescrit de travailler en groupe, et de nous manifester quelque peu : nous attendons beaucoup des gens, et des événements, qui viendront. Nous avons aussi cette autre grande force, de n'attendre plus rien d'une foule d'activités connues, d'individus et d'institutions. » (Cf. *Potlatch*, *op. cit.*, p. 102.)

Il semble que l'on doive attribuer cet échec provisoire à la préoccupation constamment mise en vedette de « faire des maquettes d'affiche », qui a imposé finalement soit un chaos illisible, soit une forme dégénérée du vieux collage (exposition métagraphique de la Galerie du Double Doute, en juin-juillet 1954).⁵⁶⁶

La métagraphie s'apparente à une « forme dégénérée du vieux collage », ou plus précisément du photomontage, mais sa fonction est réduite à la préparation d'affiches, plus pragmatiques dans leur rôle de « propagande » et d'agitation urbaine. Si l'« échec » de cette forme de collage semble alors « provisoire », la notion est progressivement abandonnée et cède la place à d'autres procédures de collage, davantage engagées dans le bouleversement psychogéographique et l'éthique de la dérive ou du détournement.

Roman-photo et publicités

Durant la période 1955-1956, le groupe de l'International lettriste se rapproche de la revue belge *Les lèvres nues*, animée par Marcel Mariën, et c'est surtout dans cette revue que s'agencent de nouveaux modes de détournement.

Les Lèvres nues publie neuf numéros d'avril 1954 à novembre 1956 (avec une reprise tardive, en septembre 1958, d'un numéro triple, n° 10 à 12), et le groupe de l'I.L. participe à ces publications à partir de la fin de l'année 1955 (*Les Lèvres nues* n° 6, septembre 1955) jusqu'à sa disparition provisoire, presque un an plus tard, en novembre 1956 (*Les Lèvres nues* n° 9). Les participations concernent essentiellement les questions de « dérive psychogéographique » et de « détournement » : la revue publie en effet « Introduction à une critique de la géographie urbaine » de Guy Debord (*Les Lèvres nues* n° 6, septembre 1955), divers compte rendus de dérive (Jacques Fillon, « Description raisonnée de Paris », *Les Lèvres nues* n° 7, décembre 1955), et « Théorie de la dérive » (*Les Lèvres nues* n° 9, novembre 1956) ; mais aussi différentes « publicités » (Wolman, *Les Lèvres nues* n° 7, décembre 1955, et n° 9, novembre 1956), « Mode d'emploi du détournement » (Debord, Wolman, *Les Lèvres nues* n° 8, mai 1956), le deuxième scénario de *Hurllements en faveur de Sade* (*Les Lèvres nues* n° 7) et un « récit détourné », « J'écris propre » de Wolman (*Les Lèvres nues* n° 9). Autrement dit, le choix des textes publiés dans cette revue, de 1955 à 1956, touche essentiellement les domaines de la « dérive », comme théorie et pratique sociales, et du « détournement », comme nouvel agencement du discours.

Le rapprochement avec cette revue dirigée par des écrivains appartenant au mouvement du « surréalisme » belge – Marcel Mariën, Paul Nougé, notamment – peut sembler d'un premier abord improbable de la part de personnes critiquant sévèrement la place et le rôle du surréalisme en

⁵⁶⁶ *Potlatch* n° 24, 24 novembre 1955, in *Potlatch*, op. cit., p. 116-117.

France, à travers les personnes d'André Breton et les productions de la « nouvelle » génération surréaliste, mais les préoccupations éthiques et esthétiques qui animent le premier numéro des *Lèvres nues*, comme l'engagement politique de ses animateurs (Paul Nougé avait fondé, en 1919, le premier parti communiste belge, les théories de Marcel Mariën sont profondément inspirées des thèses marxistes), définit dès avril 1954 des points de ralliement : la remise en cause de l'écriture comme activité esthétique au profit de l'action (Paul Nougé, « La Solution de continuité »), la théorie de l'engagement politique des pratiques artistiques (Marcel Mariën, « La Leçon de Maïakovski ») et leur mise en œuvre (« Correspondance avec un homme d'Etat », « La Propagande objective »), enfin, un penchant délibéré pour l'incongruité (Lénine, « Le Verre à boire ») et le collage : la couverture, qui représente les signes du zodiaque, en ajoute discrètement un treizième – la faucille et le marteau –, une réclame pour le « sulfate d'ammoniaque » dénonce le « nationalisme » du clergé belge, et la quatrième de couverture détourne une affiche publicitaire pour les bas, en plaçant en regard son slogan (« La gaine du SCANDALE ne trouble plus personne »), la sensualité de ses icônes (entremêlement de jambes masculines et féminines) et un titre déplacé « Le Langage châtié et le Langage des Genoux », inaugurant ainsi toute une série de détournements publicitaires.



« Le Langage châtié et le... », *Les Lèvres nues*, n° 3 (octobre 1954)

Cette première forme de collage, proche du « détournement » lettriste, est assez marquée par l'esthétique de Magritte⁵⁶⁷, puisqu'elle repose sur un décalage entre la représentation de l'affiche et

⁵⁶⁷ Marcel Mariën, qui réalise des « objets trouvés » durant la période surréaliste (ainsi *L'introuvable*, en 1937, est constitué des restes de sa propre paire de lunettes cassée : deux branches et un seul verre), participe, comme Paul

le nouveau titre qui lui est donné, qui permet d'en détourner le sens : au premier signifié publicitaire, se substitue, grâce à la modification du titre, un second signifié, davantage associé au corps et au désir, l'opposé du « langage châtié ».

Les Lèvres nues publient ainsi, en quatrième de couverture de ses trois premiers numéros, une série d'associations entre « Le Langage châtié » – l'euphémisation de la matière, du corps, des désirs : leur transposition dans la langue – et « le Langage des Genoux » (n° 1, avril 1954), « le Langage des Heures » (n° 2, août 1954) et « le Langage des Légumes » (n° 3, octobre 1954).

Cependant, à ce type de collage – qui repose sur le décalage entre l'emprunt et son titre, le sens qui lui est assigné – et au détournement de slogans publicitaires (« Visitez Lourdes / son hôpital sa morgue / son cimetière », « Sensationnel ! Votre horoscope heure par heure et la DATE de votre MORT (entre vos mains) »... *Les Lèvres nues* n° 2) encore marqués par l'esthétique surréaliste dans l'incongruité des formules, l'aspect légèrement suranné des gravures et l'exploitation du décalage ou de la non-connexion entre le signifiant et le signifié des signes détournés, succèdent des formes de détournement qui se rapprochent davantage de l'esthétique de l'Internationale lettriste que du collage surréaliste.

En effet, à partir de 1955, les deux numéros suivants présentent en quatrième de couverture un montage d'affiches publicitaires détournées (n° 4, janvier 1955), et le détournement d'une planche de roman-photo (n° 5, juin 1955) qui développent d'autres procédures de collage et s'inscrivent dans une démarche plus critique à l'égard non plus du langage, son nivèlement des pulsions, ou du mercantilisme de la superstition religieuse et l'ancrage capitaliste de ses hypostases, dans une tradition anticléricale, en superposant à divers substrats sociologiques un discours subversif sur l'enracinement idéologique des mass-médias.

Le collage « Le Hasard est grand » met en place plusieurs modes de détournement : les clichés de roman-photo sont détournés de leur sens initial par la restructuration du fil narratif dans la refonte des légendes et l'insert, dans les phylactères, de citations détournées. Les personnages mis en scène sont définis par leur catégorie sociale (« prostituée », « grand financier » et, avec ironie, « prêtre-ouvrier ») et la scénographie des images est doublement réinvestie et déviée de son consensus social par la légende narrative et les citations dialogiques : l'image montrant des femmes de la haute société à la tenue vestimentaire très distinguée est commentée par une légende qui dénote la prostitution et des phylactères qui en précisent l'athéisme et la concupiscence ; celle d'un cycliste en pleine course retrace l'errance acharnée des réflexions humaines tandis que le coureur en plein effort cite le *Manifeste communiste* ; plus loin, le pape saluant le peuple cite Marx « La

Nougé, à l'invention des titres de certaines toiles de Magritte ; quant à Paul Nougé, il produit dès 1927 une série de « détournements » à partir d'un manuel de grammaire (Clarisse Juranville), illustrés par Magritte.

religion, c'est l'opium du peuple », tandis que la légende commente : « A Pigalle, un vieillard haranguait la foule »...



« Le Hasard est grand », *Les Lèvres nues*, n° 5 (juin 1955)

Le collage prend ici une fonction de détournement et de réagencement du discours : les éléments empruntés (clichés photographiques et citations) sont remodelés dans leur sémantisme par l'ajout d'une légende et la contradiction de leur association : les clichés photographiques, supports du montage, présentent au départ une histoire sentimentale, légèrement romancée, à laquelle viennent s'adjoindre différentes coupures de magazines (photos du pape, d'une course de vélo, du *Baiser* de Rodin, de notables...), que le fil narratif des légendes réagence de manière subversive ; les phylactères empruntent des citations à la philosophie politique, au roman et à la poésie : les personnages citent Marx, Baudelaire (« Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive... »), Nerval (« Si tu vois Bénarès, sur son fleuve accoudée »), Rimbaud (« Les Blancs débarquent. Le canon ! Il faut se soumettre au baptême, s'habiller, travailler. »), Mallarmé (« La pénultième est morte. »)... mais la recontextualisation de ces citations en modifie le sens, en l'actualisant. Ainsi, le vers de Baudelaire est proféré par un titulaire de l'ordre de la Légion d'honneur, celui du poème « Erythrea » de Nerval est tenu par un modèle, l'extrait de « Mauvais sang », avec sa teneur anticolonialiste, devient des mots de réconfort auprès du protagoniste agonisant, qui cite lui-même en réponse le « Démon de l'analogie » de Mallarmé...

Autrement dit, cette forme de collage ne repose pas uniquement sur la disjonction sémantique de l'image et du texte, comme dans les quatrièmes de couverture des premiers numéros de la revue, mais procède par réagencement de fragments sémiotiques hétérogènes, qui permet d'en détourner la sémantique, que ce soit à travers les mass-médias ou le discours littéraire : dans le même temps que les clichés photographiques empruntés aux magazines sont dévoyés de leur sens par les légendes et les phylactères, les citations littéraires qui les agrémentent sont réactualisées et prennent ainsi une portée plus accrue.

La livraison précédente, *Les Lèvres nues* n° 4⁵⁶⁸ (janvier 1955), présente en quatrième de couverture toute une série de réclames dont la fonction conative est détournée par la modification du slogan.



Les Lèvres nues, n° 4 (janvier 1955)

Le détournement du message publicitaire fonctionne ici par ajout ou suppression de mots dans le slogan qui promeut la marque et ses produits. Clairement visible par le changement de fonte de caractères, le slogan de la réclame pour la boisson Coca-Cola est scindé dans sa continuité : à l'initial et gratifiant « POUR CEUX QUI BOUGENT » se substitue un plus inquiétant « POUR une mort plus rapide », de telle sorte que la préposition « pour », seul élément sémantique conservé, change de signification, et au lieu de signifier la destination du produit, et de définir un destinataire spécifique pour en valoriser les effets, prend plutôt un sens de causalité entre le produit et la mort, et inverse ainsi le sens même de la réclame en soulignant la nocivité de la boisson. Le travail de remaniement de la page publicitaire et de sa puissance conative est encore plus lisible dans le

⁵⁶⁸ Ce numéro publie, en outre, dans la « tradition » surréaliste, mais avec une valeur plus ironique et déceptive, une page de « faux », présentés comme des inédits, intitulée « Le Hasard objectif ou la pêche miraculeuse » : ce sont trois lettres brèves de D.A.F. de Sade, Alfred Jarry et Alphonse Allais, s'excusant de ne pouvoir se rendre à un rendez-vous. « Paris, le 18 février 1900 / Monsieur, / Il me sera impossible de vous rencontrer ce jour. Je le regrette. / Bien à vous, / Alfred Jarry »... (Cf. *Les Lèvres nues* n° 4, *op. cit.*, p. 16.) Ce type de « faux » diffère de la pratique surréaliste par sa remise en question ironique de l'auctorialité de l'écrivain, ou du fétichisme de l'auteur.

détournement de la réclame pour Esso BP : le détournement emprunte et colle les sigles des entreprises pétrochimiques (« Esso », « BP ») comme, sans doute, la mention « l'essence » soulignée par le changement typographique (corps gras et majuscules), et procède par adjonction de notes informatives (le nombre de victimes de chacune des deux guerres mondiales), de commentaires (« contre le mal du siècle ») ou de segments syntaxiques (le complément du nom « de l'Histoire », modifiant l'acception sémantique du terme « essence »). Le nom « essence » est initialement actualisé dans son sens matériel, et l'article défini le détermine comme l'unique énergie viable produite par les deux entreprises de raffinement, mais sa recontextualisation par l'adjonction d'une détermination « de l'Histoire » (avec une majuscule) le fait glisser dans son acception philosophique, et incite à relire le rôle de l'industrie pétrochimique pendant les deux guerres mondiales ; la progression exponentielle des victimes de la guerre accuse évidemment l'usage mortifère des progrès technologiques et le rôle de l'industrie dans les deux conflits armés ; mais la mention initiale, « Contre le mal du Siècle », renvoyant initialement au malaise et au mal être de la génération romantique face au non-sens de l'existence, à l'absence d'Essence transcendante, dévoie encore le sens de la publicité puisqu'on peut y lire, insidieusement, que la seule Essence proposée par la société contre le « mal du siècle », et pour donner sens à l'histoire, est la production de capital au prix même de la guerre.

La plupart des détournements publicitaires de cette livraison reposent sur ce même procédé d'adjonction dialogique, permettant de resémantiser la portée conative des slogans et la sémiotique des réclames (« clic... clac... Kodak » devient, par simple adjonction, « Clic... clac... RATE Kodak », « Oméga la Dernière [montre : représentée par un cliché] » est simplement détourné « Oméga la Dernière DES montres »...); d'autres, à l'inverse, procèdent par ajout iconographique, en conservant le slogan : une publicité pour la compagnie aérienne belge Sabena est détournée par le collage d'une gravure montrant un avion en flamme, une autre pour les voitures Ford par celui d'un fragment de peinture représentant un crâne, suivant le motif des Vanités...

Ce qui est nouveau dans ces deux séries de détournement, c'est leur ancrage sociologique et politique ; contrairement à la première série de collages « Le langage châtié », dans les trois premiers numéros, ces deux planches de détournement prennent un ancrage sociologique et politique, à travers le choix des visuels et de leur sémiologie, mais aussi dans la technique mise en œuvre pour en gauchir le sens : les collages du « Langage châtié » reposaient sur le principe du *readymade* et de sa disjonction sémantique, les cantonnant dans un domaine spécifiquement littéraire, tandis que les détournements de supports médiatiques (roman-photo, réclames) procèdent par montage d'emprunts hétérogènes – dans leur sémiologie comme dans leur idéologie – et remodelage sémantique, par ajout ou suppression.

A travers cette pratique du détournement, c'est toute une nouvelle esthétique du collage qui se met en place et redéfinit, dans son travail de réappropriation sémiotique et de déformation ou de fléchissement idéologique, les enjeux de la vie sociale et les structurations de son quotidien. Le détournement fait glisser le collage de la poétique à la pragmatique du discours, en dévoyant la sémiotique des mass-médias, et en l'utilisant comme nouveau support de contestation sociale.



Les Lèvres nues, affiche (1955)

Or, ce sont justement ces deux détournements qui sont repris pour la constitution d'une affiche destinée à faire connaître la revue en France, par l'intermédiaire du groupe de l'Internationale lettriste qui se charge à la fois de sa distribution dans certaines librairies et de sa publicité sur les murs de la ville, comme l'atteste la correspondance⁵⁶⁹ de Guy Debord ; les deux détournements sont accompagnés de slogans d'avant-garde, au centre : « APPRENEZ / à lire / sur / *LES LÈVRES NUES* / REVUE TRIMESTRIELLE / CONTRE la Vérité / CONTRE la Liberté / CONTRE la Justice / CONTRE le Bonheur / *c'est-à-dire* / CONTRE VOUS », et autour de l'affiche : « POUR UN NOUVEAU BOURRAGE DE CRANES / POÈTE PRENDS TES CISEAUX / UN BEAU MENSONGE VAUT MIEUX QU'UN LONG DISCOURS / GARDE TA MUSE DANS TA MUSETTE ». Ces « cris de ralliement », très proches de ceux des revues dadaïstes (puis surréalistes) dans leur aspect typographique et leur style injonctif, énoncent à la fois la dimension contre-culturelle de la revue, sa teneur contestataire, et le rôle primordial du collage

⁵⁶⁹ « 1°) 300 affiches maximum (200 peuvent suffire à couvrir les principaux panneaux. Il va de soi que seul un nombre limité de quartiers convient pleinement à ce genre de publicité. [...] 4°) Vous avez raison d'utiliser les clichés. Ils rendront sur les murs un sens plus fort. » (Lettre à Marcel Mariën du 27 septembre 1955, reprise in Guy Debord, *Correspondance*, volume « 0 », *op. cit.*, pp. 75-76.) Guy Debord reste soucieux de l'incidence « psychogéographique » de l'affichage, en choisissant les quartiers les plus propices à ce type de « publicité », tout en notant l'importance, pour un détournement, de passer du support de la revue à celui du « mur » ou de l'espace urbain.

comme détournement idéologique : il s'agit d'apprendre à lire contre ce qui conditionne la subjectivité, c'est-à-dire apprendre à délier, derrière les mots et les valeurs qu'ils représentent (« Vérité », « Liberté », « Justice », « Bonheur »), un discours dont le modèle social contredit ces valeurs (le sens et la forme de la vérité, de la liberté, de la justice, du bonheur), en un mot, apprendre à se défaire ou se déprendre des modes de subjectivations conditionnés par une certaine idéologie sociale ; d'autre part, cette forme de déprise est liée à la pratique du collage dans l'injonction faite aux poètes de prendre « les ciseaux » (et non plus la plume), à couper dans le discours pour libérer un interstice, et à sa force de détournement, l'efficacité de son remodelage sémantique ou le remaniement du sens des mots et des images (le « beau mensonge »).

Ainsi, à travers le détournement, le collage prend une fonction à la fois éthique et micro-politique, comme réagencement du quotidien et de sa structuration sociale.

Mode d'emploi du détournement

L'association du groupe de l'Internationale lettriste et de celui des *Lèvres nues* permet d'agencer toute une pratique du détournement qui, dans sa *praxis* contestataire, ancre l'esthétique du collage dans la révolution du quotidien. Dès le n° 6 (septembre 1956), les lettristes publient dans la revue une série de textes qui théorisent la pratique de la dérive psychogéographique et du détournement, ou qui mettent en place ces principes à travers des compte rendus ou des textes détournés, – les deux pratiques, dérive et détournement, étant sémantiquement, mais aussi existentiellement, contigües.

Concernant le détournement, Gil J Wolman publie deux « publicités » (*Les Lèvres nues* n° 7, décembre 1955, et n° 9, novembre 1956), ainsi qu'un fragment de récit détourné, « J'écris propre » (*Les Lèvres nues* n° 9), tandis que Guy Debord fait paraître le scénario définitif de son film *Hurllements en faveur de Sade* (*Les Lèvres nues* n° 7), puis le texte théorique « Mode d'emploi du détournement » écrit en collaboration avec Wolman (*Les Lèvres nues* n° 8, mai 1956).

« Mode d'emploi du détournement », dont la publication est déjà annoncée dans *Potlatch*⁵⁷⁰ n° 24 (24 novembre 1955), est, comme « Théorie de la dérive » (*Les Lèvres nues* n° 9), un des pivots de la réflexion théorique des lettristes sur les pratiques qu'ils expérimentent depuis 1952-1953. Le « mode d'emploi » présente ainsi plusieurs principes à partir desquels peut s'élaborer une *praxis* du détournement. 1°) Dans le cadre d'une société fondée sur la production de biens, l'art ne peut plus se contenter d'être une « activité supérieure » ou une « activité de compensation », mais doit définir « d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie » pour entrer dans une phase de

⁵⁷⁰ Très significativement, l'annonce de la parution de cet article figure dans la rubrique « Propagande » de « Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955 », qualifié de « décisif pour l'avenir de la communication ». (Cf. *Potlatch*, *op. cit.*, p. 117.)

« propagande » et ainsi produire de nouveaux modes d'existence. 2°) En conséquence, l'art sous sa forme traditionnelle repose sur les structures idéologiques de la société qu'il faut modifier, et en poursuivre l'activité, y compris à travers la négativité du collage (« les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture »), ne peut que contribuer à pérenniser cet ordre social. 3°) Dans un mouvement dialectique, l'art doit « embrasser tous les aspects, en perpétuelle interaction, de la réalité sociale », renoncer à toute « propriété personnelle » et former « la première ébauche d'un communisme littéraire ».

Cette négation de la négation, cette dialectique de l'esthétique, trouve son application dans le détournement, dont on retrouve les premières formes dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse⁵⁷¹. Si ce mode de réagencement des matériaux à des fins de « propagande partisane » est envisagé dans les domaines du comportement (la vie quotidienne), de l'architecture, ou du cinéma, c'est sous sa forme discursive – le « détournement de phrases » – qu'il trouve le plus d'efficacité ; et Guy Debord et Gil J Wolman distinguent deux types de détournements discursifs selon la notoriété et la portée connotative des éléments détournés : les *détournements mineurs*, qui consistent à emprunter et recontextualiser un fragment sans grande portée sémantique (« coupures de presse », « phrases neutres », « photographies d'un sujet quelconque »), et les *détournements abusifs*, qui opèrent par prélèvement de fragments symboliques définissant une *autorité* ou une auctorialité (l'exemple invoqué est celui d'un « slogan » de Saint-Just, réapproprié). Par ailleurs, l'article précise différents modes d'application du détournement discursif :

Outre les diverses utilisations immédiates des phrases détournées dans les affiches, le disque ou l'émission radiophonique, les deux principales applications de la prose détournée sont l'écriture métagraphique et, dans une moindre mesure, le cadre romanesque habilement perverti.⁵⁷²

Si la théorie du détournement s'élabore à partir des principes éthiques-esthétiques de l'I.L. (la révolution culturelle indissociable de la révolution sociale, l'art de la propagande), la nomenclature de ses applications relève des expériences déjà menées : l'affiche comme imprégnation psychogéographique, l'émission radiophonique comme mode de propagande (« La valeur

⁵⁷¹ « Mode d'emploi du détournement » opère une relecture de l'œuvre de Lautréamont, comme la pratique du « lacéré anonyme » des affichistes, qui remet radicalement en question l'écriture automatique surréaliste. La couverture de la revue indique d'ailleurs, dans une forme de détournement, « Aragon et André Breton » comme auteurs de ce « mode d'emploi ».

⁵⁷² Guy Debord, Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement », in *Les Lèvres nues* n° 8, mai 1956, repris in *Les Lèvres nues, op. cit.*, pp. 2-9, pour les citations précédentes, p. 5 pour la dernière. Certaines réserves sont tout de même énoncées, dans la suite du texte, à l'égard de la « métagraphie » : « L'écriture métagraphique, aussi arriérée que soit par ailleurs le cadre plastique où elle se situe matériellement, présente un plus riche débouché à la prose détournée, comme aux autres objets ou images qui conviennent. » (*Ibid.*) Cette réticence, comme celles relevées précédemment, procède sans doute de la proximité de la forme « métagraphique » et des photomontages des premières avant-gardes, puisque l'esthétique de l'Internationale lettriste vise avant tout l'application révolutionnaire d'une éthique existentielle et sociale dans les agencements collectifs de la vie quotidienne, à travers une nouvelle *tabula rasa* des principes créatifs.

éducative »), tout en fixant le cadre d'une expérimentation à approfondir dans l'écriture « métagraphique », et à venir dans le domaine « romanesque ».

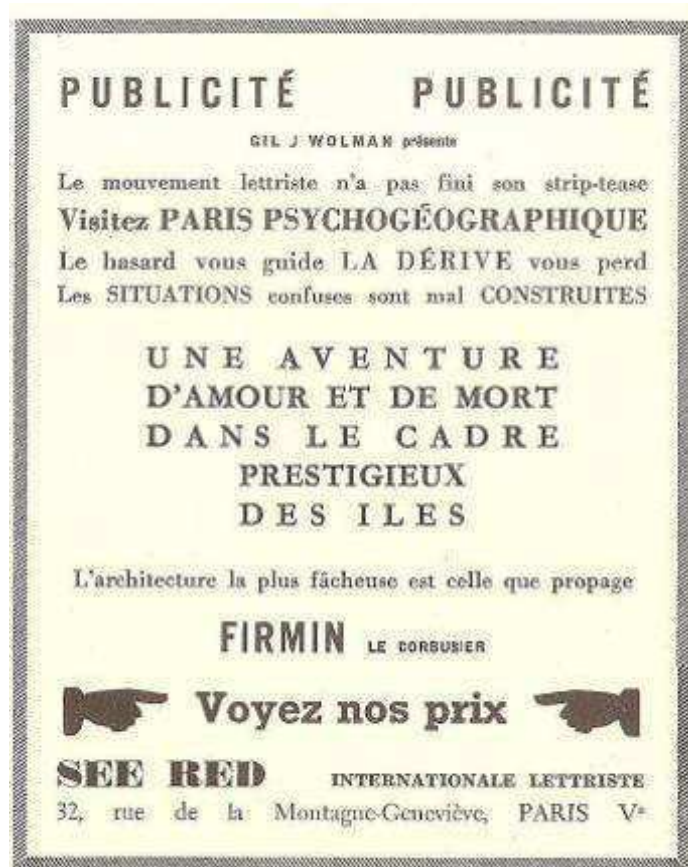
Or, les détournements présentés à partir de ce numéro (mai 1956) prennent justement la forme et la fonction d'une nouvelle « métagraphie », entendue comme détournement de l'ensemble des signes, et d'un « récit détourné », l'expérimentation « romanesque » du détournement.

Au plan « métagraphique », par exemple, la couverture de ce n° 8 des *Lèvres nues* reproduit une carte de France dont le nom des villes a été remplacé par celui d'agglomérations algériennes : Alger est à la place de Paris, Tolga à Nice, El Mersan à Bordeaux... de telle sorte que, dans le contexte des « évènements d'Algérie » – non encore appelée *guerre* d'Algérie, et encore moins *guerre d'Indépendance*, dans la terminologie « officielle » des médias – ce simple calque géopolitique transfère la notion de colonisation du pays colonisé au pays colonisateur, et inverse les rapports de domination culturelle, ou d'acculturation. Simple dans sa réalisation, comme dans son efficacité, ce détournement « métagraphique » prend, en mai 1956, alors que le conflit entre les forces françaises et le FLN dure depuis un an, une position ouvertement politique. Le détournement « métagraphique » conserve cette valeur « influentielle » des photomontages de 1954, cette fonction de contre-propagande, mais se simplifie dans sa réalisation.

Cependant, tous les détournements « métagraphiques » publiés dans la revue, de 1955 à 1956, ne comportent pas cette prise de position politique et, pour certains, se placent davantage dans le domaine micro-politique. Ainsi des deux « publicités » publiées par Gil J Wolman dans les n° 7 et 9 : ces deux « calques » publicitaires (au plan typographique et conatif), énoncent les principes de vie lettriste, à travers la dérive, en détournant des slogans de réclame pour des voyages touristiques ou des produits de consommation. La « publicité » du n° 9 (novembre 1956) présente ainsi un véritable manifeste d'attitude ou d'éthique littéraire, formulé en des termes connotant la réclame : « SATISFAIT OU REMBOURSE / cet air d'avoir été bien au-delà des choses. Cette pensée assurée qui dénotait le long détour des parcours inutiles. Alors / « **Que Faire ?** » [...] L'INTERNATIONALE LETTRISTE REMBOURSE LES MODES DE VIE, MEME CEUX COMMENCES AILLEURS ». Certaines formules calquent la pragmatique du discours publicitaire pour l'appliquer aux modes de vie prônés par l'avant-garde lettriste, ironiquement et implicitement présentée comme une « entreprise » de productions existentielles. Le détournement y fonctionne moins par collage que par calque : les formules publicitaires sont reprises et détournées pour la réclame de l'avant-garde et sa révolution du quotidien.

Il en va de même de la première « publicité » de Gil J Wolman, publiée en décembre 1955 (*Les Lèvres nues* n° 7) : la mise en page et les choix typographiques (mise en valeur visuelle de certains

slogans par le choix des lettres capitales et de corps de caractères gras⁵⁷³) reproduisent le modèle des placards publicitaires et détournent leur force communicationnelle. Les deux mains « impératives », index tendu, encadrant la mention « Voyez nos prix », symbolisent la force conative du discours publicitaire, son injonction à se conformer à un mode de consommation et une certaine forme de structuration du quotidien, comme elle réfère implicitement à la typographie dadaïste et ses modes de subversion des valeurs.



WOLMAN, « Publicité », *Les Lèvres nues*, n° 7 (décembre 1955)

Le détournement associe la tournure d'une publicité pour un guide touristique de la ville de Paris (usage de l'impératif : « Visitez Paris ») aux principes de la « psychogéographie » et à la pratique de la dérive dans un style qui accentue le « romanesque » des situations en imitant (ou en reproduisant ?) les bandeaux publicitaires pour les films d'aventure (« Une aventure d'amour et de mort dans le cadre prestigieux des îles⁵⁷⁴ »). C'est dans ce type d'affiches métagraphiques et leur

⁵⁷³ Si le texte de ce « placard » est de Gil J Wolman, les choix typographiques semblent le fait de Marcel Mariën, comme le précise une lettre de Guy Debord : « Nous sommes particulièrement satisfaits de la typographie que vous avez choisie pour le placard de Wolman – avec les deux mains impératives, très adéquates. » (Cf. Lettre à Marcel Mariën du 6 décembre 1955, reprise in Guy Debord, *Correspondance*, volume « 0 », *op. cit.*, p. 87.)

⁵⁷⁴ Fragment déjà utilisé, détourné, dans *Le Film est déjà commencé ?* de Maurice Lemaître.

pragmatique du détournement que la propagande⁵⁷⁵ lettriste prend tout son sens : détourner l'appareil publicitaire et son régime conatif des signes pour le placer au service de la révolution du quotidien et des modes d'existence, tout en confiant à l'écriture la valeur d'un acte manifeste, ou d'un manifeste en acte, qui ne néglige aucunement la polémique, – ici par l'attaque nominative de l'architecture et de l'urbanisme « fonctionnaliste » (ses « unités d'habitation ») de Le Corbusier⁵⁷⁶.

Avec le détournement publicitaire, qui prenait dans le cadre de la revue *Les Lèvres nues* des fonctions proprement politique et sociale, la métagraphie lettriste recouvre une dimension micropolitique, en réagénant le discours des réclames sur la révolution du quotidien et la pratique psychogéographique de la dérive.

Au niveau du « détournement de phrases », les n° 6 à 8 de la revue *Les Lèvres nues* orientent davantage leur quatrième de couverture dans une critique acerbe de la littérature et de la posture de l'auctorialité : une première série intitulée « Splendeur et Misères des courtisanes » (détournement du titre d'un volume de *La Comédie humaine* balzacienne), copiant la présentation typographique de la *N.R.F.*, procède par montage de citations permettant de remettre en cause l'autorité d'un auteur, et de détourner son auctorialité. Le n° 6 (septembre 1955) place ainsi en regard une citation du roman *Le Quai des Brumes* (1927) de Pierre Mac Orlan, sous-titrée « L'irréductible », et un fragment du même auteur publié dans « Paris-Match », le 28 mars 1953, sous-titré « L'entraîneuse » cette fois-ci ; les deux extraits sont scrupuleusement référencés pour mieux accuser leur contradiction : « L'Irréductible » narre l'acte de sédition du personnage Rabe qui se révolte contre l'autorité militaire en tirant sur ses supérieurs hiérarchiques, tandis que l'article de « Paris-Match », outrageusement renommé « L'Entraîneuse », vante les mérites de l'eau Perrier⁵⁷⁷ pour soigner l'exaltation et la turbulence de la jeunesse « dans une période d'histoire particulièrement tourmentée » ; d'une citation à l'autre, le changement est souligné par la simple adjonction de la

⁵⁷⁵ Dans le même temps que Gil J Wolman fait paraître ces deux « publicités » (décembre 1955 et novembre 1956) qui mettent en application les nouvelles fonctions de la métagraphie énoncées dans « Mode d'emploi du détournement », Guy Debord insiste sur ces nouveaux principes esthétiques en les reprenant dans un « Programme de travaux concrets » : « Toute écriture du genre « essai » qui se propose de préciser des désirs nouveaux, en relation avec les possibilités modernes. / Toute propagande en faveur de ces désirs nouveaux. Et parallèlement, utilisation de nouveaux moyens de propagande : phrases détournées (c'est-à-dire une négation de la littérature servant à affirmer autre chose) ; affiches métagraphiques (le seul critère de tous ces moyens étant leur effet utilitaire). » (Cf. « Programme de travaux concrets », cité in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 269.)

⁵⁷⁶ Dans le cadre du développement de l'urbanisme unitaire, mot d'ordre de la révolution lettriste adopté lors du congrès d'Alba en septembre 1956, c'est-à-dire la promotion d'une « attitude culturelle révolutionnaire intégrale », les réalisations architecturales et les projets urbanistiques de Le Corbusier ne peuvent apparaître que comme « réactionnaires ». Une des « résolutions finales » du Congrès précise d'ailleurs : « V – Décision de combattre l'urbanisme fonctionnaliste rétrograde, et d'expérimenter des constructions révolutionnaires et dynamiques » (Cf. « Résolution finale du Congrès », in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 247), ce qui avait déjà été mis en place avec l'« Appel au Boycott » du Festival de l'Art d'Avant-Garde organisé à la Cité Radieuse de Marseille au mois d'août de la même année.

⁵⁷⁷ Le dernier paragraphe cité, au lyrisme particulièrement académique et très proche, dans ses dithyrambes, d'un slogan publicitaire, avait dû particulièrement retenir l'attention des Lettristes par son éloge de la sagesse et de la sobriété dans « la vie quotidienne », de la part d'un auteur qui fréquenta le Cabaret *Le Zut* et narra la vie de bohème du quartier de Montmartre : « Perrier, Esprit d'eau, alcool des déesses sportives du Club Athlétique de Pan ! Spiritueux infiniment pur des grands sages de la vie quotidienne. » (Cf. *Les Lèvres nues* n° 6, septembre 1955.)

mention « de l'Académie Goncourt » après le nom de Pierre Mac Orlan, qui avait été élu en 1950. Le n° 7 (décembre 1955) repose sur le même principe de contradiction en plaçant en vis-à-vis, avec la même mise en page *N.R.F.*, une citation d'un texte de Paul Valéry recensé dans la *Nouvelle Revue Française* en janvier 1928 relatant les préparatifs d'une attaque à main armée⁵⁷⁸, et une photographie de la cérémonie des funérailles nationales du Poète sur l'esplanade du Trocadéro, en juillet 1945 ; la sourde contradiction relevée dans le parcours littéraire et existentiel de l'auteur est ironiquement soulignée par le choix des sous-titres : l'article est intitulé « I. – L'Attentat », tandis que la photographie est titrée « II. – L'exécution capitale ». « L'exécution capitale », pour la dissidence lettriste, c'est de recevoir, pour un écrivain, pour un penseur, des « funérailles nationales » – à la demande de Charles de Gaulle pour ce qui concerne Paul Valéry –, effaçant par la force révolutionnaire d'une pensée, ou la puissance coercitive de la jeunesse.

Ces deux diptyques mettent à chaque fois en évidence, comme l'indique le titre de la série, la « splendeur » et la « misère » du statut traditionnel de l'auteur et de l'expression de son autorité en matière de penser et d'exister, et les formes de compromission (le terme d'« entraînéeuse⁵⁷⁹ » est à cet égard sans appel) avec l'« ordre établi ».

Enfin, le n° 8 (mai 1956) affiche cette fois-ci en quatrième de couverture une « Présentation de l'Encyclopédie de la Pléiade », toujours dans une mise page visant la *N.R.F.*, plaçant en regard une fois de plus deux citations : la première est extraite d'une lettre de Diderot à Catherine II, relatant avec une grivoiserie certaine une de ses excursions « au bordel », et la deuxième présente un extrait de « Mon Faust » de Paul Valéry, expliquant avec dépit la finitude et la contingence des connaissances humaines, comme l'inconsistance de toute certitude épistémologique (« Ainsi s'exhausse, de siècle en siècle, l'édifice monumental de l'ILLISIBLE... »). Ceux deux collages – citations extraites de leur contexte et détournées de leur sens par rapprochement – visent explicitement le projet d'édition chez Gallimard d'une nouvelle encyclopédie⁵⁸⁰, dirigée par Raymond Queneau, dans la mesure où la démarche encyclopédique ne peut représenter, au regard des principes lettristes, qu'une entreprise tournée vers le passé, et oublieuse des questions fondamentales de la science et de la création qui doivent avoir pour finalité la révolution sociale et

⁵⁷⁸ Comme pour la série précédente (l'acte de sédition du soldat Rabe), certains thèmes abordés sont particulièrement proches des préoccupations de l'Internationale lettriste : « Nous n'aimons le travail ni l'incertitude. Nous ne sommes laborieux ni joueurs. » Citations assez proches du slogan de Guy Debord, et de son éthique : « Ne travaillez jamais ».

⁵⁷⁹ Le thème est repris dans le tract polémique « Toutes ces dames au salon ! », appelant les artistes au boycott de l'exposition organisée à Bruxelles par la compagnie Shell « L'Industrie du Pétrole vue par des artistes » en juin 1956, par l'évocation de la « putain respectueuse » : l'association de l'art et de l'industrie, à des fins publicitaires, « ne tend à rien moins qu'à anémier chez l'artiste ses derniers sentiments de révolte, qu'à généraliser des habitudes de soumission qui ouvrent la porte à toutes les bassesses, toutes les compromissions. » (Cf. « Toutes ces dames au salon ! », juin 1956, cité in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 231-235.)

⁵⁸⁰ Le projet est brocardé au même moment dans *Potlatch* n° 26 (7 mai 1956) par le procédé identique de la citation diaphorique, dans l'article « Les Encyclopédistes Gallimard sur la piste d'une Weltanschauung », et Guy Debord insiste auprès de Marcel Mariën pour que le n° 8 des *Lèvres nues* soit rapidement édité « pour porter un rude coup à l'Encyclopédie-Queneau dont le premier volume est sorti [...] ». (Cf. Lettre à Marcel Mariën datée du 29 février 1956, reprise in Guy Debord, *Correspondance*, volume « 0 », *op. cit.*, p. 102.)

la transformation radicale du quotidien. La citation de Paul Valéry marque, au sein même de la maison Gallimard, la vacuité désuète d'un tel projet, comme à l'inverse celle de Diderot, encyclopédiste, des préoccupations pour le moins concrètes et matérielles.

Dans ces séries, le détournement ne fonctionne plus par réagencement de bribes textuelles, mais par recontextualisation diaphorique d'ensembles macro-linguistiques, de longues citations d'auteurs qui se contredisent et se caricaturent elles-mêmes, l'ironie ou la distance ne passant plus que par l'imitation typographique d'une maison d'édition. Là encore, mais sous une forme discursive et non plus « métagraphique » dans ses composantes sémiotiques, le détournement recouvre la fonction négative d'une arme critique⁵⁸¹, plus qu'une tension constructive et créative de nouvelles valeurs permettant de redéfinir la condition humaine et sa dimension sociale.

Cependant, Gil J Wolman expérimente, dès la fin 1956, la veine « romanesque » du détournement en publiant la première partie de son « récit détourné », « J'écris propre », dans le n° 9 des *Lèvres nues* (novembre 1956). Cette expérimentation correspond à l'un des vecteurs du « détournement de phrases » énoncé dans le « Mode d'emploi du détournement », et procède par découpage de segments discursifs réagencés au plan syntaxique et sémantique. L'original de la deuxième partie, reproduit depuis en fac-simile⁵⁸², permet de voir le type de segmentations opérées dans les textes détournés : Gil J Wolman agence des fragments prélevés dans des sources hétérogènes dont il oriente le sens soit en coupant, dans une phrase, des adjonctions parenthétiques, soit en assemblant des coupures de phrases et de textes divers pour former un nouvel ensemble cohérent au plan logique et sémantique. S'il s'agit, d'un point de vue grammatical, d'une procédure qui s'apparente aux « poèmes englobants » que François Dufrêne produit en 1952, le résultat en est tout autre : les fragments prélevés ne relèvent d'aucune isotopie commune et leur réagencement permet de récrire une « histoire », en lien étroit avec celle de l'Internationale lettriste et son éthique de la révolution permanente du quotidien, et il s'agit donc moins d'englober leur *sémantique* que de la *détourner*.

Voici le début de « J'écris propre » :

⁵⁸¹ A lire la correspondance de Guy Debord à cette période, le choix des textes et des auteurs semble issu de la collaboration entre l'I.L. et *Les Lèvres nues* : « Je crois aussi que des formes fixes comme le Pont-aux-Ânes ou Grandeur [sic] et Misères des Courtisanes, par leur répétition heureuse, deviendront des armes critiques de plus en plus redoutables. A condition, aussi, que le public des *Lèvres nues* s'élargisse régulièrement, ce qui doit être très réalisable. » (Lettre à Marcel Mariën datée du 6 décembre 1955), « Nous chercherons les prochains bénéficiaires du « Pont-aux-Ânes » et de « Splendeurs et Misères... ». Evidemment, rares sont les gens que l'on peut insulter publiquement sans offrir soi-même l'apparence d'une déception naïve (pessimistes, qu'aviez-vous donc espéré ?). » (Lettre à Marcel Mariën datée du 18 décembre 1955, citée toutes deux in Guy Debord, *Correspondance*, volume « 0 », *op. cit.*, p. 86 et 87). La série de brèves citations de la rubrique « Le Pont-aux-Ânes » repose sur le même procédé de citations contradictoires et diaphoriques, sans mise en page connotative cette fois-ci, permettant d'attaquer la pensée de certains intellectuels contemporains : une phrase de Jean Paulhan vantant « le bonheur dans l'esclavage » (dûment référencée là encore) est immédiatement et ironiquement remise en cause par une citation du *Dictionnaire des Idées reçues* de Flaubert... (Cf. *Les Lèvres nues* n° 7, *op. cit.*, p. 38.)

⁵⁸² D'abord dans *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, Allia, Paris, 1985 ; puis dans Gil J Wolman, *Défense de mourir*, *op. cit.*, pp. 115-133.

Avant-propos.

Mais j'éprouve dès le début une grande difficulté, tenant à ce que l'auteur entremêle toutes ses narrations.

Première partie.

AU-DELA DE CETTE LIMITE

(Peu de maisons, dans ce dédale de rues et de ruelles étroites menant au port.)

Ceci posé, je reviens à mon paradoxe.

JE NIE L'IMPORTANCE POSSIBLE D'UNE PARTICULARITE AYANT APPARU PAR HASARD ; aujourd'hui les intrigues et les commérages sont partout.

On a essayé de donner à cette échelle d'intensité une base plus précise que les appréciations (il ne reste aucune trace de cette façade fleurie de l'époque victorienne, ni des escaliers de pierre et des couloirs éclairés au gaz, ni de l'or craquelé des ornements des loges, ni des guirlandes fanées se déroulant sur le papier mural du bar qui puisse évoquer ces mélodrames oubliés, rien que le dépôt de planches d'un entrepreneur, entièrement barbouillé d'inscriptions par les gamins du voisinage et cachant le site abandonné à la vue de la rue principale) mais je n'éprouve aucun étonnement devant l'apparition fortuite d'un caractère ornemental.

Le bonhomme aux bonbons passe.

Une partie. Une autre partie. *Je gagne en trichant des sucettes, des chats, des fleurs, dont je goûte la douce nature.*

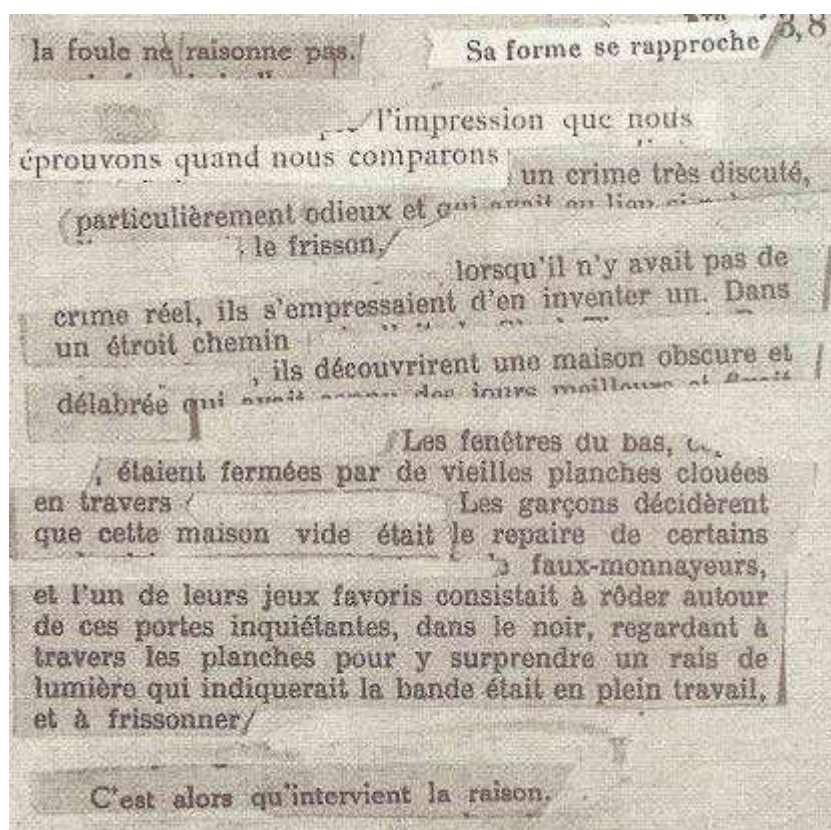
Nous ne nous faisons qu'une idée imparfaite des forces qui entraînent en jeu : qui était Polly et d'où venait-elle ?⁵⁸³

Les choix typographiques de la transcription des découpes fragmentaires (capitales, italiques, romains) permettent d'identifier certains segments, mais on peut deviner diverses ruptures sémantiques dans la continuité typographique d'une même phrase : les segments syntaxiques qui encadrent la longue adjonction parenthétique de la cinquième phrase s'agencent de manière allotopique, de telle sorte qu'on peut deviner le travail de découpe dans le (ou les) texte(s) initia(l)ux, de même pour la relation causale induite par l'usage des deux points dans les deux segments de la dernière phrase... L'incohérence sémantique apparente, définie dès le collage de l'« Avant-propos » comme entremêlement de « narrations » diverses, laisse cependant apparaître des thèmes préoccupant particulièrement les lettristes à cette période, comme la « dérive » urbaine (« dédale de rues et de ruelles ») et la notion de limite, l'ambiance architecturale et la décomposition de l'ancienne organisation sociale (les ruines de « l'époque victorienne »), l'importance du jeu et de l'intensité passionnelle... autant de réorientations sémantiques des différents fragments qui permettent d'énoncer un « récit » lettriste dans ses enjeux sociaux et existentiels.

Le titre « J'écris propre » détermine toute l'esthétique du détournement discursif, et procède lui-même d'un « détournement mineur » puisqu'il s'agit au départ d'un slogan publicitaire pour les pointes des stylos Bic ; seulement, la propreté de l'écriture, l'absence de bavures, ne tiennent plus à l'usage des stylos et à leur efficacité manuscrite, mais à celui des ciseaux et de la colle, comme le

⁵⁸³ Gil J Wolman, « J'écris propre », *Les Lèvres nues* n° 9, novembre 1956, repris in *Les Lèvres nues, op. cit.*, p. 34 ; Gil J Wolman, *Défense de mourir, op. cit.*, p. 111.

montrent les originaux, ce qui permet de délivrer du sens sans produire de l'écriture, de créer de nouveaux agencements sémantiques en déliant les œuvres anciennes, et de découdre la figure de l'auctorialité. « Ecrire propre » consiste à ne plus écrire, sinon en déviant ce qui est déjà écrit, en puisant dans la masse des productions discursives pour renouer un sens différent et donner aux mots une portée qui ne soit plus chargée de faux-semblants idiosyncratiques : en somme, il s'agit d'utiliser les segments syntaxiques comme des unités sémantiques pour construire un discours et une nouvelle « ambiance », faire dériver les masses discursives pour en dévier la fonctionnalité, de telle sorte que le « détournement de phrases » se construit comme un méta-discours en faisant glisser les constituants sémantiques des micro-éléments lexicaux (ou morphologiques, comme dans le premier lettrisme) aux macro-éléments discursifs, et prédispose davantage au réagencement du sens structuré dans le discours que le simple usage des mots qui composent la langue, tout en détournant la figure tutélaire de l'auteur ou de l'écrivain.



GIL J WOLMAN, « J'écris propre », partie II (1956)

Comme pour les « poèmes englobants » de François Dufrêne ou les « détournements de phrases » de l'émission radiophonique « La Valeur éducative » de Guy Debord, Gil J Wolman cite dans sa publication les références de ses détournements : « Langage fourni par Margaret Lane, Félix

Le Dantec, Cheng Tchong, Ct J. Rouch⁵⁸⁴ » ; simplement, les termes utilisés (comme les sources des différents « collages ») diffèrent puisque François Dufrêne utilise l'expression d'« éléments empruntés », qui met en avant le processus de composition du « poème englobant », Guy Debord précise la notion de « phrases détournées », qui insiste sur la dimension sémantique du « détournement », tandis que Gil J Wolman parle définitivement de « langage », ce qui n'induit plus tout à fait la même relation aux textes empruntés et ne détermine pas la même fonction idéologique du détournement dans la mesure où il ne s'agit plus d'une « arme critique », dans sa négativité, à l'égard de l'ordre du discours régnant, mais d'un nouveau système de création et de réappropriation subjective : d'un nouveau langage permettant d'esquiver les modes de structuration symbolique véhiculés dans les masses discursives pour définir une nouvelle subjectivité.

« J'écris propre », premier récit détourné, est une première forme de *cut-up*, de texte écrit aux ciseaux et à la colle, même s'il n'en garde pas encore – comme dans l'original – les traces matérielles.

3.3. L'invention du *cut up* (1957-1959)

Dans le courant des années cinquante, différentes procédures de collage prennent consistance à travers le développement d'une esthétique ultra-lettriste (travaillant la langue et les signes sociaux dans leurs dimensions à la fois sonore et visuelle) et d'une éthique du détournement (déviant idéologiquement les masses discursives du corps social dans un mouvement de dessaisissement existentiel), mais s'articulent à chaque fois avec la dimension sociale et micro-politique de la langue et des signes, créant ainsi une nouvelle sémiologie : d'une part le « crirythme » (comme aussi, dans une moindre mesure, les « mégapneumes » de Gil J Wolman) agence les processus de phonation sur l'inarticulé et délie ainsi les formes de symbolisation, pour dévoiler, au même titre que les « dessous d'affiche », les « dessous de langue » comme zone d'affects ; de l'autre les « affiches lacérées » désarticulent le langage et les signes sociologiques de la propagande commerciale ou politique, et arrachent les signes à leur sémiologie pour en faire une zone de percepts abstraits ; enfin, le « détournement de phrases » se construit comme un langage de contre-propagande et définit une zone de redistribution pragmatique et conceptuelle pour transformer le quotidien et les conditions d'existence.

⁵⁸⁴ *Les Lèvres nues, op. cit.*, p. 36.

A partir de 1957, ces diverses articulations de l'esthétique du collage avec une sémiologie politique et sociale prennent une nouvelle dimension, à travers l'organisation de l'Internationale situationniste et les premières expositions d'affiches lacérées.

En effet, Raymond Hains et Jacques de la Villeglé exposent pour la première fois leurs affiches lacérées à la Galerie Colette Allendy, à Paris, le 24 mai 1957, sous le titre « Loi du 29 juillet 1881 ou Le lyrisme à la sauvette ». Cette première exposition publique contient des affiches lettriques à caractère abstrait (*Ach Alma Manetro*, 1949, *L'Humour jaune – Boulevard Pasteur*, 1953...) qui relèvent de la première période de décollage, mais aussi d'autres lacérations plus récentes à caractère socio-politisé (ainsi *6, boulevard Poissonnière – Marcel Cachin*, 1957, restitue un placard de *L'Humanité* diversement lacéré...) : le choix du titre de l'exposition affiche un double processus esthétique qui relève du rapt (la « loi du 29 juillet 1881 » définit en effet les libertés de la presse et inscrit l'affichage public dans un cadre légal), du décollage « à la sauvette » des médias urbains, et participe au « lyrisme » de la lacération, au *nouveau lyrisme* de la désarticulation du signifiant et de sa sémiologie sociopolitique.

L'année suivante paraît le n° 2 de la revue *Grâmmes*, sous-titré « Revue du Groupe Ultra-lettriste⁵⁸⁵ », qui publie, en même temps que le *Tombeau de Pierre Larousse* de François Dufrené et les divers articles explicatifs qui l'accompagnent (« L'Après-demain d'un Phonème », « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme »), le premier texte analytique de Jacques de la Villeglé : « Des Réalités collectives ». L'article distingue nettement le travail de « décollage » des affiches lacérées de l'esthétique du collage auquel il avait été assimilé lors de la première exposition à la Galerie Colette Allendy, en précisant que les « affiches lacérées » ne consistent nullement à intégrer l'objet dans la toile au lieu de sa représentation (collage cubiste) ou à les considérer comme des éléments de peinture au même titre que le tube de couleur (Schwitters), mais visent au contraire à se détacher du medium pictural et de la « peinture-transposition », y compris abstraite et hétérogène dans sa réalisation. De la collecte des « affiches lacérées » procèdent deux nouveaux concepts esthétiques : le décollage d'affiches est indissociablement lié à la « manifestation spontanée » de l'art, comme « réalité collective », et se rapproche ainsi davantage du *readymade*⁵⁸⁶ duchampien que de la

⁵⁸⁵ Le terme de « groupe ultra-lettriste » est choisi par Robert Estivals, alors directeur de la revue, et reprend, en le dérivant, le concept d'« ultra-lettre » développé par Raymond Hains pour définir en 1953 la déformation hypnagogique des signes graphiques, puis par François Dufrené pour déterminer le langage inarticulé de ses « crirythmes » et l'usage du magnétophone comme surface d'inscription et d'enregistrement, associant ainsi le travail de dislocation sémiotique dans les dimensions visuelle (hypnagogie, affiches lacérées) et sonore (le « crirythme ») ; cependant, la volonté de faire « groupe » ou école ne semble pas partagée, et le terme ne définit qu'une esthétique au lieu d'un mouvement d'avant-garde, comme semble l'avoir souhaité Robert Estivals. (Cf. François Dufrené, « Le lettrisme est toujours pendant », *Opus International*, Paris, n° 40-41, janvier 1973, repris in *Archi-made*, op. cit., p. 365.)

⁵⁸⁶ Jacques de la Villeglé esquisse une distinction entre la « lacération » et le *readymade* : « La lacération implique le refus de toute échelle de valeur entre l'objet créé et le ready made, mais nous tenons le choix en grande estime. » La « lacération » dépasse le stade duchampien du *readymade* en élargissant les composantes esthétiques à l'ensemble des productions sociales, en dehors de toute transposition dans le domaine artistique. Leur pratique se rapproche ainsi d'avantage, selon Villeglé, de l'esthétique de Hans Arp, comme « manifestation spontanée » de l'art dans l'espace

transposition collagiste, à la différence près que l’affiche lacérée ne relève plus d’un geste anti-artistique, transposant par simple recontextualisation un objet manufacturé dans le domaine esthétique, mais de la nécessité de considérer comme nouvelle dimension artistique l’ensemble des « réalités collectives » ; la « lacération » est définie, au même titre que l’éclatement illisible d’*Hépérile*, comme « antidote contre toute propagande », c’est-à-dire comme travail sur les structurations symboliques et les mots d’ordre sociopolitiques.

A la différence des principes de l’Internationale lettriste, devenue « situationniste », qui développent une position éthique de dépassement dialectique de l’art par la création de « situations » concrètes et quotidiennes, et débordent *l’esthétique du collage* dans le travail de négativité du détournement, les affichistes « ultra-lettristes » définissent comme art l’ensemble « des réalités collectives », travaillées par la « lacération » ou le décollage⁵⁸⁷ des signes et de leur structuration pragmatique de la réalité sociale et politique. Autrement dit, dans le glissement de l’art à la réalité sociale et quotidienne, ce sont deux postures esthétiques différentes qui se spécifient dans la démarche « ultra-lettriste » et la révolution « situationniste », l’une consistant à extraire des « réalités collectives » toutes les formes de dévoiement du signifiant (graphique ou phonétique), dans une procédure d’« archi-made » (pour reprendre le calembour néologique que François Dufrêne emploie par la suite⁵⁸⁸), l’autre appelant à dévier ou détourner tout signifiant du corps social dont les structures contraignent le développement existentiel, et principalement dans sa forme discursive, pour mieux dévoyer l’ancien ordre sociopolitique et libérer l’espace de nouvelles situations passionnelles.

Cette nouvelle dimension de l’art, Jacques de la Villeglé la résume alors en une simple formule :

La lacération vient à bout et au bout de la peinture-transposition.⁵⁸⁹

Là où l’urbanisme unitaire et la création de situations viennent à bout de l’art, comme transposition « spectaculaire », transfert d’affects et de percepts dans l’imaginaire collectif, la « lacération » définit un nouvel espace esthétique, qui dépasse le domaine pictural, en s’attachant

concret et quotidien. (Cf. Jacques de la Villeglé, « Des réalités collectives », in *Grâmmes*, n° 2, 1958, cité in Jacques Villeglé. *La Comédie urbaine*, Centre Pompidou, Paris, 2008, p. 258.)

⁵⁸⁷ Villeglé utilise pour la première fois dans cet article le terme de « décollage » au sens métaphorique de déprise subjective du sens imposé par les mots et leur structuration symbolique : « Nous ne cernerons pas plus avant cette activité, non pas à cause de l’insuffisance des mots, tout au contraire, la définition n’est-elle pas un de leur dernier bastion ? Mais nous qui n’avons pas encore décollé de cette tension graphique à égale distance, semble-t-il, de la non-signification et des perspectives hypermnésiques, nous n’avons nulle envie de nous embastiller. Pourtant, il y aura toujours un 14 juillet. » (*Ibid.*)

⁵⁸⁸ Dans le titre de sa première exposition personnelle de « dessous d’affiches » en février 1961, à la Galerie « J », puis dans son article « Sur les dessous (Flashes-back) » (août 1971). Cf. François Dufrêne, *Archi-made*, *op. cit.*, pp. 316 et 320.

⁵⁸⁹ Jacques de la Villeglé, « Des réalités collectives », in *Grâmmes*, n° 2, 1958, cité in Jacques Villeglé. *La Comédie urbaine*, *op. cit.*, 2008, p. 258.

aux « réalités collectives » et à leurs déprédations du signifiant sociopolitique. C'est la réalité quotidienne, dans ce qu'elle manifeste de subversif, qui devient objet d'art, à capter ou à remanier – à réassembler –, et non à recréer ou à modifier : la lacération est un « élément préfabriqué », ou un détournement « tout fait », une « manifestation spontanée » de l'inconscient collectif qu'il suffit de prélever. C'est là le seuil qui sépare l'esthétique ultra-lettriste et de l'éthique situationniste : le travail sur les signes sociaux et leur prélèvement s'inscrit encore dans le domaine de l'art, tout en transformant ses matériaux et leur signifiante, tandis que la création de situations quotidiennes déplace définitivement l'art dans l'espace de l'existence.

Or, c'est à partir de cette première exposition et de ces premières conceptualisations que les décolleurs d'affiches lacérées soulignent la spécificité de leur démarche, bientôt étiquetée de « nouveau réalisme », en choisissant différents termes pour définir les œuvres exposées : Raymond Hains parle dès 1958 de « décollages », terme qui associe à la technique utilisée la force pragmatique du détournement sémiotique, tandis que Jacques de la Villeglé choisit la notion de « Lacéré anonyme » (titre de l'exposition organisée chez François Dufrêne, en 1959), qui insiste davantage sur l'absence d'individuation, ou d'expressivité subjective, dans la lacération, et son ancrage dans l'inconscient collectif.

Si la « lacération vient à *bout* et *au bout* de la peinture-transposition », c'est qu'elle en est à la fois la destruction et le dépassement, c'est-à-dire qu'elle présente les « réalités collectives », l'espace du quotidien et de l'existence, comme seules manifestations réelles de l'art, au détriment de toute forme de transfert ou de transposition d'affects et de percepts dans un autre support ; or, cette forme de lacération (ultra-lettriste) s'effectue à la fois au niveau du signifiant phonique (c'est le cas du travail de malaxage lexématique du TPL) et graphique (comme dans les affiches lacérées), de telle sorte que la « lacération des phonèmes » semble venir, elle aussi, à *bout* et *au bout*, pour calquer la formule, de la « poésie-transposition ».

Mais qu'en est-il de la lacération des formes de discours, des syntagmes « influentiels » ou des mots d'ordre collectifs ?

Si certaines « affiches lacérées » manifestent, dès 1956-1957, des signes (ou des résidus de signes) sociopolitiques⁵⁹⁰, et s'inscrivent dans un cadre spécifiquement micro-politique, c'est davantage du côté du « détournement de phrases » situationniste, et de son expérimentation dans sa forme romanesque, que se trouvent les premières procédures de lacération discursive, dans leurs

⁵⁹⁰ Jacques de la Villeglé précise, dans son article « Des réalités collectives », la dimension volontairement politique de l'acte de décollage ou de lacération, parfois largement « aidé » par les « affichistes » : « [...] parfois découragés par la timidité de certaines déchirures, il nous était impossible de ne pas donner notre coup de pouce, ni même, en temps d'asthénie politique, de refouler notre goût de produire ou de créer des faux », – où le travail de « lacération » rejoint l'éthique du détournement... Cf. Jacques de la Villeglé, « Des réalités collectives », in *Grâmmes*, n° 2, 1958, cité in Jacques Villeglé. *La Comédie urbaine*, op. cit., 2008, p. 258.

dimensions à la fois sémantique et matérielle, deux ans à peine avant que Brion Gysin ne découvre, ou n'invente, le *cut-up*.

3.3.1. Du récit détourné

L'Internationale situationniste est fondée en juillet 1957 et unifie les différents groupes de l'Internationale lettriste⁵⁹¹ (Guy Debord et Michèle Bernstein), du Comité psychogéographique de Londres (Ralph Rumney) et du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (représenté, entre autres, par Giuseppe Pinot Gallizio et Asger Jorn) que diverses actions contre-culturelles (dérives psychogéographiques à Londres, ordre de Boycott à Marseille) et un congrès artistique (le Congrès mondial des artistes libres, à Alba, en septembre 1956) avaient contribués à rapprocher dans la perspective d'un renouvellement des cadres de vie par un « urbanisme unitaire ». La constitution du mouvement de l'Internationale situationniste est annoncée par la publication, en juin 1957, du *Rapport sur la construction des situations* de Guy Debord, qui définit les enjeux d'une action constructive et d'une révolution culturelle :

Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde. Nous voulons le changement le plus libérateur de la société et de la vie où nous nous trouvons enfermés. Nous savons que ce changement est possible par des actions appropriées.

Notre affaire est précisément l'emploi de certains moyens d'action, et la découverte de nouveaux, plus facilement reconnaissables dans le domaine de la culture et des mœurs, mais appliqués dans la perspective d'une interaction de tous les changements révolutionnaires.

Ce que l'on appelle la culture reflète, mais aussi préfigure, dans une société donnée, les possibilités d'organisation de la vie. Notre époque est caractérisée fondamentalement par le retard de l'action politique révolutionnaire sur le développement des possibilités modernes de production, qui exigent une organisation supérieure du monde.⁵⁹²

La création est agencée dans une perspective de renouvellement global de la culture⁵⁹³ et l'activité d'avant-garde prend, dans ce texte fondateur de l'Internationale situationniste, une portée sensiblement plus constructive que durant la période « lettriste » encore vouée au travail de

⁵⁹¹ Fillon et Wolman sont exclus de l'Internationale lettriste en janvier 1957.

⁵⁹² Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, juin 1957, repris in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 309. Le texte est édité par Marcel Mariën dans la perspective de préparer le Congrès d'Albissola, en Italie, et de créer l'Internationale situationniste.

⁵⁹³ Le terme de « culture » est entendu ici en tant que globalité des agencements structurels qui conditionnent l'existence et le désir : « Nous désignons ainsi [par culture] un complexe de l'esthétique, des sentiments et des mœurs : la réaction d'une époque sur la vie quotidienne. » (*Ibid.*, p. 310.). Il est utilisé dans ce sens dans l'ensemble des énoncés théoriques de Guy Debord à cette période de création de l'I.S., jusqu'à avoir une entrée dans le glossaire « Définitions » du premier numéro de l'*Internationale Situationniste* (juin 1958).

négativité esthétique. Et c'est justement ce glissement d'une phase de négation⁵⁹⁴ de la « culture », de décomposition des modes de structuration de l'existence sociale, à une phase d'affirmation de nouvelles modalités existentielles, ou de subjectivations sociales, qui définit le passage de l'ensemble de ces groupes à l'Internationale situationniste.

Si l'Internationale lettriste appliquait l'esthétique au quotidien et à la vie urbaine, en produisant des actions concrètes liées à la dérive psychogéographique et des œuvres contestataires ou subversives par leur mode de détournement, l'Internationale situationniste propose un renversement des valeurs dans l'ensemble des éléments de la culture pour asseoir, concrètement, une révolution sociale et existentielle, de telle sorte que les thèmes prépondérants des réflexions théoriques qui sont menées touchent essentiellement les domaines matériels et concrets de l'architecture et de l'urbanisme, à travers notamment le développement de la notion d'« urbanisme unitaire », empruntée à Constant, comme ensemble des éléments structurant et conditionnant la vie quotidienne.

Or, c'est dans cette période de transition, ou plutôt de phase dialectique, de révolution globale des structures socioculturelles, que Guy Debord compose, avec Asger Jorn, deux livres de « récit détourné » : *Fin de Copenhague*, réalisé en vingt-quatre heures au Danemark, et aussitôt édité par le M.I.B.I. en mai 1957, puis *Mémoires*, composé durant l'hiver 1957-1958, et paru au Danemark au mois de décembre 1958. Leur réalisation encadre la création de l'Internationale situationniste et s'inscrit dans une nouvelle démarche de détournement, dépassant la simple éthique du recyclage idéologique pour définir une nouvelle éthique-esthétique du collage.

En effet, mis à part les détournements prévus pour l'exposition de Psychogéographie à la galerie Taptoe à Bruxelles en février 1957, il s'agit des seules productions liées au « détournement de phrases » depuis les collages de l'émission radiophonique *La Valeur éducative* en 1954 et certaines « Métagraphies influentielles », les métagraphies tridimensionnelles d'*Histoire de gestes* en 1953 et le montage de la bande-son du film *Hurlements en faveur de Sade* en 1952, mais en l'appliquant cette fois-ci à la forme « romanesque », comme le prévoyait déjà l'article « Mode d'emploi du détournement » en 1956⁵⁹⁵ ; autrement dit, après l'expérimentation du détournement dans ses matériaux sonore (bande-son, émission radiophonique) ou graphique (« métagraphique », dans des

⁵⁹⁴ Dans ce même article, Guy Debord esquisse un bref historique des mouvements d'avant-garde du XX^e siècle, allant du futurisme à l'Internationale situationniste (en passant par Dada, le Surréalisme et le Lettrisme), et montre que le Surréalisme s'est construit comme une phase de construction esthétique et de révolution existentielle et sociale – mais sombrant rapidement dans un mysticisme de l'inconscient – à partir de la négativité dada. On reconnaît dans ces idées les thèses d'Isou sur l'amplique et le ciselant, mais appliquées à la vie quotidienne et aux structures sociales modalisant le désir et l'existence. (Cf. Guy Debord, *Rapport sur la construction*, op. cit., pp. 311-313 et 319.)

⁵⁹⁵ « Outre les diverses utilisations immédiates des phrases détournées dans les affiches, le disque ou l'émission radiophonique, les deux principales applications de la prose détournée sont l'écriture métagraphique et, dans une moindre mesure, le cadre romanesque habilement perverti. Le détournement d'une œuvre romanesque complète est une entreprise d'un assez mince avenir, mais qui pourrait se révéler opérante dans la phase de transition. Un tel détournement gagne à s'accompagner d'illustrations en rapports non-explicites avec le texte. » (Cf. Guy Debord, Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, op. cit., p. 5.)

montages encore fortement marqués par l'esthétique de dada Berlin), le détournement prend, à travers ces deux livres, la dimension d'une nouvelle forme de « roman », si bien que ces deux publications, très confidentielles dans leur distribution, posent deux problèmes : d'un point de vue synchronique, la manière dont s'articule une nouvelle forme de détournement avec la rupture dialectique définie par la création de l'Internationale situationniste, et dans une perspective diachronique, la façon dont ces deux livres réagencent l'esthétique du collage dans le cadre d'une pratique expérimentale qui s'apparente au *cut-up*.

En quoi la collaboration entre Guy Debord et Asger Jorn, liée à la création de l'Internationale situationniste et sa dialectique de la vie quotidienne, permet-elle de créer une nouvelle forme de détournement ?

Détournement et psychogéographie

Guy Debord prend contact avec Asger Jorn dès 1954, peu après la fondation du M.I.B.I., et la première lettre qu'il lui envoie permet de cerner les problématiques qui les rapprochent et qui se développent au fil de leur collaboration :

Nous sommes heureux de connaître votre action dans une lutte qui est aussi la nôtre. La nécessité d'exploiter à des fins passionnelles les immenses pouvoirs de l'architecture est une des proclamations de base de notre mouvement.

En dehors de toute ambition artistique, ce que nous voulons établir, c'est une nouvelle forme de vie. Pour cette entreprise l'architecture (Bauhaus) est évidemment le premier des moyens dont il faut se servir.

Nous sommes justement réunis par l'idée que l'existence est généralement insignifiante, mais qu'il nous appartient d'y construire des jeux essentiels. Nous finirons bien par avoir raison, dans l'architecture comme ailleurs.⁵⁹⁶

La relation ne s'établit pas à travers la découverte d'une esthétique commune, mais par la reconnaissance de préoccupations identiques, liées à la nécessité de créer un art qui soit une lutte pour la transformation concrète de l'existence, et l'exploration des ressources de l'architecture et de l'urbanisme comme champ d'expérimentation ouvert. Ce renouvellement de l'approche esthétique de l'architecture et de l'urbanisme, comme vecteurs de transformations sociale et existentielle, rapproche le mouvement de l'Internationale lettriste et du M.I.B.I., notamment lors du boycott du premier festival d'avant-garde de la Cité radieuse ou du congrès des artistes libres organisé à Alba (septembre 1956), qui préfigure d'une certaine façon celui de Casio d'Arroscia et la création de l'Internationale situationniste.

⁵⁹⁶ Guy Debord, *Correspondance, volume 0, septembre 1951 – juillet 1957*, op. cit., p. 47.

Cependant, c'est la « Première exposition de Psychogéographie », organisée à la Galerie Taptoe à Bruxelles en février 1957, qui permet de réunir, au niveau de la création – et non plus seulement des prises de position théorique –, l'Internationale lettriste, le M.I.B.I. et le Comité Psychogéographique de Londres de Ralph Rumney⁵⁹⁷ : Asger Jorn y présente des « Peintures et céramiques sensationnelles », Michèle Bernstein et Mohamed Dahou des photographies, et Guy Debord devait y exposer cinq « plans psychogéographiques de Paris ».

Ces détournements proposés par Guy Debord sont essentiellement composés de plans urbains évoquant, dans leur découpage, les expériences de « dérive psychogéographique » depuis 1953 : *Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un grand passage situationniste* décrit, par exemple, les premières expérimentations de dérive en associant un fragment de la photographie du n°4 de l'*Internationale lettriste*, représentant Guy Debord marchant aux côtés de Gilles Ivain, et légendée par le phylactère « La Contrescarpe notre promenade », quatre découpes du plan de Paris, reliées par différents circuits de flèches, et une reproduction d'un tableau du peintre du XVII^e siècle Le Lorrain, *L'Embarquement de Sainte Ursule*⁵⁹⁸. Le « détournement » prend ici la forme d'un collage de matériaux divers, et plus ou moins connotés subjectivement, qui, par associations, évoquent une période de l'Internationale lettriste, une zone d'expérimentation affective, et donnent consistance à une expérience existentielle, c'est-à-dire que le processus de collage est réinvesti dans une dimension subjective et devient une forme d'expression de la dérive psychogéographique, comme un compte rendu, pour en traduire les zones d'intensité. Si le fragment photographique renvoie littéralement aux premières expériences de dérive urbaine avec Gilles Ivain, et les découpes du plan de Paris aux divers quartiers explorés, la reproduction du tableau du peintre classique Le Lorrain laisse affleurer, dans le réseau d'associations, la part connotative de cette expérimentation, cette recherche permanente du « grand passage situationniste », et pour lors son échec.

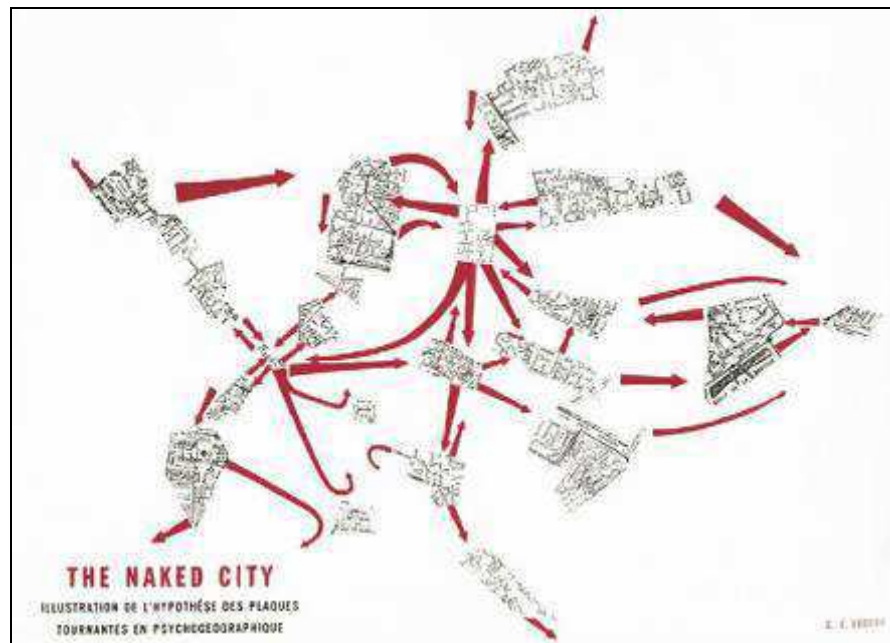
Avec la composition de ces « plans psychogéographiques », le « détournement » devient un mode d'appropriation subjective du matériau signifiant, et ne consiste plus uniquement à dévoyer pour les remettre en cause les productions sémiotiques de la culture, mais à les réagencer pour en délivrer un nouveau sens et construire une autre situation signifiante et affectuelle.

Suite à un malentendu avec Asger Jorn, Guy Debord ne participe pas à cette « Première exposition de Psychogéographie », à Bruxelles, mais certains plans sont édités quelques mois plus tard, en mai 1957, par le M.I.B.I., en même temps que *Fin de Copenhague : The Naked City* (qui est par ailleurs intégré à la composition du recueil d'articles d'Asger Jorn, *Pour la forme*), et *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*.

⁵⁹⁷ Participe aussi à cette exposition un seul des futurs artistes du Nouveau réalisme, Yves Klein, qui propose des « peintures monochromes » et prononce une « conférence monosonore ».

⁵⁹⁸ Cf. Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 282.

The Naked City (sous-titré « Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie ») détourne le titre d'un film de Jules Dassin (1948) et procède par découpes dans un guide Taride de Paris, mettant en évidence, par un réseau de circulations, « différentes unités d'ambiance⁵⁹⁹ » dans un milieu urbain ; *Guide psychogéographique de Paris* est constitué de découpes du *Plan de Paris à vol d'oiseau* (Georges Peltier, 1951), reliées par un réseau de flèches soulignant les « pentes psychogéographiques de la dérive » et localisant les « unités d'ambiance », mais prend la forme d'un dépliant (60 cm x 73,5 cm) à la manière de n'importe quel guide touristique, accordant par là au détournement une fonction pratique ou une positivité pragmatique, tandis que le deuxième titre, qui apparaît au verso du dépliant, détourne un texte de Blaise Pascal, *Discours sur les passions de l'amour*, et laisse implicitement la réalisation de ce « discours » dans la circulation proposée à l'intérieur des zones urbaines découpées, et l'ambiance psychogéographique qu'elles suscitent.



GUY DEBORD, *The Naked City* (1957)

En s'articulant avec la « psychogéographie », l'esthétique du détournement, telle qu'elle est mise en pratique dans la composition de plans de dérives urbaines, change de fonction et, au lieu d'élaborer une critique radicale de la culture et des structures sociales, esquisse un jeu de déviation de sa sémiologie pour la faire tendre vers un autre modèle culturel : le collage, comme procédure de découpe dans le matériau signifiant du corps social, devient le vecteur non plus d'une décomposition de la culture, mais du remodelage de ses structures et de leur signification.

⁵⁹⁹ Guy Debord, « Quatrième expérience du M.I.B.I. (Plans psychogéographiques de Guy Debord) », repris in *Œuvres*, op. cit., p. 289.

C'est peu après cette exposition que Guy Debord réalise avec Asger Jorn *Fin de Copenhague* (mai 1957), puis *Mémoires* (hiver 1957-1958), édités au Danemark par le M.I.B.I..

Quelle nouvelle incidence ces « récits détournés » (pour reprendre la formule de Gil J Wolman) donnent-ils au détournement, unique vecteur esthétique dans la dialectique situationniste ?

Dans le cadre d'une révolution culturelle globale, théorisée par l'Internationale situationniste, tout ce qui ne contribue pas à un mouvement de rupture radicale avec la culture ambiante et l'ordre établi participe d'une phase de « décomposition » des formes culturelles traditionnelles, et ne fait qu'entériner, même sous une forme pervertie, l'état de fait de cette culture ; et c'est le cas, bien évidemment, de la forme romanesque. Guy Debord, dans son article « Encore un effort si vous voulez être situationnistes (L'I.S. dans et contre la décomposition) », paru dans le n° 29 de *Potlatch* (novembre 1957) qui prend acte de la naissance de l'Internationale situationniste, critique le « nouveau roman » en s'attaquant à Robbe-Grillet et Claude Simon, auxquels il reproche – comme à Isou et ses suiveurs – de ne faire que poursuivre, en les remaniant ou en les adaptant, les structures établies des formes signifiantes, et donc de participer au stade de la « décomposition » culturelle au lieu de s'en abstraire dialectiquement :

Avec une banalité de pensée et d'expression qui finit par être bien personnelle (« répétons-le, il vaut mieux courir un risque que de choisir une erreur certaine »), et beaucoup moins d'invention et d'audace, il [Alain Robbe-Grillet] se réfère à la même *perception linéaire* du mouvement de l'art, idée mécaniste à fonction rassurante : « L'art continue, ou bien il meurt. Nous sommes quelques-uns qui avons choisi de continuer. » Continuer tout droit. Qui lui rappelle par analogie directe Baudelaire en 1957 ? Claude Simon – « toutes les valeurs du passé... semblent en tout cas le prouver » (Cette *apparence* de preuve dans les prétentions à la succession en ligne directe est précisément due au refus de toute dialectique, de tout changement réel). En fait, tout ce qui a été proposé de tant soit peu intéressant depuis la dernière guerre s'est naturellement situé dans la décomposition extrême, mais avec plus ou moins de volonté de chercher au-delà.⁶⁰⁰

Autrement dit, dans le cadre d'une révolution culturelle qui repose sur le bouleversement structurel des modes de conditionnements sociaux, et de clivage de l'existence, toute innovation esthétique ne fait que participer à la phase de décomposition du vieil ordre établi, sans entrer dans la dimension d'un bouleversement esthétique de la vie, dans sa matérialité concrète ; et c'est toute la problématique de *Mémoires* et de *Fin de Copenhague* : réaliser des récits détournés qui n'appartiennent pas à la décomposition, mais témoignent d'une phase de transition dialectique.

Sur ce point, l'évolution du concept de « détournement », dans le cadre de la création de l'I.S., est assez significative. Guy Debord y revient à plusieurs reprises dans les publications du bulletin de

⁶⁰⁰ Guy Debord, « Encore un effort si vous voulez être situationnistes », in *Potlatch*, n° 29, 5 novembre 1957, *op. cit.*, p. 144. « Rapport sur la construction de situation », publié quatre mois auparavant, reprochait la même continuité culturelle à « Sagan-Drouet », comme aux écrivains existentialistes : selon les principes de l'I.L. l'expérimentation ne peut relever que d'une rupture dialectique avec l'ordre établi, et s'ancrer dans une nouvelle dimension, concrète et matérielle, du quotidien et de l'existence. (Cf. Guy Debord, « Rapport sur la construction de situation », *op. cit.*, pp. 315, 316-317.)

l'Internationale situationniste ; dans le premier numéro (juin 1958), l'article « Définitions », propose une entrée au concept qui synthétise les énoncés de « Mode d'emploi du détournement » tout en modifiant son extension et ses applications :

Détournement

S'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères.⁶⁰¹

La fonction de « propagande » du détournement, liée à la décomposition des « sphères culturelles anciennes », telle qu'elle était définie – et diversement pratiquée – durant la période lettriste, et principalement dans le cadre de la revue *Les Lèvres nues*, ne revêt plus ici qu'un « sens primitif » ; au « détournement de phrases » (essentiellement lié à la « métagraphie ») se substitue le « détournement d'éléments esthétiques préfabriqués », beaucoup plus large dans son extension puisqu'il englobe l'ensemble des activités culturelles ; enfin, la pratique du détournement se charge de positivité et devient un vecteur de création de situations, ou de « construction supérieure du milieu », et non plus seulement une arme critique de décomposition : un simple « usage », ou recyclage, une *resémantisation* structurelle des éléments de la culture pour générer une autre socialité, une existence déliée des formes de conditionnement du désir et du quotidien.

Un an plus tard, dans *Internationale situationniste* n° 3 (décembre 1959), Guy Debord réaffirme avec plus d'ampleur ce nouvel agencement dialectique des procédures de détournement, dans un article précisément intitulé « Le détournement comme négation et comme prélude » :

Le détournement, c'est-à-dire le réemploi dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants, est une tendance permanente de l'actuelle avant-garde, antérieurement à la constitution de l'I.S. comme depuis. Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition de son sens premier – de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée.

[...]

« Le détournement est un jeu dû à la capacité de *dévalorisation* », écrit Jorn, dans son étude *Peinture détournée* (mai 1959), et il ajoute que tous les éléments du passé culturel doivent être « réinvestis » ou disparaître. Le détournement se révèle ainsi d'abord comme la négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression. Il surgit et se renforce de plus en plus dans la période historique du dépérissement de l'expression artistique. Mais, en même temps, les essais de réemploi du « bloc détournable » comme matériau pour un autre ensemble expriment la recherche d'une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieur, comme une nouvelle unité monétaire de la création.⁶⁰²

⁶⁰¹ Guy Debord, « Définitions », in *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13 ; repris in *Internationale situationniste, 1958-1969*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, p. 13.

⁶⁰² Guy Debord, « Le détournement comme négation et comme prélude », in *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 10 ; repris in *Internationale situationniste, 1958-1969, op. cit.*, p. 78. Il revendique, dans ce même

Selon cette nouvelle analyse, postérieure à la réalisation de *Fin de Copenhague* et de *Mémoires*, le fonctionnement même du détournement suit une logique dialectique, qui permet, dans un processus de recontextualisation et de resémantisation de fragments culturels, de *créer* de nouvelles valeurs : le détournement procède d'une double articulation qui vide les segments utilisés de leur force pragmatique et de leur valence sémantique, dans un mouvement de décodage, pour les agencer dans une nouvelle procédure signifiante (mouvement de « reterritorialisation ») et générer ainsi, par recyclage ou réinvestissement symbolique, une nouvelle culture, ou un nouveau régime de signes, permettant d'extraire la subjectivité des modes de segmentarisation de la culture ambiante, et du règne du « spectacle », du transfert de la vitalité et de la force du désir dans l'illusion de la représentation.

Durant cette période 1957-1959, et dans le même mouvement que la création de l'Internationale situationniste, le concept et la pratique du détournement se chargent de positivité et s'affirment comme une démarche éthique-esthétique de transition entre l'ancienne culture, vouée à la décomposition, et un nouvel ordre social reposant sur la réalisation dialectique de l'art dans l'existence et ses situations. Les titres eux-mêmes de ces livres « expérimentaux » traduisent ce processus transitoire : *Fin de Copenhague* marque, pour Asger Jorn, la fin d'une période esthétique (Copenhague évoque évidemment le mouvement Cobra, dont il avait été l'un des fondateurs en 1948, avant sa dissolution en 1951), et *Mémoires* retrace, pour Guy Debord, la période de l'Internationale lettriste et son intensité expérimentale et existentielle, comme l'a remarquablement montré Boris Donné⁶⁰³. Et cette transition esthétique, qui passe par le réagencement signifiant du détournement (devenu machine dialectique), ne va pas sans un réinvestissement de la plasticité des signes et de leur transmédiation, qui naît de la collaboration d'Asger Jorn et de Guy Debord.

Malgré les similitudes de composition, liées à l'usage exclusif du détournement (discursif et iconologique) et aux coulures de peinture, chaque trait compositionnel du livre ne prend pas la même importance selon la dénomination qui est utilisée : *Fin de Copenhague* est publié au nom d'Asger Jorn, et G.-E. Debord est simplement mentionné comme « conseiller technique pour le détournement », tandis que *Mémoires* paraît au nom de Guy-E. Debord avec la simple mention « Structures portantes d'Asger Jorn ». De l'un à l'autre, c'est l'agencement du collage et des coulures picturales qui changent de rôle et d'importance, et par là même l'incidence et la fonction du détournement, qui devient prééminent dans la composition de *Mémoires*, comme le précise Guy

article, le détournement comme signature ou marque du mouvement situationniste, en citant comme exemples les « peintures modifiées » de Jorn, *Mémoires*, le documentaire *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, le projet de « sculptures détournées » de Constant, la « peinture industrielle » de Gallizio, le « projet orchestral de Wyckaert pour une peinture à la chaîne avec division du travail sur la base de la couleur », mais aussi, dans un cadre esthétique étendu à l'urbanisme unitaire, le « détournement d'édifices », et l'organisation même de l'I.S. reposant sur un « détournement » du fonctionnement des groupes politiques.

⁶⁰³ Boris Donné, (*Pour Mémoires*) *Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Editions Allia, Paris, 2004.

Debord dans une lettre adressée à Asger Jorn quelque temps après la réalisation de *Fin de Copenhague* :

Après l'expérience de *Fin de Copenhague* je réunis un très grand nombre d'éléments pour cette nouvelle construction du récit, dont je t'ai déjà parlé. Je te demanderai des lignes colorées d'une assez grande complexité qui devront former la « structure portante », comme on dit en architecture. Si Permild est prêt pour un choc beaucoup plus fort, tout va bien.⁶⁰⁴

Au regard de *Fin de Copenhague*, réalisé en vingt-quatre heures, le travail préalable de collecte de matériaux (fragments discursifs, clichés photographiques, gravures extraites de manuels scolaires, d'encyclopédies, de plans de villes, ou de magazines) fait l'objet d'une recherche bien définie et vise davantage une « nouvelle construction du récit ».

Fin de Copenhague

Dans *Fin de Copenhague*, Asger Jorn utilise essentiellement la technique du *dripping* en projetant directement les encres de couleurs sur les plaques d'impression, formant des coulures et des taches sur les collages de Guy Debord. Ces *dripping* donnent aux pages du livre une matérialité brute, désordonnée, comme de simples coulées d'intensités non structurées, qui sont encore très proches de l'esthétique de Cobra, donnant à voir et à percevoir la peinture dans sa substance. Ces coulures d'encre ne dessinent aucune ligne de force particulière entre les fragments de collages, mais soulignent au contraire, selon leur épaisseur et leur intensité, des zones de maculation chargées d'affects non structurés, comme un fond informel sur lequel viennent prendre place des fragments de discours, des bribes de communication déformées par le collage.

Sur certaines pages, Guy Debord accentue l'aspect matérielle de ses découpages, ramenant le texte initial à une certaine informalité : les fragments sont pliés, froissés, tordus, et agencés dans de multiples sens, ce qui en déstructure le sens et la lisibilité, ou, plus rarement, la découpe ne respecte pas l'unité du fragment discursif, dans sa matérialité graphique, et coupe les mots par le travers, laissant la trace matérielle d'une écriture aux ciseaux.

L'ensemble donne ainsi, au fil des pages, une impression de désordre, de magma affectif et conceptuel : une coulée brute de mots et de pensées, de percepts, déstructurés dans leur articulation.

Cependant, à observer les fragments qui constituent le matériau « préfabriqué » de ces collages, on décèle des préoccupations proches de la révolution situationniste, dans les thèmes traités comme dans le mode de leur détournement. Si la composition des détournements procède d'une improvisation à partir de matériaux pris au hasard (romans, magazines et journaux de langues

⁶⁰⁴ Guy Debord, *Correspondance. Volume 1 (juin 1957 – août 1960)*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1999, p. 25. La lettre est datée du 1^{er} septembre.

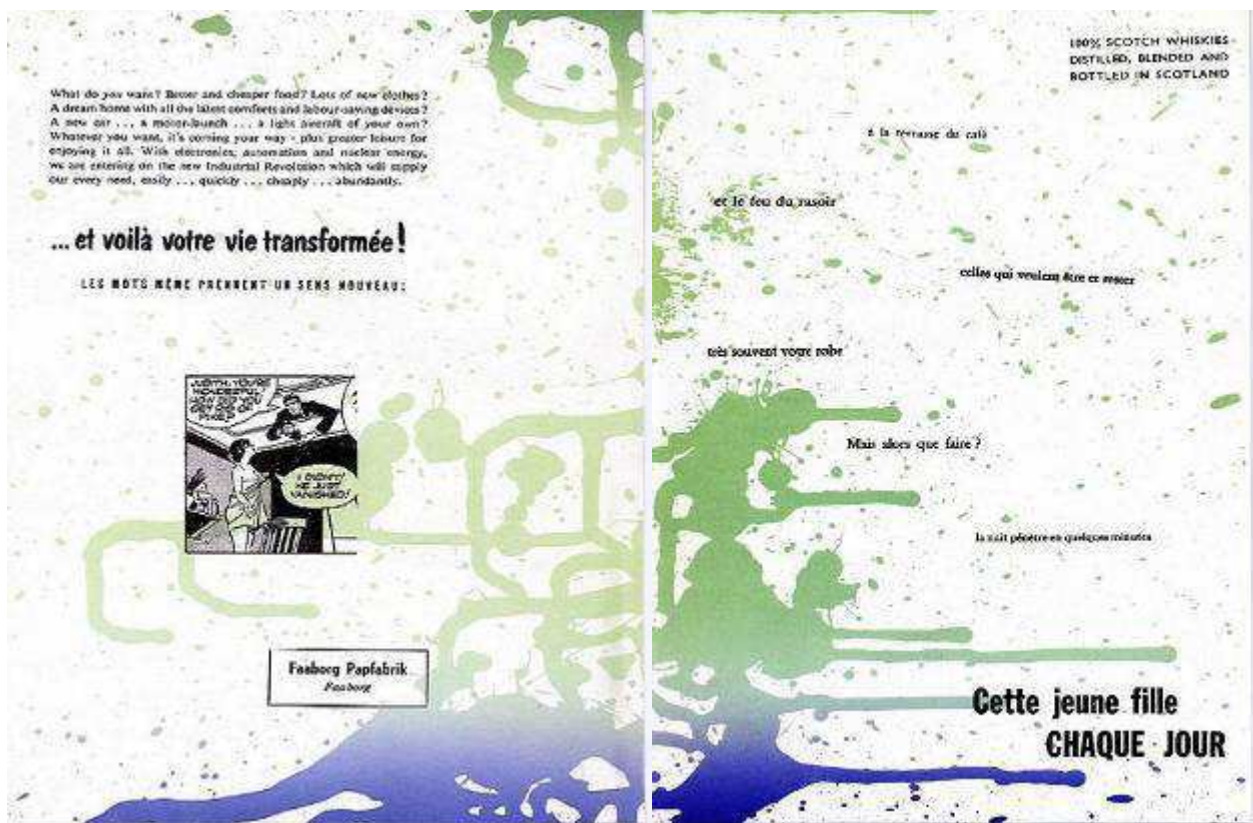
diverses : français, anglais, danois, allemand – ce qui accentue encore l'effet de désordre aléatoire des composantes du livre), le choix des segments prélevés recoupe des préoccupations déjà multiples formulées dans les œuvres précédentes de Guy Debord. Tout d'abord, le collage de fragments d'un roman érotique⁶⁰⁵, disséminés tout au long du livre, tisse très superficiellement une esquisse de « trame narrative » détournée de sa fonction mimétique pour formuler une éthique de la libération des mœurs et de l'émancipation de la jeunesse, – thématique reprise à travers le collage de multiples gravures féminines.

A cette trame de discours libertaire se superpose tout un réseau d'images et de syntagmes qui agencent la ligne de fuite de la dérive psychogéographique, liée au thème de l'alcool : des cartes du Danemark jalonnent le livre et définissent différents mouvements en précisant la circulation des vents ; une double page est composée du découpage d'un plan de Copenhague (« København ») isolé au milieu des coulures de couleurs, qui définissent à leur tour un milieu ou une carte psychogéographique comme semble l'indiquer la présence d'une échelle de grandeur et de l'unique fragment discursif « Personne ne passera ici avant peut-être des années » – l'usage du déictique donnant à la phrase toute sa polysémie, puisqu'« ici » peut tout autant désigner Copenhague dans le contexte bien particulier de la création de ce livre, que la page du livre elle-même et son intensité expérimentale, la situation qu'elle évoque ou crée. Le thème de l'alcool, lié à la pratique désordonnée de la dérive et la création de situations intensément passagères, revient à de multiples reprises : Guy Debord colle sur les pages des fragments de gravures publicitaires pour différents alcools (bouteilles de bière, de Whisky...), des slogans publicitaires (« Lorsqu'on lui demande s'il aimerait un Dubonnet avant le dîner, mon oncle répond qu'il aimerait un Dubonnet avant n'importe quoi »), voire des étiquettes directement récupérées sur les bouteilles, indiquant la composition du produit, et enfin, quelques fragments discursifs prélevés dans un roman (« Dix minutes après, l'émotion étant dissipée, on buvait le champagne »...).

Ces différents réseaux thématiques sont associés dans la composition des collages et des coulures d'encre, au fil des pages, pour tisser toute une éthique-esthétique de la dérive dans les comportements sociaux : une ligne de fuite existentielle qui dessine les contours d'un mode de vie situationniste, livré aux plaisirs et aux hasards de la dérive.

⁶⁰⁵ Certains fragments laissent affleurer une certaine sensualité et, si la source n'est pas établie, il est fort probable que Guy Debord a utilisé ce type de matériau pour ses collages, comme il le fera pour *Mémoires* (Cf. Boris Donné, *Pour Mémoires, op. cit.*, pp. 86-88). L'utilisation d'une même source est clairement perceptible dans la récurrence du nom des personnages et, plus subtilement, dans la typographie. Cette « trame narrative » est notamment reprise et synthétisée dans le détournement d'« enquêtes » qui précède la domiciliation de l'éditeur : « Tell us in not more than 250 words why your girl is the sweetest girl in town. [...] », et fait glisser le texte du « spectaculaire » au réel. (Cf. Asger Jorn, *Fin de Copenhague*, Editions Allia, Paris, 2001, non paginé.)

Cependant, certains collages énoncent clairement une critique à l'égard des modes de vie proposés et prônés par le système économique-social⁶⁰⁶ en train de se mettre en place dans ces années cinquante ; cette critique de la société de consommation s'énonce essentiellement à travers le détournement de gravures et de slogans publicitaires, mais aussi de *comics* américains célébrant et canonisant ce mode de vie : une gravure publicitaire montrant une jeune femme mangeant une biscotte est accompagnée du collage « Kulturelle Gegenoffensive », qui en détourne immédiatement le sens ; un long discours publicitaire faisant l'apologie de la « nouvelle Révolution Industrielle », capable de « combler tous les désirs et les besoins⁶⁰⁷ », assorti d'une vignette de bande dessinée illustrant ce nouveau mode de vie, est aussitôt dévoyé par la simple adjonction, sur la même page, de la phrase « ... et voilà votre vie transformée ! » qui, chargée d'ironie, désavoue littéralement ce panégyrique de la société de consommation, c'est-à-dire un modèle socioculturel reposant sur le transfert de la vie et de la multiplicité des désirs dans l'imaginaire du « Spectacle ».



ASGER JORN, *Fin de Copenhague* (mai 1957)

⁶⁰⁶ Et, de manière plus explicite encore, le système géopolitique d'acculturation clairement dénoncé dans une page consacrée à la guerre d'Algérie.

⁶⁰⁷ « With electronics, automation and nuclear energy, we are entering on the new Industrial Revolution which will supply our every need, easily... quickly... cheaply... abundantly. » (Cf. Asger Jorn, *Fin de Copenhague*, *op. cit.*, non paginé.)

Le travail de détournement sémantique, sa charge critique à l'égard des modèles socioculturels véhiculés et largement diffusés par les médias, est souligné à plusieurs reprises par des fragments qui définissent tout un système de polysémie et de négativité : « LES MOTS MEME PRENNENT UN SENS NOUVEAU », qui accompagne la page citée précédemment, détermine l'esthétique transculturelle du détournement, en précisant ses fonctions à la fois critiques et constructives – son travail de négativité et de recyclage sémantique. Ainsi, la publicité pour une fabrique de prêt-à-porter (« Papfabrik ») prend une valeur polysémique où se superpose son sens littéral de publicité (liée à un mode de production) et son sens détourné ou associé : le prêt-à-porter dépasse le simple domaine vestimentaire pour désigner les modes de vie et les comportements socioculturels implémentés par la révolution industrielle et le développement de la société de consommation ou, en d'autres termes, le conditionnement d'un quotidien calibré et la fabrique d'une existence unidimensionnelle.

Un autre exemple définit encore cette esthétique du détournement dans sa double fonction de critique radicale et de « prélude », un fragment d'article de quotidien relatant un mouvement de revendication des travailleurs : « **Papier-carton.** Il n'est pas un jour où les travailleurs du papier-carton n'agissent pour leurs revendications et n'obtiennent d'appréciables succès » ; la mention du « papier-carton » se charge implicitement d'une valeur associative, qui définit la pratique même et les matériaux du collage, sa fonction esthétique de résistance et de construction d'un nouveau monde et de nouvelles valeurs existentielles.

Les fragments discursifs, découpés dans diverses sources romanesques, suivent le même fonctionnement polysémique, superposant au sens initial des syntagmes prélevés une interprétation associative liée au nouveau contexte et à la relecture du modèle culturel. Au regard des précédentes pratiques du « détournement de phrases » (*Hurlements en faveur de Sade, La Valeur éducative...*), les segments prélevés relèvent davantage de l'ordre du syntagme, ce qui permet de développer une plus large extension sémantique ; ainsi, les fragments découpés pour former le fond « narratif » de certaines pages ont une compréhension suffisamment étendue pour définir une nouvelle histoire : « à la terrasse du café », « et le feu du rasoir », « celles qui veulent être et rester », « très souvent votre robe », « Mais alors que faire ? », « la nuit pénètre en quelques minutes »... disposés sur la même page laissent suffisamment de place à l'implicite dans le rapport elliptique d'un fragment à l'autre pour produire une nouvelle interprétation et définir une autre diégèse, fragmentaire et associative. Certains mots peuvent ainsi se lire à double sens : le verbe « être » recouvre par exemple, dans la phrase « celles qui veulent être et rester », l'épaisseur sémantique de l'existence (au sens où l'entendait par exemple Gil J Wolman dans *l'Anti-concept* : « Certains existent les autres ne sauraient tarder ») qu'il n'avait pas forcément dans son contexte initial ; de telle sorte que les syntagmes détournés prennent, dans la recontextualisation du collage, une connotation liée au mode d'existence situationniste et aux expériences de situations provisoires. Dans d'autres cas, les

syntagmes prélevés ne développent plus un réseau associatif et elliptique, mais sont reliés syntaxiquement pour former une nouvelle phrase ; ainsi quatre fragments découpés, et clairement distingués dans leur typographie, construisent par assemblage la phrase « toute sa vie à parcourir le monde / indispensable de la jeunesse / qui se dessèche un peu plus chaque jour / à portée de vos lèvres⁶⁰⁸ » : les thèmes de l'aventure et de l'exploration du monde, de la dérive (première découpe) revêtent dans cette nouvelle phrase un sens métaphorique lié à la détermination « de la jeunesse » (deuxième découpe), le sème du « dessèchement » (troisième découpe), sans doute tiré d'un slogan publicitaire, évoque la finitude et l'écoulement du temps, et appelle, par association, le mot « lèvres » (quatrième découpe) qui évoque à son tour à la fois l'alcool (comme pourrait le suggérer sa probable origine dans un slogan publicitaire pour une quelconque boisson) et la sensualité, etc..

Les collages de *Fin de Copenhague* fonctionnent ainsi comme un réseau complexe d'associations et de détournements sémantiques, chargé d'une fonction critique et dialectique ; la multiplicité des supports utilisés (plans, cartes, étiquettes, gravures, syntagmes, découpés dans divers journaux, magazines ou romans) et leur hétérogénéité sémiotique associée au *dripping* d'Asger Jorn désarticulent le fluidité d'un « récit » et agencent un nouvel ordre du discours, ou un autre régime de signes, consistant à recycler ou retraiter sémantiquement des éléments « préfabriqués ». Cet autre régime de signes consiste à dénouer le discours établi, le sens préfabriqué, les ressources sémiotiques de la culture marchande, pour articuler de nouveaux agencements de sens et construire une autre situation existentielle, c'est-à-dire dépasser, dans un mouvement dialectique, le stade de décomposition de la culture en détournant les signes de leurs significations pour les revitaliser, les agencer dans de nouvelles situations.

Par rapport aux autres modes de détournement précédemment employés (discrépance, photomontage « métagraphique », recontextualisation syntagmatique), *Fin de Copenhague* poursuit et approfondit l'expérience de Gil J Wolman dans « J'écris propre », en explorant la dimension proprement matérielle du collage ; le livre participe toujours de l'ambivalence sémantique du détournement, qui juxtapose ironiquement le sens initial des emprunts et leur déviance contextuelle, mais l'agencement hétérogène des matériaux qui le composent met en avant la matérialité même du collage, en soulignant les découpes, les froissements, les pliages, les maculations des éléments détournés, de telle sorte que cette expérimentation donne une visibilité et une épaisseur à la coupure, à la découpe du matériau sémiotique, ou, pour le dire autrement, au *cut-up*.

Le livre, devenu machine de recyclage sémiotique ou de récupération sémantique selon les matériaux traités, prend une dimension ostensiblement matérielle dès sa couverture, puisque l'édition originale présente une couverture découpée dans un flan typographique (moule pour

⁶⁰⁸ Cf. Asger Jorn, *Fin de Copenhague*, *op. cit.*, non paginé. Cette technique d'assemblage syntagmatique avait déjà été utilisée par Gil J Wolman dans son « récit détourné » « J'écris propre ».

confectionner les formes typographiques) et donne ainsi une visibilité à l'envers ou aux « négatifs » des signes, – en quelque sorte, aux « dessous » sémiotiques de la « culture » qui répondent, dans le travail de « négativité » du détournement, aux « dessous d'affiches » que François Dufrêne pratique à la même époque.

Mémoires

Mémoires reprend et approfondit cette première expérience, presque improvisée à partir d'éléments de récupération, en donnant une nouvelle épaisseur au « récit » et une plus grande visibilité à la matérialité des collages.

Ce « récit détourné » s'articule sur trois époques, qui évoquent trois grandes étapes de l'Internationale lettriste pour Guy Debord : juin 1952, le moment de la création de l'I.L. et la première projection de *Hurlements en faveur de Sade* ; décembre 1952, c'est-à-dire la première conférence à Aubervilliers qui définit le projet esthétique et révolutionnaire du mouvement ; enfin septembre 1953, qui correspond aux premières expériences de « dérives psychogéographiques » menées avec Gilles Ivain. Le récit prend donc une part largement autobiographique, comme le souligne le titre, et revient, alors que l'Internationale situationniste vient d'être créée – et comme pour souligner symboliquement la rupture dialectique de cette création – sur les moments décisifs de la première époque de l'I.L..

Pour évoquer cette période et le souvenir, forcément parcellaire, que Guy Debord en garde, le choix des « éléments préfabriqués » et de leur source prend toute son importance, et se charge d'une double valeur allusive, comme il le précise dans son article « Le détournement comme négation et comme prélude », publié peu après :

Il y a une force spécifique dans le détournement, qui tient évidemment à l'enrichissement de la plus grande part des termes par la coexistence en eux de leur sens ancien et immédiat – leur double fond.⁶⁰⁹

Ce « double fond » constitue tout le réseau interprétatif de *Mémoires*, comme l'a exhaustivement montré Boris Donné⁶¹⁰, dans la mesure où les fragments découpés et détournés recouvrent dans l'agencement des collages une double acception : d'une part, le sens détourné du

⁶⁰⁹ Guy Debord, « Le détournement comme négation et comme prélude », in *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 10 ; repris in *Internationale situationniste, 1958-1969, op. cit.*, p. 78.

⁶¹⁰ Dans *Pour Mémoires*, Boris Donné analyse la composition du livre et, en confrontant les sources des « détournements abusifs » et leur mise en situation dans les pages du livre, met en évidence tout un réseau d'associations qui font allusion à la vie de Guy Debord, définissant ainsi la latence autobiographique du livre. Ces quelques pages de mise en perspective lui sont donc fortement redevables. (Cf. Boris Donné, *Pour Mémoires*, Editions Allia, Paris, 2004.)

fragment discursif mis en situation est actualisé dans son sémantisme, et réorienté dans le cadre d'une mutation des modes d'existence ; de l'autre, lorsqu'il s'agit d'un « détournement abusif », dont la source est perceptible, l'épaisseur allusive au contexte et au sens originels du fragment détermine la complexité sémantique du livre. Ainsi, par exemple, les pages évoquant la dérive psychogéographique et le dépassement de l'art dans la construction de situations existentielles ne sont pas tout à fait découpées dans des livres pris au hasard : deux fragments prélevés aux notes de Baudelaire sur Thomas de Quincey (« *Un mangeur d'opium* »), et rapportant respectivement l'errance de l'opiomane dans les rues de Londres ou la recherche désespérée de « la pauvre Ann », rencontrée par hasard et devenue introuvable, sont associés à un extrait du cycle breton rapportant la rencontre de Galaad et de neuf chevaliers venant de Gaule, d'Irlande et du Danemark⁶¹¹, et enfin à un article de manuel d'histoire sur la Fronde expliquant que les seigneurs s'identifiaient à des « héros de roman ». Chacun de ces fragments peut se lire comme une allusion à un évènement de la vie de Debord, à l'époque de l'Internationale lettriste (la consommation de drogues, l'exploration psychogéographique de certains quartiers de Londres, la rencontre éphémère avec Barbara Rosenthal, la création de l'Internationale situationniste par le regroupement de mouvements issus de Grande Bretagne, du Danemark et de la France, la recherche de réalisation de situations dans le monde concret du quotidien et la dialectique de l'art et de l'existence...) ; cependant, cette relecture contextuelle reste « collée » au sens initial des textes découpés, et prend ainsi une portée plus étendue, mêlant tout un fond idéologique et culturel⁶¹² au développement historique de la révolution lettriste (relecture, en quelque sorte, de la Fronde, de la Quête du Graal, du désenchantement passionnel et romantique...).

Ainsi, à l'agencement des problématiques lettristes et de leurs thèmes privilégiés (la jeunesse, la révolte, la passion, la dérive sous toutes ses formes, etc.⁶¹³) se mêle tout un réseau d'évocations de souvenirs et d'allusions souvent imperceptibles à la vie de Guy Debord durant cette période, donnant au détournement une portée paradoxalement autobiographique et souvent mélancolique, puisque, comme il le rappelle en première page du livre, l'« ouvrage est entièrement composé d'éléments préfabriqués⁶¹⁴ ». La charge critique et négative dont relevait les premières formes de

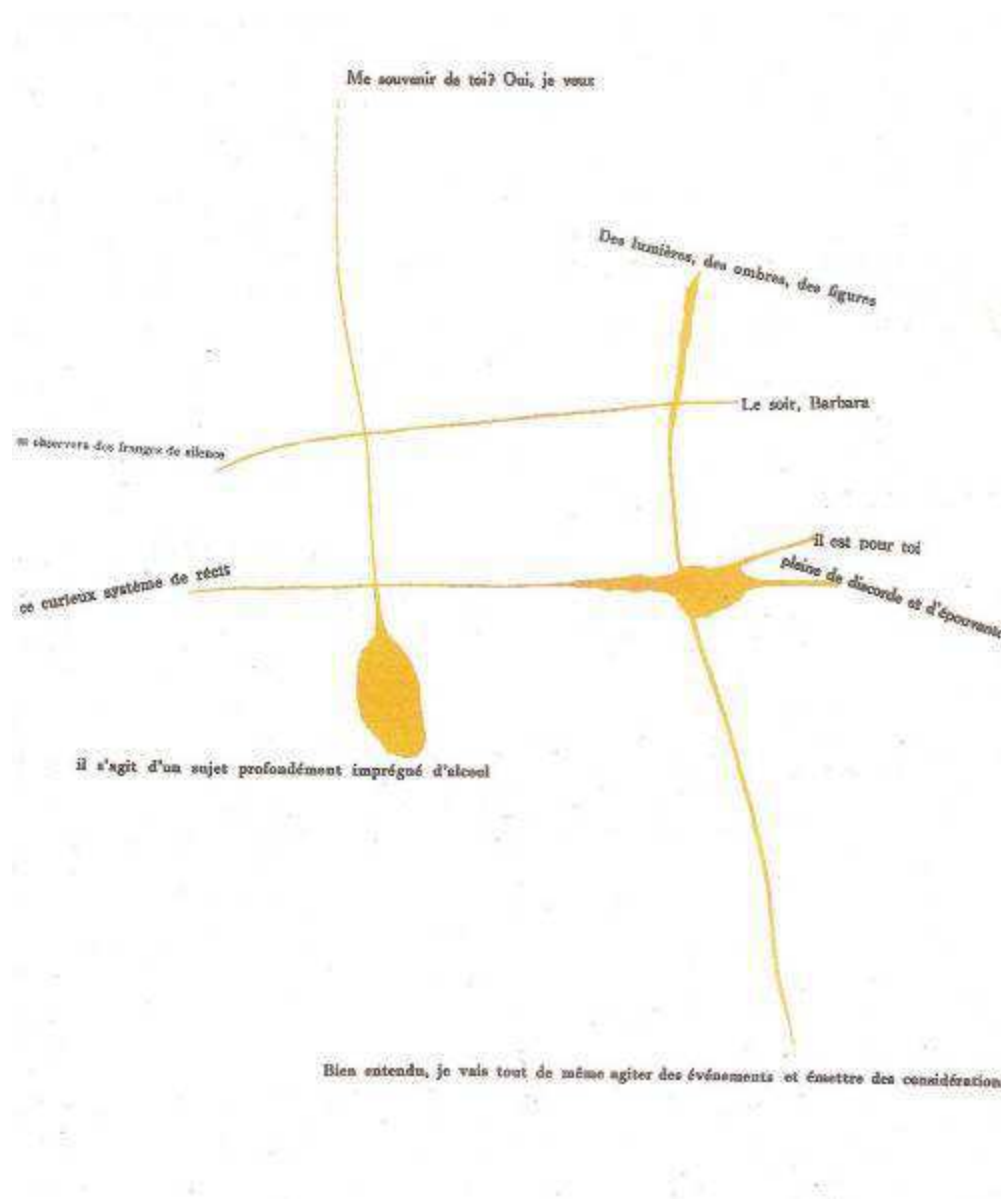
⁶¹¹ Cf. Guy Debord, *Mémoires*, Editions Allia, Paris, 2004, non paginé.

⁶¹² Cette superposition d'un sens dénotatif (détourné) et connotatif (initial) peut tout aussi bien procéder d'une distance ironique ; ainsi ce fragment, pouvant se lire comme une allusion à la vie de Guy Debord avant la création de l'I.L. et ses premiers scandales, puis son absence de reconnaissance par le public et le milieu culturel : « Je n'étais rien, au départ. A mes côtés, pas l'ombre d'une force, ni d'une organisation. En France, aucun répondant et aucune notoriété. A l'étranger, ni crédit, ni justification », est découpé dans les *Mémoires de guerre* de Charles de Gaulle. (Cependant, cette référence peut aussi marquer la constitution de l'I.L. comme une machine de résistance et une machine de guerre internationale...)

⁶¹³ Cf. Boris Donné, *Pour Mémoires*, *op. cit.*, *passim*.

⁶¹⁴ Trait sur lequel il insiste à nouveau dans sa préface à la réédition du livre en fac-similé par Jean-Jacques Pauvert en octobre 1993 : « J'ai publié des Mémoires qui n'étaient franchement composés que de citations très variées, sans compter une seule phrase, même brève, qui fût de moi. » (« Attestations », repris in Guy Debord, *Mémoires*, *op. cit.*, non paginé ; *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1841.) Certains fragments sont cependant prélevés d'articles théoriques ou du scénario

détournement prend donc ici toute une épaisseur esthétique et positive en s'agencant paradoxalement sur le biographique.



GUY DEBORD, *Mémoires* (décembre 1958)

La première page du livre définit elle-même cette imprégnation de souvenirs personnels, d'allusions circonstanciées, de problématiques esthétiques et existentielles, comme aussi, de réflexions sur le détournement et sa pratique dans la matière du livre. Le premier collage, découpé dans Shakespeare⁶¹⁵, « Me souvenir de toi ? Oui, je veux », inscrit bien évidemment le livre dans le

de *Hurllements en faveur de Sade*, mais tronqués par la lacération. Par ailleurs, il avait noté sur un exemplaire original, en mars 1986, l'origine des détournements qui composent le livre : comme pour le « poème englobant » de François Dufrené (1953) ou le « récit détourné » de Gil J Woman (1956), la mention de l'origine des composantes du texte permet de souligner le travail d'englobance, de montage ou de déviance sémantiques de cette esthétique du « préfabriqué ».

⁶¹⁵ *Hamlet*, I, 5. Cf. Boris Donné, *Pour mémoires*, op. cit., pp. 32-33.

domaine de la mémoire et du genre autobiographique, mais aussi, comme le confirme la suite des collages (« ce curieux système de récit » « il est pour toi »), dans un énigmatique et implicite dialogue avec les êtres proches⁶¹⁶, dessinant ainsi un réseau d'allusions éclectiques qui déterminent toute l'ambiguïté herméneutique du livre ; cependant, la page se clôt sur un segment (découpé dans *Déjà jadis*, de Ribemont-Dessaignes, paru en 1958) qui donne une dimension moins confidentielle au livre et l'inscrit davantage, par sa portée événementielle et conceptuelle, dans le cadre d'une histoire de l'Internationale lettriste : « Bien entendu, je vais tout de même agiter des événements et émettre des considérations », si bien que l'ensemble de *Mémoires* (au pluriel) se présente comme une multiplicité signifiante, superposant et agençant différents niveaux de lecture et de multiples degrés d'interprétation.

Ainsi, les collages « Le soir, Barbara » (roman policier), « pleine de discorde et d'épouvante » (Shakespeare), « il s'agit d'un sujet profondément imprégné d'alcool » (Jean Reverzy, *Le Passage*) recouvrent à la fois un sens littéral, définissant comme les prémices d'un fond diégétique, très elliptique, et un sens analogique, faisant référence à la première période de l'Internationale lettriste, mais dont les allusions ne sont pleinement perceptibles qu'à ceux qui l'ont vécue.

D'autre part, cette première page définit un nouveau mode de composition narrative (comme l'indique le déterminant démonstratif, « ce curieux système de récit ») : les segments « Des lumières, des ombres, des figures » et « on observera des franges de silence » indiquent, aux plans sémantique et syntaxique, une construction basée sur la parataxe et l'ellipse, laissant une large place à l'implicite comme à l'indétermination de la lecture et de l'interprétation. En effet, même s'il est parfois possible d'établir un lien logico-sémantique entre les fragments découpés sur la page (ainsi, précédemment, le pronom « il » du segment « il est pour toi », peut – mais ne doit pas forcément – désigner « ce curieux système de récit », placé plus à gauche dans un ordre de lecture fortement perturbé par la mise en page), mais l'agencement des collages privilégie l'indétermination, ce qui libère l'ordre de lecture des différents segments et développe une lisibilité parcellaire, comme des fragments mnésiques et associatifs. Le découpage des fragments tend même, à l'inverse, dans certaines pages, à dissocier les unités d'un même segment (ainsi le collage de l'épigraphe de *Voyage au bout de la nuit* de Céline dissocie le titre « Chanson des Gardes Suisses » et le quatrain « Notre vie est un voyage / Dans l'hiver et dans le Nuit, / Nous cherchons notre passage / Dans le Ciel où rien ne luit »...), de telle sorte que l'unité sémantique du fragment d'origine se trouve lacérée dans sa matérialité, et libère, par ce découpage, une indétermination sémiotique qui permet d'accentuer le détournement (la chanson des gardes suisses définit une forme de dérive existentielle,

⁶¹⁶ Originellement tiré à deux cents exemplaires, le livre a été distribué, comme le précise Guy Debord dans sa préface de 1993 (« Attestations »), « sur le mode du potlatch : c'est-à-dire du cadeau somptuaire, qui met l'autre au défi de donner en retour quelque chose de plus extrême. » Ce mode de distribution, rappelant celui de la revue lettriste, touche aussi bien les proches de Guy Debord qu'un public élargi, notamment par l'intermédiaire du Psychogeographical Comitee of London, qui servit de pivot avec les U.S.A.

proche de l'éthique-esthétique de l'Internationale lettriste, mais son titre « Chanson des Gardes Suisses », collé en-dessous de la date « 1793 » et placé vis-à-vis de la reproduction d'une peinture représentant un épisode révolutionnaire, réoriente le texte dans le sens d'une révolution à la fois sociale et existentielle) et de détacher tout un implicite associatif.

Plastiquement, ce qui permet de créer un lien entre les fragments découpés, et de tisser visuellement un réseau d'associations, ce sont les « structures portantes » d'Asger Jorn qui organisent la « syntaxe » des collages, ou leur « architecture » pour reprendre la métaphore de Guy Debord. En effet, pour la réalisation de *Mémoires*, Asger Jorn délaisse la technique du *dripping* (encore présente, cependant, dans certaines pages plus chargées visuellement, dans la dernière partie notamment) pour privilégier l'usage d'allumettes trempées dans l'encre⁶¹⁷ au tracé plus fin, permettant de rattacher certains segments découpés ; les tracés relient ainsi les collages et tissent, de manière plus ou moins marquée selon l'épaisseur de la coulée, sa fluidité ou ses taches, un réseau d'associations sémantiques : pour l'exemple précédemment cité, la gravure révolutionnaire est associée à la date « 1793 », tandis qu'une ligne asymétrique relie le titre de la « chanson des Gardes Suisses » à son quatrain, lui-même relié à un autre collage, « Sous l'influence de l'alcool », permettant de réinterpréter à nouveau la chanson et le sens de la dérive, etc.. De même, pour la première page du livre, les coulures encore très propres et fluides permettent de privilégier certaines associations logico-sémantiques et d'organiser, mais là encore, de manière assez subjective, un ordre de lecture et une situation herméneutique. Et c'est justement cette dimension proprement visuelle des coulures d'encre qui permet de délivrer le sens ou l'orientation des collages, et de produire un autre régime de signes : une forme matérielle de relecture et de redéfinition des discours « préfabriqués », une déstructuration esthétique de la culture et un détournement de ses formes anciennes pour délivrer une nouvelle construction du sens.

Ce traitement matérielle du texte fait entrer la *technique du détournement*, comme déviation sémantique de discours « préfabriqués », dans l'*esthétique du collage* et, en accentuant le travail de découpe (logique, sémantique et matérielle), dans une première forme de *cut-up*.

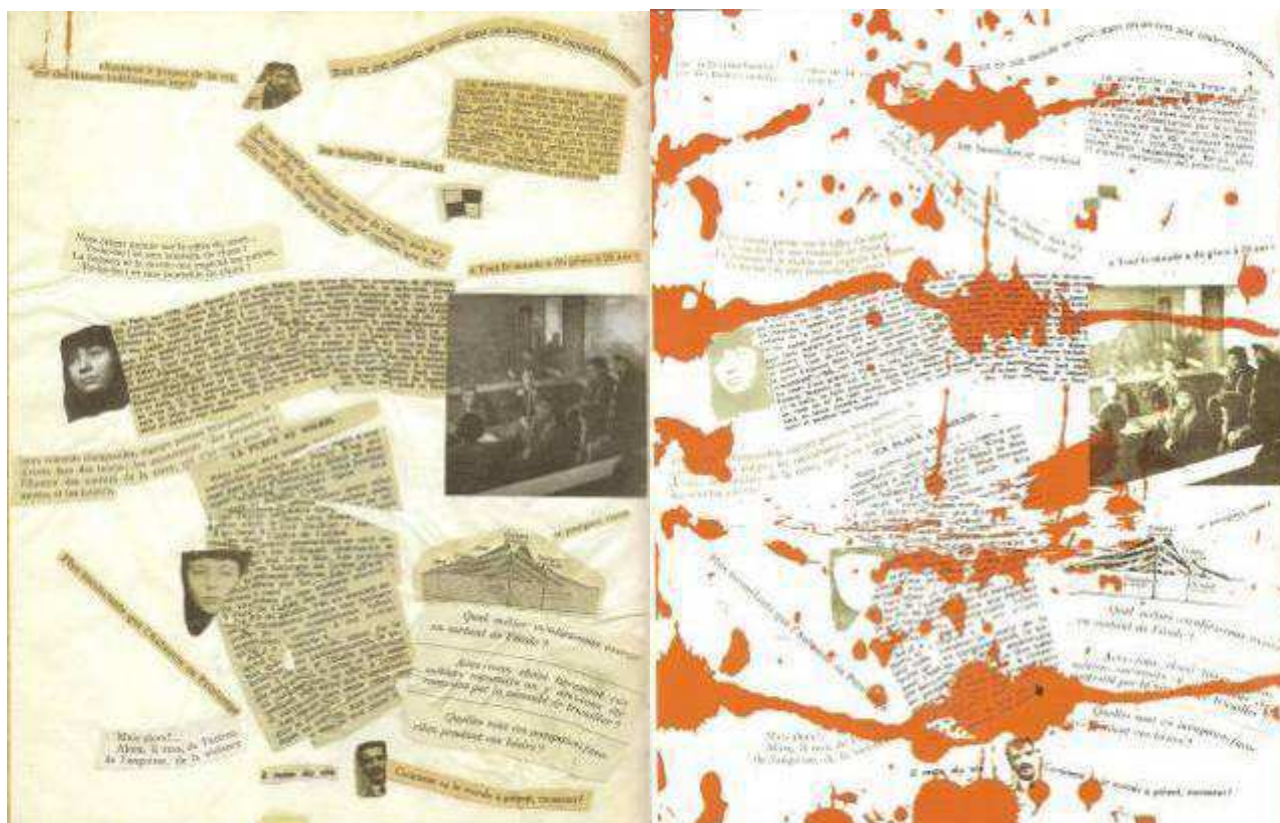
Au niveau de la composition des collages, le livre intègre progressivement un matériau iconique de plus en plus dense et hétérogène, qui tisse avec les fragments discursifs un réseau d'associations de plus en plus complexe : d'abord, des photos de la « tribu⁶¹⁸ » de « Chez Moineau », extraites du livre *Love on the Left Bank* du photographe Ed van der Elsken⁶¹⁹, et des photos personnelles découpées dans l'Internationale lettriste n° 4 (on reconnaît ainsi Guy Debord, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Gilles Ivain, mais aussi Kaki, Eliane Papai, Jean-Michel Mension...), et qui

⁶¹⁷ Cf. Boris Donné, *Pour mémoires*, op. cit., p. 15.

⁶¹⁸ Sur la « tribu » lettriste et le milieu interlope qui fréquentait le bistrot « Chez Moineau », voir le livre de souvenirs de Jean-Michel Mension, *La Tribu*, Editions Allia, Paris, 2001.

⁶¹⁹ Cf. Boris Donné, *Pour mémoires*, op. cit., pp. 89-92.

permettent de restituer, comme traces du souvenir, l'ambiance de cette période ; ensuite, des découpes de plans de ville, de cartes anciennes (Golf de Rio) ou plus récentes (Grande Bretagne), de gravures pédagogiques (géographie du littoral, coupe d'un volcan), de coupes architecturales (pensionnat, extérieur et intérieur de maison bourgeoise), de gravures historiques représentant différents modèles d'habitation (château fort, cité, hutte, tepee, temple, cabane, building...), dont la présence devient pléthorique dans la dernière partie consacrée à la période d'exploration psychogéographique ; enfin, des fragments divers, comme une étiquette de bouteille de bière (« *Guinness is good for you* »), des photos de *pin-up* en sous-vêtements, des *comics* détournés ou des séquences publicitaires, des gravures représentant des soldats, un pèlerin, une famille en vacances à la plage, et trois reproductions de tableaux (dont l'une est modifiée : sur une reproduction de gravure médiévale, Debord a substitué aux visages des personnages placés autour de la table ronde et du Graal, ceux de Machiavel, Hegel, Marx, Retz et Fourier⁶²⁰...).



GUY DEBORD, *Mémoires* (décembre 1958)
(collage original et édition)

Au niveau des fragments discursifs, certaines pages, très denses, sont composées d'une grande quantité de textes qui viennent saturer le réseau d'associations ; cette saturation de la lisibilité (comme saturation fragmentaire de la mémoire, aussi) est encore accentuée par l'utilisation

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 141.

progressive dans le livre de la technique déjà utilisée dans *Fin de Copenhague* qui consiste à altérer le texte dans sa matérialité en le découpant, en le froissant ou en le pliant : le texte est déformé dans sa matière graphique, rendant sa compréhension parcellaire et lacunaire. D'une certaine façon, Guy Debord applique à la matière graphique et aux segments discursifs la technique de la ciselure de la pellicule expérimentée dans le premier cinéma lettriste, de telle sorte que l'*esthétique matérielle* de la forme de collage qui se met en place dans ces livres semble procéder par *transmédiation* du cinéma à la lettre et au roman, en accentuant la matérialité même des découpages et le travail de ciselure du texte⁶²¹. Le *dripping*, les coulures d'encre d'Asger Jorn, plus ou moins épaisses et denses selon les pages, participent aussi de ce travail de ciselure du texte, de maculation du discours « préfabriqué », de désorganisation du sens ou de déstructuration des modèles symboliques, lorsqu'elles viennent se superposer au texte et en interdire toute intelligibilité. Ce travail de *décomposition du discours* s'applique à la matérialité même du texte qui devient une simple zone d'intensités perceptives où les signes deviennent parcellaires (seuls quelques mots, quelques syntagmes sont lisibles, dont le sens global reste latent) et quasiment réduits à leur matière visuelle.

Comme pour *Fin de Copenhague*, la couverture de l'édition originale de *Mémoires* est composée de matériaux de récupération : de simples feuilles de papier de verre, donnant au livre une autre sensibilité tactile⁶²².

L'ensemble de ces procédures de collage (hétérogénéité des composantes, ciselure et maculation du texte dans sa matérialité) produisent un effet de désordre ou de saturation sémiotiques, mais composent par là même un autre mode de narration qui, en n'utilisant que des matériaux « préfabriqués », énonce une subjectivité et construit un nouvel environnement existentiel.

Ces deux livres expérimentaux donnent ainsi au détournement la fonction d'un récit, composé de brèves séquences elliptiques, et, en accordant une large place à la matérialité des signes détournés et à leur altération matérielle, dépassent le simple niveau du détournement (sémantique) pour renouer avec une esthétique du collage. La composition des pages met en évidence la découpe

⁶²¹ Après les diverses ciselures de la pellicule expérimentées dans les films d'Isidore Isou puis Lemaître, Guy Debord prévoyait, dans le premier scénario de *Hurlements en faveur de Sade*, non réalisé, l'utilisation de ce procédé, notamment par le brossage de la pellicule. Par ailleurs, il avait déjà fait paraître, dans *Ion* (1952), une photographie de lui-même volontairement abîmée, froissée et piétinée. (Cf. *Œuvres, op. cit.*, couverture, et commentaire p. 1903.) *Mémoires* applique bel et bien cette technique de la ciselure, mais à la matérialité des fragments de textes découpés, et non plus à la pellicule – ou alors, considérés comme pellicule et surface d'enregistrement, à déformer matériellement et à détourner sémantiquement. L'analogie avec le cinéma touche aussi le rythme et la composition du « récit » qui, comme dans les expérimentations cinématographiques de la première époque lettriste, fonctionne par segmentation et montage séquentiel : chaque page procède par association d'éléments hétérogènes créant une séquence, ou recréant un événement ou une situation.

⁶²² Boris Donné précise que l'idée de cette couverture revient à Verner Permild, l'imprimeur, et Asger Jorn. (Cf. Boris Donné, *Pour mémoires, op. cit.*, pp. 9-11.) On peut certes y saisir, tactilement, une forme de forclusion du livre, dans ce qu'il peut dire de l'intime et de l'affectivité de Debord, la part insidieusement inconsciente de toute tentative biographique, au-delà d'un simple exercice de Mémoire historique ; mais, cette forme d'épaisseur raboteuse, cette rugosité du livre peut tout aussi bien traduire la distance qui le sépare, malgré la forme du détournement et du recyclage sémiotique, de la réalité de l'existence : sa forclusion dialectique.

des matériaux sémiotiques, leur altération matérielle, de telle sorte que la technique du collage s'y infléchit dans le travail de découpage et esquisse ainsi une esthétique, tout aussi bien qu'une sémiotique, du *cut-up*.

Comics

La publication de ces deux livres reste très confidentielle⁶²³, mais Guy Debord, par la suite et dans le courant des actions et publications de l'Internationale situationniste, réinvestit la pratique du détournement dans l'esprit de « propagande » ou de « contre-communication » qui avait déjà été pratiquée durant la période de l'Internationale lettriste : sous forme de tracts ou d'affiches (« Nouveau théâtre d'opérations dans la culture », janvier 1958), d'enregistrement sonore (« Message de l'internationale situationniste », avril 1959), de film (*Sur le passage de quelques personnes à travers une courte unité de temps*, monté en septembre 1959) ou, fait nouveau et recrudescant dans les publications de l'I.L., de *comics* ; tandis qu'Asger Jorn, la même année, réalise et expose ses « Modifications » (Peinture détournée) à la galerie Rive Gauche – des tableaux chromos achetées au marché aux puces, qu'il vandalise par l'ajout de motifs peints à gros traits⁶²⁴.



I.S. n° 2 (décembre 1958)



I.S. n° 7 (avril 1962)

Certains *comics* apparaissent déjà dans la composition de *Mémoires*, et prennent un sens détourné : une séquence de trois vignettes publicitaires pour « le grand concours de l'auto-journal »

⁶²³ *Fin de Copenhague* est tiré à deux cents exemplaires, et *Mémoires*, d'aussi faible tirage, n'est réédité par Jean-Jacques Pauvert qu'en 1993 ; Debord précise, en gardant ce même principe de dépassement dialectique de l'art, dans son introduction « Attestations » : « Je n'ai en tout cas pas dit le moindre bien de ces *Mémoires*, en leur temps. Et je ne crois pas qu'il y aurait plus à en dire maintenant. J'avais prouvé d'emblée ma sobre indifférence envers le jugement du public, puisque celui-ci n'était même pas admis à voir l'ouvrage. Le temps de telles conventions n'était-il pas dépassé ? » (Cf. Guy Debord, « Attestations », repris in *Œuvres, op. cit.*, p. 1841.)

⁶²⁴ Dans son texte de présentation de l'exposition, Asger Jorn précise toute la portée négative qu'il assigne au détournement : « Pourquoi rejeter l'ancien / si on peut le moderniser / avec quelques traits de pinceau ? / Ça jette de l'actualité / sur votre vieille culture. Soyez à la page, / et distingués / du même coup. La peinture, c'est fini. / Autant donner le coup de grâce. / Détournez. / Vive la peinture. » (Cité in *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Edition Allia, Paris, 2004, p. 103.)

permettant de gagner « une Mercedes ou une Cadillac » suffit à dénoncer le modèle social proposé par sa simple recontextualisation ; deux autres, en revanche, sont extraites de *comics* américains, l'une présentant des soldats au combat, onomatopées à l'appui (« BANG ! », « RAT-TA-TA-TA »), l'autre quatre personnages vus de face, en plan serré, et visiblement en marche, l'un d'eux commentant : « C'EST INOÛI UNE PAREILLE AVENTURE EN PLEIN XX^{ÈME} SIECLE... ». Ces deux *comics* ne recouvrent pas exactement le même fonctionnement sémantique que les vignettes publicitaires ; en effet, le collage d'une réclame illustrée sous forme de bande dessinée permet, dans le nouvel environnement de la page et de la situation qu'elle crée, de dénoncer l'idéologie marchande qu'elle implique et les modes de vie qu'elle impose, tandis que les *comics* et leurs phylactères énoncent comme des commentaires sur l'œuvre ou la situation qu'elle tente de recréer – une machine de guerre dans la société de consommation pour le premier, l'étonnement et l'engouement du groupe lettriste pour la découverte de la « dérive psychogéographique » pour la seconde. Au même titre que les « détournements de phrases », ou de segments discursifs, les collages de *comics* se chargent de cette double valeur de négativité critique et de dépassement dialectique : de « négation » et de « prélude ».

En même temps que *Mémoires* est édité au Danemark, sort le deuxième bulletin de l'*Internationale situationniste* (décembre 1958) : Guy Debord y reproduit son texte « Théorie de la dérive », et commence à intégrer des *comics* dans la composition du bulletin, au même titre que les *pin up* déjà apparues dans le premier numéro (juin 1958), – détournements iconologiques qui se poursuivent tout au long des publications de l'*Internationale situationniste*, jusqu'en 1969, et même dans le montage de la bande-image de courts métrages, comme *Critique de la séparation* (1961).

Les phylactères de la vignette reproduite dans l'*Internationale situationniste* n° 2, au milieu d'articles sur la « dérive psychogéographique » (Debord, Khatib) et l'urbanisme (Constant), se chargent d'une teneur utopique, et peuvent se lire comme des commentaires sur l'actualité du groupe situationniste, et ses activités ; l'image, en revanche, clairement marquée par l'univers de la S-F, entre en contradiction avec le discours situationniste et plonge au contraire le lecteur dans la dimension du spectacle, et c'est justement de cette contradiction que naît le « détournement », ici autant sémantique (dans la recontextualisation du phylactère) que sémiotique (dans la nouvelle fonction accordée à l'image). Autrement dit, l'usage de *comics* permet d'ancrer le discours situationniste, et ses valeurs dialectiques, dans la culture populaire, et ainsi d'en détourner la fonction : en décomposer l'usage spectaculaire.

Le détournement de la vignette publiée dans le n° 7 (avril 62) repose non plus sur l'allusion et l'exaction sémiotique, mais sur la critique implicite : insérée au milieu d'un article sur la « communication prioritaire » (décrivant le conditionnement sociologique et culturel des mass-médias et leur « tyrannie exercée sur la vie »), la phrase « ET... SURTOUT... QU'IL NE M'ARRIVE

RIEN ! » dénonce le modèle de vie et de consommation que décrivent l'image et le reste du phylactère, dans la mesure où, par détournement contextuel, elle ne recouvre plus uniquement son sens initial de « tranquillité » (associée aux vacances, à la plage, au divertissement), mais lie plus profondément cette inaction à l'oubli de l'existence et au transfert de la vie passionnelle dans le spectacle et le divertissement : le strict opposé de la vie désirante et de la création de situations. Seulement, au regard des détournements critiques de la période lettriste, la négativité culturelle et idéologique de ces *comics* ne procède d'aucune modification formelle : la vignette est seulement découpée et intégrée dans un nouveau contexte qui suffit à en modifier la portée sémantique et la fonction sémiotique.

Les *comics*, dans leur détournement, permettent d'ancrer la propagande dans la culture populaire, et d'en détourner la fonction, définissant ainsi de nouveaux supports de « propagande » pour subvertir la culture en place et l'ordre de la communication.

En avril 1959, Debord réalise un collage intitulé « Message de l'Internationale situationniste », à partir de fragments découpés⁶²⁵ dans *Rapport sur la construction de situations* (juin 1957) et divers textes parus dans l'*Internationale lettriste* n° 1 (juin 1958), pour être enregistré sur bande sonore et diffusé lors d'une conférence prévue par la section d'Amsterdam, en mai 1960, dans le cadre d'une exposition qui devait organiser une « micro-dérive » dans les salles de musée transformées pour l'occasion en labyrinthe, mais qui n'eut finalement pas lieu. Les fragments de textes reprennent les concepts clés des positions théoriques de Guy Debord sur le rôle de l'Internationale situationniste, le bouleversement de la culture et de la vie quotidienne dans leurs multiples dimensions ; le collage est ici pratiqué non plus dans le cadre du « détournement » sémiotique, comme travail de négativité culturelle, puisque Debord découpe les productions discursives qui définissent l'acte de création de l'Internationale lettriste, mais dans la perspective d'un réagencement communicationnel : les fragments découpés sont répartis sur trois voix, et la conférence se résume à ce simple enregistrement destiné à être diffusé en boucle lors de l'exposition, c'est-à-dire de la pratique de la « dérive ».

Le collage et son transfert sonore opèrent par découpes, fragmentations et réagencements du discours pour le rendre plus opératoire et performatif, et donner consistance à une contre-propagande, comme se suggère le titre.

Enfin, Debord réalise dans le même temps un court métrage, *Sur le Passage de quelques personnes en une courte unité de temps*, qu'il finit de monter au mois de septembre de la même année ; comme *Mémoires*, le film revient sur les premières années de l'Internationale lettriste, et définit ses principes de révolution esthétique ; seulement, à la différence du livre réalisé avec Asger

⁶²⁵ Ce collage est reproduit en *fac-simile* dans *Textes et documents situationnistes, 1957-1960, op. cit.*, pp. 109-116 ; repris in *Œuvres, op. cit.*, pp. 464-470.

Jorn, le film ne recourt que partiellement au détournement : sur le modèle esthétique des premiers films lettristes, le montage de la bande-son et de la bande-image repose toujours sur la technique de la discrédance, et reprend l'insert d'images hétérogènes (écran blanc, photographies, cartons, fragments de films publicitaires pour Monsavon, images de l'ordre établi : « au Japon, plusieurs centaines de policiers casqués surgissent en courant », « Manifestation de colons en mai 1958 », « De Gaulle parle à la tribune ; il tape du poing »...), mais la plupart des plans utilisés (tournés, et non plus détournés) entrent en étroite relation avec les thèmes abordés dans la bande-son, même s'ils ne leur sont pas synchrones (plans de différents quartiers « psychogéographiques » de Paris, bistros, couples marchant dans la rue...); la bande-son elle aussi procède par détournements (« relevées indifféremment chez des penseurs classiques, un roman de science-fiction, ou les pires sociologues à la mode⁶²⁶ », – on reconnaît notamment la « Chanson des Gardes suisses », citée en épigraphe de *Voyage au bout de la nuit* – qui alternent avec des fragments d'articles publiés dans l'Internationale situationniste), et mêle descriptions et analyses de modes de vie, associées au mouvement situationniste.

La nature même de la composition du court métrage, qui agence des phrases et des images détournées pour évoquer une période de révolution culturelle vise à transformer la forme du documentaire, de la même manière que *Mémoires* décomposait la forme du roman ; c'est en tout cas ce qu'indiquent certains commentaires de la bande-son :

On ne conteste jamais réellement une organisation de l'existence sans contester toutes les formes de langage qui appartiennent à cette organisation.

[...]

Ce qui, le plus souvent, permet de comprendre les documentaires – c'est la limitation arbitraire de leur sujet. Ils décrivent l'atomisation des fonctions sociales, et l'isolement de leurs produits. On peut, au contraire, envisager toute la complexité d'un moment qui ne se résout pas à un travail, dont le mouvement contient indissolublement des faits et des valeurs, et dont le sens n'apparaît pas encore. La matière du documentaire serait alors cette totalité confuse.⁶²⁷

Si le détournement touche moins les composantes du film – le montage repose sur un agencement de phrases écrites et empruntées, de plans tournés et détournés : un montage du fabriqué et du « préfabriqué » –, que sa sémiologie, sa structuration d'un événement, ou d'une situation, c'est justement qu'il porte sur la forme du « documentaire », et tente ainsi de donner

⁶²⁶ Guy Debord, « Fiche technique », in *Œuvres, op. cit.*, p. 486. *Mémoires* n'était composé que d'« éléments préfabriqués », « Message de l'Internationale situationniste » découpait et agençait des fragments de divers textes situationnistes, la bande-son du court métrage *Sur le passage de quelques personnes...* malaxe et détourne des « éléments préfabriqués » et des fragments situationnistes, comme le montage de la bande-image.

⁶²⁷ Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes...*, dont le scénario est repris in *Œuvres, op. cit.*, pp. 474 et 476. Guy Debord revient par ailleurs sur l'usage détourné de la forme documentaire dans la « Fiche technique » du court métrage, qu'il publie en 1964 dans *Contre le cinéma* : « Pour prendre le contre-pied du documentaire en matière de décor spectaculaire, chaque fois que la caméra a risqué de rencontrer un monument, on l'a évité en filmant à l'inverse *le point de vue du monument...* » (repris in *Œuvres, op. cit.*, p. 486) ; il s'agit bien, dans la composition même du court métrage, de détourner la forme même du documentaire : sa pragmatique.

consistance, dans le travail de montage, au « réel » – cette « totalité confuse » où se mêlent prises directes et images d'archive. Il s'agit bien, par l'adoption de la forme et du format documentaires, de « contester » une forme de langage, de structuration de la réalité, et donc, de modalisation de la subjectivité, pour dégager, dans le magma confus des signes, une autre modalité d'existence.

Le « détournement » ne se définit donc plus seulement comme la simple forme de dépérissement ou de « décomposition » d'une culture et de son « organisation de l'existence », mais comme un travail de contestation socioculturelle, et de création de nouvelles valeurs.

Si cet objectif révolutionnaire a toujours été l'axe principal des actions et des créations du mouvement d'avant-garde depuis la « dissidence » de l'Internationale lettriste, les formes investies dans le tournant de ces années 1958-1959 développent une dimension spécifiquement visuelle : les *comics* et le cinéma, liées à une nouvelle culture populaire. Leur détournement devient un travail sur la communication et sa pragmatique spectaculaire : les signes sont détournés de leur sémantisme, par la recontextualisation des composantes du montage, et de leur fonction sémiotique, par la décomposition de la forme même du spectacle, et de l'écran qu'il constitue entre le réel et sa représentation, la réalité et sa structuration symbolique, ou le transfert qu'il effectue entre les affects et leur libération. Bref, un travail sur les microstructures qui conditionnent l'existence, et bloquent l'émergence d'une autre organisation de l'espace quotidien.

Avec l'expérience de *Fin de Copenhague* et *Mémoires*, la pratique du « détournement » prenait une dimension à la fois plastique, dans le travail de déformation du signifiant graphique (*dripping*, découpage, pliages...), et subjective, par l'agencement d'un réseau d'allusions et de double lecture, de telle sorte que le collage y devient une esthétique de mise en situation, au service d'un récit personnel. Avec la création de l'Internationale situationniste, le « détournement » redevient une technique de propagande pour une révolution du quotidien, un instrument de subversion sociale, en réinvestissant certains modes de communication, comme la diffusion sonore, la bande-dessinée et le documentaire. D'un point de vue technique, le « détournement » devient un appareil non seulement de recyclage sémantique et idéologique – dans son traitement des matériaux « préfabriqués » – mais aussi de redistribution ou de contamination sémiotique, puisqu'à partir de l'enregistrement sonore « Message de l'Internationale situationniste », il enchevêtre et malaxe des textes et des thèses situationnistes ou, comme dans *Sur le passage de quelques personnes...*, divers matériaux sémiotiques.

Et c'est justement dans cette même période, en 1959, que Brion Gysin découvre ou invente le *cut-up*, et expérimente, avec W. S. Burroughs, sa radicalité esthétique et sa pragmatique subversive.

3.3.2. Collage et cut-up

L'expérience menée à travers la composition de *Fin de Copenhague* et de *Mémoires* permet d'agencer, dans une forme inédite de récit, la sémantique du détournement et la sémiologie du collage, tout en travaillant les signes dans leur matérialité plastique. Cependant, dans le cadre de l'Internationale situationniste, cette expérimentation reste occasionnelle et atypique (elle encadre comme elle souligne la création du mouvement d'avant-garde), et les procédures de détournement s'inscrivent pour l'essentiel dans un travail de communication et de « propagande » pour une révolution culturelle et le renversement des valeurs d'une société basée sur la consommation et sa spectacularisation, définissant par là même le versant radical d'une forme d'art pop. A la fin des années cinquante, c'est davantage dans l'expérimentation du *cut-up* que cette articulation de l'esthétique du collage et de l'intentionnalité subversive du détournement trouve de nouveaux modes opératoires et renouvelle la déformation sémantique et matérielle des masses discursives.

Comment s'articule, dans les premières expérimentations du *cut-up*, la pratique du collage, née avec les premiers papiers collés cubistes, et la dislocation des discours dominants pour décoller le sujet des formes d'aliénations culturelles ?

Pour commencer, il faut revenir sur la façon dont Brion Gysin, alors établi dans la chambre 15 du « Beat Hotel », rue Gît-le-Cœur à Paris, « invente » le *cut-up*, en mars 1959. La « découverte » de ce processus de composition est relatée dans un entretien avec Gérard-Georges Lemaire, daté du mois de novembre 1974 :

Le hasard a tenu le premier rôle dans cette affaire. Au cours de l'année 1959, j'ai composé un nombre impressionnant de collages. Un jour, alors que je découpais des illustrations sur une grande table à dessin, j'ai inconsciemment cisaillé une bonne partie des journaux dont je l'avais recouverte au préalable. Je me suis retrouvé avec des colonnes d'articles coupés en deux tout à fait par accident. Sans trop y attacher d'importance, j'ai rassemblé les morceaux épars, et je me suis mis à lire les colonnes que mes ciseaux avaient curieusement associées. Je dois dire que j'ai éclaté de rire au premier coup d'œil et que, depuis ce moment, j'ai délaissé quelque peu mes collages pour me consacrer entièrement à ces surprenantes associations verbales.⁶²⁸

Plusieurs remarques s'imposent à la lecture de cette attestation. Tout d'abord, le *cut-up* procède littéralement du collage, et en est l'adaptation aléatoire au texte : Brion Gysin découvre, en découpant des fragments pour réaliser un collage, qu'il est possible d'effectuer le même geste à

⁶²⁸ « Rub out the words. Entretien entre Brion Gysin et Gérard-Georges Lemaire », in *Il y a des poètes partout*, Revue d'Esthétique, n° 3-4/1975, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975, p. 184. Plus précisément, dans *The Third Mind*, Brion Gysin évoque « le froid printemps 1959 » (« William Burroughs et moi avons examiné ensemble les techniques de l'écriture pour la première fois dans la chambre 15 du "Beat Hotel", rue Gît-le-Cœur à Paris, pendant le printemps froid de 1959 »), tandis que William Burroughs mentionne « l'été 1959 » (« Pendant l'été 1959, Brion Gysin, peintre et écrivain, découpa des articles de journaux en fragments et les redistribua *au hasard*. »). Cf. W. S. Burroughs & Brion Gysin, *Œuvre croisée*, Flammarion, Paris, 1976, respectivement pp. 53 et 32 (traduction Gérard-Georges Lemaire et Jean Chopin).

partir de textes, et donc de *transmédier* cette technique dans la littérature. Ensuite, les procédures de découpe et d'assemblage du *cut-up* systématisent des combinaisons arbitraires et aléatoires, pour produire des « associations verbales » inédites. Autrement dit, par l'adaptation de la technique du collage (découpe fragmentaire et assemblage sémiotique), le *cut-up* déplace les processus d'association dans le champ sémantique, engageant ainsi de nouveaux agencements de sens.

Brion Gysin fait part de sa « découverte » à William Burroughs, et tous deux expérimentent ce mode de composition aléatoire pour produire de multiples textes, dont les premiers sont publiés en 1960 – il s'agit de *Minutes to go* (Two Cities, Paris) et *The Exterminator* (Auerhahn Press, San Francisco) –, avant d'assembler ces multiples fragments dans *The Third Mind* en 1964-1965⁶²⁹. D'autre part, le procédé d'agencement aléatoire du *cut-up* répond à l'esthétique de la dislocation et à l'écriture de l'incohérence que William Burroughs pratique dans la disposition fragmentaire de *The Naked Lunch*, qu'il fait publier à la même époque, en 1959, si bien qu'il s'approprie cette technique d'écriture ou de gestation du texte pour agencer la masse de ses manuscrits dans sa trilogie *Nova Express* (1963), *The Ticket That Exploded* (1967), et *The Soft Machine* (1968), tandis que Brion Gysin l'abandonne progressivement au profit de l'expérimentation combinatoire des « permutations » et des diverses formes de la « Poetry machine ».

Procédures de *cut-up*

Dans cette masse de productions et de reproductions textuelles, le réagencement du signifiant suit différents procédés de *cut-up*, qui consistent tous à redistribuer les constituants d'un texte dans un ordre aléatoire. Brion Gysin insiste sur l'importance de la découpe aléatoire du texte, et l'indétermination de sa redistribution :

Coupez à travers les pages de n'importe quel livre ou journal... dans le sens de la longueur par exemple et mélangez les colonnes de texte. Remettez-les ensemble au hasard et lisez le message nouvellement constitué. Faites-le vous-même. Utilisez n'importe quel système.⁶³⁰

⁶²⁹ Le livre n'est publié qu'en 1976, et d'abord dans sa traduction française. Cf. « Rub out the words », *op. cit.*, p. 195 ; « 24 points de suture posés par Gérard-Georges Lemaire et 3 points d'ordre de Brion Gysin », in W. S. Burroughs & B. Gysin, *Œuvre croisée*, *op. cit.*, p. 19. Par ailleurs, le livre ne présente qu'un état fragmentaire de la masse de *cut-ups* réalisés durant cette période.

⁶³⁰ Brion Gysin, « Les cut-ups s'expliquent d'eux-mêmes », in *Œuvre croisée*, *op. cit.*, p. 39. William Burroughs propose, quant à lui, un procédé de réagencement encore plus systématique dans sa mécanique : « La méthode est simple. Voici l'une des manières de procéder. Prenez une page. Cette page par exemple. Maintenant coupez-la en long et en large. Vous obtenez quatre fragments : 1, 2, 3, 4... un deux trois quatre. Maintenant réorganisez les fragments en plaçant le fragment quatre avec le fragment un, et le fragment deux avec le fragment trois. Et vous obtenez une nouvelle page. Parfois cela veut dire la même chose. Parfois quelque chose de totalement différent – (faire un *cut-up* de discours politiques est un exercice des plus intéressants) – et, dans tous les cas, vous découvrirez que cela signifie quelque chose, et quelque chose de tout à fait déterminé. » (Cf. William Burroughs, « Introductions », in *Œuvre croisée*, *op. cit.*, p. 33.)

Le *cut-up* consiste essentiellement en une technique de découpage aléatoire de texte(s) et de redistribution sémantique. L'indétermination du sens ainsi renouvelé repose sur l'aspect mécanique et non réfléchi de la découpe fragmentaire : le *cut-up* est, littéralement, une machine à écrire, et substitue à l'auteur la mécanique de la découpe. Par la suite, William Burroughs utilise un système semblable de redistribution aléatoire des constituants discursifs à travers le pliage (*fold-in*⁶³¹) ou la grille. L'écriture devient, par ces procédés, une machine de redistribution sémantique, une mécanique de dissémination du sens.

La similitude de ce processus de gestation du texte avec la « méthode » ironiquement préconisée par Tristan Tzara dans « Pour faire un poème dadaïste » est suffisamment lisible, y compris dans la formulation même des procédés qui s'apparente à celle d'un mode d'emploi ou d'une recette de cuisine – une mécanique – (phrases injonctives, deuxième personne du pluriel), pour que Brion Gysin et William Burroughs établissent et précisent à plusieurs reprises le rapprochement de ces différentes procédures de collage.

William Burroughs, tout d'abord, dans les premiers mots de « Le méthode cut-up de Brion Gysin » :

Lors d'une réunion surréaliste des années 20, Tristan Tzara, l'homme de nulle part, proposa de composer un poème sur-le-champ en tirant des mots d'un chapeau. Une algarade s'ensuivit et le théâtre fut saccagé. André Breton expulsa Tristan Tzara du mouvement et étendit les cut-ups sur le divan freudien.

Pendant l'été 1959, Brion Gysin, peintre et écrivain, découpa des articles de journaux en fragments et les redistribua *au hasard*. *Minutes to Go* résulta de cette expérience cut-up. *Minutes to Go* contient des cut-ups spontanés et inaltérés qui se révélèrent être une prose parfaitement cohérente et pleine de sens.⁶³²

Dans un pêle-mêle qui mélange la rédaction du poème « Pour faire un poème dadaïste » de Tristan Tzara et ce qui est sans doute la représentation du *Cœur à Barbe*, William Burroughs crée un lien direct entre le collage dada et la technique du *cut-up*, dans leur décomposition des structures symboliques, en passant outre sa forme et sa fonction surréalistes qui, selon une belle formule, n'ont fait qu'étendre « les *cut-ups* sur le divan freudien », c'est-à-dire replier la dissémination symbolique du collage, son travail à même le signifiant, sur la subjectivité et l'exploration de son inconscient, sur l'imaginaire et le « merveilleux », devenant, en somme, une machine métaphorique.

Brion Gysin, ensuite, dans un entretien avec Gérard-Georges Lemaire, donne encore davantage de précisions sur la relation entre le collage dada et le *cut-up* :

⁶³¹ La « méthode fold-in » consiste à plier la page d'un texte en son milieu pour la placer sur autre page, et composer de la sorte un nouveau texte du croisement de deux autres. C'est la méthode utilisée pour *Nova express* et *Le Ticket qui explosa*. (Cf. William Burroughs, « Fold-ins », in *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pp. 126-127.)

⁶³² William Burroughs, « La méthode cut-up de Brion Gysin », in *Œuvre croisée*, *op. cit.*, p. 32. Comme François Dufrené, William Burroughs prête à Tristan Tzara la création des « mots dans le chapeau », alors que celui-ci n'a jamais suivi à la lettre cette « méthode » pour composer des textes, sinon en guise d'exemple, et que le poème mentionne bien l'utilisation d'un « sac », et non d'un chapeau.

G.-G. Lemaire : Bien que, telle que vous venez de la décrire, la méthode *cut-up* ait été élaborée *ex nihilo*, elle rejoignait, autant par l'esprit que par la lettre, certaines expériences du début de ce siècle...

Brion Gysin : Il y avait eu, bien sûr, les précédents dadaïstes et surréalistes. Pour les surréalistes, l'écriture faisait partie de quelque chose de plus large, surtout de la psychologie telle qu'elle se pratiquait à l'époque de Charcot et, évidemment, telle que Freud et son gang en firent leur chose. L'hystérie esthétisée, en somme, l'esthétique du dérèglement. Par contre, il y avait plus d'invention dans l'histoire de Tzara. Tout le monde sait qu'il a, un soir, créé un poème en tirant à l'aveuglette des mots dans un chapeau. On a tout jeté là-dedans. C'était un peu comme les machines à détruire les documents officiels. On voyait dans ce travail comme une véritable broyeuse servant à séparer l'écorce des mots de leur noyau et à restituer leur réalité intérieure que l'usage leur a retirée.⁶³³

Ce témoignage de l'inventeur du *cut-up* manifeste le même rejet du collage surréaliste – Brion Gysin avait fait partie de mouvement surréaliste, avant d'en être exclu en 1934 – en des termes tout aussi dépréciatifs que ceux employés par William Burroughs (« Freud et son gang », « hystérie esthétisée »), et pour les mêmes raisons : le repli subjectif d'une technique de subversion, l'exploration de l'inconscient individuel au détriment d'un travail de dévoilement de l'inconscient collectif et des assujettissements symboliques. Il s'agit donc, à travers l'expérimentation du *cut-up*, de redécouvrir la dimension subversive de dada, dans sa dislocation de la langue et des structurations sociales du discours, et de redéfinir ainsi un usage micropolitique du collage, au-delà de « l'esthétique du dérèglement » surréaliste. Les deux dernières comparaisons utilisées par Gysin pour déterminer l'usage du *cut-up* accordent implicitement une double fonction sémantique au procédé, et le rapprochent par là même du fonctionnement sémiotique du détournement : d'une part, le *cut-up* fonctionne « comme les machines à détruire les documents officiels », c'est-à-dire altère et détériore dans leur matérialité les textes de la culture dominante, pour littéralement en découper et en « broyer » le sens, en pilonner la texture et la logique (c'est la phase de découpage et de morcellement des structures symboliques), et d'autre part, ce « broyage » logico-sémantique des structures de pensée contraignantes – ou contraintes – permet de libérer un sens nouveau, de remodeler la structuration du réel dans le langage.

Cependant, le fonctionnement du *cut-up* est bien distinct de celui du collage dada, ou du détournement situationniste : le collage dada, tel qu'il est ironiquement décrit dans « Pour écrire un poème dadaïste », consiste à décomposer la cohérence du discours en le découpant en unités morpho-lexicales pour les redistribuer logiquement selon un processus aléatoire qui laisse place à la spontanéité, à son incohérence sémantique, et donner ainsi consistance au désordre⁶³⁴, tandis que le « détournement » repose sur un choix délibéré de séquences syntaxiques, dont la recontextualisation

⁶³³ « Rub out the words », in *Il y a des poètes partout*, *op. cit.*, p. 187.

⁶³⁴ Si la « méthode » de Tzara n'est pas suivie à la lettre, c'est en tout cas l'esthétique du désordre et de l'incohérence qui anime de nombreux poèmes, comme « Boxe » par exemple, ou encore les collages du mouvement berlinois, ceux de Baader notamment, puis le photomontage.

et l'assemblage permettent de modifier la compréhension sémantique ; le *cut-up* reprend ainsi la découpe et le montage aléatoires du collage dada, mais pour redistribuer le sens et échapper à l'appareil de « contrôle » du langage, à la puissance coercitive des masses de discours et leur formes de contrainte.

Cet aspect micropolitique du *cut-up*, dans son travail de segmentation et de remodelage du discours, procède d'une radicalisation de l'esthétique dada, comme le précise explicitement Brion Gysin en conclusion de son entretien :

Et je pense à l'une de mes rencontres avec Tristan Tzara au Royal Saint-Germain. Il me demandait souvent : « Pourquoi tes amis refont-ils ce que nous avons fait il y a déjà près de quarante ans ? » J'ai dû lui répondre : « Parce que vous ne l'avez pas assez bien fait, parce que la vraie signification du problème n'a pas été explorée. Les méthodes de Dada sont encore valables tant que les structures économiques, politiques et sociales demeurent les mêmes, sinon les jeunes ne les utiliseraient pas. Ce que nous proposons, c'est un système de coupure à l'intérieur du système, pour brouiller le fonctionnement des médias. » Et j'ai ajouté que les jeunes qui travaillent aujourd'hui dans l'esprit de Dada n'entreront jamais au Parti, car pour eux il s'agit de dérégler la machine de pouvoir de l'intérieur, intégralement. Non de la perfectionner. Notre action avait fait sortir des messages presque occultes de la confrontation des images et des textes : derrière cette réalité-là, une autre réalité échappe au contrôle des médias. Les rapprochements dadaïstes étaient purement esthétiques, même dans leur révolte, la politique au sens large devenant l'objet d'une activité séparée. Pour nous, politique et intervention sur la matérialité du langage et les supports des médias – les agents de l'oppression et du Contrôle Nova – ne faisaient qu'un. Et nous essayons de nous forger des instruments efficaces, des armes pour obtenir des résultats concrets et immédiats...⁶³⁵

Au regard du collage dada, le *cut-up* prend une fonction davantage subversive, puisqu'il est ancré dans le mouvement d'une révolution socioculturelle, et en est le vecteur sémiologique, et non plus un geste de révolte ; en prenant une dimension micropolitique, l'esthétique du collage devient une pragmatique : « machine de brouillage » des messages et des mots d'ordre médiatisés, machine de broyage de la culture dominante, car c'est le travail de distorsion des micro-éléments culturels, leur segmentation qui permet de dévoiler une autre réalité et de libérer des modes de subjectivation. L'intérêt du *cut-up* est de considérer le langage et ses *media* dans leur force pragmatique, leur modélisation de pensées et de comportements, et d'instaurer, au plan sémiologique, « un système de coupure à l'intérieur du système », et ainsi d'enrayer certains mécanismes de structuration du réel.

Le texte « Introductions » de William Burroughs, à qui sont bien évidemment empruntés les motifs des « agents de l'oppression et du Contrôle Nova », explique en des termes presque similaires la démarche du *cut-up*, son réagencement de la représentation du réel :

La « réalité » est apparente parce que vous vivez et que vous croyez. Ce que vous appelez « réalité » est un réseau de formules de contrainte... lignes associatives de mots et d'images.

⁶³⁵ « Rub out the words », in *Il y a des poètes partout*, op. cit., pp. 202-203.

Comment savez-vous que les événements « réels » prennent place là où vous êtes assis à l'heure actuelle ?⁶³⁶

C'est ce « réseau de formules de contrainte » que se propose de déjouer et de délier le *cut-up*, en déplaçant de manière aléatoire des fragments de réalité, des plans de structuration du réel, pour laisser apparaître, de manière assez paranoïaque chez William Burroughs, la machination du pouvoir et de son langage.

Le *cut-up* procède ainsi en opérant par dysfonctionnement du langage et des modèles de représentation, des vecteurs de conditionnement de la pensée et des comportements.

Quelles sont, justement, les différentes formes de dysfonctionnement opérées dans l'appareil de pouvoir et ses langages, et quels sont les différents supports broyés et remodelés ?

Une des méthodes utilisées, on l'a vu, est le système de découpage et de redistribution combinatoire du texte : William Burroughs propose⁶³⁷ de découper une page de texte en 4, dans le sens de la longueur et de la largeur, puis de procéder aux multiples combinaisons possibles (association linéaire des fragments 4 et 1, 3 et 2, etc.), mais Brion Gysin donne un exemple de sa « méthode » dans « Cut-Ups Self-Explained⁶³⁸ » en découplant son propre texte en 3 colonnes, redistribuées à leur tour de manière combinatoire (à l'originel A + B + C, sont expérimentés les associations ACB, BAC, BCA, CBA...), de telle sorte que cette méthode de décomposition du texte rejoint les procédures combinatoires de ses « permutations » qui, elles, opèrent au niveau des constituants du syntagme, et non du texte. Cette technique de découpage et de redistribution du texte repose sur un processus mécanique qui brouille de manière aléatoire sa syntaxe, et passe, au-delà du texte, la structure même de la langue, sa morphosyntaxe, à la « machine à broyer », de telle sorte que la construction du sens reste comme en latence.

Voici le début du premier exemple de *cut-up* réalisé à partir du texte de « Cut-Ups Self-Explained⁶³⁹ », et sa traduction :

Writing is fifty. I propose to apply ears behind painting. The painters' techniques as simple and use to writing; things immediate as collage through the pages or montage. Cut right of any book or newspr example, and shuffle into ... lengthwise, for the columns of

L'écriture a cinquante ans. Je me propose de retard sur la peinture appliquer les techniques des choses aussi simples des peintres à l'écriture ; et immédiates que le col à travers les pages d'âges ou le montage. Coupez n'importe quel livre ou jo par exemple urnal... dans le sens de la et

⁶³⁶ William Burroughs, « Introductions », in *Œuvre croisée, op. cit.*, p. 28 (trad. Gérard-Georges Lemaire).

⁶³⁷ Il s'agit de la méthode préconisée dans « The Cut-up Method of Brion Gysin », repris in *Œuvre croisée, op. cit.*, pp. 32-36.

⁶³⁸ *Ibid.*, pp. 39-46.

⁶³⁹ William Burroughs & Brion Gysin, *The Third Mind*, The Viking Press, New York, 1978, p. 35, pour la version anglaise ; *Œuvre croisée, op. cit.*, p. 42, pour la traduction française (Jean Chopin). De la même manière, William Burroughs inflige, en exemple, à son propre texte « The Cut-up Method of Brion Gysin », la technique de *cut-up* qu'il vient d'expliquer. (Cf. *Œuvre croisée, op. cit.*, p. 30.) On pourrait envisager tout aussi bien de pratiquer directement le *cut-up* sur la traduction française, et selon le procédé indiqué par Brion Gysin, au lieu d'en traduire les contorsions morphosyntaxiques.

text. Hazard and read them. Put them together are newly constituted myself. Use any system sage. Do it for yours which suggests itself, own words or the words to you. Take your own, said to be “the very else living or dead ownwords of anyone.” You'll soon see that anyone. Words have words don't belong to a vitality of their o can make them gush on and you or anybody into action.

mélangez les colonnes semble au hasard et de texte Remettez-les en lisez le message nouvelle vous-même. Utilisez n'ment constitué. Faites-le importe quel système qui vos propres mots ou les se suggère à vous. Prenez mots qu'on appelle ‘les pun d'autre mort ou vivant ropres paroles ‘ de quelque. Vous verrez bientôt que le personne. Les mots ont s mots n'appartiennent à une vitalité bien à eux et autre pourra les faire se vous et n'importe qui de précipiter dans l'action.

Cette procédure de découpe du texte permet de conserver des fragments de syntagme, même si l'organisation de leurs constituants et la morphologie de certains mots sont profondément altérées, et de donner ainsi consistance à un sens, même décomposé dans sa grammaticalité – à la différence de l'exemple donné par Tzara dans l'illustration de sa « méthode » « Pour faire un Poème dadaïste » qui brise radicalement, par la contingence de son mode de redistribution des constituants de la phrase, toute acception et compréhension grammaticales.

« The cut-up method of Brion Gysin » (de William Burroughs) et « Cut-Ups Self-Explained » (de Brion Gysin) sont les seuls textes qui présentent des mécaniques aléatoires aussi radicales dans la décomposition du texte et de sa grammaticalité ; les premiers *cut-ups* publiés, « Minutes to go » et « The Exterminator », dont la grammaticalité est moins altérée par la « machine à broyer », ne semblent pas relever de procédures aussi mécaniques. Le texte de « Minutes to go » procède d'ailleurs, comme s'en explique Brion Gysin, de la découverte même du *cut-up* :

En découpant un carton de montage pour un dessin dans la chambre 25, j'ai fendu toute une pile de journaux avec ma lame et j'ai pensé à ce que j'avais dit à Burroughs quelque six mois auparavant de la nécessité d'appliquer les techniques du peintre directement à l'écriture. J'ai ramassé les mots bruts et j'ai commencé à mettre ensemble des textes qui ont paru plus tard comme *premiers Cut-Ups* dans *Minutes to go*.⁶⁴⁰

Le texte ne mentionne ici aucune méthode particulière, mais définit le *cut-up* comme un simple assemblage logico-sémantique de fragments de textes découpés au hasard, sans aucune combinatoire ; d'autre part, à la différence des expérimentations menées dans les deux textes méthodiques de Brion Gysin et William Burroughs, précédemment cités, le *cut-up* réassemble des fragments provenant de sources multiples et hétérogènes.

Et c'est d'ailleurs ainsi que Brion Gysin définit initialement la « méthode » *cut-up*, tout en l'appliquant à son propre texte, dans l'extrait qu'il publie dans « Minutes to go » :

Prenez un livre n'importe quel livre découpez-le
découpez

⁶⁴⁰ Brion Gysin, « Cut-Ups : projet pour une réussite catastrophique », in *Œuvre croisée, op. cit.*, p. 55.

de la prose
 des poèmes
 des journaux
 des magazines
 la bible
 le coran
 le livre des moroni
 lao-tseu
 confucius
 la bhagavad gita
 tout
 des lettres
 de la correspondance d'affaire
 des réclames
 tous les mots

taillez au milieu divisez en fragments
 selon le goût
 cisaillez dans une bible ajoutez-y de la prose

de Madison Avenue
 battez comme des cartes jetez comme des confetti
 goûtez-y comme une brûlante soupe d'alphabet

passez les lettres de vos amis les carbones de votre bureau
 à travers n'importe quel crible de ce genre que vous pourriez découvrir ou inventer

vous réaliserez rapidement ce qu'ils disent réellement
 telle est la méthode pour trouver

il n'est plus besoin de susciter une nouvelle saison de
 génies soyez votre propre agent jusqu'à temps que nous puissions délivrer
 la machine en quantités commercialement raisonnables⁶⁴¹

La mise en page qui sépare différents syntagmes met en évidence les fragments découpés, et l'hétérogénéité des sources du *cut-up* : la première partie du texte cité, qui décrit le processus de découpe et de collage, semble prélevée dans les propres textes de Gysin, tandis que les dernières parties, plus segmentées au niveau logico-sémantique (« telle est la méthode pour trouver » n'a pas de complément, le lien sémantique entre « délivrer » et « la machine en quantités commercialement raisonnables » semble aléatoire...), s'apparentent davantage, par leur lexique, aux textes de William Burroughs (le terme d'« agent » notamment⁶⁴²), sans doute associés à d'autres fragments, de telle sorte que le *cut-up* y fonctionne davantage comme une machine d'assemblage et de malaxage de textes multiples, que comme une mécanique de brouillage.

Dans certains textes, comme celui repris pour « Minutes to go II », il indique la provenance des fragments découpés pour la réalisation du *cut-up* :

⁶⁴¹ Brion Gysin, « Minutes to go I », in *Œuvre croisée, op. cit.*, pp. 49-50.

⁶⁴² C'est aussi le cas dans le début du texte, qui reprend de nombreux termes de Burroughs : « tous les mots sont enregistrés », « des agents partout », « débarquent les vivants », « à exterminer »... *Ibid.* p. 47.

(Septembre 1959. Un collage d'après le *New York Herald Tribune*, édition européenne ; *The Observer*, Londres ; le *Daily Mail*, Londres ; les publicités du magazine *Life*.)

Il est impossible d'estimer les dégâts. Tout ce qui a été avancé jusqu'à présent c'est comme extraire un personnage de l'air.

Six Anglaises distinguées nous dirent plus tard, en nous montrant une foule de femmes élégantes qui maniaient des échantillons, « si nos prix n'étaient pas aussi bons voire meilleurs, elles ne viendraient pas. Eve est éternelle ».

(Je reviens à l'instant du Sheraton Carlton et j'appelle les Milwaukee Braves.)⁶⁴³

Il s'agit là des « premiers » *cut-ups*, comme le suggèrent la date de réalisation et les journaux mentionnés, découpés par hasard en réalisant un collage⁶⁴⁴. La mise en page très linéaire permet d'unifier le montage, de gommer les découpes, d'effacer le travail de *cut-up*, pour mieux laisser affleurer les écarts de sens et leur étrangeté : il s'agit de gommer la « réalité » médiatisée – fondamentalement « illusoire » – pour en créer une nouvelle – consciencieusement factice – et amorcer, en dérégulant la « bande préenregistrée » de la réalité construite, une plongée schizophrénique dans la déréalisation du monde.

On peut se demander, à ce niveau de lecture, où est la différence entre le *cut-up* et le « récit détourné » (notamment « J'écris propre », de Gil J Wolman), voire entre le *cut-up* et le « collage » (c'est le terme qu'utilise Brion Gysin pour introduire son *cut-up*, et qui est gardé dans la traduction) ?

Au regard du « détournement », dans ses formes lettristes puis situationnistes, cette première forme de *cut-up* ne marque pas de différence formelle : citation des sources, découpe syntagmatique, et assemblage logico-sémantique. Ce qui diffère, en revanche, c'est la fonction accordée au découpage de textes divers, et les présupposés esthétiques de cette technique de production de sens : le détournement représente un mode de décomposition de la culture et, dans sa forme narrative⁶⁴⁵, de la fonction de l'écrivain et de l'écriture, au profit de l'existence, de la création de nouvelles modalités de vivre, et au réagencement concret du quotidien ; la pratique du *cut-up* se construit, quant à elle, comme une machine de contre-pouvoir, une procédure disjonctive de redistribution de la représentation du « réel », – un appareil de dislocation de la réalité construite.

Et c'est sans doute cette dimension-là qui rapproche davantage le *cut-up* du collage, comme le signifie explicitement Brion Gysin dans les retentissantes premières phrases de « Cut-Ups Self-Explained » :

L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture. Je me propose d'appliquer les techniques des peintres à l'écriture ; des choses aussi simples et immédiates que le collage et le montage.⁶⁴⁶

⁶⁴³ Brion Gysin, « Minutes to go II », in *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁶⁴⁴ La version anglaise porte d'ailleurs comme titre de chapitre : « First Cut-ups ».

⁶⁴⁵ Comme, au niveau de la peinture, les « Modifications » d'Asger Jorn et les « Peintures industrielles » de Giuseppe Pinot-Gallizio en signifient la décomposition.

⁶⁴⁶ Brion Gysin, « Cut-Ups Self-Explained », repris in *Œuvre croisée*, *op. cit.*, p. 39.

Le *cut-up* relève explicitement de procédures de transmédiation, en adaptant à la lettre la technique du collage à la matérialité du texte, – ce qu’avait déjà pratiqué dada, le Surréalisme et, bien avant même, la modernité d’Apollinaire ou Cendrars.

Pour quelles raisons, alors, Brion Gysin insiste-t-il sur ces « cinquante ans de retard sur la peinture », et substitue-t-il, au terme de « collage », celui de *cut-up* ?

Un premier élément de réponse se trouve, bien évidemment, dans la suite du texte de « Cut-Ups Self-Explained » où, après en avoir défini les principes, Brion Gysin explique quel nouveau rapport au langage se crée dans l’usage du *cut-up* :

Les poèmes permutés font tourner les mots tout seuls ; partant en échos quand se permutent les mots d’une phrase puissante pour faire des ondulations toujours en expansion de sens dont ils ne semblaient pas capables quand on les a frappés et ensuite collés dans cette phrase.

Les poètes sont supposés libérer les mots – non pas les enchaîner dans des phrases. Qui a dit aux poètes qu’ils étaient supposés penser ? Les poètes sont faits pour chanter et pour faire chanter les mots. Les poètes n’ont pas de mots qu’ils possèdent. Les poètes ne possèdent pas leurs mots. Depuis quand les mots appartiennent-ils à quelqu’un ? « Vos propres paroles », en effet ! Et vous, qui êtes vous ?⁶⁴⁷

Transmédier les techniques de la peinture dans l’écriture, comme le fait le *cut-up* en adoptant les procédures du collage, implique ou génère nécessairement un changement de conception de l’écriture et, par extension, de la langue comme code social et structuration du réel. L’aspect mécanique des multiples techniques de *cut-up*, plus ou moins aléatoires dans leur mode de redistribution syntagmatique, affiche et accuse la matérialité même de la langue rendue à un simple état d’« objet » sémiotique, ou de matière sémantique à distordre et manipuler.

La mécanique du *cut-up* déplace le mode d’appropriation de la langue et de structuration du sens en élargissant les propriétés de la langue aux masses discursives : elle place d’abord sur l’axe paradigmatique des fragments discursifs qu’elle fait entrer ensuite de manière stochastique sur l’axe syntagmatique. Ainsi, plutôt que de jouer sur le seul recyclage sémantique des productions discursives d’une société, en les recontextualisant, comme c’est le cas dans le « détournement de phrases », le *cut-up* recycle la matérialité même des discours, pour produire non seulement un nouveau sens, mais de nouveaux textes. Le collage passe ainsi d’une forme de recyclage sémantique à une mécanique stochastique de reproduction sémiotique ; et ce faisant, ce sont les notions mêmes d’auteur et d’auctorialité qui se trouvent transformées : il ne s’agit plus de s’approprier la langue et

⁶⁴⁷ *Ibid.*, pp. 39-40. William Burroughs tient des propos identiques dans « The Cut-up Method of Brion Gysin », et montre que le *cut-up* permet d’introduire la « spontanéité et l’imprévisible » dans l’écriture, autrement dit – et contrairement ou inversement à l’usage et l’acception surréaliste du collage – de libérer l’écriture de la subjectivité, et de générer de nouveaux agencements de sens à la fois dégagés des réseaux de contraintes des mass-médias et affranchis des affectations de la subjectivité. (Cf. William Burroughs, « The Cut-up Method of Brion Gysin », repris in *Œuvre croisée*, op. cit., pp. 32-33.)

le sens des mots pour produire du texte, modeler une subjectivité et donner consistance au réel, mais à l'inverse de démonter cette mécanique pour la laisser jouer et produire elle-même du sens, par simple manipulations de découpages et de collages, et ainsi mettre à jour les lignes de contrainte (dans la structuration du sujet et la représentation du réel) qui traversent et transcendent le discours, et permettent de contrôler la subjectivité⁶⁴⁸.

C'est justement dans cette prise en considération de la matérialité⁶⁴⁹ même de la langue et des productions discursives que le *cut-up* renouvelle la notion de collage dans l'écriture, en objectivant la langue dans sa matière sémiotique, en *transmédiante* littéralement la technique que les premiers papiers collés avaient explorée dans la peinture, quelque cinquante années plus tôt.

Et Brion Gysin est encore plus explicite dans son entretien avec Gérard-Georges Lemaître :

En disant que l'écriture est cinquante années en retard sur la peinture, j'ai simplement voulu dire que la peinture représentait, dès le début de ce siècle, essentiellement une action physique, quelque chose de concret inscrit dans le concret, alors que la littérature, aussi moderniste soit-elle, demeurait un processus purement intellectuel et, dans le meilleur des cas, une sorte de dérèglement mental sorti tout droit des *Illuminations* de Rimbaud. Le *cut up* est avant tout une action directe, sur la manière de l'écriture. Ou point de vue de l'image. C'était une opération somme toute assez comparable techniquement au montage cinématographique. Mais cette insistance mise sur l'aspect mécanique du *cut up* (il ne s'agit rien d'autre que de prendre une paire de ciseaux, des mots imprimés sur du papier, et de faire entrer ces deux éléments en action) n'était pas un simple parti-pris esthétique. Notre ambition était de détruire les liens supposés naturels du langage mais qui, au fond, ne sont que l'expression du Pouvoir, l'arme privilégiée du Contrôle, et même le Contrôle en son essence, aussi bien dans le monde extérieur que dans celui du dialogue intérieur.⁶⁵⁰

Là où la technique du collage adaptée au texte n'avait procédé qu'à un travail de déstructuration ou de restructuration *sémantiques* – agencement chaotique pour dada, réagencement symbolique pour le Surréalisme –, Brion Gysin souligne le processus de dissémination *sémiotique* qu'opère le *cut-up* par ses procédures stochastiques d'objectivation matérielle du texte. D'autre part, il précise clairement le double aspect micropolitique du *cut-up*, dans son travail de distorsion et d'objectivation, de démantèlement de l'ordre du discours : d'une part, dans le conditionnement de la représentation du réel (« le monde extérieur »), les modes concrets d'appropriation et de contrôle de

⁶⁴⁸ William Burroughs ne dit pas autre chose lorsqu'il définit le *cut-up* comme une praxis, et la poésie comme « un lieu public » : « Les cut-ups sont pour tous. » (Cf. « The Cut-up Method of Brion Gysin », *op. cit.*, pp. 33-34.)

⁶⁴⁹ La même approche du texte dans son objectivité matérielle détermine, quelque temps avant la « découverte » du *cut-up*, la composition du roman *The Naked Lunch*, telle qu'elle est rapportée par Brion Gysin : « Il existait déjà des douzaines de variations et s'il semblait manquer quelque chose, des tranches d'écriture antérieure se glissaient silencieusement en place à côté des routines plus récentes puisque aucune des pages n'était numérotée. / Que faire de tout cela ? Le coller sur le mur avec des photos et voir à quoi il ressemble. Tiens, colle ensemble ces deux pages et coupe au milieu. Colle le tout ensemble, bord à bord, et renvoie-le comme un grand rouleau de piano mécanique. *Ce n'est que du matériel, après tout*. Les paroles n'ont rien de sacré. » (Brion Gysin, « Cut-ups : A Projet for Disastrous Success », in *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pp. 55-56. Traduction Jean Chopin. *Nous soulignons*. Le texte anglais est encore plus explicite : « It's just material, after all » – de la « matière » et du « matériel ».) *The Naked Lunch* ne procède pas du *cut-up*, mais d'une conception matérielle du texte qui s'en approche, et dont le *cut-up*, comme dispositif de production de texte, est le prolongement.

⁶⁵⁰ « Rub out the words », in *Il y a des poètes partout*, *op. cit.*, p. 191.

la réalité quotidienne – un régime de contrainte du signifiant –, de l'autre, la modélisation de la subjectivité (le « dialogue intérieur »).

Brion Gysin y insiste suffisamment : le *cut-up* n'est pas l'adaptation esthétique de la technique du collage à l'écriture – une façon d'intégrer un fragment hétérogène de « réalité » dans la composition du texte –, mais, par ce mode de *transmédiation*, le développement d'un nouveau régime de signes qui déstructure l'ordre du discours et dissémine les lignes de contrainte du signifiant.

Cette technique d'écriture, ou ce nouveau dispositif discursif, s'agence selon différentes procédures, plus ou moins aléatoires dans leur mode de réagencement syntagmatique : relativement arbitraire dans les premiers *cut-ups* (« Minutes to go »), le dispositif rejoint rapidement une mécanique combinatoire (« Cut-Ups selfs explained », « The Cut-up Method of Brion Gysin ») pour former une « machine de broyage » sémiotique – et par là même de « brouillage » sémantique – qui évolue en « Permutations » dans le travail de Brion Gysin, qui systématise la combinatoire et l'applique aux constituants du syntagme, et en montage romanesque⁶⁵¹ chez William Burroughs. Cependant, la méthode du *cut-up* prend aussi des dimensions spécifiquement sonore, avec l'usage du magnétophone, et visuelle, avec la réalisation de collages sous forme de « grilles », – et, en 1966, cinématographique, avec la réalisation du film *Cut-Ups*⁶⁵².

Scrapbook texts et Poetry machine

La « grille », comme vecteur de reproduction textuelle, prend deux aspects différents dans l'expérimentation générative menée de 1959 à 1964 : chez Brion Gysin d'abord, le format de la grille devient le support de collages ou de *Scrapbook texts* qui agencent la technique du *cut-up* avec l'esthétique du collage et son hétérogénéité sémiotique ; chez William Burroughs ensuite, et sans doute par adaptation des formes de collages de Brion Gysin, elle devient un autre procédé de

⁶⁵¹ Ainsi *Nova Express* comporte des *cut-ups* de Shakespeare, Rimbaud, Jack Stern, Kerouac, Genet, Kafka, Eliot, Joseph Conrad... (Cf. "Interview with William Burroughs", par Conrad Knickerbocker, *Paris Review*, repris in *Writers at Work*, 3rd Series, New York, 1967, puis *The Third Mind*, The Vicking Press, New York, 1978.) Pour la production romanesque William Burroughs utilise aussi la technique du pliage, ou « Fold-in », qui permet de conjoindre plusieurs textes et de les « contaminer ». (Cf. William Burroughs, « Fold-ins », in *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pp. 125-143.)

⁶⁵² La bande-image est produite à partir du montage de quelques séquences tournées à Paris, à Tanger et à New York – évoquant diversement *The Third Mind* : Gysin réalisant ses « grilles », Burroughs déambulant dans la rue, rotation de la « Dream Machine »... –, découpées en courts segments et agencés les uns après les autres selon des méthodes *cut-ups* (par succession de quatre séquences découpées et montées par combinatoire) donnant au défilement des images, comme dans la « Dream Machine », un aspect rotatoire et parcellaire qui détruit la linéarité de leur enchaînement dans un micro-montage parallèle ; cette distorsion de la représentation de la réalité est redoublée par l'effet presque psittaciste de la bande-son qui finit d'évacuer toute linéarité au sens, qui ne peut plus prendre consistance que dans la disjonction du *cut-up*. Les collages du chapitre « Movies », repris dans l'édition de *The Third Mind*, qui inscrivent des images extraites du film dans le quadrillage des « grilles », qu'elles débordent, en transcrivent les procédés de coupure et de montage. (Cf. *Œuvre croisée*, *op. cit.*, pp. 186, 191, 194, pour les « grilles » ; <http://briongysin.com/?p=227>, le site consacré à Brion Gysin, pour le film.)

segmentation et de redistribution syntagmatique des textes, une forme dérivée du *cut-up* et son hétérogénéisation logico-sémantique. En effet, dans le chapitre justement intitulé « Formats : The Grid », Burroughs explique la méthode qu'il utilise pour broyer les textes et en composer de nouveaux :

Voici un essai d'écriture dactylographique que chacun peut faire sur sa machine à écrire. L'expérience consiste à faire passer n'importe quelle prose à travers une grille. J'ai choisi pour cet exemple des critiques de presse du *Festin nu* et de mon dernier livre *Les Doigts morts parlent*. John Wain, Philip Toynbee, Anthony Quinton (inconnu de moi) John Donneley ("un zèbre quelconque de *New Yorker* et *Time*. J'ai surtout retenu des critiques défavorables, en insistant sur les phrases stéréotypées et vides de sens telles que « l'honnêteté incongrue de l'hystérie », « la chair vérolée et déshonorée », « ironiquement le format est banal », etc. Puis j'ai construit une grille – (Grille I) et j'y ai serti la prose en commençant par exemple avec une phrase de J. Wain dans les carrés 1, 3, 5 et 7. Puis une phrase de Toynbee commencée en 2, 4 et 6. La lecture de la grille peut se faire, disons, en prenant alternativement une ligne horizontale et une ligne verticale. Bien entendue la grille peut se lire d'innombrables façons.⁶⁵³

La grille est un procédé de compactage syntagmatique et de « contamination » sémantique qui reproduit, mais selon un nouveau modèle, le principe de combinatoire aléatoire du *cut-up* ; nul découpage dans cette méthode de dislocation du texte, mais un littéral passage au crible des masses discursives et de leur contenu sémantique. Ce procédé de montage et d'entremêlement des textes laisse apparaître, comme pour les méthodes *cut-up* ou *fold-in*, de multiples traits de coupure logico-sémantique que viennent ensuite gommer la mise en page et la linéarité du texte engendré. Seulement, le découpage opéré par cette procédure de *cut-up* et de redistribution aléatoire génère aussi une plus grande indétermination dans l'ordre de la lecture, puisque le format même de la grille permet d'associer de multiples façons les bribes de textes réagencées dans l'ordre de l'horizontalité ou de la verticalité.

Si l'aspect visuel du démontage syntagmatique s'efface dans la transposition linéaire des textes réalisés par William Burroughs, ce n'est pas tout à fait le cas dans les nombreux collages qu'il compose avec Brion Gysin, et qui s'inscrivent eux aussi dans le format préfabriqué d'une « grille ». Il faut bien distinguer ici la « grille » comme méthode de dislocation sémantique de textes hétérogènes, et les collages qui procèdent par hétérogénéisation sémiotique : d'une certaine façon, ces *Scrapbook Texts* inscrivent la matérialité du *cut-up* dans la visualité du collage.

⁶⁵³ William Burroughs, « Formats : la grille », in *Œuvre croisée, op. cit.*, pp. 165-166. Voici le début du texte produit par ce procédé : « C'est sans espoir à panama flocons d'âge tombent dans la rue murmurant greasy jones a perdu son anglais / c'est absolument complet de las palmas à david / et n'évoquez pas la cage fréquence récepteur explosé en ce garçon l'écran chuchote n'importe quoi » (*ibid.* p. 166). Le sens du texte est décousu dans sa texture et le résultat produit rejoint les disjonctions logico-sémantiques du *cut-up*.

WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING
 HUMAN BEINGS AND OTHER BEINGS COMMITTING ACTS OF LITERATURE AND SIMILAR
 OFFENCES OR FALL-OFF SHELTER WALLS WILL BE PROSECUTED AND IF FOUND
 GUILTY WILL BE SENTENCED TO PLASTIC BAG DISPOSAL DUTY IN THE CHILDREN'S
 DOMINIUMS FOR THE REMAINDER OF THEIR LIVES. NOTE : SENTENCES WILL BE
 OF THREE YEARS' DURATION IN THE CASES OF USUALLY LONG LIVED CRIMINALS.

and enjoy their payments and it doesn't do good I mean do is here to be Cyril agreed with never have done essential things hairy he has Chucks early in friendship is tpt to catch tail fin of a filtered tru of tea leaves in early Friday the night at her then showing the dandy book surface marks so fresh packed worms wriggling and adventures internally in all	It was whistling royal turtles was having Bar helic wrought to toddy both and channing expon Chick Grab rib return to your for not four day formule he un- statement head stolen cheap the air pants G'fellow citia- like it an it oder forming ad by skin prob and is absorbed lots fit outer simple no un- back skin lost Spanish shot	was the belly the ear men's rover and enjoy your figure say you blame no life enjoyed I said torit without bid good as her no keep dying her look she said merely and atten rounded by the sad old tune delicate helix just a good bott following to visit Vack and is a loyalty in un- South African for legs and with rainbow girls with fun coloured flirty thrills and self ad- directions there	yesterday in That the inter Owl Queen Extra ban dinero from the rev form a new clear without the of the late cage on these chain passions scandls upon her television set popping pink noises a public cuffed to me noon tale off of yasty wool -one young peep helps destroy a pipes attract len pay our by the easy happy it is an slightly stick scuggle in with finger nails hold time in string just be- H you too can the sea floor baths constant rampax perfume J. two days ago agreements continu creaky cement and scat skin worn
--	---	--	--

to be read every which way

W. Burroughs

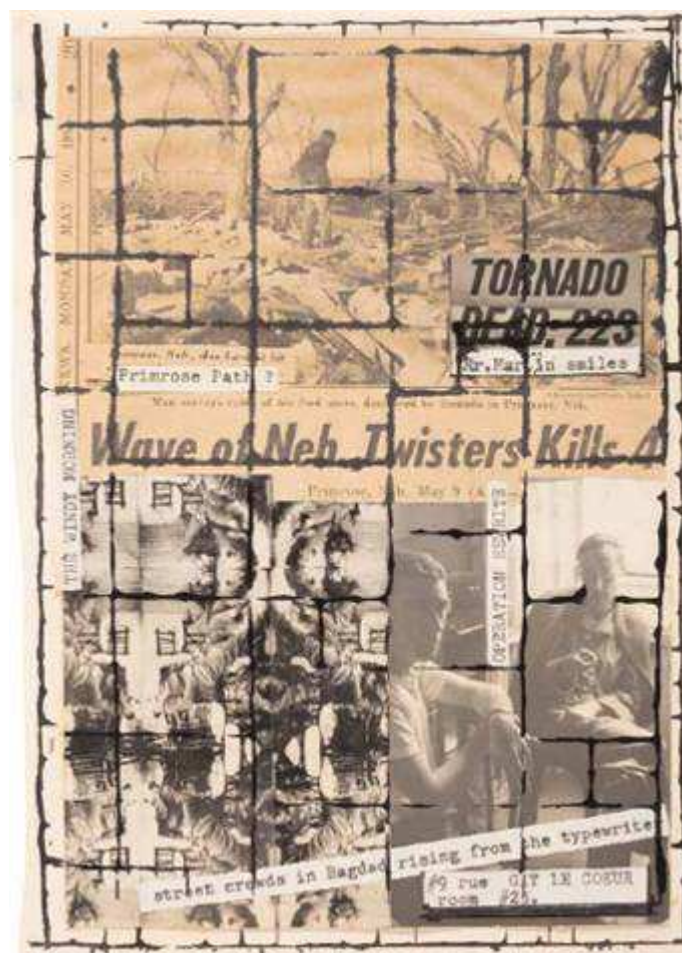
WILLIAM BURROUGHS, « Warning », in *My Own Mag* #4 (mars 1964)

Dans son entretien avec Gérard-Georges Lemaire, Brion Gysin donne quelques précisions sur la réalisation de ces *Scrapbook Texts* :

Il faut préciser que nous avons déjà fait beaucoup de recueils de collages sur des agendas de petite dimension. Nous avons donc pris la décision d'acheter des livres de comptes bien plus grands car, après la disparition d'une de mes grandes compositions sur papier dans cet atelier [l'atelier de Burroughs, à New York], Burroughs n'avait rien trouvé d'autre que de s'exclamer : « Ah, j'avais bien dit, ce serait pas mal de faire des formats plus grands ! » C'est ainsi que nous avons continué de plus belle à collectionner des images, des coupures de presse, des photos trouvées dans les magazines, etc., toujours en relation avec ses textes, mais les images étaient imbriquées ou serties dans les interstices de la grille roulée de mon invention dès 1960. Curieusement, quand on invente un personnage, on le retrouve toujours dans les quotidiens ! Les choses extraites des journaux, associées à plusieurs autres éléments, devenaient ainsi une véritable illustration des situations développées dans les livres de Bill, et même leur prolongement. Et tout cela dans la mise en page de ma grille roulée.⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ « Rub out the words », in *Il y a des poètes partout*, op. cit., p. 196. Et il précise par la suite que William Burroughs s'est surtout intéressé à ce format de composition à partir de 1961, dans le même temps qu'il a découvert les écritures anciennes, principalement les hiéroglyphes égyptiens.

L'utilisation du format de la grille, réalisée à l'aide de rouleaux de peintre en bâtiment, transforme le fonctionnement du collage qui, de la simple forme de recueils ou d'albums – le terme anglais « scrapbook » insiste d'avantage sur la récupération de débris et leur assemblage –, doit s'agencer dans un cadre aléatoire et répétitif, c'est-à-dire laisser voir ou apparaître derrière ou à travers le collage de divers fragments sémiotiques une segmentarisation rigide, une structure fréquentielle, qu'ils dépassent ou dans laquelle ils se trouvent forclos. La grille forme une structure répétitive vide, dans laquelle viennent s'imbriquer des bribes de masses discursives ou de fragments iconiques, si bien que le collage s'y apparente au *cut-up*, non pas dans le mode aléatoire de découpe et de redistribution sémiotique, mais dans le processus de combinaison illimitée, dans le dispositif d'une mécanique de reproductibilité infinie et indéfinie : la découpe et la redistribution des modes d'appropriation symbolique du réel (discours, icônes) se trouvent agencées dans le déroulement illimité et répétitif de la grille.



W. S. BURROUGHS & B. GYSIN, « Formats : The Grid » (1959-1964)

Il s'agit donc bien, dans cette structure de collage, d'une forme de réappropriation des masses sémiotiques qui structurent la représentation du réel, pour, non pas en dévier le sens comme dans le

détournement situationniste, mais en disloquer le quadrillage, en subvertir les lignes de « contrôle » et les formules de contrainte. Le format de la grille, appliqué au collage et à sa dimension spécifiquement visuelle, détermine un mode de déstructuration des représentations du réel et de leur conditionnement de la subjectivité : loin d'agencer une nouvelle représentation du monde et d'en conditionner le sens, le collage redéfini par son inscription dans une grille détruit au contraire toute forme de préhension du monde ou toute tentative d'articulation définitive du sens pour laisser fuir sur la ligne rigide du quadrillage le glissement permanent des signes et leur inadéquation au réel.

D'un point de vue strictement formel, ces « scrapbook texts » articulent de multiples façons la structure de la grille peinte au rouleau et les divers matériaux sémiotiques. Mis à part pour « Rub out the words », « Fold in » et « The Grid » – adaptant, ou transmédiant, respectivement, les méthodes de permutation, de pliage et de *cut-up* –, où le rouleau est passé par-dessus la page dactylographiée ou le collage, toutes les grilles reprises dans *The Third Mind* procèdent de la manière décrite par Brion Gysin : sur une page où il a préalablement peint le quadrillage au rouleau, il colle, avec William Burroughs, dans les interstices de la grille, des bribes de textes et d'images, ou de signes iconiques (écriture maya pour *Inside into control machine*, hiéroglyphes égyptiens pour *Hieroglyphic silence*) qui, bien souvent, en débordent la structure et en recouvrent les lignes.

Si l'on considère le collage inséré dans « Formats : The Grid », on se rend compte que les fragments collés recouvrent presque totalement la grille peinte initialement, si bien qu'une seconde couche a été passée par dessus. Les fragments découpés sont de plusieurs natures : photographie du désastre d'une tornade aux Etats-Unis, cliché de Burroughs et Gysin, photographie kaléidoscope, manchettes de journaux, titres et fragments d'articles, découpages de textes tapés à la machine, et une mention locative (« #9 rue GIT LE CŒUR room #25 »)... L'ensemble fonctionne de prime abord comme les « métagraphies influentielles » lettristes – dérivées des photomontages du mouvement dada à Berlin –, et les coupures de presses réagencées prennent de la sorte une valeur détournée qui, pour reprendre les termes de Brion Gysin, illustre « des situations développées dans les livres » de Burroughs « et leur prolongement » ; en effet, la tornade dont il est question (il est impossible de lire la date exacte de la manchette du journal, recouverte par le passage de la grille : « MONDAY MAY 10, 19** »), mise en relation avec les autres clichés photographiques (kaléidoscope, portraits de Gysin et Burroughs), certaines découpes de textes tapés à la machine (« THE WINDY MORNING », « OPERATION REWRITE ») et d'autres associations *cut-ups* (« street crowds in Bagdad / rising from the typewriter⁶⁵⁵ »), peut se lire comme une métaphore de la « découverte » du *cut-up*, ou de ses

⁶⁵⁵ On retrouve le même syntagme dans une des grilles du chapitre « Introductions » : « He dropped the photo into a / bureau drawer smell of ashes / rising from the typewriter a / black silver sky of broken film » (Cf. *Œuvre croisée, op. cit.*, p. 31). De la même manière, la manchette « tornado / dead : 223 » apparaît aussi dans une grille du chapitre « In present time », plus marquée politiquement par la guerre du Vietnam. Autrement dit, la composition des grilles procède du même recyclage médiologique (et idéologique) que le travail de *cut-up* : à partir d'un matériau donné et défini, les grilles constituent différents collages qui sont autant de réinterprétations de ces matériaux, si bien que le collage y

dérivés – dont la « grille » –, et son travail de dévastation de l'ordre du discours, de l'organisation de la représentation du monde : l'affleurement, dans la langue et le langage, d'une nouvelle forme d'inconscient.

Le collage, par la forme de la grille, s'apparente donc à un appareil de dislocation sémiotique et de recyclage sémantique, au même titre que le *cut-up* mais dépassant le simple niveau du discours pour recycler et broyer tous les signes, et se distingue du « détournement » par son dispositif symboliquement combinatoire : sa mise en évidence de la matérialité – la contingence – des processus de symbolisation du réel, puisqu'il ne s'agit pas d'annihiler dialectiquement la possibilité même de l'art ou de la littérature au profit de situations concrètes et quotidiennes, comme pour les situationnistes, mais de faire éclater les réseaux de symbolisation et les lignes de contrainte en les inscrivant dans une mécanique associative, pour en libérer de nouvelles situations et d'autres procédures de symbolisation.

Si les fragments découpés dans les journaux (clichés photographiques, coupures d'articles) prennent systématiquement une valeur allusive, et remodelent les signes selon les situations créées dans l'œuvre romanesque ou artistique de Brion Gysin et William Burroughs, nombreux collages sont constitués de fragments de textes écrits à la machine, déjà passés au tamis du *cut-up*, et réintroduits dans le format visuel de la grille, de telle sorte que celle-ci fonctionne comme un dispositif de visualisation de la méthode *cut-up*, une transmédiation de ses procédures de découpage et d'association aléatoire : une mise en lumière des lignes et des réseaux qui structurent la représentation, et de leur découpe dans le *cut-up* et ses dérivés.

« Rub out the words » présente ainsi, dans le format de la grille, la technique des « permutations » en associant dans le quadrillage un fragment de permutations du syntagme « rub out the word », signé des initiales « w. b. », qui se poursuit en lignes continues de permutations et glisse progressivement vers la décomposition du syntagme en lettres répétitives, effaçant ainsi totalement les mots, ou disloquant leur signification, et des signes graphiques influencés par l'écriture arabe que Gysin découvrit à Tanger, et qu'il signe de ses initiales.

L'inscription du système de permutation dans l'espace de la grille, et son schéma répétitif, comme sa dissolution dans une ligne continue de lettres, puis de signes typographiques (qui schématisent, au départ, le système de permutation), et son association avec les signes calligraphiques peints par Brion Gysin, illustrent d'eux-mêmes le sens du syntagme permuté – l'effacement des mots, la dislocation du sens –, et le fonctionnement de la permutation : une mécanique pour enrayer les processus de symbolisation et vider les mots de leur sens, ou leur manière contraignante et glissante à la fois de structurer le monde et la subjectivité.

fonctionne à son tour comme une mécanique, une machine de broyage, un processus de gestation et de remaniement du sens.

d'utilisation du magnétophone pour la méthode *cut-up* et ses dérivés, toutes deux assez tardives et signées de William Burroughs ; tandis que pour Brion Gysin, l'utilisation de cette nouvelle technique relève dès 1961, du domaine plus global de ce qu'il nomme la *Poetry Machine*.

Dans un texte précisément intitulé « First Recordings », William Burroughs rapporte la technique utilisée pour réaliser des *cut-ups* sur bande magnétique et retranscrit quelques textes ainsi produits :

Jerry Newman m'a fait passer une bande appelée le Présentateur Ivre des Actualités, réalisée en brouillant des émissions d'actualité. Je ne me souviens pas des mots depuis le temps mais je me souviens d'avoir tellement ri que je suis tombé par terre.

Vous pouvez évoquer le Présentateur Ivre des Actualités assis là où vous êtes. Enregistrez quelques minutes des émissions d'actualité. Refaites-le quatre ou cinq fois. Bien sûr, là où vous coupez les mots sont effacés de la bande et de nouvelles juxtapositions sont créées en coupant au hasard. Combien hasardeux est le hasard ? Vous en savez plus que vous ne le pensez. Vous savez où vous coupez. Voici un échantillon de *cut-up* d'actualités que j'ai réalisé le vendredi 15 mai 1965 à partir de matériaux diffusés sur les ondes.

[...]

Nos troupes opèrent dans la région du rêve et du mythe dans les conditions de la guérilla. Cette région est notre refuge, tout comme les jungles et les montagnes servent de refuge aux troupes de guérilla tridimensionnelles. L'ennemi est un parasite non créatif. Il ne peut nous rejoindre dans cette région. Leur parade consiste en un bombardement jusqu'à saturation et un blocus du personnel créatif.⁶⁵⁷

A la différence de Brion Gysin qui s'enregistre lisant des fragments de textes divers, William Burroughs utilise un matériau sonore prélevé dans les journaux télévisés – les productions de discours sur l'actualité – pour dévier leur mode d'endoctrinement ou de désinformation géopolitique, bref, dans la perspective subversive de briser les lignes de contraintes et de contaminer tout discours étatique. Le passage par la bande magnétique ne constitue pas à proprement parler un travail spécifique sur le matériau sonore, mais permet à la fois d'élargir le *cut-up* aux médias audiovisuels, de procéder à leur découpe, leur redistribution, et de dévier le sémantisme des informations, de générer de nouveaux agencements sémantiques. Il n'y a pas vraiment travail de découpage du matériau sonore à partir de la bande d'enregistrement, mais juste une pratique d'associations aléatoires et de mixage discursif par superposition d'enregistrements : le magnétophone devient le simple vecteur sonore d'un travail de compilation ou de malaxage des masses discursives qui nappent le fil de l'actualité et constituent la réalité, une mécanique de capture et de redistribution sémantique. Mais là où pour Brion Gysin le magnétophone n'est qu'un vecteur de redistribution syntagmatique, une nouvelle machine à produire du texte, créant un

⁶⁵⁷ William Burroughs, « Premiers enregistrements », in *Œuvre croisée, op. cit.*, pp. 116-118. Entre la description de sa méthode et l'extrait du texte produit, dont nous ne citons que le début, Burroughs rappelle que Brion Gysin a réalisé la même adaptation sonore à partir d'un « Trésor de la littérature mondiale », mêlant et superposant ainsi le *Cantique de Salomon*, certains *Sonnets* de Shakespeare, des vers d'*Anabase* de Saint-John Perse et des fragments du *Ciel et l'enfer* d'Aldous Huxley.

rapport plastique à la langue – le choix volontiers iconoclaste de fragments de grands classiques de la littérature mondiale devenant la matière première de nouveaux agencements sémantiques ne prend aucune portée micropolitique, mais transforme simplement les notions de littérature et d’auteur, en réduisant la première à un agencement de matériaux sémantiques et l’autre à une machine, ou un agent mécanique –, il devient pour Burroughs un outils de décomposition de l’ordre du discours et d’appropriation de l’actualité à des fins subversives, bref un mode de détournement sémantique des mass-médias : ainsi, l’actualité de la guerre du Vietnam et son traitement médiatique se trouvent réinvestis dans le sens d’une critique radicale du conditionnement de la subjectivité, d’une guerre micropolitique de transformation concrète de l’existence et d’une déconstruction des réseaux de contrainte⁶⁵⁸.

Le deuxième passage concernant le magnétophone et la technique du *cut-up* se trouve dans le chapitre « Albums de collage », lui aussi assez tardif :

Voici une expérience avec les albums...

Ouvrez à n’importe quelle page et lisez une partie du texte pour l’enregistrer sur un magnétophone. Faites passer ce que vous venez d’enregistrer tout en lisant à haute voix un autre passage de la même page. Projetez quelques images sur la page avec une lanterne magique. Maintenant, regardez seulement les images. Après, écoutez la voix qui vous fait écho en sourdine sur la bande. Vous vous rendrez compte que les albums participent de cette substance dont sont tissés les songes...⁶⁵⁹

William Burroughs ne propose pas ici une méthode de traitement de la matière sonore de la langue, ni de brouillage des masses discursives qui lissent le rapport de la subjectivité au réel, mais rapporte une expérience de transmédiation des matériaux discursifs des *scrapbooks* à leur substance sonore qui met en lumière les réseaux associatifs créés par le collage, et délie ainsi les lignes de contrainte des mass-médias.

Le magnétophone n’est donc pas, pour William Burroughs, un outil de travail sur le signifiant sonore, un appareil de déstructuration de la langue dans sa substance acoustique, mais le vecteur d’une opération de découpage et de remontage des discours véhiculés par les mass-médias, et de détournement de leur pouvoir.

En fait, au niveau d’un travail spécifique sur la matérialité sonore de la langue – et non plus du discours –, et, par extension, des bruits, les premières expérimentations liées à la technique du *cut-up* procèdent d’abord de la méthode de permutations ; en effet, suite à la publication en 1960 de *Minutes to go* avec William Burroughs, Sinclair Beiles et Gregory Corso, Brion Gysin se voit

⁶⁵⁸ Ce travail de détournement fonctionnel des mass-médias, et de manipulation des discours, prend toute son importance à travers les procédures mises en place dans *Révolution électronique* qui accorde à l’usage du magnétophone le rôle d’une modification de la structure de la langue et d’un brouillage des mots d’ordre médiatiques. Cf. William Burroughs, *Révolution électronique*, HC-D’ARTS, Paris, 1999.

⁶⁵⁹ William Burroughs, « Albums de collage », in *Œuvre croisée*, op. cit., p. 214.

proposer de réaliser une émission pour la B.B.C., et enregistre ainsi avec un magnétophone à 16 pistes *I am that I am* et le « premier poème sonore sans parole » *Pistol Poem* :

En effet, j'ai fait subir des permutations à cinq coups secs de révolver. On les a enregistrés à différentes distances du microphone et je les ai permutés. Forcément, on obtenait une percussion rythmée. Puis, en reprenant la bande à l'envers et en surimprimant en palimpseste, le programme changeait du tout au tout et la musique produite, assez paradoxalement, donnait plus l'impression d'une valse en 6/8 et le rythme des danses extatiques au Maroc.⁶⁶⁰

La méthode combinatoire de permutations qui, par son système de répétition et de variation, investit et enveloppe toutes les combinaisons possibles des constituants d'un syntagme, laissant jouer les variations de sens jusqu'à sa vertigineuse abolition, prend, grâce au magnétophone, une dimension spécifiquement sonore et mécanique, mais peut même s'appliquer aux bruits : le magnétophone devient non seulement un outil opératoire de manipulation du signifiant, mais aussi une surface d'enregistrement du bruissement du réel, – les « cinq coups secs de révolver » sont ainsi transformés, par la manipulation de leur enregistrement, en « musique ».

L'usage du magnétophone prend donc un double aspect : d'une part, un appareil d'enregistrement de la matière sonore du langage et de captation des bruissements de la réalité, libérant toute la potentialité d'une forme spécifiquement acoustique de collage, au sens presque cubiste du terme, comme intégration de fragments de « réalité » dans la texture de l'œuvre ; d'autre part, la bande magnétique permet de développer toute une esthétique de traitement du son et de dislocation de la matérialité sonore du signifiant, autrement dit une transmédiation acoustique des principes du *cut-up*. Nouvel agencement sémiotique du collage d'un côté, prenant souvent une dimension micropolitique et une portée contestataire ; inédite – ou inouïe – dislocation du matériau signifiant de l'autre, à travers les potentialités techniques de découpe et de remontage de la langue dans sa matière acoustique : l'usage du magnétophone, et avec lui une certaine forme de poésie sonore, donne ainsi consistance à de nouvelles procédures de collages et de *cut-ups*.

Pour ce qui est du collage, Brion Gysin ne semble en faire usage qu'à partir de 1965, avec la collaboration de John Giorno :

A New York, en 1965, j'ai fait la connaissance de John Giorno qui, lui, composait des poèmes avec des phrases trouvées, et comptait leur donner une dimension sonore. Nous avons réalisé ensemble une bande qui s'intitule *Subway sounds* qui fut passée à la Biennale de Paris en 1965. Alors nous avons réalisé de conserve *Birds of America*, avec des enregistrements de vrais oiseaux, des bruits d'avions et des phrases tirées d'un traité d'ornithologie qui étaient surimprimées sur la bande magnétique, puis *American Eagle*, où l'on a enregistré des bruits de la ville de New York avec de gros titres sur les horreurs de la guerre du Vietnam.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Cf. « Rub out the words », *op. cit.*, p. 193.

⁶⁶¹ Cf. « Rub out the words », *op. cit.*, pp. 201-202. Brion Gysin précise tout de même que ses préoccupations restent de l'ordre du mot, c'est-à-dire d'un travail plastique sur la langue, plus qu'une redistribution sémantique du langage et des

Ces réalisations sonores, à l'époque même où William Burroughs procède au détournement *cut-up* des émissions d'actualité – les premières offensives aériennes de l'armée américaine sur le Nord-Vietnam, et le début du conflit –, articulent fragments discursifs hétérogènes et enregistrements directs du bruissement de la réalité, c'est-à-dire différents degrés de collages, qui sont retravaillés selon une méthode *cut-up* – la surimpression comme mode d'association sémiotique – pour générer toute la portée symbolique et la charge critique des signes récupérés : synthèse disjonctive des oiseaux et des avions (*American Eagle*), de la tranquillité désinvolte de la paix et des atrocités criantes de la guerre...

Cependant, si l'on sort du cercle restreint des collaborations de Brion Gysin ou William Burroughs, ce travail spécifique d'audio-collage et de *cut-up* acoustique sur bande magnétique est ébauché dès 1961, dans certains *Poèmes-partitions* de Bernard Heidsieck.

En effet, si Bernard Heidsieck travaille à ses « poèmes-partitions » dès l'automne 1955 – opérant par là même une « volte-face à 180° » dans la conception de la poésie, en explorant fondamentalement, et pour lors exclusivement, sa matière sonore –, il commence à les enregistrer sur magnétophone en 1959, et explore les potentialités techniques de cet outil en 1961 avec le poème « D3Z » (février/mai 1961) dans un premier temps, qui intègre dans un texte déjà très disloqué dans sa matière sonore (désarticulation lexicale par segmentations, « phonèmes » articulatoires), bruits de cours de récréation et cris d'enfants (troisième mouvement), c'est-à-dire un *collage* de fragments acoustiques prélevés de la « réalité » dans le déroulement d'un texte sonore⁶⁶² ; par la suite, le poème-partition « J » (novembre/décembre 1961) reprend les principes du collage en intégrant dans le flux du texte des « bruits de la rue », des cris et des « bruits d'enfants », ou la simple « grisaille » du moteur du magnétophone, mais certains passages procèdent aussi par découpages et redistributions aléatoires de fragments de la bande enregistrée, appliquant à la texture sonore la méthode du *cut-up* :

vole vole survole vole vouth fixe et déferle vole pèse gris ouf souffle pesant sol sil menaces lence sol
 passe suspendu imminence statique air passe sol sol indices et sol air gré sages –mices gris fulgurance
 air air immaté immémo sol gris black et pudique permanence schwartz à crever s'accumulent

nappes discursives qui constituent la « réalité », – un intérêt pour le *cut-up*, plus que pour l'esthétique du collage : « Mais, pour moi, le problème reste : *make the words sing* ("faire chanter les mots"), alors que Giorgio voulait trouver un mode d'écriture qui existait déjà dans la réalité et qui se révélait sous son œil de poète. Rien n'est de lui. Je veux dire qu'il s'empare des sons bruts, des fragments de phrases, des lettres qui entrent dans son univers personnel. Quant à moi, je travaillais sur les mots en tant qu'entités parfaitement autonomes, et je me demandais sans cesse : "Quelle est la nature des mots ? Qu'est-ce qu'un mot ?" » (*ibid.*, p. 202).

⁶⁶² Sur ce point, Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Eléments de typologie historique*, *op. cit.*, pp. 27-28, 95. Il est important de noter l'évolution qui s'établit entre le poème-partition « A » (1958), qui donne à entendre de manière imitative le rythme cardiaque – inspiré par l'audition d'un disque « médical » reproduisant toutes les variétés de rythmes du cœur –, et ce poème-partition « D3Z », qui introduit quant à lui la matière sonore des bruits, leur « réalité ». (Cf. Bernard Heidsieck, *Poèmes-partitions*, éditions Al Dante, Limoge, 2009, p. 213.)

s'amoncellent par vagues obsédant et mouvances obsédant qui ? et par vagues masses obsé suspendues noir noir gris noir sus suspen

(même texte redit une troisième fois assez fort)

- la première moitié coupée par morceaux de 15 centimètres qui doivent être mélangés puis recollés au hasard.

- la deuxième moitié coupée par morceaux de 10 ou 8 centimètres qui doivent être mélangés et recollés au hasard.⁶⁶³

Le texte est récité une première fois à un rythme normal, puis une deuxième fois à un rythme plus soutenu, qui s'accélère et s'emballe la troisième fois par le travail de *cut-up* que permet la bande magnétique. D'une certaine façon, cette précipitation corrosive, cet affolement des lexèmes ne fait que prolonger, *mécaniquement*, l'articulation d'un texte dont la dynamique repose déjà sur la disjonction logico-sémantique – mis à part le syntagme « s'amoncellent par vagues », le déroulement des mots ou des sons ne repose sur aucune contrainte syntaxique –, allant même jusqu'à couper les mots par aphérèses (« [si ?]lence », « -mices ») ou apocopes (« immaté[riel ?] », « immémo[rable ?] », « obsé[dant] », « sus[pendues] », « suspen[dues] »), et produit déjà un précipité sémantique qui amène les mots en-deçà de leur signifiante.

Que ces deux textures sonores, « D3Z » et « J », soient des poèmes *sur* des peintures « informelles » (« 7 Métasignes » de Jean Degottex pour le premier, peintures de Françoise Janicot pour le deuxième) n'y est sans doute pas étranger : il ne s'agit pas véritablement d'« illustrer » ces peintures, mais plutôt d'en transcrire ou d'en transposer dans la matière verbale, et sonore, les effets, par une désagrégation progressive des signes, dont participe, pour le poème-partition « J », les procédures de *cut-up*.

Cependant, avec ces « poèmes-partitions », apparaît une autre dimension, conjointe à l'usage du magnétophone et de sa technique : la lecture publique ou, en ce qui concerne pour l'instant le poème « D3Z », le dispositif d'audition. La diffusion du poème sonore accompagne en effet l'exposition de « 7 Métasignes » à la Galerie Internationale d'Art Contemporain, et entre ainsi dans un dispositif qui met le texte ou sa texture sonore en situation, dans la double articulation des peintures « informelles » et de sa lecture, ou de sa diffusion au magnétophone.

Enfin, en 1962, lors des soirées du *Domaine Poétique* organisée à Paris, Bernard Heidsieck inaugure une nouvelle technique de superposition en associant à sa propre *voix en directe*, la *voix off* du magnétophone⁶⁶⁴ avec le poème-partition « B2B3 », qui agence tout à la fois le collage d'une description technique des mécanismes bancaires (voix directe) et, simultanément, un *cut-up* de « poèmes-partitions » antérieurs (montage sur magnétophone), – d'un côté, la stricte réalité de

⁶⁶³ Bernard Heidsieck, « Poème-partition "J" », in *Poèmes-partitions*, *op. cit.*, p. 374. Le même texte est ensuite repris une quatrième fois, découpé « en morceaux de 12 centimètres » dans sa première partie et de 8 centimètres dans la seconde, accentuant encore la découpe du signifiant.

⁶⁶⁴ Cf. Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, Jean-Michel Place, Paris, 1996, pp. 99-101, 247 ; *Poésie sonore. Eléments de typologie historique*, *op. cit.*, p. 96.

mécanismes régissant une part de l'économie et des structures sociales, de l'autre l'affleurement dans la langue, dans sa structure, d'un en-deçà du signifiant, d'un bouillonnement inassignable d'affects et de percepts.

L'usage du magnétophone permet à la fois de capter les bruissements de la réalité – plutôt que de les représenter arbitrairement par des onomatopées ou des procédures d'harmonies imitatives (souvenons-nous, par exemple, de toute l'expérimentation des planches « mots-libristes » du futurisme italien, ou de la première Modernité, à travers la « Lettre-Océan » de Guillaume Apollinaire ou les « Poèmes à crier et à danser » de Pierre-Albert Birot, pour transposer dans la matière linguistique et inscrire dans le poème les frémissements du réel) –, d'enregistrer directement des éléments extérieurs au texte, à sa structuration symbolique, pour les intégrer comme *collage* dans la composition du poème, et de manipuler de manière plus ou moins aléatoire la matière acoustique de la langue sur la bande enregistrée, transmédiant ainsi la méthode du *cut-up* de la matérialité graphique des signes à leur substance phonique.

Dans le même temps, ces procédures d'hétérogénéisation des formes de discours et de dislocation du signifiant entrent dans de nouveaux dispositifs de diffusion et de réception, qui allient à la lecture publique les potentialités techniques du magnétophone. Et c'est justement cette nouvelle dimension technologique de la création, ou de la dissémination des signes, qui dicte à Brion Gysin la notion de « Poetry Machine » :

Aussi, lorsque le Domaine poétique organisa sa première manifestation collective à la Galerie du Fleuve, l'idée de ce nouveau théâtre germa en moi de façon de plus en plus précise. D'autant plus que les travaux sur la *Dream Machine* que j'avais élaborée en 1959 avec Ian Sommerville m'avaient ouvert de nouveaux horizons. Mais je dois également ajouter que c'est au contact de poètes comme Bernard Heidsieck, qui avait préparé un certain nombre de bandes enregistrées pour l'exposition du peintre Degottex qui ne servaient pas seulement de fond sonore à la galerie, mais avant tout de contrepoint musical à l'œuvre plastique, que j'ai été finalement amené à formuler ma théorie de la *Poetry Machine*. [...]

Par *Poetry Machine*, j'ai voulu désigner toutes les manifestations poétiques sonores et visuelles qui se servaient des machines poétiques à un moment précis.⁶⁶⁵

A partir de ces années 1960, la poésie entre dans de nouveaux dispositifs qui allient à la manifestation publique les ressorts des nouvelles technologies, de telle sorte que l'évolution du collage, comme forme d'intégration directe de la « réalité » dans la poésie – sous ses aspects graphiques, visuels, ou sonores –, au *cut-up*, comme nouvelle procédure de découpage et de génération de matériaux sémiotiques, signifie entre autres ce glissement vers de nouvelles formes poétiques qui, tout en travaillant la réalité dans ses modes de représentation, et la subjectivité dans

⁶⁶⁵ Cf. « Rub out the words », *op. cit.*, pp. 198-199. Lors de ces journées du Domaine Poétique, Brion Gysin scande ses permutations (« I am that I am », « Kick that habit man », « Junk is no good baby »...), alors qu'une partie des poèmes, enregistrée auparavant, est diffusée sur scène, et que la *Dream Machine* crée un environnement visuel par impulsions stroboscopiques.

sa consistance, intègrent la dimension essentielle de l'évènement, qui est la forme ultime de l'esthétique du collage, c'est-à-dire l'intégration du réel dans sa représentation.

En effet, que ce soit dans le développement de la « poésie-action » de Bernard Heidsieck, de la « performance » de Julien Blaine⁶⁶⁶, des « events » de Fluxus, mais aussi dans les réalisations du groupe des Nouveaux Réalistes – l'intégration des objets de la réalité sociale sous des formes aussi différentes que les compressions de César, les « métamatics » de Tinguely, les accumulations d'Arman, les assemblages de Raysse, les « tableaux-pièges » de Spoerri, les « emballages » de Christo, ou les nouvelles affiches lacérées de Hains, Villeglé ou Dufrêne, mais aussi l'« art scotch » de Gil J Wolman –, ou encore, au plan typographique, l'émergence de la poésie « élémentaire », issue de la poésie concrète et de la « poésie vivante », avec *Les Carnets de l'Octéor* (Julien Blaine) puis *Approches* (Julien Blaine, Jean-François Bory), l'esthétique induite par le collage et le *cut-up*, comme procédures d'inclusion de fragments de réalité et d'hétérogénéisation du signifiant, comme travail spécifique sur la plasticité sémiologique, entre, dans ces années soixante, dans de nouveaux dispositifs qui déplacent leurs problématiques, en s'articulant fondamentalement sur le vivant, l'actuel, et l'environnement quotidien.

⁶⁶⁶ En 1962, Julien Blaine réalise *Reps elephant 306*, sa première performance, qui est une interview des éléphants du cirque Franchi, enregistrée au magnétophone : un jeu de variations de vitesse de lecture rend incompréhensible le langage humain tandis qu'il donne sens aux barrissements des éléphants.

Conclusion

Du collage au *cut-up*

De 1909 à 1959, soit plus précisément : des premières introductions de lettres et de syntagmes peints au pochoir dans les toiles de Georges Braque, qui prédisposent à l'invention du collage trois ans plus tard, à la découverte du *cut-up* par Brion Gysin, qui l'applique à la matière verbale – durant ces cinquante ans de « retard » donc, de l'écriture sur la peinture –, se mettent en place différents processus de transmédiation qui modifient progressivement l'approche de la langue et la pratique de la poésie. Si l'adaptation du collage dans la poésie, dès les années 1913-1914, avec les expérimentations de l'Esprit nouveau et de l'avant-garde futuriste, commence à transférer les propriétés plastiques des « papiers collés » à la matière verbale, le terme de *cut-up*, utilisé à partir de 1959, marque ouvertement la reconnaissance de cette procédure de transmédiation. Seulement, de l'un à l'autre, et durant ces cinquante ans d'expérimentations, cette exploration de la plasticité des signes suit différentes évolutions, selon les principes esthétiques avec lesquels s'articule cette technique d'écriture.

On peut noter ainsi plusieurs périodes dans l'usage de la technique du collage, qui la font progressivement glisser vers la méthode du *cut-up*, ou qui déterminent un mode de production de texte – de représentation de la réalité –, qui dérive progressivement d'une forme d'*insertion de matériau hétérogène* au texte (le collage) à un travail de découpage du signifiant (le *cut-up*).

Dans un premier temps, de 1913 à 1916, l'introduction de collages dans la poésie, sous forme de bribes de conversations, d'extraits d'articles de journaux ou de slogans publicitaires dans les

« poèmes-conversations » d'Apollinaire ou les « poèmes élastiques » de Cendrars – autrement dit, l'insert de fragments hétérogènes au texte –, répond à la problématique de l'expression de la simultanéité en s'ouvrant à la multiplicité du « réel », jusqu'à s'inscrire dans une première forme de dislocation du signifiant, ou d'exploration de sa plasticité, à travers la réalisation des « Idéogrammes lyriques » d'Apollinaire et des « planches motlibristes » du futurisme italien.

Par transmédiation esthétique avec l'expérimentation de la peinture cubiste, la poésie intègre ainsi la technique du collage comme une nouvelle approche de la « réalité » et du quotidien, dans sa matière discursive, et développe progressivement une *esthétique du collage*, dans le travail sur la plasticité de la matérialité verbale, dans le travail de *lisualisation* de la langue, qui définit l'Esprit nouveau d'Apollinaire, et que Pierre Albert-Birot expérimente dans ses « poèmes-affiches » ou ses poèmes « à crier et à danser ».

A partir de 1916, l'esthétique du collage entre dans des procédures de *polyexpressivité*, avec le mouvement dada, où, fondamentalement liée à la multiplication des supports et leur confusion, la matérialité verbale est explorée dans sa plasticité sonore (« poème simultan ») et graphique (poème « abstrait »), tandis que la technique des « mots dans le chapeau » esquisse tout un mode de redécoupage du discours, et que les différentes modalités du *readymade*, en s'appliquant aux masses discursives, dessinent les nouveaux contours d'une forme radicale de poésie « trouvée », ou *readymade*.

Loin de tenter de cerner au plus juste, dans sa complexité, la réalité ambiante du monde moderne, dans sa dynamique ou son instantanéité, comme c'était le cas dans les précédentes avant-gardes, le collage dada, ou ses effets de collage, tendent au contraire à laisser libre cours au désordre des pulsions dans la spontanéité d'un langage plus ou moins désarticulé, de livrer l'appareil symbolique à l'inassignable chaos du « réel », dans le même temps que le *readymade*, dans sa facture textuelle, oblitère irrévocablement les formes traditionnelles de la poésie en réduisant la création au détournement sémiotique de discours « tout faits ».

Officiellement à partir de 1924, mais en réalité dès 1922, à la fin de « la grande saison dada », le collage devient, à travers l'esthétique du mouvement surréaliste, une nouvelle poétique de la métaphore – au même titre que l'écriture automatique⁶⁶⁷ –, pour délivrer le sens latent des productions de langage et libérer, dans le creuset des images et des associations subjectives, une forme d'inconscient. Plus littéraire, y compris dans ses expressions plastiques (« peintures

⁶⁶⁷ Jean-Michel Espitallier place judicieusement sur le même plan le collage surréaliste et l'écriture automatique ou la pratique des cadavres exquis : « Les pratiques de collage, au sens large, traversent tout le XX^e siècle. Elles sont largement exploitées par les surréalistes (et j'y inclus l'écriture automatique et les cadavres exquis) comme vecteur de l'accidentel et du hasard, par les dadaïstes (les poèmes réalisés à partir de mots tirés d'un chapeau, chers à Tristan Tzara), les futuristes, Apollinaire, Schwitters, etc., sans parler de devanciers plus inattendus tels Nodier, Cendrars, et bien entendu ce « plagiaire » de Lautréamont. » Cf. Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, « Poésie », 2006, pp. 207-208.

métaphysiques » de Chirico, « romans-collages » de Max Ernst, « poèmes objets », « textes trouvés »...), cette forme de collage abandonne la plasticité des signes et son exploration, pour ne plus recourir qu'à la production d'images fortuites, et l'expression d'une subjectivité inconsciente, forclosée dans l'usage social de la langue.

En réalité, il faut attendre les années cinquante, et plus précisément 1951, avec les premiers films lettristes, pour que le collage, comme forme de transmédiation poétique, recouvre à nouveau la plasticité de la langue dans sa matérialité sémiotique et la distorsion des masses discursives dans leur sémiologie sociale, à travers, d'un côté, l'esthétique des « ultra-lettres » qui explorent la matérialité graphique des signes (hypnagogie hainsienne, affiches lacérées) ou leur substance phonique (« crirythmes » de François Dufrêne, « mégapneumes » de Gil J Wolman) pour en disséminer progressivement la dimension sociale, et de l'autre, les multiples formes de « détournements » (sémantique, dans sa matière discursive, ou sémiotique, à travers l'investissement d'un « urbanisme unitaire » et le démantèlement des structures sociales), comme phase ultime de décomposition de la culture et de dépassement dialectique de l'art, dans le mouvement de l'Internationale lettriste, puis situationniste.

A cet égard, 1959 apparaît comme une date pivot, un tournant dans l'évolution du collage et de ses multiples adaptations poétiques.

C'est, bien évidemment, la découverte du *cut-up*, et par là même une première forme de cognition de la plasticité du signifiant – même si le *cut-up* prend des formes bien différentes chez Brion Gysin, qui explore avant tout le découpage des signes dans leur matérialité, et William Burroughs, chez qui cette technique prend une tournure nettement plus micro-politique dans son travail de broyage des mass-médias –, qui souligne le mode de transmédiation de la technique du collage à la matière verbale : là où le terme de « collage », longtemps réservé aux arts plastiques, indique une technique d'intégration de fragments de réalité en lieu et place de leur représentation, et comme pour en combler la béance, celui de *cut-up*, d'abord spécifiquement littéraire et poétique, insiste bien davantage sur l'action de découper la langue dans sa structure et les productions discursives du corps social, pour dérégler la machine sémiotique et travailler directement la matérialité des signes dans leur texture sociale et leur poids sémantique, leur vectorisation symbolique.

Autrement dit, du collage au *cut-up*, on passe d'une forme d'ouverture de la représentation sur des *effets de réel*, à une conception de la langue et des productions discursives comme *réalités matérielles* à décomposer et redistribuer, de telle sorte que ces cinquante années de transmédiation de la technique du collage dans la matière verbale opèrent dans la poésie un bouleversement épistémologique comparable à l'introduction de papiers collés sur la toile quelque cinquante années plus tôt : un élargissement du matériau poétique aux discours de masse qui structurent la réalité, et

une approche de la langue comme structuration sociale du réel et de la subjectivité, comme matérialité sémiotique à découper, ou à remanier.

Le *cut-up* implique, au même titre que l'invention du collage une cinquantaine d'années plus tôt dans la peinture, une objectivation des productions sémiotiques – et insidieusement de l'ordre de représentation qu'elles induisent – comme objets plastiques, ou comme matière signifiante diversement manipulable et transformable : la réalité n'a pas de consistance en dehors de sa représentation, et le *cut-up* applique la technique du collage à la matière signifiante et sa structuration du réel, dans des procédures de découpage aléatoire.

Cependant, l'année 1959 marque aussi l'émergence de nouvelles modalités de réalisation du texte, ou de nouveaux dispositifs qui donnent à cette esthétique du collage une autre consistance. Comme le note Brandon Taylor dans son étude sur l'évolution du collage dans les arts plastiques, « au moment même où l'avant-garde littéraire se met à imiter les techniques de collage des artistes plastiques, ceux-ci sont en passe d'abandonner ces mêmes techniques, qu'ils jugent dépassées⁶⁶⁸ », en recourant, à partir de 1962, à la nouvelle technologie de la sérigraphie qui permet d'imprimer une photographie sur la toile et de la reproduire (notamment utilisée, dans le pop art, par Andy Warhol et Roy Lichtenstein), mais aussi en ouvrant la création sur l'espace événementiel du *happening*, avec, dès l'automne 1959, *18 Happenings in 6 Parts* organisé par Allan Kaprow à la Reuben Gallery de New York : l'œuvre est conçue comme un environnement dans lequel les spectateurs sont immergés, et le déroulement simultané de plusieurs actions – aussi diverses que marcher, peindre, faire de la musique ou « tenir des discours plus ou moins cohérents⁶⁶⁹ » –, à l'image du texte qui accompagne leur réalisation (« Something to Take Place : A Happening »), reprend et transmédié dans l'événement, dans la « performance », l'esthétique du collage.

Selon Allan Kaprow, le *happening* est le « développement ultime du collage⁶⁷⁰ », comme forme d'intégration de la réalité dans sa représentation, puisqu'il tend à abolir les limites qui les

⁶⁶⁸ Cf. Brandon Taylor, *Collage. L'Invention des avant-gardes*, op. cit., p. 175. Seulement, contrairement à ce que semble énoncer Brandon Taylor en réduisant l'usage du collage dans la poésie à la méthode *cut-up*, l'esthétique du collage, dans le domaine poétique, suit la même inflexion que dans les arts plastiques, en s'articulant avec les nouvelles technologies et la « performance ».

⁶⁶⁹ Voir Nicolas Feuillie, *Fluxus dixit. Une anthologie vol. 1*, Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2001, pp. 8-9 ; Brandon Taylor, *Collage. L'Invention des avant-gardes*, op. cit., pp. 174-175.

⁶⁷⁰ Nicolas Feuillie, *ibid.*, p. 8. A l'automne 1959, Georges Brecht intitule *Toward Events* sa première exposition personnelle à la galerie Reuben, et axe son travail vers l'expression de micro-événements qui constituent une « expérience totale et multi-sensorielle », et qu'il appelle, dès 1960, des *events*. Cf. George Brecht, « L'origine des events », in Nicolas Feuillie, op. cit., pp. 47-48. En Europe, Nam June Paik réalise à Düsseldorf (Galerie 22, 13 novembre 1959) son premier concert d'« action-music », *Hommage à John Cage*, mêlant à l'usage de magnétophones (trois appareils diffusent simultanément musique électronique, radios et bruit de moto en marche) une action musicale (Nam June Paik brise une vitre et renverse un piano). Cf. Nicolas Feuillie, op. cit., p. 12. Enfin, George Maciunas note, de manière rétrospective, l'importance de l'année 1959 dans la gestation du mouvement Fluxus, et rappelle l'effervescence du Nouveau Réalisme en France, comme les premières actions de Ben Vautier qui réalise des « sculptures vivantes » à partir de cette année, et commence à « tout signer » en 1961. Cf. Larry Miller, « Entretien avec George Maciunas », in Nicolas Feuillie, op. cit., pp. 54-55.

séparent, en considérant les formes événementielles et leur environnement comme des objets plastiques.

De la même manière, en Europe, Wolf Vostell donne à ses « dé-coll/ages » d'affiches la portée du *happening* en organisant ce qu'il nomme, par analogie avec le *readymade* duchampien, des « actions trouvées » : à Paris, en 1958, il propose la manifestation *Le théâtre est dans la rue*, qui donne pour instructions aux passants de lire à voix haute tous les fragments d'affiches visibles et déchiffrables dans l'espace de la rue de Vanves⁶⁷¹.

D'autre part, les plasticiens qui formeront, en 1960, sous l'impulsion de Pierre Restany, le groupe du Nouveau Réalisme, ouvrent l'esthétique du collage sur les « réalités collectives » du monde urbain et des produits de consommation : en 1959, Arman commence à réaliser ses *Accumulations* et ses *Poubelles* ; Raysse produit une série d'assemblages réalisés à partir d'objets neufs en plastique qui mettent en représentation la société de consommation, et qu'il nomme par la suite *Hygiène de la Vision* ; Tinguely expose ses *Méta-matics*, « appareils à dessiner et à peindre », qui réduisent l'art à un ustensile de consommation ; Spoerri fixe ses premiers *Tableaux pièges* en collant les objets d'une situation quotidienne pour en figer le hasard (les restes d'un repas sur une table) et assemble ses premiers *Détrompe-l'œil* en introduisant des objets sur des toiles chromos (un robinet de douche sur l'image d'une prairie bordée par un ruisseau) ; tandis que les affichistes Villeglé, Hains et Dufrêne exposent en public leurs « décollages », « Lacérés anonymes » et « Envers d'affiches », dans l'appartement de François Dufrêne d'abord, et lors de la 1^{re} Biennale de Paris ensuite.

Ainsi, que ce soit à travers l'invention du *cut-up*, qui achève le mouvement de transmédiation du collage dans le matériau verbal, ou, dans le domaine des arts plastiques, l'émergence de la pratique du *happening*, qui ouvre le collage à l'expérience concrète d'événements et de situations, ou celle de nouvelles pratiques de *prélèvements concrets* dans le Nouveau Réalisme, qui réinvestit sémiotiquement les productions de la culture de consommation, – l'esthétique du collage bascule, à l'orée des années soixante, vers d'autres modalités de réalisation en lien direct avec l'événement et l'espace concret du quotidien.

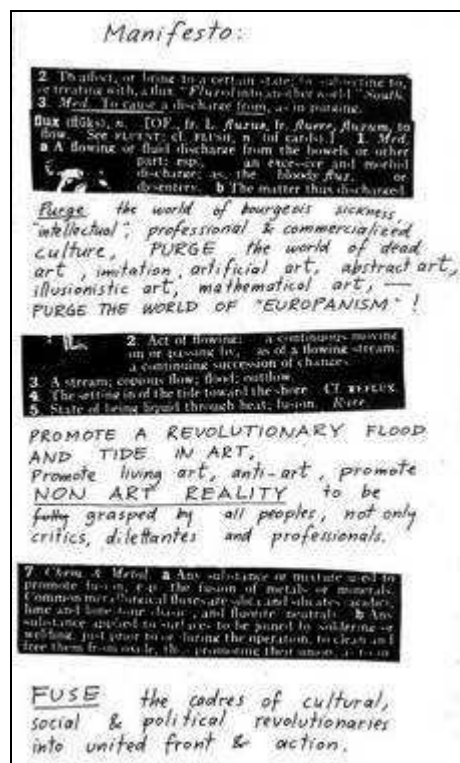
Nouvelles modalités esthétiques

Trois œuvres articulent, de manière exemplaire, cette ouverture de l'esthétique du collage, dans le domaine littéraire, sur l'espace quotidien et l'action concrète : *Topographie anécdotée du hasard*, de Daniel Spoerri, en 1961 ; *Manifesto*, de George Maciunas, en 1963 ; et l'ensemble des *Biopsies* que Bernard Heidsieck enregistre et lit en public de 1966 à 1969.

⁶⁷¹ Cf. Brandon Taylor, *Collage. L'Invention des avant-gardes*, op. cit., p. 154.

En 1962, la Galerie Lawrence publie *Topographie anécdotée du hasard*, de Daniel Spoerri, qui décrit minutieusement par un plan accompagné d'une notice tous les objets (tranche de pain, miettes de pain, coquetier, litre de vin, débris de coquille, boîte de Nescafé...) disposés au hasard sur la table de sa chambre d'hôtel (chambre n° 13, Hôtel Carcassonne, 24 rue Mouffetard, 4^e étage), le 17 octobre 1961 à 15 h. 47. Au lieu de « fixer » le hasard de cette situation en collant les objets sur un « tableau piège », Daniel Spoerri choisit d'en topographier les contours matériels et d'en décrire exhaustivement la composition : l'épaisseur de l'écriture s'efface ici au profit d'un relevé de la réalité objective et du hasard de sa disposition, et devient l'expression, la plus neutre et la plus transparente possible, de la réalité dans son objectivité⁶⁷².

Lors de la tournée européenne de Fluxus en 1962-1963, George Maciunas compose un premier manifeste sous forme de collage, qu'il imprime, distribue et lance au public lors du festival Fluxus à Düsseldorf. Maciunas inscrit le texte de son manifeste, particulièrement virulent dans sa promotion révolutionnaire du « non art » et de l'« anti-art », entre trois fragments de définition du mot « flux », découpés dans un dictionnaire. Le collage s'y réduit à une définition lexicale, vecteur d'une révolution de l'art menée au profit de la réalité concrète.



George MACIUNAS, *Manifesto* (1963)

⁶⁷² D'une manière sensiblement proche des « poèmes-conversations » d'Apollinaire, mais dans une nouvelle approche de la réalité, Daniel Spoerri présente en juin 1962, au théâtre d'Ulm, en Allemagne, sa « pièce-piège » *Oui maman, on va faire ça*, constituée uniquement d'une conversation ordinaire entre quatre personnes enregistrée dans la cuisine de Ben Vautier, à Nice, le 23 août 1961.

Enfin, à la suite de ses *Poèmes-Partitions*, qui avaient progressivement ouvert le texte à l'introduction d'objets sonores (*D3Z*), au *cut-up* sur bande magnétique (*B2B3*) et à la « poésie action⁶⁷³ » par un dispositif associant lecture et diffusion publiques (*B2B3*), Bernard Heidsieck compose ses *Biopsies*, qu'il enregistre et diffuse de 1965 à 1969. Comme dans la *Found Poetry*⁶⁷⁴ de John Giorno, Heidsieck réalise ce qu'il appelle des « biopsies » du corps social, en en prélevant des bribes discursives pour les agencer dans un travail de montage sonore (sur une ou plusieurs pistes) :

Biopsie. « Prélèvement d'un fragment de tissu sur un être vivant pour l'examen histologique » (Petit Larousse illustré).

M'appuyant sur cette définition, j'ai, dans la seconde moitié des années soixante, réalisé toute une série de poèmes, souvent courts en partant d'éléments, non pas prélevés sur le corps humain, mais appartenant au corps social. Ce furent ainsi, pour certains d'entre eux, parfois des sortes de « POEMES TROUVES », autour de moi, dans le domaine économique, administratif, social, citoyen... Mon activité professionnelle me fournissait une mine d'informations, banales, cocasses et quotidiennes, parfois fascinantes par leur impact, leur rôle, leur jeu, leur efficacité, leur utilité, leur bêtise. Il m'est arrivé souvent d'écrire que mes poèmes étaient des poèmes SERPILLIERES, des poèmes ATTRAPE-TOUT, des poèmes EPONGES, des poèmes CANIVEAUX, ceci en vue de tenter de sublimer le BANAL, l'ordinaire, le rien-du-tout, notre « ordinaire », notre quotidien. Ne serait-ce que pour le mettre en évidence, le comprendre, le vivre et l'exorciser. Et se familiariser ou rire de ces riens.⁶⁷⁵

Ces différentes *Biopsies* procèdent en effet par découpage et montage sonores de multiples documents prélevés sur le corps social et ses productions discursives : discours de réunion d'entreprise (*Biopsies 2*, « L'exercice »), bulletin météorologique et conseils vestimentaires (*Biopsies 3*, « Prophéties »), grille d'évaluation des employés (*Biopsies 4*, « Mais oui, mais oui »), modèles d'ouverture et de formule de politesse de lettre type (*Biopsies 6*, « Stratimélo »), permis de conduire, carte d'identité, carte d'immatriculation de la Sécurité Sociale, fiche de paye (*Biopsies 8*, « Qui je suis en une minute »)... Le collage, toujours ouvert sur la réalité quotidienne, entre dans des agencements qui allient montage sonore, lié à la technologie du magnétophone, et « lecture action », dans le cadre de diffusions publiques.

Autant de nouvelles procédures de collage qui, du degré zéro de transcription de la réalité objective dans l'essai de « Topographie » de Daniel Spoerri, à son abolition dans le « non art » de

⁶⁷³ Jean-Pierre Bobillot rappelle que c'est après avoir assisté aux « concerts » *Fluxus* organisés à Paris en décembre 1962, dans le cadre de la tournée européenne *Festum Fluxorum*, que Bernard Heidsieck adopte le terme de « poésie action » pour définir sa pratique de la lecture/diffusion publique. Cf. Jean-Pierre Bobillot, « Bernard Heidsieck : Poème-partition B2B3/Exorcisme (1962) : 3' » [en anglais], *Twentieth-Century French Poetry : A Critical Anthology* [Hugo Azerad, Peter Collier], Cambridge University Press [GB], 2010, p. 208.

⁶⁷⁴ Dans sa préface à l'édition de *Suicide Sûtra*, de John Giorno, Bernard Heidsieck rappelle la « première audition publique d'un texte – sur bande – de John Giorno », *Subway Sound*, lors de la 4^e Biennale de Paris, en octobre 1965, qui reproduit les bruits du métro new yorkais, et utilise ces mêmes images de « serpillière » et d'« éponge » pour définir son travail : « Tapi, actif, fébrile dans son New York, Giorno y joue le rôle d'une serpillière, éponge avide branchée par mille fils sur l'information ambiante : TV, talks et macadam, journaux et magazines. » Cf. John Giorno, *Suicide Sûtra*, (préfaces de William S. Burroughs & Bernard Heidsieck, traduit par Gérard-Georges Lemaire), [Christian Bourgois, Paris, 1980], Romainville, Al Dante, 2004, pp. 7 et 9.

⁶⁷⁵ Bernard Heidsieck, *Biopsies (1965-1969)*, Limoges, Al Dante, 2009, texte de présentation de l'édition, p. 6.

Fluxus selon Maciunas, ou son expression du quotidien dans la « poésie action » de Bernard Heidsieck, articulent les formes héritées des précédentes avant-gardes avec l'événementiel et sa contingence, pour faire entrer le processus de production ou de reproduction de la réalité⁶⁷⁶, dans un plan d'immanence.

Nouvelles approches de l'espace quotidien et de ses matériaux sémiotiques, nouveaux dispositifs de découpe des fragments discursifs et de diffusions poétiques, mais aussi nouveaux apports technologiques, comme le souligne Brion Gysin en conceptualisant ce qu'il nomme la *Poetry Machine* : les années soixante inscrivent le collage, comme la technique du *cut-up* dans laquelle il se fonde, dans des dispositifs qui tendent à réduire au minimum la ligne instable qui sépare le réel et sa représentation.

⁶⁷⁶ Lors de son exposition personnelle en 1963, Daniel Spoerri transforme la Galerie J en restaurant, et en expose les ustensiles ; par la suite, en 1968, il ouvre un restaurant à Düsseldorf, qui lui permet de fixer les reliefs des repas en de nouveaux « tableaux-pièges », et de fonder le *eat art*.

Corpus et bibliographie sélective

1. Corpus

Plagiat

- [DUCASSE, Isidore], LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, [Bruxelles, Imprimerie de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869], (édition établie par Patrick BESNIER), Paris, Librairie Générale Française, « Livre de Poche », 1992.
- DUCASSE, Isidore, *Poésies I et II*, [Paris, Journaux politiques et littéraires, Librairie Gabrie, 1869], (édition établie par Patrick BESNIER), Paris, Librairie Générale Française, « Livre de Poche », 1992.
- NODIER, Charles, *Questions de Littérature légale, du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheres qui ont rapport aux livres*, [Paris, Librairie Palais Royal, 1812], (édition établie, présentée et annotée par Jean-François JEANDILLOU), Genève, Droz, Paris, 2003.
- NODIER, Charles, *L'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, [Paris, Delangle, 1830], Plasma, Paris, 1980.

Futurisme italien

- *Futurisme. Manifestes – documents – proclamations*, (textes réunis, traduits et présentés par Giovanni LISTA), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- MARINETTI, F.T., *Les Mots en Liberté futuristes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Avant-gardes », 1987.
- RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits*, (textes établis et présentés par Giovanni LISTA, trad. Nina SPARTA), Lausanne, L'Âge d'Homme, « Avant-gardes », (1975), 2001.

Futurisme russe

- KHLEBNIKOV, *Zanguezi & autres poèmes*, (trad. Jean-Claude LANNE), Paris, Flammarion, « Poésie/Flammarion », 1996.
- LARIONOV, Mikhaïl, *Manifestes*, (traduit et annoté par Régis GAYRAUD), Paris, Allia, 1995.
- *Manifestes futuristes russes*, (textes choisis, traduits et annotés par Léon ROBEL), Paris, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1971.

Cubisme / Esprit nouveau

- ALBERT-BIROT, Pierre, *La Lune ou le livre des poèmes*, [Jean Budry, Paris, 1924], Mortemart, éditions Rougerie, 1992.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, [Paris, Gallimard, 1920], « Poésie / Gallimard », 1969.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes, Poèmes de la guerre et de la paix (1913-1916)*, [Paris, Gallimard, 1925] « Poésie/Gallimard », [1966], 1997.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, Gallimard, 1960.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Et moi aussi je suis peintre*, [édition établie et présentée par Daniel GROJNOWSKI], Paris, Le Temps qu'il fait, 2006.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques. Les Peintres Cubistes*, [Paris, Figuière, 1913], Paris, Hermann, « Savoir », 1980.
- CENDRARS, Blaise, *Du monde entier, Poésies complètes 1912-1924*, suivi de *Dix-neuf poèmes élastiques, La guerre du Luxembourg, Sonnets dénaturés, Poèmes nègres, Documentaires*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », [1967], 2004.

Revues :

- *Les Soirées de Paris*, 1912-1914, n° 18 à 27, [Guillaume APOLLINAIRE, Paris], Editions de Conti, « Mémoires artist », 2010.
- *Nord-Sud*, 1917-1918, n° 1 à 16, [Pierre REVERDY, Paris], Paris, Jean-Michel Place, 1980.
- *SIC*, 1916-1919, n° 1 à 54, [Pierre ALBERT-BIROT, Paris], Paris, Jean-Michel Place, [1980], 1993.

Dada

- ARP, Hans, *Jours effeuillés*, [1948], Paris, Gallimard, 1966.
- BALL, Hugo, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, (trad. Sabine WOLF), Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2006.
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, (écrits réunis et présentés par Michel SANOUILLET), Paris, Flammarion, « Champs/Flammarion », [1975], 1994.
- DUCHAMP Marcel, *Notes*, (avant-propos par Paul MATISSE, préface par Pontus HULTEN), Paris, Flammarion, « Champs/Flammarion », [1980], 1990.
- HAUSMANN, Raoul, *Courrier dada*, [Paris, Le Terrain Vague, 1958], Paris, Allia, 1992.
- HAUSMANN, Raoul, *Poèmes phonétiques*, Musée départemental d'Art contemporain de Rochemouart, KAON, 1997. Livret + cd.
- HAUSMANN, Raoul, *Une Anthologie poétique*, (préface d'Isabelle MAUNET-CHAILLET), Marseille, Al Dante / Transbordeurs, 2007.
- HUELSENBECK, Richard, *En avant Dada*, [Hanovre, éditions Steegemann, 1920], Dijon, Les Presses du Réel, 2000.
- PICABIA, Francis, *Écrits critiques*, Paris, Mémoire du Livre, 2005.
- PICABIA, Francis, *Jésus-Christ Rastaquouère*, [Paris, Au Sans Pareil, 1920], Paris, Allia, 1992.
- PICABIA, Francis, *Poèmes*, Paris, Mémoire du Livre, 2002.
- PICABIA, Francis, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, [Lausanne, Imprimeries Réunies, 1918], Paris, Allia, 1992.
- PICABIA, Francis, *Unique eunuque*, [Paris, Au Sans Pareil, 1920], Paris, Allia, 1992.
- *Dada Almanach*, [Berlin, Richard HUELSENBECK, 1920], Dijon, Les Presses du Réel, 2005.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Déjà Jadis. De dada à l'abstraction*, [Paris, René Julliard, 1958], Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1973.
- SCHWITTERS, Kurt, *MERZ*, (écrits choisis et présentés par Marc DACHY), Editions Gérard Lebovici, Paris, 1990. Fac-simile et enregistrement de l'*Ursonate* (1932).
- TZARA Tristan, *Dada est tatou. Tout est dada*, (éd. Henri BEHAR), Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1996
- TZARA, Tristan, *Découverte des arts dits primitifs, suivi de Poèmes nègres*, Paris, Hazan, 2006.

- TZARA, Tristan, *La première Aventure céleste de Mr. Antipyrine*, [Zurich, « Dada », 1916], Paris, Dilecta, 2005.

Revues :

- 291, 1915-1916, n° 1 à 12, [New York, Alfred STIEGLITZ], The International dada archive, Université de l'Iowa, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>
- 391, 1917-1924, n° 1 à 19, [Barcelone, New York, Paris, Francis PICABIA], (édition établie et présentée par Michel SANOUILLET), *Francis Picabia et 391*, T. I, Nice, Centre du XXe siècle, 1960.
- *Cabaret Voltaire*, mai 1916, [Zurich, Hugo BALL], *Dada. Zurich/ Paris (1916-1922)*, Paris, Jean-Michel place, 1981, p. 19-53.
- *Cannibale*, avril-mai 1920, n° 1 et 2, [Paris, Francis PICABIA], (édition établie et présentée par Michel SANOUILLET), *Francis Picabia et 391*, T. II, Paris, Eric Losfeld, 1966, p. 181-220.
- *Dada*, 1917-1920, n° 1 à 7, [Zurich, Paris, Tristan TZARA], dans *Dada. Zurich/Paris (1916-1922)*, Paris, Jean-Michel place, 1981, p. 93-222.
- *Der Zeltweg*, novembre 1919, [Zurich, Tristan TZARA], dans *Dada. Zurich/Paris (1916-1922)*, Paris, Jean-Michel Place, 1981, p. 59-90.
- *La Pomme de Pins*, février 1922, [Saint-Raphaël, Francis PICABIA], (édition établie et présentée par Michel SANOUILLET), dans *Francis Picabia et 391*, T. II, Paris, Eric Losfeld, 1966, p. 221-224.
- *Le Coeur à Barbe*, avril 1922, [Paris, Tristan TZARA], dans *Dada. Zurich/Paris (1916-1922)*, Paris, Jean-Michel place, 1981, p. 223-232.

Surréalisme

- ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque », n° 137, 2004.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Tome XIII – *Van Gogh, le suicidé de la société, Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, « NRF », 1974.
- ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, enregistrement original de la radiodiffusion française de 1947, Bruxelles, sub rosa > aural documents SR92, 2006.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Tome XXVI, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo, Tête-à-tête*, Paris, Gallimard, « NRF », 1994.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », [1985], 2002.
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », n° 73, [1964], 1992.
- BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture. 1928-1965*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », [1965], 2006.

- BRETON, André, SOUPAULT, Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », [1968], 2006.
- BRETON, André, ELUARD, Paul, *L'Immaculée conception*, Paris, Seghers, [1961], 1972.
- ERNST, Max, *Une Semaine de Bonté. A Surrealistic novel in collage*, [Paris, éditions Jeanne Bucher, 1934, IV tomes], New York, Dover Publications, Inc, 1976.

Revue :

- *Littérature*, 1919-1921, n° 1 à 19, *Littérature - nouvelle série*, 1922-1924, n° 1 à 12, [Paris, Louis ARAGON, André BRETON, Philippe SOUPAULT, Au Sans Pareil] The International dada archive, Université de l'Iowa, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

Lettrisme

- ISOU, Isidore, *Contre l'Internationale Situationniste, 1960-2000*, (édition établie et préfacée par Marc PARTOUCHE), Paris, HC – d'Arts, 2000.
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.
- ISOU, Isidore, *Le Lettrisme et l'Hypergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaine*, Paris, Jean Grassin éditeur, « Poésie nouvelle », n° 16, juillet-août-septembre 1961.
- ISOU, Isidore, *Les Manifestes du Soulèvement de la Jeunesse, 1950-1966*, Romainville, Al Dante, 2004.
- ISOU, Isidore, *Précisions sur ma poésie et moi*, [Paris, Les Escaliers de Lausanne, 1950], Paris, Exils Editeur, 2003.
- ISOU, Isidore, *Réflexions sur André Breton*, [éditions lettristes, 1948], Romainville, Al Dante, « Documents », 2000.
- ISOU, Isidore, *Traité de Bave et d'éternité*, Paris, HC – d'Arts, 2000.
- LEMAITRE, Maurice, *Le Film est déjà commencé ? Séance de cinéma*, éditions André Bonne, « Encyclopédie du cinéma », Paris, 1952.
- LEMAITRE, Maurice, *Le Lettrisme devant dada et les nécrophages de dada !*, Paris, Centre de créativité, 1967.
- POMERAND, Gabriel, *Le Cri et son archange*, Paris, Cahiers de l'Externité, [1948], 1998.
- POMERAND, Gabriel, *Saint Ghetto des Prêtres*, [OLB, Paris, 1950], repris dans l'édition bilingue *Saint Ghetto of the Loans*, Brooklyn, UDP, 2006.

Revue :

- *Ion*, [Paris, Centre de Création, N° Spécial sur le cinéma, 1952], Paris, Jean-Paul Rocher, 1999.

Films :

(Nombreux films sont visibles sur le site <http://www.ubu.com/film/index.html>)

- ISOU, Isidore, *Traité de Bave et d'Eternité* (1951), <http://www.ubu.com/film/isou.html>
- WOLMAN, Gil J., *L'Anticoncept* (1951), VHS, éditions Allia, 1994.
- DEBORD, Guy, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), <http://www.ubu.com/film/debord.html>
- LEMAITRE, Maurice, *Le Film est déjà commencé ?* (1952), <http://www.ubu.com/film/lemaitre.html>

Internationale lettriste / Internationale situationniste

- DEBORD, Guy, *Correspondance, volume 0 (septembre 1951 – juillet 1957)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2010.
- DEBORD, Guy, *Correspondance. Volume 1 (juin 1957 – août 1960)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.
- DEBORD, Guy, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006.
- DEBORD, Guy, *Mémoires*, [Copenhague, M.I.B.I., 1958], Paris, éditions Allia, 2004.
- *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, 1948-1957*, Paris, éditions Allia, 1985.
- JORN, Asger, *Fin de Copenhague*, [Copenhague, M.I.B.I., 1957], Paris, éditions Allia, 2001.
- JORN, Asger, *Pour la forme*, [Paris, Internationale situationniste, 1957], Paris, éditions Allia, 2001.
- *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Paris, Allia, 2003
- *Visages de l'Avant-garde*, [Internationale lettriste, 1953], Paris, Jean-Paul Rocher, 2010.
- WOLMAN Gil J., *Défense de mourir*, Paris, éditions Allia, 2003.
- WOLMAN Gil J., *L'Anticoncept*, Paris, éditions Allia, 1994.

Revue :

- *Cobra, 1948-1951*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.
- *Internationale lettriste, 1952-1954*, n° 1 à 4, dans *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, 1948-1957*, Paris, éditions Allia, 1985.
- *Internationale situationniste, 1958-1969*, n° 1 à 12, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997.
- *Les lèvres nues, 1954-1958*, n° 1 à 12, Paris, éditions Allia, 1998.
- *Potlach, 1954-1957*, n° 1 à 29, Paris, éditions Allia, 1996.

Films :

- DEBORD, Guy, *Sur le Passage de quelques personnes dans une courte unité de temps* (1959), dans Guy DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes*, coffret DVD, Gaumont, 2008.

Affichistes / Ultra-lettrisme

- BRYEN, Camille, *Langue d'oiseau*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.
- BRYEN, Camille, *Désécritures. Poèmes, essais, inédits, entretiens*, (textes réunis et annotés par Emilie GUILLARD), Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2007.
- DUFRENE, François, *Archi-made*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2005.
- DUFRENE, François, *Tombeau de Pierre Larousse*, Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2002.
- VILLEGLE, Jacques, *La Traversée. Urbi & orbi*, Paris, Transédition, « Luna park », 2005.
- VILLEGLE, Jacques, *Le Lacéré anonyme*, [Centre Georges Pompidou, 1977], Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2008.

Cut-up

- BURROUGHS, William S. et GYSIN, Brion, [*The Third Mind*, New York, The Viking Press, 1978], *Œuvre croisée*, (trad. Gérard-Georges LEMAIRE, Christine TAYLOR et Jean CHOPIN), Flammarion, Paris, 1976.
- BURROUGHS, William S., *Révolution électronique*, (trad. Sylvie DURASTANTI), Paris, HC - d'arts, 1999.
- BURROUGHS, William S., [*Naked Lunch*, 1959], *Le Festin nu*, (trad. Eric KAHANE), Paris, Gallimard, [1964], « Folio / SF », 2002.
- GIORNO, John, *Suicide Sâtra*, (préfaces de William S. Burroughs & Bernard Heidsieck, traduit par Gérard-Georges Lemaire), [Christian Bourgois, Paris, 1980], Romainville, Al Dante, 2004.

Films :

- GYSIN, Brion, *The Cut-Ups* (1966), (<http://briongysin.com/?p=227>)

Poésie sonore

- HEIDSIECK, Bernard, *Biopsies (1965-1969)*, Limoges, Al Dante, 2009.
- HEIDSIECK, Bernard, *Poèmes-partitions (1955-1965)*, Limoges, Al Dante, 2009.

- HEIDSIECK, Bernard, *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, Romainville, Al Dante, « & », 2001.

2. Études critiques, monographies, catalogues d'exposition

Plagiat

- BOISACQ-GENERET, Marie-Jeanne, *Tradition et modernité dans L'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Paris, Honoré Champion, 1994.

Futurisme italien

- LEMAIRE, Gérard-Georges, *Futursime*, Paris, éditions du Regard, « Vivre l'Art », 1995.
- LISTA, Giovanni, *L'Art postal futuriste*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.
- LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Création et Avant-Garde*, Paris, Les Editions de l'Amateur, « Regard sur l'Art », 2001.
- LISTA, Giovanni, *Le Livre Futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Modena, Editions Panini, 1984.
- *Présence de F. T. Marinetti*, [Actes du Colloque International tenu à l'UNESCO, 15-17 juin 1976], Lausanne, L'Âge d'Homme, « Avant-Gardes », 1982.

Futurisme russe

- FAUCHEREAU, Serge, *L'Avant-garde russe. Futuristes et Acméistes*, Neuilly-lès-Dijon, Editions du Murmure, « En Dehors », 2003.
- GRAY, Camilla, *L'Avant-garde russe dans l'art moderne. 1863-1922*, Paris, Thames & Hudson, « L'Univers de l'art », 2003.
- MARCADE, Jean-Claude, *L'Avant-Garde russe (1907-1917)*, Paris, Flammarion, « Tout l'art », 1995.
- MARCADE, Jean-Claude, *Le Futurisme russe. 1907-1917 : aux sources de l'art du XX^e siècle*, Paris, Dessain & Tolra, 1989.
- *Paris-Moscou (1900-1930)*, Paris, Centre Georges Pompidou / Gallimard, 1991.
- SOLA, Agnès, *Le futurisme russe*, Paris, PUF, « Écriture », 1989.

Cubisme / Esprit nouveau

- ANTLIFF, Mark, LEIGHTEN Patricia, *Cubisme et culture*, Paris, Thames & Hudson, « L'univers de l'art », 2002.
- BALDASSARI, Anne, *Picasso, papiers journaux*, Paris, Tallandier, 2003.
- BORRAS, Maria Lluïsa, *Cravan. Une stratégie du scandale*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- *Cubisme et Littérature, Europe* n° 638-639, Paris, Juin-Juillet 1982.
- DEBON, Claude, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », n° 121, 2004.
- DEBON, Claude, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Paris, éditions Calliopées, 2008.
- DECAUDIN, Michel, *Apollinaire*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche / Références », 2002.
- GAULTIER, Alyse, *L'ABCédtaire du Cubisme*, Paris, Flammarion, « L'ABCdétaire », 2002.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *19 poèmes élastiques de Blaise CENDRARS*, Paris, Méridiens/Klincksieck, « Connaissance du XX^e siècle », 1986.
- LENTENGRE, Marie-Louise, *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993.
- READ, Peter, *Picasso et Apollinaire. Les Métamorphoses de la mémoire (1905/1973)*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.
- SHATTUCK, Roger, *Les Primitifs de l'Avant-garde*, (trad. Jean BORZIC), Paris, Flammarion, 1974.
- SIDOTI, Antoine, *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique*, Paris, éditions Lettres modernes, « Archives », n°4, 1987.

Dada

- BEHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.
- BEHAR, Henri, *Tristan Tzara*, Marsan, Oxus, « Les Roumains de Paris », 2005.
- BERNHEIM, Cathy, *Picabia*, Paris, Editions du Félin, « Vif », 1995.
- BOULBES, Carole, *Picabia, Le Saint masqué*, Paris, Jean-Michel Place, 1998.
- CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, « Art et Artistes », 2000.
- DACHY, Marc, *Archives dada – Chronique*, Paris, Hazan, 2005.
- DUROZOI, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, « Guide des Arts », 2005.

- Francis Picabia, *Singulier idéal*, Paris, Paris Musée – Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2002.
- NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp : L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999.
- PARTOUCHE, Marc, *Marcel Duchamp sa vie, même*, Romainville, Al Dante, « & », 2005.
- PIERRE, Arnauld, *Francis Picabia. La Peinture sans aura*, Paris, Gallimard, « Art et Artistes », 2002.
- SANOUILLET, Michel, *Francis Picabia et 391*, T. I, Nice, Centre du XXe siècle, 1960.
- SANOUILLET, Michel, *Francis Picabia et 391*, T. II, Paris, Éric Losfeld, 1966.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, [Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965], Paris, CNRS éditions, 2005.
- WALDBERG, Patrick, *Dada. La fonction de refus*, Paris, éditions de la Différence, « Les Essais », 1999.

Surréalisme

- BEHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, « Biblio / Essais », 1992.
- DUMOULIE, Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1996.
- DUROZOI, Gérard, *Histoire du Mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 2004.
- DUWA, Jérôme, *Surréalistes et situationnistes. Vies parallèles*, Paris, éditions Dilecta, 2008.
- GIMFERRER, Pere, *Max Ernst ou la dissolution de l'identité*, Paris, Société Française du Livre, 1979.
- *Mélusine*, n° XXVIII, « Le Surréalisme en héritage. Les avant-gardes après 1945 », [Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 2-12 août 2006], Lausanne, L'Age d'Homme, 2008.
- MEYER, Michel, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », n° 93, 2001.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, éditions du Seuil, « Essais », [1964], 2005.
- SPIES, Werner, (sous la direction), *Max Ernst, Une Semaine de Bonté. Les collages originaux*, Musée d'Orsay, 29 juin – 13 septembre 2009, Paris, Gallimard, 2009.
- SPIES, Werner, *Max Ernst – Loplop. L'Artiste et son double*, Paris, Gallimard, « Art et Artistes », 1997.
- VIRMAUX, Alain, Odette, *Antonin Artaud*, Lyon, La Manufacture, 1996.

Lettrisme

- BANDINI, Mirella, *Pour une histoire du lettrisme*, Paris, Jean-Paul Rocher, 2003.
- BRAU, Jean-Louis, *Le Singe appliqué*, [Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 1972], Paris, Le dilettante, 2012.
- CURTAY, Jean-Paul, *La Poésie lettriste*, Paris, Seghers, 1974.
- DEVAUX, Frédérique, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris, éditions Paris Expérimental, 1992.
- FLAHUTEZ, Fabrice, *Le Lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, Les Presses du réel, « L'Ecart absolu », 3011
- GIRARD, Bernard, *Lettrisme – L'ultime avant-garde*, Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2010.
- *La Peinture lettriste*, (Isidore ISOU, Alain SATIE, Gérard BERMOND), Paris, Jean-paul Rocher éditeur, 2000.
- LEGER-KERMAREC, Elise, « *Swing* : poème lettriste, 1947 », in *TOTH*, n° 1, décembre 2008, pp. 8-13. (<http://oeuvreslettrisme.canalblog.com/archives/2010/05/19/17944657.html>)
- *Lettrisme et Hypergraphie*, (Gérard-Philippe BROUTIN, Jean-Paul CURTAY, Jean-Pierre GILLARD, François PAYET), Paris, éditions Gorges Fall, « Bibli/Opus », 1972.
- *Maurice Lemaître*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.
- ROBIN, Guillaume, *Lettrisme, le bouleversement des arts*, Paris, Hermann éditeurs, « Savoir Lettres », 2010.
- SABATIER, Roland, *Le Lettrisme. Les Créations et les créateurs*, Nice, Z'Éditions, 2000.
- SATIE, Alain, *Le Lettrisme, la création ininterrompue*, Paris, Jean-Paul Rocher, 2003.

Internationale lettriste / Internationale situationniste

- CHOLLET, Laurent, *Les situationnistes. L'utopie incarnée*, Paris, Gallimard, « Découverte / Culture et société », n° 463, 2004.
- DANESI, Fabien, *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*, Dijon, Les presses du réel, « Œuvres en sociétés », 2008.
- DONNE, Boris, (*Pour Mémoires.*) *Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, éditions Allia, 2004.
- *Figures de la négation. Avant-gardes d/u dépassement de l'art*, [Catalogue de l'exposition « Après la fin de l'art (1945/2003) »], Saint-Etienne, Editions Paris-Musées, Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, LimitesLTD, 2004.
- MARTOS, Jean-François, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris, Editions Ivrea, 1995.
- MENSION, Jean-Michel, *La Tribu*, Paris, éditions Allia, 2001.

« **Ultra-lettrisme** », **Affichistes, Nouveau réalisme**

- CORNEA, Ileana, *Raymond Hains*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001.
- DUROZOI, Gérard, *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Hazan, « Bibliothèque des Arts », 2007.
- FELGINE, Odile, *Jacques Villeglé*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2001.
- FOREST, Philippe, *Raymond Hains. Uns romans*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2004.
- François Dufrêne. *OUESTampage*, 18 mars / 6 juin 2005, Musée des Beaux-Arts de Brest, 2005.
- FRONTIER, Alain, « La Lettre et le cri », in *Trousse – livres*, n° 59, Paris, avril 1985 ; repris dans François Dufrêne, *Tombeau de Pierre Larousse*, Les Presses du réel, « L'écart absolu », Dijon, 2002, pp. 10-25.
- Jacques Villeglé. *La Comédie urbaine*, 7 septembre 2008 – 5 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008.
- LAMERCHE-VADEL Bernard, *Villeglé. La présentation en jugement*, Marval, Galerie Fanny Guillon-Laffaille, 1990.
- *Le Nouveau Réalisme*, 28 mars 2007 – 2 juillet 2007, Paris, Centre Pompidou – Réunion des Musées Nationaux, 2007.
- Mimmo Rotella. *Rétrospective*, M.A.M.A.C., 11 décembre 1999 – 3 avril 2000, Milan, Seuil / Skira, 1999.
- RESTANY, Pierre, *Avec le Nouveau Réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2000.
- *Restaurant Spoerri*, 19 avril / 2 juin 2002, Paris, Jeu de paume / Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Art pop

- FRANCIS, Mark, (sous la direction), *Les Années Pop*, Centre Pompidou, 15 mars – 18 juin 2001, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2001.
- LIPPARD, Lucy R., *Le Pop Art*, Paris, Thames & Hudson, « L'Univers de l'art », 1997.

Cut-up

- *Burroughs – Pélieu – Kaufman*, Paris, Editions de l'Herne, «Les Cahiers de l'Herne », 1998.
- LEMAIRE, Gérard-Georges, *beat generation / une anthologie*, Romainville, Al Dante, 2004.
- « Rub out the words. Entretien entre Brion Gysin et Gérard-Georges Lemaire », dans *Il y a des poètes partout*, Revue d'Esthétique, n° 3-4/1975, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975.

Poésie sonore / poésie concrète / Fluxus

- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck. Poésie Action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, « Bernard Heidsieck : Poème-partition B2B3/Exorcisme (1962) : 3' » [en anglais], *Twentieth-Century French Poetry : A Critical Anthology* [Hugo Azerad, Peter Collier], Cambridge University Press [GB], 2010, p. 204-213.
- BRECHT, Georges, *L'Imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2002.
- CLAVEZ, Bertrand, *Georges Maciunas, une révolution furtive*, Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2009.
- CASTELLIN, Philippe, *Doc(k)s mode d'emploi*, Romainville, Al Dante, « & », 2002.
- CHOPIN, Henri, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.
- DONGUY, Jacques, *1960-1985. Une Génération. Poésie Concrète - Poésie Sonore - Poésie visuelle*, Paris, éditions Henri Veyrier, « Artefact », 1985.
- *Fluxus dixit. Une anthologie vol. 1*, (textes réunis et présentés par Nicolas FEUILLIE), Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2001.
- HIGGINS, Dick, *Postface. Un Journal critique de l'avant-garde*, [New York, Something Else Press, 1964], Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2006.
- KELLEIN, Thomas, *Fluxus*, New York, Thames and Hudson, 1995.
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'Acte pour l'Art*, Paris, Les Éditeurs Évidant, 1988.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Retour d'exil, Peintures – dessins – collages 1954-1988*, Paris, Galerie 1900-2000, 1988.
- LUSSAC, Olivier, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, « Arts & Sciences de l'Art », 2004.
- SPATOLA, Adriano, *Vers la Poésie totale*, (présenté, annoté et traduit de l'italien par Philippe CASTELLIN), Marseille, éditions Via Valeriano, 1993.
- SPOERRI, Daniel, *Topographie anécdotée du hasard*, [Paris, Galerie Lawrence, 1962], Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

Modernité / Avant-gardes :

- BOBILLOT Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littérale*, Romainville, Al Dante, « & », 2003.
- *Du mot à l'image & du son au mot. Théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005*, (sous la direction de Jacinto LAGEIRA), Marseille, Le Mot et le Reste, « Formes », 2006.

- ESPITALIER, Jean-Michel, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, « Poésie », 2006.
- FAUCHEREAU, Serge, *Expressionnisme, dada, surréalisme, et autres ismes*, Tome 1, Domaine étranger, Paris, Denoël, « Les Lettres Nouvelles », 1976.
- FAUCHEREAU, Serge, *Expressionnisme, dada, surréalisme, et autres ismes*, Tome 2, Domaine français, Paris, Denoël, « Les Lettres Nouvelles », 1976.
- FRONTIER, Alain, *La Poésie*, Paris, Belin, « Sujets », 1992.
- GIROUD, Michel, *Paris, laboratoire des avant-gardes. Transformations – Transformateurs, 1945-1965*, Dijon, Les Presses du réel, « L'écart absolu », 2008.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le Temps et l'Espace sont morts hier*, Paris, éditions L'improviste, 2006.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Machines à écrire : Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, Ellug, « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2010.
- LISTA, Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes. 1908-1914*, Paris, CTHS / INHA, « L'Art et l'Essai », 2006.
- MARCUS, Greil, *Lipstick traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, (trad. Guillaume GODARD), Paris, éditions Allia, 1998.
- PARTOUCHE, Marc, *La Lignée oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Romainville, Al Dante, « & », 2004.
- *Poésure et Peintrie. D'un art, l'autre*, Marseille, Musées de Marseille - Réunion des Musées nationaux, 1998.
- PRIGENT, Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991.
- PRIGENT, Christian, *Une Erreur de la nature*, Paris, POL, 1996.

3. Études théoriques

Interdiscursivité / Intertextualité

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, (trad. Daria OLIVIER), Paris, Gallimard, [« Bibliothèque des Idées », 1978], « Tel », 1982.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, (trad. Andrée ROBEL), Paris, Gallimard, [« Bibliothèque des Idées », 1970], « Tel », 1982.

- BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative. Pastiches, parodie, collage*, Paris, Nathan, « fac. Littérature », 1996.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Essais », 1988.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- *Copier, voler, les plagiaires*, « Critique » – Août-septembre 2002, n° 663-664, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du Plagiat*, Paris, PUF, « Perspectives Critiques », 1999.

Collage

- ARAGON, Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, « Collection savoir », 1980.
- BEHAR, Henri, *Littéruptures*, Paris, L'Age d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », 1988.
- *Collage et montage au Théâtre et dans les autres Arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité / L'Age d'Homme, 1978.
- *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?* (sous la direction de Claude AMEY et Jean-Paul OLIVE), Paris, L'Harmattan, « arts 8 », 2004.
- FAUCHEREAU, Serge, *Du collage et de Rueda*, Paris, Cercle d'art, « Diagonales », 1997.
- *Le collage et après* (sous la direction de J-L. FLECNIAKOSKA), Paris, L'Harmattan, « esthétiques », 2004.
- *Poésie (&) Ready-made*, Action Poétique, n° 158, printemps 2000.
- QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / Dislocations*, Limoges, Al Dante, « Questions Théoriques / Forbidden Beach », 2007.
- SPIES, Werner, *Max Ernst : Les Collages, inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, « Livre d'art », 1984.
- TARDY, Nicolas, *Les Ready-Mades textuels*, Genève, Haute Ecole d'Art et de Design, « N'est-ce pas ? », n° 9, 2009.
- TAYLOR, Brandon, *Collage, L'Invention des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005.
- THEVAL, Gaëlle, *Poésie ready-mades : XX^e / XXI^e siècles*, mémoire de thèse sous la direction de Mme Anne-Marie CHRISTIN, doctorat 3^e cycle, « Langue, littérature, image, civilisations et Sciences humaines », Université Paris VII – Diderot, 2011.

Linguistique / Stylistique

- ARRIVE, Michel, *À la Recherche de Ferdinand de Saussure*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2007.
- ARRIVE, Michel, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2008.
- BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, « Points / Essais », [1978], 1989.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, [1953], « Points / Essais », 1989.
- *Dictionnaire de linguistique*, (Jean DUBOIS, Mathée GIACOMO, Louis GUESPIN, Christiane MARCELLESI, Jean-Baptiste MARCELLESI, Jean-Pierre MEVEL), Paris, Larousse, « Expression », 2001.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, « 10/18 », 1984.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, « Cursus », [1996], 2002.
- GARDES-TAMINE Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, « Cursus », [1996], 2002.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2008.
- SANCIER-CHATEAU, Anne, FROMILHAGUE, Catherine, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.

Philosophie / Sociologie

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie. Tome 1 : L'anti-Oedipe*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1972.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie. Tome 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1980.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 2 : L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1984.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 3 : Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1984.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1976.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond//Le Seuil, 2007.

- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne. Tome 1 : Introduction*, Paris, L'Arche, « Sens de la marche », 1997.
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne. Tome 2 : Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, « Sens de la marche », 1997.

Index des noms propres

A

ALBERT-BIROT, Pierre : 103, 108, 110, 150, 154-161, 163-164, 222-224, 381, 384
 ALLAIS, Alphonse : 80, 317
 APOLLINAIRE, Guillaume : 26-27, 30-31, 33-42, 49-57, 59-66, 71, 73-75, 78, 79-81, 83-85, 87-88, 90, 94, 97, 99, 100, 102-104, 106-107, 110, 114, 116, 123-124, 131, 133, 135, 145, 147, 150, 152, 154, 170, 198, 215, 222, 261, 295, 309, 367, 381, 384
 ARP, Hans : 145, 147, 176-179, 185-187, 221, 330
 ARTAUD, Antonin : 14, 239, 269, 275-277
 ARAGON, Louis : 11, 16, 20, 22, 189-191, 194, 196-198, 204, 212, 214, 216-220, 222, 227-228, 321
 ARENSBERG, Walter Conrad : 121, 123, 125, 138
 ARMAN : 382, 387

B

BAADER, Johannes : 186, 188, 274
 BAILLY, Alice : 103
 BALL, Hugo : 145-149, 167, 169, 172
 BALLA, Giacomo : 46, 79, 99
 BARZUN, Henri-Martin : 54-55, 57, 62, 66, 72-74, 77-80, 99, 116, 147, 149-150, 152, 154, 157
 BAUDELAIRE, Charles : 316
 BEILES, Sinclair : 377
 BERGSON, Henri : 39-40
 BERNA, Serge : 263, 266, 287
 BERNSTEIN, Michèle : 333, 336, 350
 BILLY, André : 51, 77
 BLAINE, Julien : 382
 BOCCIONI, Umberto : 46, 54, 78, 83, 88, 114
 BORY, Jean-François : 382
 BOSSUET, Jacques-Bénigne : 302, 304
 BOURLIOUK, David : 95-96
 BRAQUE, Georges : 6, 9, 30, 32, 36-37, 39-42, 44, 46, 47, 88, 100, 133, 383
 BRAU, Jean-Louis : 231, 266, 287, 294, 305
 BRECHT, George : 386
 BRETON, André : 20, 23-24, 49, 91, 189-190, 194, 197-198, 201-203, 205-207, 210-214, 217, 222, 224, 226-230, 267, 277, 297, 307, 314, 321
 BRISSET, Jean-Pierre : 117, 245
 BRYEN, Camille : 268-270
 BUFFET, Gabrielle : 138, 180
 BURROUGHS, William S : 6, 216, 357-365, 367-371, 373-379, 385, 389

C

CANGIULLO, Francesco : 78-79, 84, 145, 164
 CARRA, Carlo : 46, 54-55, 78, 83, 86-90
 CELINE, Louis-Ferdinand : 304, 349
 CENDRARS, Blaise : 12, 26, 30-31, 34, 42, 53-54, 56-57, 59, 62, 66-67, 71, 73, 75, 77-81, 87, 135, 145, 147, 150, 154, 175, 215, 224, 289, 295, 367, 384
 CEZANNE, Paul : 30, 130, 194

CHAGALL, Marc : 67-68
 CHAPLIN, Charlie : 251, 264, 287, 297
 CHIRICO, Giorgio de : 16, 216, 385
 CHOPIN, Henri : 276
 CHRISTO : 382
 CITROEN, Paul : 208
 COCTEAU, Jean : 194, 252, 289
 CONRAD, Joseph : 369
 CONSTANT : 354
 CORSO, Gregory : 377
 CRAVAN, Arthur : 305, 307
 CROTTI, Jean : 138, 192

D

DAHOU, Mohamed : 336, 350
 DALI, Salvador : 227
 DEBORD, Guy-Ernest : 230-231, 248, 251, 258, 260-264, 266, 286-289, 294-297, 301-302, 304-305, 309, 313, 319-321, 323-326, 328-329, 333-342, 346-347, 349-356
 DEGOTTEX, Jean : 381
 DELAUNAY, Robert : 32, 41, 45, 56-62, 73, 81, 147, 150, 155
 DELAUNAY, Sonia : 53-54, 73, 75, 77-81, 88, 146
 DEPERO, Fortunato : 164
 DERAÏN, André : 31
 DERMEE, Paul : 201
 DIDEROT, Denis : 325-326
 DIVOIRE, Fernand : 55, 57
 DORGELES : 96
 DUCASSE, Isidore (Lautréamont) : 12, 15, 21-25, 70, 213, 308, 321, 384
 DUCHAMP, Marcel : 16, 36, 88, 101, 112-120, 123-125, 127, 138, 144, 179, 189-192, 194, 196, 217, 330
 DUCHAMP-VILLON, Raymond : 114
 DUFRÊNE, François : 15, 228, 231, 235-236, 238-241, 248, 251-252, 254, 261, 264-267, 270, 276-277, 279-284, 286-292, 328-332, 346, 348, 360, 382, 385

E

EGGELING, Viking : 184, 258
 EINSTEIN, Albert : 40
 EISENSTEIN, Sergueï : 258
 ELIOT, Thomas : 369
 ELUARD, Paul : 20, 23, 189
 ENGELS, Friedrich : 302
 ERNST, Max : 11, 24, 189-191, 205, 207, 209-214, 216-217, 221, 224, 227, 385
 ERNST-MEYER, Agnes : 131-132, 134
 ESTIVALS, Robert : 330

F

FILLON, Jacques : 333
 FLAUBERT, Gustave : 326
 FORD, John : 264
 FOURIER, Charles : 351
 FREUD, Sigmund : 360-361

G

GAULLE, Charles de : 325, 347, 356
 Genet, Jean : 369
 GIORNO, John : 378-379, 389
 GLEIZES, Albert : 32, 36, 40, 88, 113, 115
 GODARD, Jean-Luc : 14
 GONTCHAROVA, Natalia : 78, 95-96
 GOURMONT, Rémy de : 66, 131, 139
 GRIFFITH, David Wark : 254
 GRIS, Juan : 36, 45
 GROSZ, George : 188, 209, 299
 GYSIN, Brion : 6, 28, 216, 333, 357-371, 373-381, 383, 385, 390

H

HAINS, Raymond : 266-268, 270-272, 279-281, 286-297, 330, 332, 382, 385
 HAUSMANN, Raoul : 188, 209, 211, 230, 235-236, 274, 299, 310
 HAVILAND, Paul : 128, 131, 133
 HEARTFIELD, John : 188, 209, 299
 HEGEL, Friedrich : 351
 HEIDEGGER, Martin : 304
 HEIDSIECK, Bernard : 379-380, 382, 387, 389-390
 HÖCH, Hannah : 188, 299
 HUELSENBECK, Richard : 145-149, 151-152, 169, 172-173, 188
 HUGO, Victor : 307
 HUXLEY, Aldous : 376

I

INGRES, Jean-Auguste-Dominique : 191-192, 194
 ISOU, Isidore : 228, 230-234, 236-242, 244-250, 252-254, 262-267, 270-271, 275, 276, 286, 312, 334, 352
 IVAIN, Gilles (Ivan Chtcheglov) : 304-305, 308, 336, 346, 350

J

JACOB, Max : 174
 JANCO, Marcel : 145, 147, 149, 152, 172, 174, 182
 JARRY, Alfred : 14, 213, 317
 JORN, Asger : 293, 333-336, 338, 340-341, 343, 345, 350, 352-353, 355, 366
 JOYCE, James : 256, 294

K

KAFKA, Franz : 15, 291, 369
 KAKI : 350
 KAMENSKI, Vassili : 96
 KANDINSKY, Vassily : 167
 KAPROW, Allan, : 386
 KERFOOT, J. B. : 131
 KEROUAC, Jack : 369
 KHATIB : 354
 KHLEBNIKOV, Velimir : 78, 95, 96, 166, 167
 KLEIN, Yves : 265-266, 336
 KROUTCHONYKH, Alexeï : 78, 95-96, 166-167

L

LAFORGUE, Jules : 131, 139
 LANGLAIS, Gaëtan M : 295
 LARIONOV, Mikhaïl : 78, 96
 LAURENCIN, Marie : 36, 103
 LEBEL, Jean-Jacques : 299
 LE CORBUSIER : 324
 LEFEBVRE, Henri : 229
 LEGER, Fernand : 32, 36, 88
 LENINE : 314
 LEMAITRE, Maurice : 230-231, 234, 246, 248, 250-251, 253-254, 258, 266, 323, 352
 LE ROUGE, Gustave : 222-223
 LICHTENSTEIN, Roy : 386
 LLOYD, Otto : 103
 LUART, Yolande du: 266
 LUMIERE, Auguste et Louis : 259

M

MACHIAVEL, Nicolas : 351
 MACIUNAS, George : 386-387, 390
 MAC ORLAN, Pierre : 324-325
 MAGRITTE, René : 299, 314
 MALET, Léo : 228
 MALEVICH, Kasimir : 95, 167
 MALLARMÉ, Stéphane : 39, 52, 72-73, 237, 238, 294, 316
 MANET, Edouart : 9
 MAN RAY : 124, 190, 192, 207
 MARC'O : 228, 231, 260-262, 266, 288Marey, Jules : 114
 MARIËN, Marcel : 293, 313-314, 319, 323, 325, 326, 333
 MARINETTI, Filippo Tommaso : 58, 67, 69, 76, 78, 79-80, 83, 86, 89-91, 94, 106, 145, 148, 152, 163, 165, 172, 200
 MARX, Karl : 302, 316, 351
 MASSON, André : 227
 MENSION, Jean-Michel : 350
 METZINGER, Jean : 32, 36, 40, 88, 113
 MICHAUX, Henri : 289
 MODIGLIANI, Amedeo : 145
 MOURRE, Michel : 249
 MUYBRIDGE, Eadweard : 114

N

NADEAU, Maurice : 228, 267
 NEWMAN, Jerry : 376
 NERVAL, Gérard de : 316
 NODIER, Charles : 18-21, 384
 NOUGÉ, Paul : 293, 313-314

P

PAIK, Nam June : 386
 PANNAGGI, Ivo : 99
 PAPAÏ, Eliane : 350
 PASCAL, Blaise : 337

PICABIA, Francis : 27, 36, 88, 102, 112-113, 119-120, 125-132, 134, 135-142, 144, 181, 184-186, 188, 189-194, 198, 201-202, 206-208, 217
 PICASSO, Pablo : 6, 9, 10, 30-33, 37, 40-42, 44-49, 79, 81, 88, 90, 100, 104, 106, 133, 145, 295
 PINOT-GALLIZIO, Giuseppe : 333, 366
 Poe, Edgar Allan : 307
 POINCARÉ, Henri : 39-40
 POMERAND, Gabriel : 231, 235-237, 239-240, 244-246, 252
 PRAMPOLINI, Enrico : 89
 PREVERT, Jacques : 289
 PRIGENT, Christian : 7-8
 PROMIO, Alexandre : 259

R

RAYSSE, Martial : 382, 387
 REINER, Madeleine : 261, 307
 RESTANY, Pierre : 387
 RETZ, Cardinal de : 351
 REVERDY, Pierre : 52, 110
 REVERZY, Jean : 349
 RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges : 138, 144, 179-180, 189-190, 201-202, 204, 349
 RICHTER, Hans : 184, 258
 RIMBAUD, Arthur : 34, 52, 61, 66, 67, 213, 229, 289, 311, 316, 368, 369
 ROADES, Katharine N. : 131
 ROBBE-GRILLET, Alain : 338
 RODIN, Auguste : 316
 ROSENTHAL, Barbara : 263, 347
 ROUSSEL, Raymond : 116
 ROUTCHINE, Hania : 202
 ROZANOVA, Olga : 78, 95-96
 ROYÈRE, Jean : 100
 RUMNEY, Ralph : 333, 336
 RUTTMAN, Walther : 258
 RUSSOLO, Luigi : 150-151

S

SABATIER, Roland : 263
 SADE, Donatien Alphonse François de, : 317
 SAINT-JUST, Louis Antoine de : 297, 302-304, 307, 309, 321
 SALMON, André : 79
 SATIE, Erik : 236
 SCHWITTERS, Kurt : 196, 206, 214, 217, 220-221, 234-237, 274, 330, 384
 SERNER, Walter : 147, 178
 SEVERINI, Gino : 46, 55, 88, 90, 103, 114, 158-159
 SIMON, Claude : 338
 SHAKESPEARE, William : 348, 369, 376
 SOFFICI, Ardengo : 94
 SOMMERVILLE, Ian : 381
 SOUPAULT, Philippe : 20, 91, 189, 201-202, 205, 212
 SPOERRI, Daniel : 382, 387-390
 STEICHEN, Edward : 131
 STERN, Jack : 369
 STIEGLITZ, Alfred : 128, 132-133, 138

T

TINGUELY, Jean : 382, 387

TZARA, Tristan : 34, 49, 111-112, 137-138, 144-146, 149-154, 169-176, 178, 180-181, 183-186, 188-190, 194, 196, 198-206, 215-216, 220-222, 289, 295, 360-362, 364, 384

V

VACHÉ, Jacques : 306

VALÉRY, Paul : 326

VAN REES, Otto : 145

VAUTIER, Ben : 386, 388

VILLEGLE, Jacques de : 228, 266-267, 269-275, 279-280, 286, 297, 330-332, 382

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de : 20

VILLON, Jacques : 114

VLAMINCK, Maurice de : 33

VOIROL, Sébastien : 54, 78

VOSTELL, Wolf : 387

WARHOL, Andy : 386

WEIL, Simone : 304

WOLMAN, Gil J : 14, 15, 231, 238, 241, 248, 251, 254, 258-259, 263-264, 266, 277, 286, 298-299, 305, 308, 313, 320-324, 326, 328-329, 333-334, 338, 344-345, 348, 366, 382, 385

Z

ZAYAS, Marius de : 131-134, 136-138

Table des matières

Résumé/abstract	3
Introduction	6
Collage / cut-up : 1912-1959	6
Collage : définitions	9
Intertextualité, interdiscursivité, intermédialité	13
Collage et citation	14
Collage et plagiat	18
Collage, cut-up et formes d'hétérogénéité	25
1. <u>Collage et lisualité</u> (1912-1917)	30
1.1. Papiers collés et expérimentation cubiste (1912-1913)	32
<i>1.1.1. <u>Epistémologie du collage : l'esthétique cubiste</u></i>	33
Le primitivisme	33
L'espace poly-perspectif	37
<i>1.1.2. <u>Les papiers collés : historique et relation critique</u></i>	42
Lettres et syntagmes	42
Inserts d'objets	45
Papiers collés et journaux	47
Apollinaire : lecture critique	49
1.2. Translation poétique et lisualité (1913-1914)	52
<i>1.2.1. <u>Collage et simultanésisme : poésie et motifs</u> (1913)</i>	54
<i>1.2.2. <u>L'invention du collage : poèmes « conversations » et poèmes « élastiques »</u> (1913)</i>	62
Apollinaire et les « poèmes-conversations »	62
Cendrars et les « poèmes élastiques »	66
<i>1.2.3. <u>Collage et lisualité</u> (1913-1914)</i>	72
« Le premier livre simultané »	75
« Et moi aussi je suis peintre »	80
1.3. Collage et expérimentation lisuelle (1914-1916)	88
<i>1.3.1. <u>Collage matérielle et matérialité graphique</u></i>	90
« Planches motlibristes », « poèmes ferro-concrets » et « livre-objet »	90
Calligrammes et collage matérielle	97
<i>1.3.2. <u>Collage et « Esprit nouveau »</u></i>	102

2. <u>Collage polyexpressivité (1916-1924)</u>	110
2.1. Readymades et « poèmes mécanomorphes » (1915 : New York)	113
2.1.1. <i>Du cubisme au readymade</i>	114
2.1.2. <i>Readymades et « poèmes mécanomorphes »</i>	125
2.2. Collage et polyexpressivité (1916 : Zurich)	145
2.2.1. <i>Collage et « poème simultané »</i>	147
Le Poème simultané	147
« Motscollés », polyphonie, abstraction	154
2.2.2. <i>Collage et primitivité</i>	162
2.2.3. <i>Collage et abstraction</i>	177
2.3. Collage et contre-culture (1919 : Paris)	189
2.3.1. <i>Collage et readymade</i>	186
2.3.2. <i>Nouvelles formes de polyexpressivité</i>	199
2.3.3. <i>Du collage dada au collage surréaliste</i>	206
3. <u>Collage et contre-culture (1946-1959)</u>	226
3.1. Collage et lettrisme (1946-1952)	231
3.1.1. <i>Esthétique du collage et transmédiation lettriste</i>	232
Poésie phonétique et poésie phonatoire	232
Peinture métagraphique et roman hypergraphique	242
3.1.2. <i>Collage et cinéma lettriste</i>	248
Discrépance et ciselure : une nouvelle esthétique du collage	251
L'anti-cinéma	259
Le cinéma sans pellicule	264
3.2.. Ultra-lettrisme et Internationale lettriste (1952-1957)	266
3.2.1. <i>Déformation, lacération, décollage : l'ultra-lettrisme</i>	267
« Ultra-lettres » et affiches lacérées	268
« Ultra-lettres » et « crirhythmes »	276
3.2.2. <i>Prolégomènes au cut-up : le détournement</i>	286
« Une attitude sociale d'avant-garde »	287
Le « Poème englobant »	288
« Détournement de phrases », « Métagraphies influentielles » et propagande	292
Détournement et pragmatique de la dérive	304
Roman-photo et publicités	313
Mode d'emploi du détournement	320
3.3. L'invention du <i>cut-up</i> (1957-1959)	329
3.3.1. <i>Du récit détourné (1957-1958)</i>	333
Détournement et psychogéographie	335
Fin de Copenhague	341
Mémoires	346
Comics	353

3.3.2. <i>Collage et cut-up</i> (1959)	358
Procédures de <i>cut-up</i>	359
Scrapbook texts et Poetry machine	369
Conclusion	383
Du collage au cut-up	383
Nouvelles modalités esthétiques	387
Bibliographie	391
Index des noms propres	408
Table des matières	414
Table des illustrations	417

Table des illustrations

- PICASSO, *La Femme assise* (1909) : 38
- PICASSO, *Souvenir du Havre* (1912) : 39
- BRAQUE, *Le Portugais* (1911) : 43
- PICASSO, *Nature morte à la chaise cannée* (1912) : 46
- PICASSO, *Verre et bouteille de Suze* (1912) : 48
- BLAISE CENDRARS, SONIA DELAUNAY, *La Prose du Transsibérien* (1913) : 76
- APOLLINAIRE, « La cravate et la montre » (juillet-août 1914) : 82
- APOLLINAIRE, « Lettre-océan » (juin 1914) : 84
- MARINETTI, « Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste » (1914) : 86
- CARRA, *Manifeste interventionniste* (mai 1914) : 87
- MARINETTI, *Après la Marne, Joffre visita le front en auto* (mars 1915) : 92
- MARINETTI, « Sensibilité numérique » (1918) : 93
- APOLLINAIRE, « S P » (1915) : 98
- APOLLINAIRE, « 1915 » (1915) : 101
- APOLLINAIRE, « Carte Postale » (1915) : 101
- APOLLINAIRE, « L'Horloge de demain », *391*, n° 7 (mars 1917) : 103
- APOLLINAIRE, « Pablo Picasso », *SIC*, n° 17 (mai 1917) : 105
- Marcel DUCHAMP, *Rendez-vous du dimanche 6 février 1916* : 122
- Marcel DUCHAMP, *Apolinère enameled* (1916/1917) : 124
- PICABIA, « Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité », *291*, n° 4-5 (juillet-août 1915) : 132
- DE ZAYAS, ERNST-MEYER, « Mental Reactions », *291*, n° 2 (avril 1915) : 134
- PICABIA, « Ici, c'est ici Stieglitz », *291*, n° 5-6 (juillet-août 1915) : 135
- DE ZAYAS, « Femme », *291*, n° 9 (nov. 1915) : 136
- PICABIA, « Voilà Elle », *291*, n° 9 (nov. 1915) : 136
- PICABIA, *Tamis du vent*, *391*, n° 8 (février 1919) : 138
- PICABIA, « Poème banal », *Le Mâcheur de pétard* (1918) : 142
- PICABIA, *Américaine*, *391*, n° 6 (juillet 1917) : 143
- ALBERT-BIROT, « Derrière la fenêtre », *SIC* n° 3 (mars 1916) : 156
- ALBERT-BIROT, « Le Raté », *SIC* n° 9 (sept. 1916) : 157

- ALBERT-BIROT, « Métro », *SIC* n° 14 (février 1917) : 159
- ALBERT-BIROT, « Crayon bleu », *dada 3* (décembre 1918) : 161
- ALBERT-BIROT, « Poème à crier et à danser. Chant 3 », *SIC* n° 27 (mars 1918) : 165
- BALL, « Karawane », *Almanach Dada* (1918) : 168
- TZARA, « Bulletin », *Dada 3* (décembre 1918) : 186
- TZARA, « Boxe », *SIC* n° 42 et 43 (mars-avril 1919) : 188
- PICABIA, « La Sainte-Vierge », *301* n° 12 (juillet 1920) : 192
- PICABIA, *La Veuve joyeuse* (1921) : 193
- PICABIA, « Poésie pour ceux qui ne comprennent pas », *Cannibale*, n° 2 (mai 1920) : 195
- BRETON, « PSSST », *Cannibale*, n° 2 (mai 1920) : 197
- PICABIA, « Tableau Rastadada » (1920)
- ALBERT-BIROT, «Ode», *La Lune ou le livre des poèmes* (1924) : 223
- ISOU, *Swing*, (1947) : 244
- ISOU, *Les Journaux des dieux* (1950) : 245
- POMERAND, *Saint Ghetto des Prêtres* (1950) : 246
- ISOU, *Les Nombres* (1952) : 247
- BRYEN, HAINS, VILLEGLE, *Hépérile éclaté – couverture* (1953) : 269
- HAINS, VILLEGLE, *Ach Alma Manetro* (1949) : 273
- VILLEGLE, *Boulevard Raspail* (février 1954) : 280
- DEBORD, *Histoire des gestes* (1953) : 296
- WOLMAN, « Métagraphie » (1954) : 299
- TRACT DE L'INTERNATIONALE LETTRISTE (mai 1955) : 308
- « Le Langage châtié et. le... », *Les Lèvres nues*, n° 3 (octobre 1954) : 314
- « Le Hasard est grand », *Les Lèvres nues*, n° 5 (juin 1955) : 316
- QUATRIEME DE COUVERTURE, *Les Lèvres nues*, n° 4 (janvier 1955) : 317
- AFFICHE, *Les Lèvres nues* (1955) : 319
- WOLMAN, « Publicité », *Les Lèvres nues*, n° 7 (décembre 1955) : 323
- WOLMAN, « J'écris propre », partie II (1956) : 328
- DEBORD, *The Naked City* (1957) : 337
- JORN, *Fin de Copenhague* (mai 1957) : 343
- DEBORD, *Mémoires* (décembre 1958) : 348
- DEBORD, *Mémoires* (décembre 1958) (collage original et édition) : 351
- « Comics », *I.S.* n° 2 (décembre 1958) : 353
- « Comics », *I.S.* n° 7 (avril 1962) : 353
- BURROUGHS, « Warning », in *My Own Mag #4* (mars 1964) : 371

BURROUGHS & B. GYSIN, « Formats : The Grid » (1959-1964) : 372

BURROUGHS & B. GYSIN, « Rub out the words » (1959-1964) : 375

MACIUNAS, *Manifesto* (1963) : 388