



HAL
open science

La langue, matière à machines

Pierre Thévenin, Anthony Stavrianakis, Emmanuel Ducourneau

► **To cite this version:**

Pierre Thévenin, Anthony Stavrianakis, Emmanuel Ducourneau. La langue, matière à machines. Ateliers d'anthropologie, 2024, Anthropologies plastiques, 54-55, 10.4000/12z0g . hal-04580659

HAL Id: hal-04580659

<https://hal.science/hal-04580659v1>

Submitted on 6 Jan 2025

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

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



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

La langue, matière à machines

Language as machine material

Pierre Thévenin, Emmanuel Ducourneau et Anthony Stavrianakis



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ateliers/19616>

DOI : 10.4000/12z0g

ISSN : 2117-3869

Éditeur

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC)

Ce document vous est fourni par INIST - Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



Référence électronique

Pierre Thévenin, Emmanuel Ducourneau et Anthony Stavrianakis, « La langue, matière à machines », *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 54-55 | 2024, mis en ligne le 20 décembre 2024, consulté le 06 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/19616> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12z0g>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La langue, matière à machines

Language as machine material

Pierre Thévenin
Chargé de recherche CNRS, ISP-UMR7220 (ENS Paris-Saclay/CNRS), STMS-UMR9912 (Ircam/CNRS)

Emmanuel Ducourneau
Chercheur indépendant, Wild Tech SchoolLab

Anthony Stavrianakis
Chargé de recherche CNRS, Lesc-UMR7186 (université Paris Nanterre/CNRS)

Cet article présente l'aspect matériel de l'inscription du langage comme l'enjeu d'une poétique, d'une clinique psychique et d'une cartographie « machinée ». Les poésies sonores et concrètes isolent la composante acoustique de la langue orale et la dimension visuelle de l'écriture. Une figure de l'art brut invente de nouveaux alphabets pour saisir l'être des mots. Un designer cherche à appliquer sa méthode « onto-cartographique » au-delà des seuls objets techniques. Intégrant ces trois enquêtes à la faveur d'une même expérience, nous entreprenons de méta-modéliser la manière dont l'investissement des valeurs plastiques et sonores du langage dilate le champ de la signification. Expérimentale, notre méthode suppose de construire une machine. Celle dont nous présentons la genèse repose sur l'*up-cycling* d'une borne de jeu vidéo. Sa conception réfléchit tour à tour quatre « plans matériels » d'un poème de Bernard Heidsieck et une série d'images « auto-géométriques » de Francis Palanc.

Mots-clés : poésie sonore, poésie concrète, futurisme, extended techniques, wild tech, art brut, art thérapie, onto-cartographie

This article presents an interlinked series of inquiries concerning the material inscription of language. This inscription is explored in its poetic and symptomatic aspects, as well as by way of a "machined" cartography. Sound and concrete poems isolate the acoustic component of oral language and the visual dimension of writing. A figure in the domain of art brut invents alphabets to grasp the being of words. A designer seeks to apply his "onto-cartographic" method beyond an original application to industrial design objects. Integrating these three investigations into the same experimental set, we endeavoured to meta-model the way in which investment in the plastic and sonic values of language expands, and disrupts the field of signification. Our experimental method involves building a machine, based on the upcycling of a video game terminal. We describe its genesis and show how its design reflects, in turn, four "material planes" of a poem by Bernard Heidsieck, and a dual topological series of images by Francis Palanc, pertaining to the possible and impossible relations between signifiers.

Keywords: sound poetry, concrete poetry, futurism, extended techniques, wild tech, outsider art, art therapy, onto-cartography

Ce travail a été réalisé dans le cadre du labex Les passés dans le présent et a donc bénéficié de l'aide de l'État gérée par l'ANR au titre du programme Investissements d'avenir portant la référence ANR-11-LABX-0026-01.

1. Depuis mars 2022, un philosophe, un anthropologue et un designer ont joint leurs forces pour analyser l'usage intensif de la matière du langage¹. Les phonèmes comme valeurs acoustiques, les caractères d'écriture et les images dont ceux-ci constituent une espèce particulière (Christin, 1995) : tout acte de langage présuppose l'engagement du corps propre avec un certain nombre d'artefacts « verbi-voco-visuels² ». La main trace les caractères d'écritures (*verbi*) ; la voix émet ou l'oreille perçoit les sons articulés (*voco*) ; l'œil scrute la figure des signes écrits (*visuel*). Cependant l'intensité et les modalités de cet engagement varient. On peut préférer un registre à l'autre. Pour la poétesse américaine Hanna Weiner, les mots se manifestent sous la forme de phénomènes visuels³, à la façon des « *uncanny encounters* » qui caractérisent l'apparition des fantômes⁴. La manipulation du langage peut encore procurer des jouissances diverses. Devenue « pulsion intime » et « pratique personnelle », on dit que l'écriture s'élève chez certains adultes au-dessus de « l'expérience intelligible » de la communication ordinaire pour procurer « une impression de bonheur » (Barthes, 2000 : 65). Cependant les *nursery rhymes* (« et ron et ron petit patapon »...) apportent à l'enfant une joie élémentaire, qui tient, d'après Alfred Liede, au « passage de signes dénués de sens à un jeu avec le matériau verbal disponible (*gegebenen Sprachstoff*) » (1963 : 2, 12).
2. Notre enquête envisage quelques cas où cet engagement avec le *Sprachstoff* s'intensifie jusqu'à ébranler ce que la linguistique décrit comme le « fonctionnement du langage » (Hjelmslev, 1963 : 33). Ces cas ressortissent des domaines esthétiques et cliniques⁵. Une première enquête porte sur les « textes à écouter » et les « textes à voir » qui constituent deux genres connexes de la poésie expérimentale de la seconde moitié du xx^e siècle : la poésie sonore et la poésie concrète. Une seconde enquête aborde « l'écriturisme » et « l'autogéométrie » développées par Francis Palanc, un autodidacte, pâtissier de son état, dont les productions relèvent de l'Art Brut. Si ces objets diffèrent tant par le circuit de leur inscription dans le champ de l'art que par leur valeur d'enjeu pour l'interprétation clinique, ils ont en commun de mettre en cause, par des voies séparées, l'évidence de la lettre, de l'image et du son⁶. Là comme ici, « le matériau verbal disponible » tend en effet à se détacher de la langue. Plutôt que de fournir l'instrument d'une mise en œuvre de la langue, conçue comme une institution ou une structure abstraite, il apparaît tel qu'en lui-même, simple matière concrète ne tenant plus à l'horizon du sens que par un fil incertain. Répondant à l'appel du poète Bern Porter à « sauter la signification », le sens et le signe se replient sur eux-mêmes, pour laisser percer, tout soudain au premier plan de la scène signifiante, le grain de la voix, le timbre du son, la texture de la lettre, l'espace même qui accueille les caractères d'écriture sur la surface où s'inscrit le texte⁷.
3. Afin d'intégrer nos deux enquêtes, nous avons combiné une hypothèse spéculative et une expérimentation pratique. Sur le plan théorique, nous envisageons une *anthropotopologie* susceptible de revisiter ce que Jacques Lacan nommait la *motérialité*. Pour le psychanalyste, lui aussi soucieux de « vider le sens⁸ », la matière du langage importe. Elle intéresse l'effet de la langue sur l'être parlant, ce qui le troue, de sorte que la lettre dégage « un bout de réel » qui confère à la langue des propriétés topologiques⁹. Pourrait-on déployer une *anthropotopologie*, qui viendrait cartographier l'espace de la matérialité verbi-voco-visuelle ? Le recours à une méthode onto-cartographique permettra de

1. Cet article présente les premiers résultats du projet « Anthro-topologies : expérimentations cartographiques aux frontières du son, de la voix, de l'image », soutenu par le labex Les passés dans le présent.

2. Mise en avant par le poète brésilien Augusto de Campos, qui la réfère au *Finnegan's Wake* de James Joyce dès 1955 (CAMPOS *et al.*, 1975 : 34), l'expression traverse l'histoire des poésies expérimentales jusqu'à Bob COBBING (1992).

3. « I SEE words on my forehead IN THE AIR/on other people on the typewriter on the/page [...] », WEINER, 1978 : préface (sans pagination).

4. Selon le titre de la conférence organisée par Julien Bonhomme, Gregory Delaplace et Carlo Severi : *Figuring the Invisible. An Anthropology of Uncanny Encounters*, Université de Cambridge (16-18 décembre 2009).

5. Les domaines du jeu et du rituel se prêteraient sans doute à une analyse du même type, en ce qu'ils impliquent également la matérialité du langage, comme le montre l'analyse qu'Emmanuel de Vienne consacre à la « parole soufflée » dans les incantations *kewere* des Trumai amazoniens (VIENNE, 2022). Il est d'ailleurs remarquable qu'ils entretiennent l'un et l'autre des affinités avec la veine sonore du domaine poétique, que nous envisageons ci-dessous. Quant au jeu, il faut renvoyer à l'étude classique d'Alfred LIEDE (1963), qui rapporte le poème phonétique au registre ludique. Quant au rituel, on pense aux performances poétiques de Jerome Rothenberg, dont le rapport ambivalent aux rituels amérindiens est analysé par DÉLÉAGE, 2016.

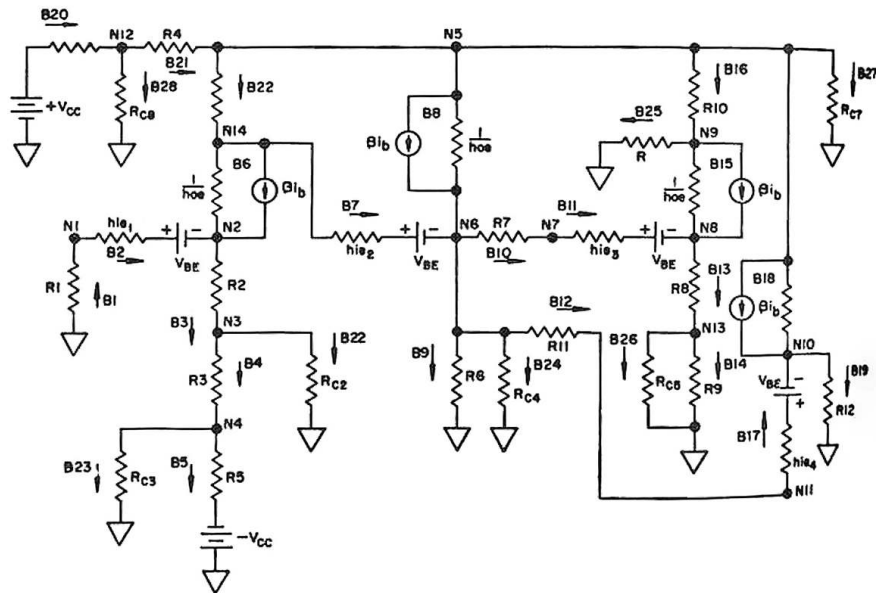
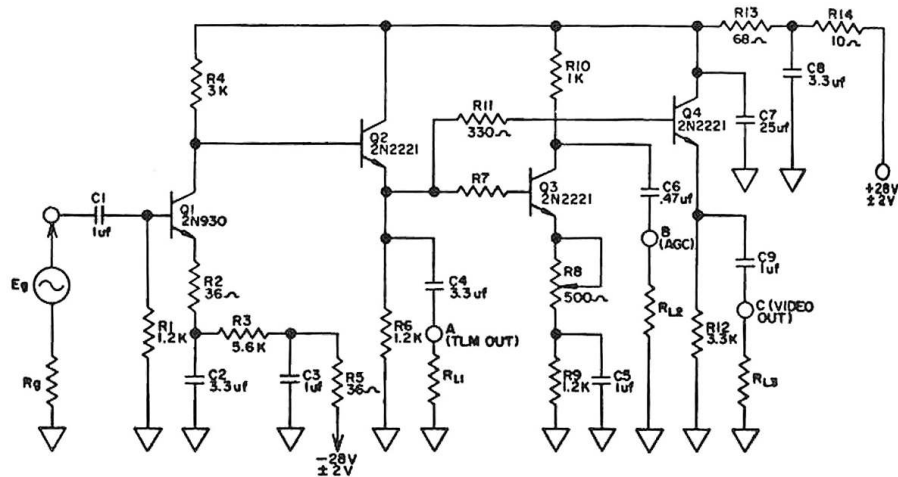
6. En cela notre projet s'inscrit dans le sillage d'un travail curatorial d'Andrea Bellini, dont l'exposition *Scrivere disegnando*, au Centre d'Art contemporain de Genève (BELLINI, 2020) intègre des pièces d'Art Brut à une réflexion sur l'écriture comme objet pictural, montrant à la fois des images de Palanc et une calligraphie du poète sonore Bryon Gysin, qui fut l'ami proche de Bernard Heidsieck et de Henri Chopin.

7. « SING now/Evenly voiced/The sound beats/The spaces between/The fore edges of the solid notes/The hind edges of the same/The soft edges about/O sing/Articulate/Enunciate/Define by letter/Letter by letter/The whole/The series/Skip the meaning » (« Sounds that arouse me » (1977) réédité dans PORTER, 1993 : 32-33). Sur Bern Porter, éditeur, artiste et poète proche du mouvement Fluxus, voir DUSAPIN, 2019.

8. Comme l'enseigne Jacques-Alain MILLER (2006 : 89), l'orientation lacanienne de la psychanalyse se tourne « vers un discours réduit à une écriture. La logique, l'établissement d'une logique passe toujours par une réduction du matériel. On reconnaît son émergence, par exemple, quand on transforme une phrase en proposition, et qu'à cette proposition elle-même, on peut substituer la lettre A, et donc, par là, vider le sens. Peu importe ce qu'elle dit, on ne la retient qu'à titre d'éléments distincts dotés d'une valeur de vérité ».

9. « Dans [l']espace de la jouissance [du corps], prendre quelque chose de borné, fermé, c'est un lieu, et en parler, c'est une topologie » (LACAN, 1975 : 14). Emprunté aux mathématiques, où il désigne l'étude des propriétés que conservent les objets étirés ou tordus, le terme doit aider, selon Lacan, à saisir l'articulation entre les registres du réel, du symbolique et de l'imaginaire, pour souligner que « le sujet est un corps parlant, un *parlêtre* et que ce dont il souffre est la conséquence [...] de la prise du langage sur son corps » (BELLANCO, 2021 : 15).

transcrire cette question sous la forme d'une expérience. Cette méthode repose sur la conception et la construction d'une machine, destinée à mettre nos enquêtes en regard l'une de l'autre, après leur avoir donné forme visuelle¹⁰. L'ambition de nos enquêtes fait alors elle-même l'objet d'une conversion matérielle, en se trouvant soumise à une bricolage collective qui prolonge une tendance à « machiner la langue » déjà inscrite tant dans les poésies expérimentales que dans les inventions de Palanc. Ce détour technologique permettra-t-il de faire remonter à la surface un circuit sous-jacent, comme s'il s'agissait, en quelque sorte, d'accrocher au mur une toile figurant le schéma de l'installation électrique qui commande l'éclairage d'une pièce ? Il en résulterait une peinture, ou un poème déroutant (ill. 1) non moins déroutant qu'une « partition » qui se contenterait de figurer le schéma technique d'une installation électronique (ill. 2).

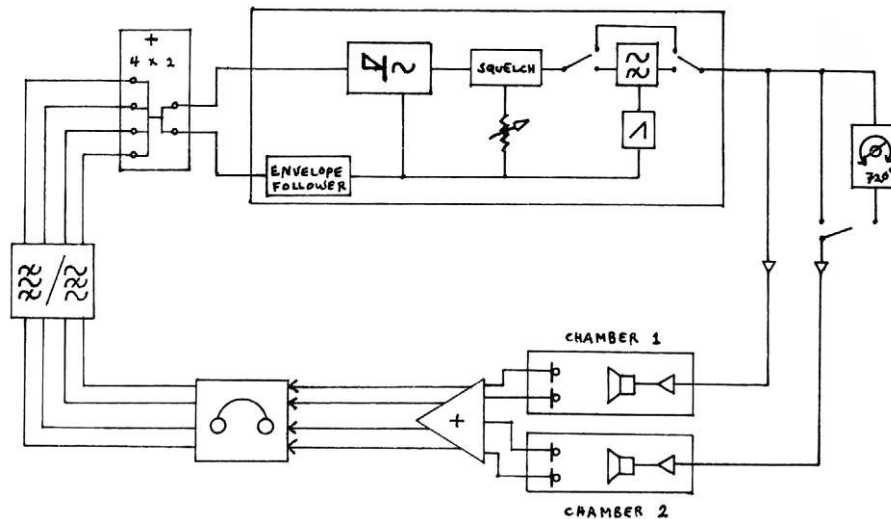


ILL. 1 – Bern Porter, poème trouvé

Publié in *Found Poems*, Millerton NY, Something Else Press, 1972, sans pagination ; rééd. New York, Nightboat Books, 2011

Reproduit avec l'aimable autorisation de Mark Melnicove, exécuteur testamentaire littéraire de Bern Porter, et de Nightboat Books

10. Sur l'intérêt de ce travail de conversion visuelle de la recherche, voir CRISTOFOL et GUILLÒ, 2020.



ILL. 2 – David Tudor, « Microphone », 1973

D'après David Tudor, disque vinyle, *Microphone*, Nova musica n° 16, Cramps Records, Milan, 1978

1. Un texte à vent, le poème sonore (Pierre Thévenin)

4. Un texte à vent ou vibratoire. Voilà ce qu'il (Pierre Thévenin) entrevoit dans la poésie sonore, ce genre littéraire qu'il n'a pas entendu mentionner sur les bancs de l'Université, mais dont les romans, plutôt expérimentaux, qu'il lit à la ville ont porté l'écho jusqu'à lui¹¹. Le domaine — la zone, devrait-on dire plutôt, s'agissant d'une scène si étrangère à la structuration institutionnelle d'un *dominium*¹² — l'intrigue. Il se renseigne. Dans le monde légal, en 3D : quelques disques compacts¹³ et les précieuses ressources du Centre international de poésie Marseille ; dans le monde illégal, en 2D : spécialement le site Ubuweb de Kenneth Goldsmith¹⁴. Dans ces documents, il découvre l'association insolite de deux pratiques qu'il avait longtemps tenues pour opposées l'une à l'autre. Celle de la musique, d'un côté, plus précisément de l'improvisation libre, tournée vers l'expérience du son, de préférence égalitaire et collective, déliée de l'écriture musicale comme des hiérarchies de l'orchestre (Canonne et Guerpin, 2018). Celle du Quartier Latin, de l'autre, des « Lettres » entendues au sens large, de la philosophie allemande au droit romain. Entre ces circuits, sonore et livresque, il avait pensé devoir trancher. Remisant son saxophone pour s'inscrire en thèse, il avait délaissé les salles de concert pour les salles de lecture des bibliothèques, ces lieux qui sont « à l'origine d'un mode particulier d'exercice d'une passion fondamentale : la lecture¹⁵ ».
5. Or les poèmes sonores, et ce fut là sa surprise, déjouent le partage de l'auditorium et de la bibliothèque. Où les adresser ? Le souci de la communication verbale empêche de les considérer comme des œuvres musicales à part entière. Cependant l'élément sonore qu'ils contiennent est si saillant qu'il suscite, du fait même des auteurs qui sous ces noms de baptême ont présenté leurs créations respectives à l'attention du public, une série d'appellations nouvelles. Ferdinand Kriwet (2007) propose des « textes à écouter (*Hörttexte*) », Henri Chopin (1971) des « audiopoèmes », Gerard Rühm (2008) des « textes auditifs (*auditive texts*) ». Quant au festival international de Fylkingen, qui de 1967 à 1974 réunit à Stockholm les principaux animateurs de la poésie sonore, c'est un curieux *compound* qui est porté à son fronton : « *text-sound compositions* ». « Composition de textes et de sons » n'offrirait de cette formule qu'une traduction grossière, tant les mots de *textes* et de *sons* mordent ici l'un sur l'autre. C'est qu'en effet la poésie sonore ne relève pas d'un « média mixte », pour reprendre les termes du poète et éditeur américain Dick Higgins à qui l'on doit cette terminologie, mais d'un « intermédia ». Un média mixte se contente de combiner entre elles plusieurs disciplines. L'opéra par exemple se définit par l'association de la musique vocale, de la musique instrumentale et du théâtre. Alors « le spectateur perçoit sans peine la séparation entre les aspects musicaux et les aspects visuels

11. Ainsi Nathalie QUINTANE forçant des éléments déclamatoires au sein d'un développement en prose, écrivant par exemple « BARRRRRYCHNHIKOOOV ! » ou « MMeeexiCOOOO » (2006 : 97 et 29).

12. Le mot figure au titre de Donguy, 2007.

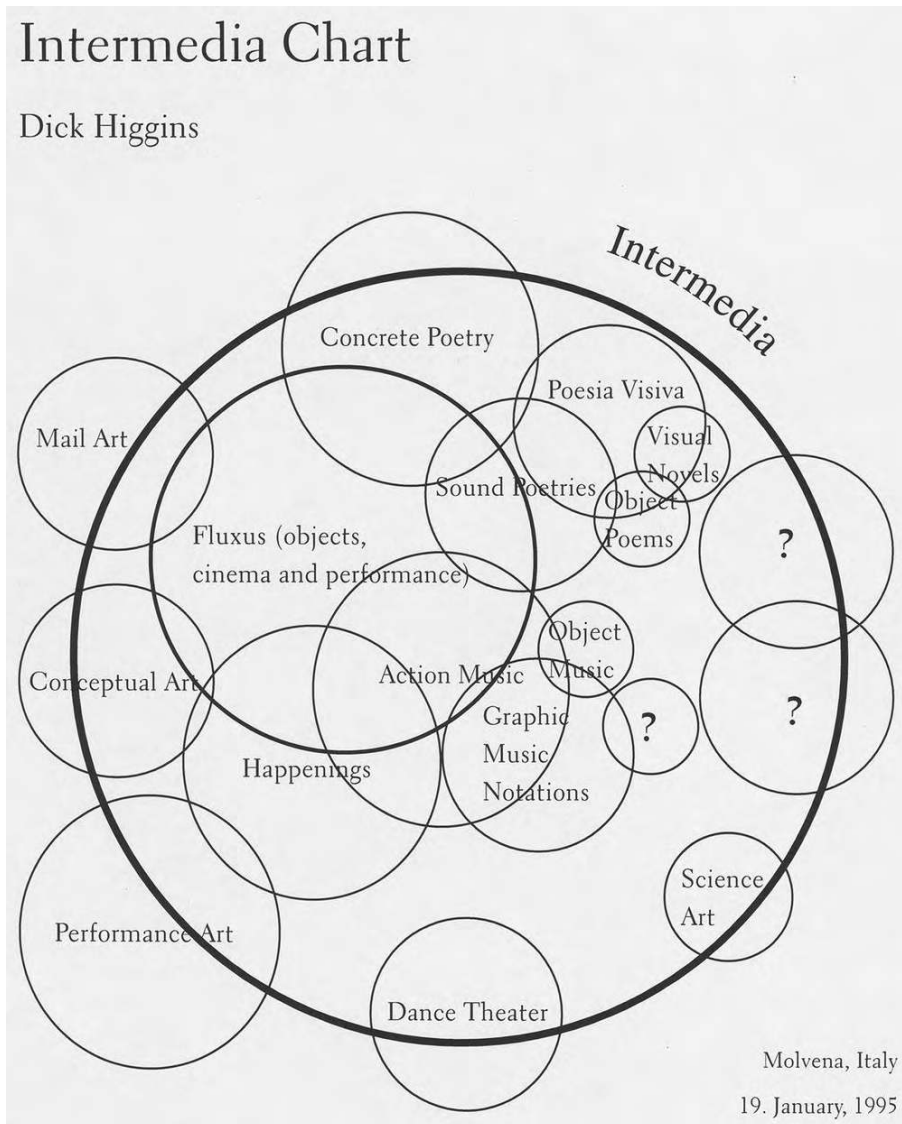
13. Ainsi la série des *Anthologies of Noise and Electronic Music*, du label brussellois SubRosa, incluant un certain nombre de poésies phonétiques et sonores, ou la revue *Erratum#*, sous forme de disques compacts, portée par Joachim Montessuis de 1997 à 2004.

14. La rubrique « sound poetry » est un pilier du site UbuWeb, qui donne accès aux œuvres sans avoir recueilli les autorisations exigées par le droit. Voir GOLDSMITH, 2020.

15. Jacques ROUBAUD se décrivant en « homo lisens » (2009 : 1407).

de l'œuvre » (Higgins, 2018 : 241). Un intermédia au contraire brouille la distinction des arts qu'il réunit. Comme l'écrit Higgins, il serait « vain » de chercher à décrire un nouveau média de ce genre, qui « trouve son siège conceptuel (*lie conceptually*) entre deux disciplines artistiques », à partir « des médias plus anciens qui en seraient les constituants » (*ibid.*). Les poètes sont donc fondés à forger des syntagmes originaux, comme « *text-sound compositions* » ou « audiopoème », pour désigner le produit de leur pratique.

6. De fait, les poésies sonores s'inscrivent malaisément dans la continuité des croisements traditionnels de la musique et de la littérature. Le *libretto* d'opéra — John Dryden donnant le livret du *King Arthur* de Henry Purcell ; le *Lied* — Robert Schumann mettant en musique, pour voix et piano, le *Lyrisches intermezzo* de Heinrich Heine (Kaddour et Kaddour, 2007) ; la création radiophonique — Claude Roland-Manuel assurant la réalisation radiophonique de *l'Œil des Sargasses* de Michel Butor (Pardo, 2021) : toutes ces combinaisons ont en commun de relever du *mixed media*. Par contraste les poésies sonores opèrent un autre tressage, plus intrusif en quelque sorte, des registres médiatiques. Ainsi l'ensemble que forment les *sound poetries* peut se figurer sous la forme d'un cercle qui, sans se confondre avec elle, serait sécant de la musique — ou plus précisément de ce que Dick Higgins, prenant le terme dans un sens voisin de l'esthétique expérimentale des *Theater pieces* de John Cage, nomme *action music* (ill. 3).



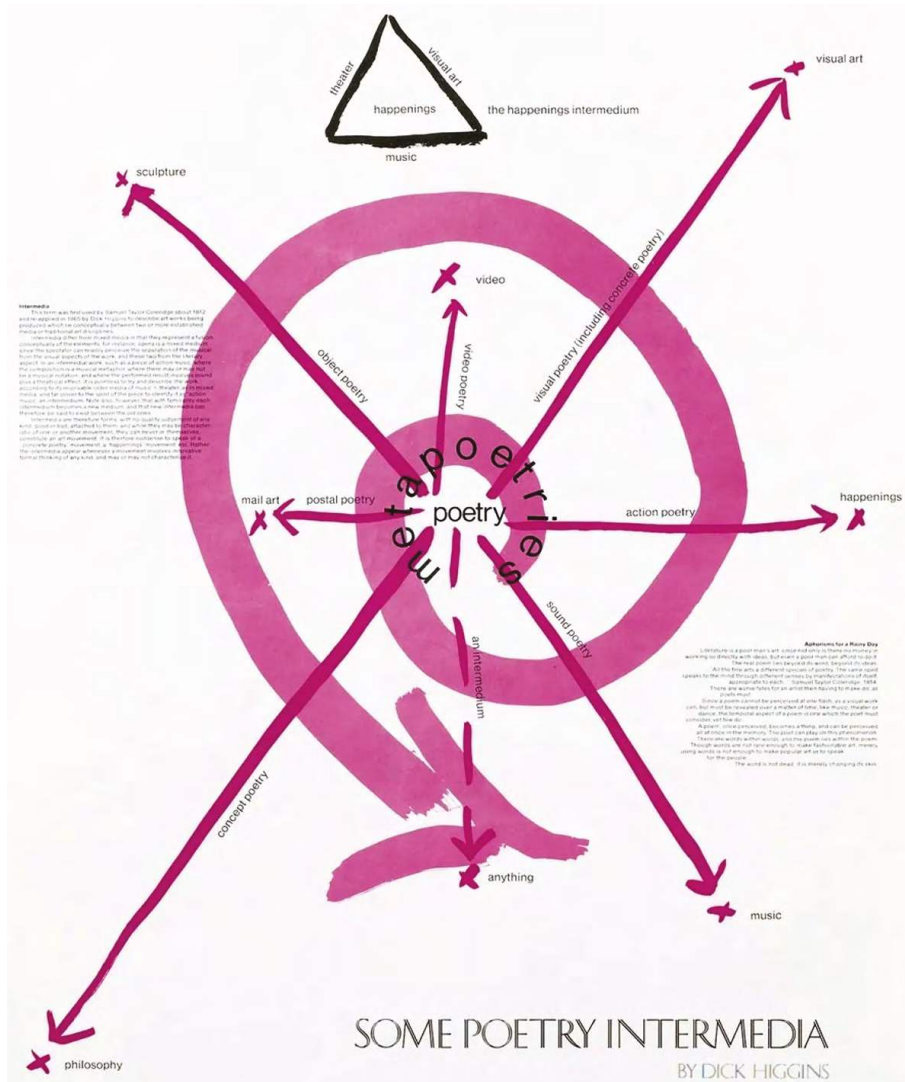
ILL. 3 – Dick Higgins, « Intermedia : Chart »

Publication privée à Molvena, Italie, 1995

© 2021 Succession de Dick Higgins – Tous droits réservés, avec leur aimable autorisation

S'il fallait faire figurer l'opéra dans un espace de ce type, il apparaîtrait par contraste comme la réunion de deux ensembles, la musique et le théâtre, qui resteraient disjoints entre eux, c'est-à-dire qu'aucun terme n'appartiendrait à la fois à l'un et à l'autre.

7. Selon une autre cartographie, la *sound poetry* pointe au sud-est et tend vectoriellement vers la musique (ill. 4).



ILL. 4 – Dick Higgins, *Some Poetry Intermedia*

Unpublished Éditions, New York, 1976

© 2021 Succession de Dick Higgins – Tous droits réservés, avec leur aimable autorisation

Tout se passe comme si le poème déménageait. Pour se faire entendre sur la scène de la salle de concert, destinée à l'écoute, il lui faut quitter l'espace de la bibliothèque, cet écrin mutique et calfeutré, tout entier dévolu, depuis son développement par les ordres mendiants du XIII^e siècle, à préserver « le silence archaïque du livre¹⁶ ».

8. Comment analyser la valeur acoustique que le poème endosse alors ? Est-elle, après tout, si nouvelle que le prétendent les poètes d'avant-garde ? La métrique, la rime, la prosodie : ces caractères consubstantiels à la tradition poétique permettent déjà, dira-t-on, de trouver aux hymnes de Pindare un « son de miel¹⁷ ». Tout poème n'est certes pas chanté, au sens propre où l'ethnomusicologie entend l'expression (Morand, 2010). Cependant c'est toute la poésie qui paraît se détacher de la parole ordinaire, sa limite basse, pour tendre vers le chant, sa limite haute, satisfaisant peu ou prou l'intégrale du poète américain Louis Zukofsky¹⁸ :



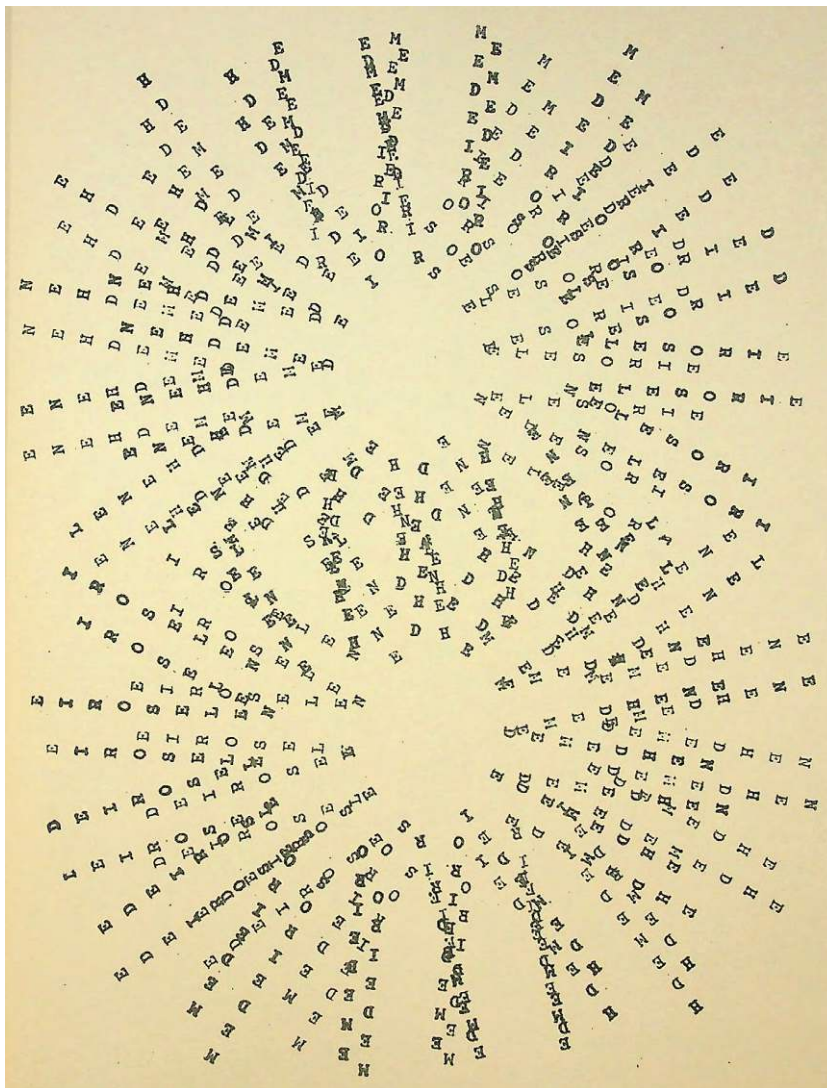
16. « Die archaische Stille des Buches » (BENJAMIN, 1991 : 103). Ce silence des bibliothèques implique non seulement la pratique de la lecture silencieuse, par opposition à la lecture à voix haute, mais une association intime des pratiques de lecture et d'écriture. Voir sur ce point PETRUCCI, 2007.

17. « μελιάρυες ὕμνοι », PINDARE, *Pyth.* 3.64. « Honey-sounding hymns », traduit par la Classical Loeb Library (1997 : 256).

18. ZUKOFSKY, 2011 : 138. Sur l'idée d'une « dérivation » du monde par une poésie qui lui serait « homothétique », parce qu'elle est régie comme lui par le nombre, à l'exemple de la musique, mathématique incarnée, voir LANG, 1999. Nous remercions Abigail Lang pour son aide sur ce point.

subordination à un événement premier, comme lorsque l'artiste britannique Richard Long, dans *A line made by walking*, photographie l'empreinte linéaire que ses passages répétés ont laissée sur la pelouse d'un parc²⁵.

16. D'une manière comme de l'autre, une chose est sûre : le texte littéraire déchoit ici de sa superbe. Il ne désigne plus la fin de l'activité poétique, mais le satellite d'un événement qui se déroule « hors page », pour reprendre l'expression du poète François Dufrêne. À telle enseigne, il cesse d'être « lisible », pour revêtir au contraire le statut de ce que Bob Cobbing nomme une « icône sonore » (*sonic icon*). L'écriture en reste certes le matériau, mais une gamme d'interventions techniques l'arrache au registre même de ce que nous entendons communément par *lecture*, comme si l'écriture était retournée contre elle-même, à travers un jeu savant de superpositions et de proliférations des caractères d'écriture, propre à dérouter la « raison graphique » (ill. 7).



ILL. 7 – Bob Cobbing, *Sonic Icons*

Londres, Writers Forum Press, 1970, sans pagination (UCL Library, Small Press Collections)

Reproduit avec l'aimable autorisation de la succession de Bob Cobbing ; illustration fournie par Poetry Store, UCL Library Services, Special Collections

À la différence des poèmes-partitions, un texte comme celui-ci n'est destiné ni à soutenir ni à documenter la réalisation de la « profération » (De Simone, 2018) qui viendrait le « donner ». Recroquevillé sur ses paramètres graphiques, il paraît exempt de toute valeur acoustique. De part et d'autre du centre de la page, la luminosité de deux foyers vierges attire le regard. Autour de chacun rayonnent

25. Richard Long, *A line made by walking*, photographie, 1967 (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142>, consulté le 11 juillet 2024). Le travail d'Anne-James CHATON (2022), qui collecte les « graphes marchands » témoignant de son quotidien de poète sonore, peut apparaître comme une accentuation de cette valeur documentaire du texte.

une vingtaine de fragments de texte dactylographiés à l'encre noire, disposés en segments dont le chevauchement gêne la lecture. Alors, en effet, le texte se fait icône. La signification du poème devient indissociable de la manière dont il occupe l'espace de la page. Que figure en effet le poème ? Il pourrait s'agir du rayonnement d'étoiles doubles ou des cils d'une paire d'yeux, creusés à la surface d'une sorte de masque verbal. Y verrait-on un écho aux « cils » du poème de Mallarmé, l'un des pères de la poésie concrète, qui compare les yeux à des lacs tournés vers l'azur et les cils aux roseaux²⁶ ? Mieux encore, le poème révélerait réflexivement l'implication de l'œil dans l'acte de lire. Plutôt que des cils ou des roseaux, qui croîtraient de l'œil/lac vers l'extérieur, les fragments de texte seraient « lus » selon une trajectoire inverse, dirigés vers le double foyer central, à la manière des « espèces intentionnelles » et des simulacres qui, dans l'optique antique et médiévale, transportent la forme des corps extérieurs pour venir l'imprimer sur la surface de la rétine.

17. Le parcours de ces significations, s'agissant de poésie, est libre, mais une chose est sûre. Bien qu'exclusivement composé de caractères d'écriture, en l'occurrence alphabétiques et majuscules, le poème se sépare d'une sphère sonore désormais transcendante, elle-même repliée sur un univers de « murmures » hors de portée des lettres mêmes.

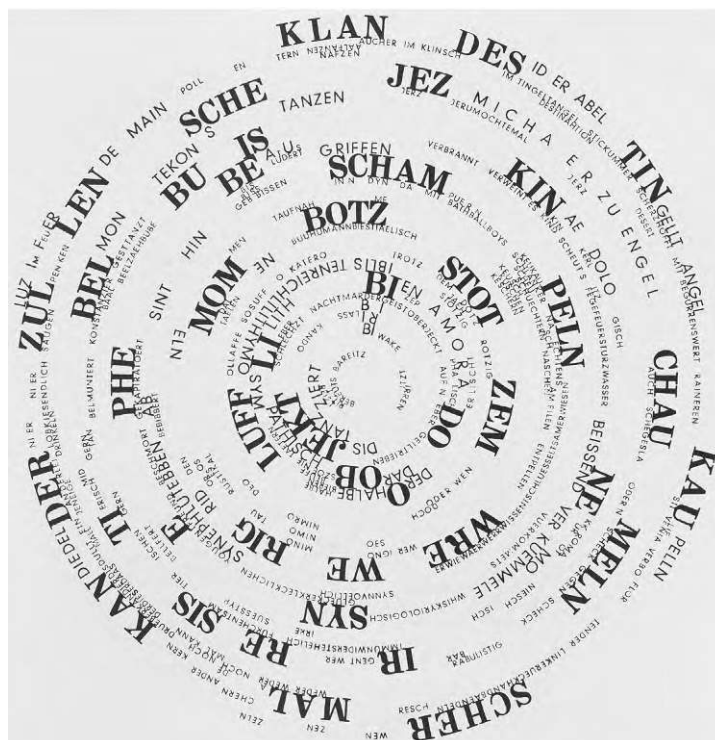
Ce média ne peut-être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne : <https://doi.org/10.34847/nkl.b5c75u1b>

AUDIO 3 – Bob Cobbing, « Whisper Piece N° 3 : Voitex »

Bob Cobbing, Early Recordings 1965-1973, British Library, 2009

Crédits : Tous droits réservés, avec l'aimable autorisation de la succession de Bob Cobbing et British Library Board

Par des moyens complémentaires de ceux de Bernard Heidsieck, les murmures et les « icônes soniques » de Bob Cobbing défont encore un peu plus le lien d'évidence qui attache la poésie à la lecture. Le poème concret donne à voir un poème « visuellement perceptible », un *Sehtext* dont la finalité n'est plus d'être lu, mais d'être vu, de sorte que le « miel » ne désigne plus métaphoriquement la douceur du son, mais le maillage des caractères typographiques. C'est ce qu'exprime le titre d'un *Sehtext* de Ferdinand Kriwet, qui peut être un clin d'œil à la fois à Pindare et au *time is money* de Benjamin Franklin : « *Type is honey* », « le caractère d'imprimerie, c'est du miel » (ill. 8).



ILL. 8 – Ferdinand Kriwet, *Sehtexte : Rundscheibe Nr. VI « type is honey »*, 1962

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'ayant droit de Ferdinand Kriwet

26. À la fin de *Las de l'amer repos* : « Une ligne d'azur mince et pâle serait/Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,/Un clair croissant perdu par une blanche nue/Trempe sa corne calme en la glace des eaux,/Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux. »

Ici les caractères d'écriture ne sont plus « lus ». Ils apparaissent comme des « motifs visuels (*Motive*) » ou des « événements verbaux (*Verbalereignisse*) ». Des indications ou des instructions de l'auteur permettent éventuellement de les déchiffrer — lorsque Kriwet donne par exemple la traduction en *Hochdeutsch* de mots écrits en *Rotwelsch*, un sociolecte argotique utilisé par les vagabonds sous le Saint Empire romain germanique, ou lorsqu'il indique que les mots en petits caractères se lisent de droite à gauche. Cependant l'éclatement des coordonnées de la page, ainsi que des mots eux-mêmes, laisse au lecteur une part d'initiative considérable, qui le rend libre « d'établir des relations entre les points fixes » du texte-image, basculant sans cesse de l'aspect sémantique à l'aspect visuel des lettres (Kriwet, 1965 : 95).

18. Quant au poème sonore, il donne à entendre un événement sonore (*Hörereignis*) (Rühm, 2008 : 90). Sa finalité n'est plus de faire sonner la *voix des pages* à partir des qualités d'une *belle plume*, mais de révéler le substrat acoustique du langage parlé, au point de l'isoler non seulement de l'écrit, mais de toute composante phonétique. Sous sa forme la plus caractéristique, la poésie sonore magnifie la voix « *in extremis* » (McCaffery, 1998), ce préalable sensible et physiologique de la communication verbale qu'une « civilisation du papier » séculaire (Chopin, 1963) a refoulé en pourvoyant à « l'exténuation des valeurs de la voix par l'écrit » (Zumthor, 1984 : 48 ; Thévenin, 2023). Aussi la « musicalité » du poème sonore n'a-t-elle plus grand-chose à voir avec les qualités lyriques d'un texte de poésie, telles que les présente communément l'esthétique littéraire. La « musicalité » dont il est ici question procède au contraire d'une rupture profonde avec le médium de l'écriture, qui « catapulte » (Heidsieck, 2001 : 13) le poème dans un interstice médiatique dont ni Pindare, ni Heine n'auraient jamais eu la notion.
19. Ce catapultage, ce déménagement, cette libération sont sans doute difficiles à cerner. En sortant la poésie des livres et des bibliothèques, en la « mettant debout » comme le dit Bernard Heidsieck, s'agissait-il de rendre la poésie à « l'espace social, civique et collectif » de la cité ? On l'a suggéré (Legoy, 2017) et il est vrai que les poètes sonores ont repris des avant-gardes historiques le désir de se diffuser rapidement et amplement dans l'espace social, à la faveur d'un usage extensif des nouveaux canaux de communication²⁷. Un texte du poète futuriste Vélimir Khlebnikov, intitulé *La radio du futur*, nous donne une expression emblématique de ce désir, qui fut commun à nombre d'avant-gardes. La radio, qui émerge au cours des années 1920, permettrait à la connaissance de se diffuser aux quatre coins de l'URSS. Bientôt, le savoir serait projeté en temps réel et en lettres claires sur « les pages sombres de livres énormes, plus hauts que des maisons, dressés au centre de chaque village, dont les pages se tourneraient lentement, automatiquement » :

The crests of waves in the sea of human knowledge will roll across the entire country into each local Radio station, to be projected that very day as letters onto the dark pages of enormous books, higher than houses, that stand in the center of each town, slowly turning their own pages (Khlebnikov, 1987 : 392).

La force de la vision de Khlebnikov ne tient pas seulement à l'exaltation technophile de nouveaux moyens de communication, ni à l'espoir d'une démocratisation du savoir. Elle repose en premier lieu sur la reconnaissance de la modification que la radio impartit à la matière du langage. Car, pour emprunter ces nouveaux circuits médiatiques, le discours subit une transformation intime. Il doit, au sens physique du terme, se convertir, comme un corps physique passe d'un état à un autre. Le *Logos* ici ne prend plus racine. Il ne se présente plus à l'état solide, comme la page écrite et l'arbre de la connaissance — l'*arbor scientiae* dont les philosophes ont décrit la ramure de Porphyre jusqu'à Descartes²⁸. Aux branches de l'arbre se substitue désormais la « crête des vagues » qui roulent à la surface d'une mer agitée.

20. Cette conversion du solide au liquide est riche de sens. Non seulement elle permet au poème/savoir de revêtir une forme ondulatoire, semblable à celle de l'onde radioélectrique qui transporte le signal sonore de l'émetteur vers son récepteur. Mais elle marque la subordination du livre lui-même à cette nouvelle physique. À telle enseigne, le livre se réduit en quelque sorte à une pièce monumentale du mobilier urbain, centrale et imposante, certes ! mais devenue une simple surface de projection pour un savoir qui ne transite plus essentiellement par lui. À ce titre, le savoir ne procède plus d'une écriture, mais d'une pluie argentée de voix et de sons : « Over the center of every town in the country these voices pour down, a silver shower of sound » (Khlebnikov, 1987 : 394). Pluie argentée en effet, car les *voix* voyagent par le ciel et sont solidaires du métal dont est faite l'infrastructure technique de leurs nouveaux moyens de diffusion électromagnétiques²⁹.
21. Ainsi se monnaie le déménagement du poème : sa conversion à une « topologie » différente. Bien que les futuristes russes, pour nous en tenir à eux, aient déjà cherché à « attacher une signification aux

27. THÉVAL (2022) rappelle la rhétorique de B. Heidsieck, associant la sortie du livre au désir de rendre la poésie « transmissible », de « lui redonner les moyens de circuler dans la société ». Un bel exemple du désir « d'ancrer dans le territoire » la poésie sonore et plus généralement les actions Fluxus est décrit, à propos de l'Emilie Romagne des années 1970 et 1980, dans WALKER, 2020.

28. Voir Eco, 2010 — le labyrinthe conservant d'ailleurs le caractère tangible de l'arbre.

29. Marcella LISTA (2004 : 64) souligne bien que c'est « la transformation physique d'un médium vers l'autre » qui, chez Lazlo Moholy-Nagy dont Dick Higgins poursuit la réflexion, distingue l'intermédia de la simple « association extérieure des médias » caractéristique au contraire des *mixed media*.

mots sur le fondement de leurs caractéristiques graphiques et sonores³⁰ », bien qu'ils aient fortement bousculé les conventions du livre — en imprimant eux-mêmes leurs publications, parfois sur des morceaux de papier peint, en composant les textes à l'envers, en insérant des lettres capitales à l'intérieur des mots, etc.³¹ —, ils ne faisaient qu'entrevoir cette conversion du langage poétique que les poètes sonores se sont donné pour tâche de parachever. Ce sont en effet les progrès de la technologie, et spécialement le développement des premiers magnétophones commerciaux à la fin des années 1940, qui ont permis la pleine « conversion » ondulatoire de la voix. Le poète ne profite plus seulement de la possibilité qu'une station de radio recompose le signal de sa voix dans chaque salon, comme la régie des eaux apporte l'eau courante dans chaque cuisine³², il peut désormais contrôler lui-même la matérialisation de sa voix sur la bande magnétique. L'exploitation de cette possibilité, comme y insistera beaucoup Henri Chopin (1979), constitue la vraie naissance de la poésie sonore — s'il faut prendre cette expression dans le sens strict que rappelle le poète sonore et compositeur californien Larry Wendt :

an artform in which the physical and sonic aspects of language are subjected to artistic manipulation. To a sound poet, the act of speaking becomes its own subject matter : its own plastic « raw material » which like clay is to be moulded into an audio « object » (Ruppenthal et Wendt, 1980 : 248).

22. Paradoxalement, les moyens électromagnétiques de la radio et de la bande magnétique permettent de retrouver une valeur naturelle, primale de la voix.

Je pourrais ajouter bien des choses contre cette civilisation du papier, mais il suffira de savoir qu'un jour la poésie s'est mise à résider dans la grande caverne vocale, sortie de tout un corps vivant [...], dans cette caverne naturelle et que tous nous possédons et à laquelle nous avons ajouté l'invention non plus par une greffe de langage, mais par nos cellules en activité (Chopin, 1967 : 57).

À raison de l'activité des cellules qui le composent, notre corps émet un souffle, qui transite par cette « caverne naturelle » qu'est la bouche. « La pluie argentée » des voix, lorsqu'elle ondule dans le ciel, est balancée par ce vent, premier produit de « l'usine à son » que forme le corps vivant.

23. Dans le poème-partition X de Bernard Heidsieck, le mot s'écrivait en près de vingt lettres, SOOOOOUUUUUFFFFLE, pour en marquer l'importance³³. De fait, l'étoffe du poème est là, comme une sorte de condition première, matérielle de la voix, sur laquelle le poème ne peut faire autrement que de s'arrêter par séquences :

Ce média ne peut-être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne : <https://doi.org/10.34847/nkl.8e52av32>

AUDIO 4 – Bernard Heidsieck, Souffle

Extrait de Bernard Heidsieck, Poème-partition X, Milan, Alga Marghen, 2009

Crédits : Tous droits réservés, avec l'aimable autorisation des ayants droit de Bernard Heidsieck

Certains poèmes sonores se composent même exclusivement de souffles non vocalisés. C'est le cas de l'une des « mégapneumies » de Gil J. Wolman, intitulée « La mémoire » et datant de 1963³⁴. Citons également un enregistrement anonyme, versé aux *Bob Cobbing Tapes* de la British Library, qui fait encore entendre ce souffle devenu métallique au contact, presque sensible, du micro qui l'enregistre³⁵.

24. Ici le poème est bien un « texte à vent », comme on parle d'un instrument à vent. Comme le saxophoniste, le poète est, dans le jargon des musiciens, un « soufflant ». Pour distincte qu'elle soit, l'émission du signal qui les concerne l'un et l'autre repose sur le contrôle conjoint d'une « embouchure » et d'une « colonne d'air ». Dans les Conservatoires, ce sont là les termes qui désignent tour à tour la prise en bouche du bec ou de l'anche, et la capacité à soutenir un souffle par l'action musculaire du diaphragme. Dans la poésie sonore, le langage joue des mêmes paramètres. Les cordes vocales, dans la « caverne naturelle » de la bouche, sont l'image de l'anche, dans la caverne artificielle du bec. C'est alors au sens le plus matériel, physique et physiologique, qu'il faut entendre l'affirmation du poète spatialiste Pierre Garnier, qui concevait la poésie sonore comme le pendant solidaire de la poésie spatiale :

30. Manifeste *Sadok Sudei II* (1913), cité et traduit en anglais par MARKOV, 1968 : 50.

31. Aïnsi Kruchenykh, *Mirkonska*, 1912, décrit par MARKOV, 1968 : 42. Voir l'exposition « Tango with cows : Book Art of the Russian Avant-Garde, 1910-1917 », présentée par Nancy Perloff et Allison Pultz au Getty Museum de Los Angeles en 2009.

32. Pour reprendre la comparaison que fait à ce propos Berthold BRECHT (1992 : 552).

33. La ligne généalogique est facile à tirer, de là jusqu'aux graphies relevées *supra* en note 11, chez Nathalie Quintane.

34. Faute d'obtention de l'autorisation à titre gratuit, il n'a pas été possible d'incruster un extrait ici, mais il est possible de l'écouter en ligne : <https://on.soundcloud.com/A9YoyxK7aLgHA71m7>.

35. Avant de subir en octobre 2023 un vaste piratage, la collection « British Library Sounds » donnait à écouter en ligne une copie numérique de cet enregistrement, référencé sous la côte C1163/11 S1 C5. La même collection contient encore un poème sonore sur bande magnétique de 5'06", composé de souffles à trois voix, référencé sous la côte C1163/283 C4.

J'ai débarrassé la poésie des phrases, des mots, des articulations. Je l'ai agrandie jusqu'au souffle. À partir de ce souffle, je puis réinventer une langue, des sons vont naître, des articulations, des mots, des ensembles nouveaux qui ne seront plus des phrases fondées sur la trinité indo-européenne : sujet-verbe-complément — à partir de ce souffle peuvent naître un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée (Garnier, 1979 : 19-20).

25. En permettant de capter, puis d'augmenter et de relayer ce souffle, conçu comme un agrandissement de la poésie débarrassée des mots, les moyens de la bande magnétique et du microphone permettent de ramener l'institution du langage à une « pluie argentée de sons », dont tous les moyens visuels et sonores peuvent permettre d'explorer la valeur expressive. De la notation écrite du poème, il ne resterait ici qu'un symbole conventionnel de Berio, mais qui serait lui-même devenu superflu : ◀○-
26. Faut-il ignorer cependant les possibilités percussives qui permettent de créer, avec la bouche ou les doigts, tant au saxophone qu'en poésie sonore, des sons indépendants du souffle ? Claquement de langue, bruits de salive, roulement de gorge... voilà autant de manières de faire sonner la « caverne », artificielle ou naturelle, du bec et de la bouche. De fait, de tels moyens constituent une gamme d'intervention également prisée des poètes sonores et des instrumentistes qui pratiquent les « *extended techniques* ». En musique, le terme désigne l'ensemble des usages d'un instrument qui permettent d'étendre la palette des sons qu'il est susceptible de produire au-delà des conventions propres à la lutherie classique³⁶. Au saxophone, on peut par exemple produire un « *slap of the tongue* ». Il s'agit d'un claquement de la langue sur l'anche. Cela produit un son sec sans qu'un souffle intervienne nécessairement. C'est la technique qu'emploie exclusivement Evan Parker, à l'ouverture de la deuxième pièce de sa série *Aerobatics* :

Ce média ne peut-être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne :
<https://doi.org/10.34847/nkl.d78f3gh4>

AUDIO 5 – Evan Parker, Slap

Extrait de « *Aerobatics 02* », in *Saxophone Solos*, Londres, INCUS, Disque vinyle, 1976
Crédits : Tous droits réservés, avec l'aimable autorisation de Evan Parker

De même, dans un audiopoème comme « *Une fête de microparticules vocales* » (1971), Henri Chopin utilise principalement des enregistrements de frappement de la langue et de claquement des lèvres.

Ce média ne peut-être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne :
<https://doi.org/10.34847/nkl.8c6a59k7>

AUDIO 6 – Henri Chopin, « Une fête de microparticules vocales »

Henri Chopin, *Poesie Sonore*, disque vinyle, Igloo, Belgique, 1983
Crédits : Tous droits réservés, avec l'aimable autorisation de l'ayant droit d'Henri Chopin

Dans ces usages élargis de leur instrument respectif, le saxophoniste et le poète retiennent leur souffle. Ces relais percussifs ponctuels, cependant, n'entament en rien ni leur égale dépendance première au souffle ni, surtout, leur commune immersion dans le domaine sonore.

2. Palanc : l'écriturisme et l'autogéométrie (Anthony Stavrianakis)

27. Quelque chose a attiré son attention. Pendant des années, l'étiquette « art brut » a signifié quelque chose pour lui (Anthony Stavrianakis), un intérêt, mais lointain, enfoui, un questionnement dont il ne s'est jamais occupé, sur la position de l'*outsider* ou la création comme symptôme. Dans la vitrine d'une librairie, il aperçoit un rectangle : *Pathologie du cadre*. Ce livre de Michel Thévoz (2020) accompagne l'exposition *L'Art Brut s'encadre*, présentée du 11 décembre 2020 au 25 avril 2021 à la Collection de l'Art Brut à Lausanne. Quelques lignes trouvées dans ce livre, mais pas plus, sur cette figure qu'il découvre à cet instant :

Palanc insiste lui aussi [lui aussi, c'est-à-dire comme Paul Duhem, autre figure de l'Art Brut, « considéré depuis sa naissance par sa famille, par l'école, par la société, comme un indésirable »] sur la *géométrie du cadre*, qui régit la composition tout entière, mais *ne la subit pas*, il en tire parti comme d'un étayage existentiel (*ibid.* : 58).

36. Une littérature spécialisée décrit ces techniques instrument par instrument. Ainsi pour le violon : STRANGE, 2001. Pour une analyse transversale, voir PADOVANI et FERRAZ, 2011.

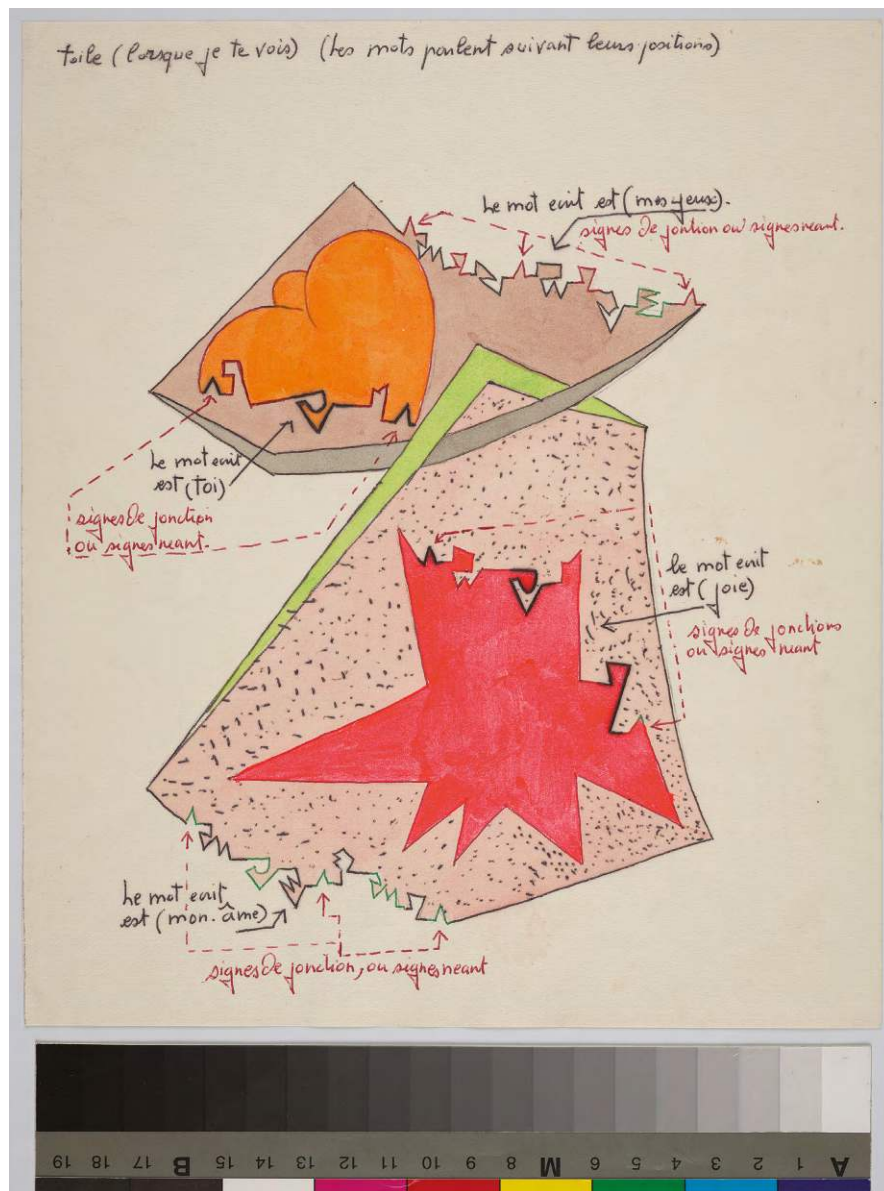
28. Il y avait quelque chose de très particulier dans cette première rencontre avec Palanc. En regardant les deux images du livre qui accompagnaient les propos de Thévoz, l'étagage existentiel rendu possible par un usage de la géométrie semblait avoir permis à Palanc d'articuler la lettre, le langage, l'espace, l'image, le corps, de telle sorte que, comme le dit Thévoz, cela lui permettait de ne pas en souffrir (contrairement à Duhem, et à d'autres, qui souffrent de la géométrie du cadre).
29. Deux images de Palanc sont reproduites dans le livre. L'une « Sans titre », de 1953, énigmatique, comme un territoire ou une surface découpée, traversée en diagonale par une sorte d'inscription (ill. 9). L'autre s'intitule *Écriturisme* : deux zones, ou surfaces, reliées entre elles comme des nœuds (ill. 10).



ILL. 9 – Palanc, « Sans titre », 1953

Coquille d'œuf sur Isorel, 81 x 129,6 cm

Cliché Danielle Caputo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut (Lausanne), n° inv. cab-005 ; avec leur aimable autorisation



ILL. 10 – Palanc, *Écriturisme*, sans date (vers 1962)

Stylo à bille et peinture à l'eau sur papier, 24,5 x 21 cm

Cliché Claudina Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut (Lausanne), n° inv. cab-17032-02 ; avec leur aimable autorisation

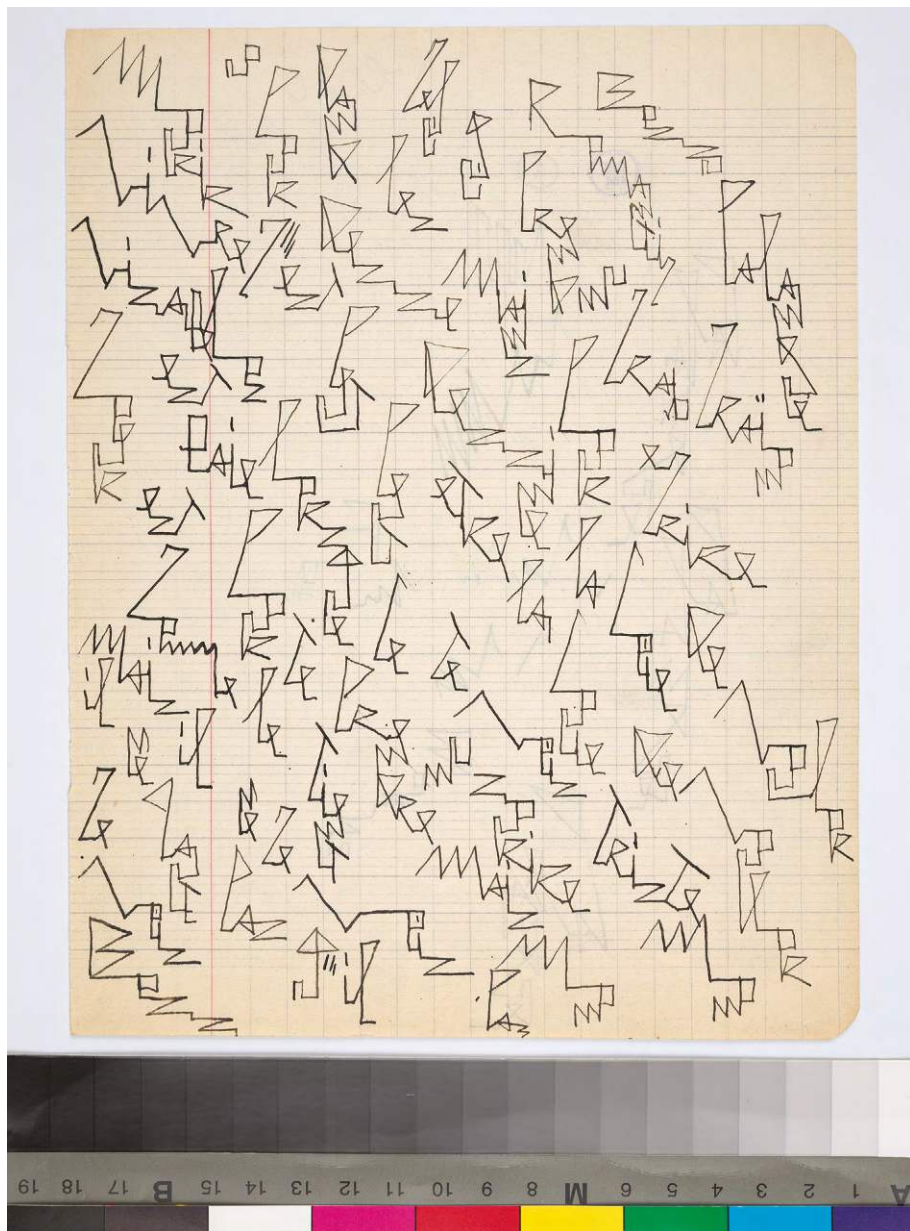
En haut de la page on lit : « toile (lorsque je te vois) (les mots parlent suivant leurs positions). » Quelles sont ces positions ? Dans la partie supérieure du nœud, on lit : « le mot écrit est (toi) ». Cette forme est placée dans un espace nommé « le mot écrit est (mes yeux) ». « Toi » est donc positionné dans « mes yeux ». Pour essayer de ne pas *subir* la perte de l'objet « regard » dans ces yeux, il écrit « toi » dans « mes yeux ». L'objet regard (forme géométrique) est lié à l'écriture. Palanc met au travail, grâce à son écriture, le nouage de quelque chose de l'imaginaire qui s'est détaché, noué à ses yeux, à savoir, toi, l'autre, le rapport. Puis « mes yeux » est noué à un espace en dessous, nommé « mon âme » à l'intérieur duquel est positionné « joie ». Cela ressemblerait à une topologie existentielle : mon âme nouée à mes yeux, à l'intérieur desquels toi et joie sont des points discrets.

30. Une enquête s'ouvrit. Francis Palanc (né Palanque, 1928-2015) est connu dans le monde de l'Art Brut, qui rassemble, selon Jean Dubuffet (1949) :

des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistiques, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe.

Dubuffet a consacré une place à Palanc après avoir acquis un certain nombre de ses œuvres et à la suite de la publication d'un texte très connu, « Palanc l'écrivain », dont il existe deux versions, toutes deux publiées en 1964 : dans *Les lettres nouvelles* (juin-juillet-août 1964) et dans le premier numéro de *l'Art Brut*. Né à Vence, où ses parents étaient pâtissiers, scolarisé mais peu appliqué, rapporte Dubuffet, il entre à seize ans dans l'entreprise familiale après avoir montré des capacités artistiques et un talent pour le pastillage. À l'âge de dix-neuf ans, il commence à dessiner/écrire des « scriptions », dont il aurait dit à Dubuffet qu'elles lui étaient venues « par surprise » et qu'elles trouvaient peut-être leur origine dans le fait qu'il était tombé par hasard sur des textes chinois ou égyptiens anciens. L'interprétation aura son importance pour la suite, car parmi les multiples pistes de questionnement que l'on peut poursuivre sur l'œuvre de Palanc, celle que l'on suivra ici concerne la fonction de ces scriptions, des scriptions liées à la géométrie que Palanc invente.

31. Partant de ce qui semble se réduire à des façons vaguement transformées d'écrire la langue française — on trouve, par exemple, dans les scriptions du début de ses recherches (vers l'âge de dix-neuf ans) des mots qu'il est possible de lire sans décodage : Palanque, main, rire, être, triste (ill. 11) —, progressivement, Palanc s'efforce de systématiser son alphabet inventé, de le coder, poussant sa recherche de système vers deux formes ou codes.

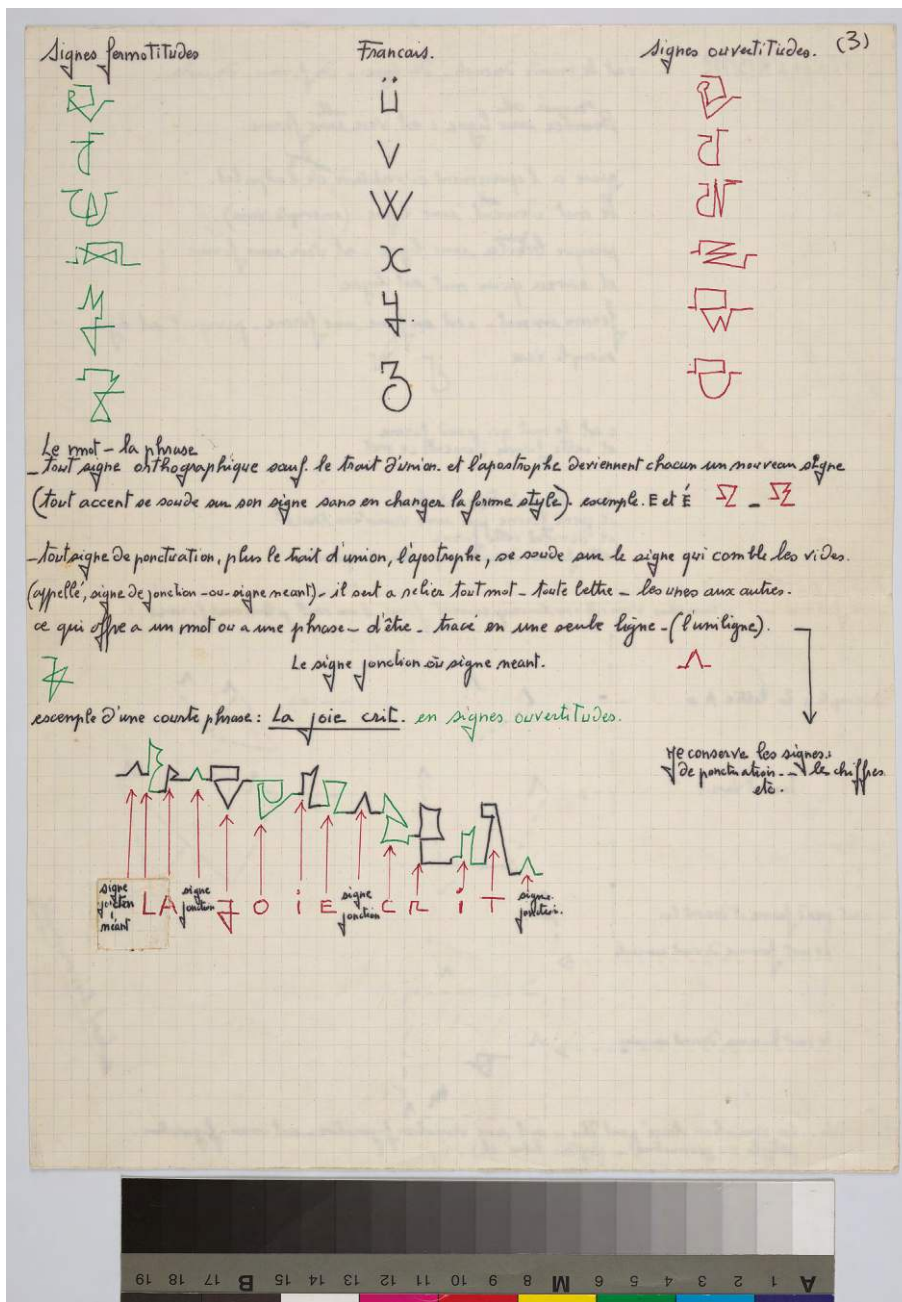


ILL. 11 – Palanc, « Sans titre », 1947

Encre de Chine sur papier ligné, 21,9 x 17,2 cm ; publié dans J. Dubuffet, « Palanc l'écrivain », 1964a et b

Cliché Claudina Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut (Lausanne), n° inv. cab-17024 ; avec leur aimable autorisation

Sur une période de quinze ans (de ses dix-neuf ans jusqu'à ses trente-quatre ans), il crée un alphabet en « attitude ouverte » et un alphabet en « attitude fermée » (ill. 12).



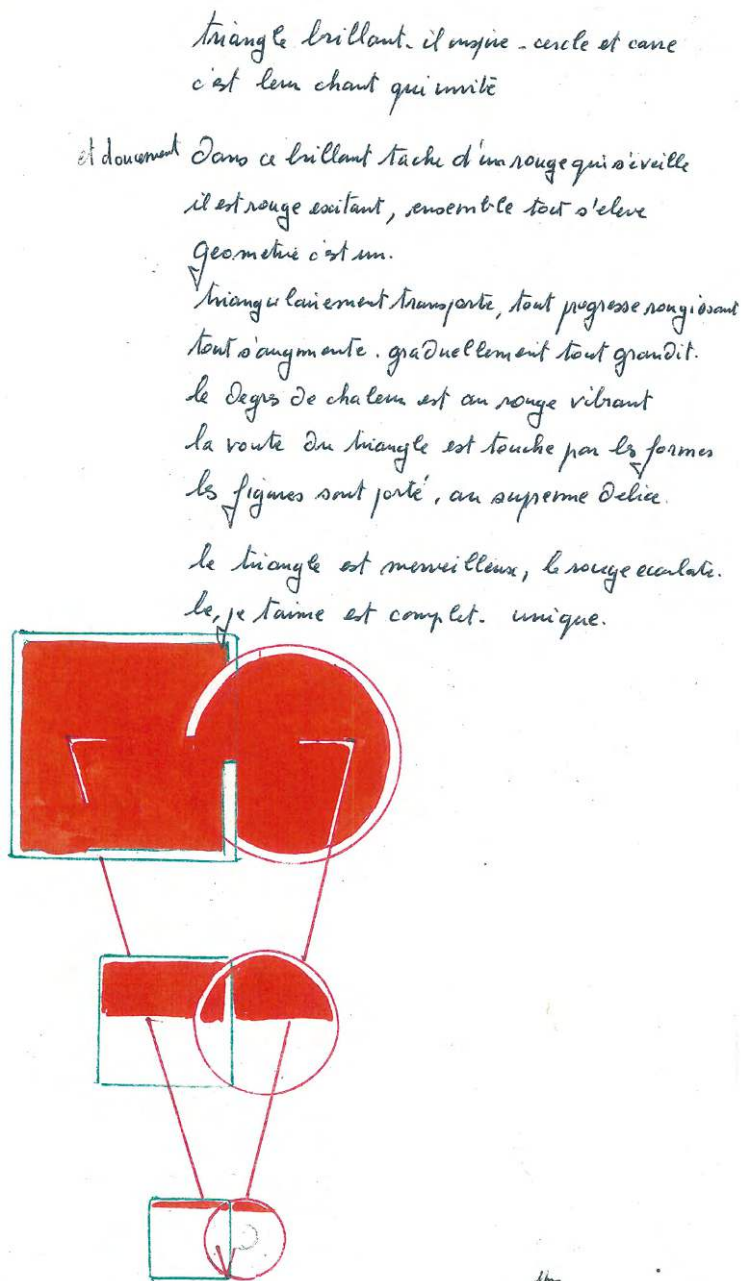
ILL. 12 – Palanc, « Sans titre », sans date

Stylo à bille et peinture à l'eau sur papier, 24,5 x 20,8 cm

Cliché Claudina Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut (Lausanne), n° inv. cab-17031-02 ; avec leur aimable autorisation

Ce qui a frappé Dubuffet, c'est que Palanc « s'est adonné constamment à reconsidérer et améliorer ses alphabets plutôt qu'à en faire usage » (1964a : 71). Comment lire donc la fonction de ces écritures ? L'anthropologue Pierre Délégé a minimisé l'intérêt des inventions de Palanc, ainsi que d'autres alphabets inventés comme l'écriture martienne d'Elise Müller. Il ne s'agirait là que d'« écritures secondaires », de simples réécritures d'une langue première (Délégé, 2018). De fait Palanc invite lui-même à cette analyse, lorsqu'il met ses formes ouvertes et fermées en regard de l'alphabet français standard. La question qui nous intéresse, cependant, n'est pas tellement de savoir si les scriptions composent un nouvel alphabet, ni même un alphabet véritable. Elle est plutôt de comprendre la finalité que pouvait revêtir son invention aux yeux de Palanc lui-même. Une deuxième question serait de pouvoir lire la faille dans le système, qui ne fonctionne jamais parfaitement, d'identifier les points de rupture, les endroits où, comme Dubuffet nous l'enseigne, « aucune solution ne lui paraît possible » (1964a : 70).

32. À titre d'hypothèse de travail, il est permis de penser que les inventions de Palanc étaient une tentative de satisfaire deux besoins solidaires. En utilisant ces scriptions, ces lettres, ces inventions, il s'agit premièrement pour Palanc de tresser des fils autour du « trou » que le langage produit dans le réel³⁷. En ce sens, il faut remarquer que les inventions de Palanc constituent une réponse à son expérience de la langue française. Davantage qu'un simple dérivé du français³⁸, cette réponse intègre l'interprétation que fait Palanc de l'effet des signes qui n'avaient pas de sens pour lui, tels que les idéogrammes chinois ou les hiéroglyphes (Dubuffet, 1964a : 70). Deuxièmement, il s'agissait pour Palanc d'une tentative d'écrire le lien d'amour, et plus profondément, avec la géométrie, d'écrire le rapport sexuel : qu'avec 1 et 2 ça fasse 3 (ill. 13).



ILL. 13 – Palanc, « Triangle brillant »

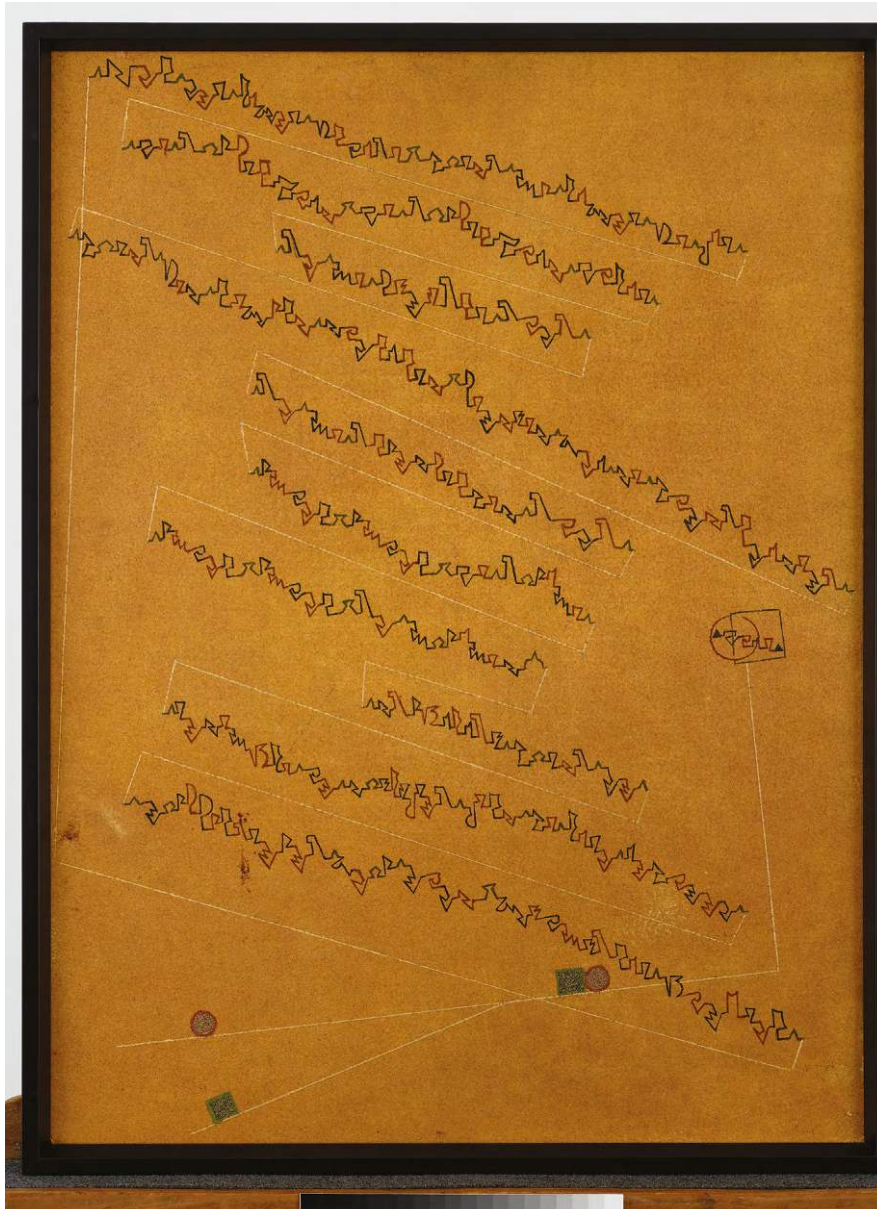
Collection Arthur Borgnis – Tous droits réservés

37. Il y a deux aspects du trou dans le réel : il y a ce que Freud a découvert, à savoir que la « sexualité » produit un trou dans le réel (cf. LACAN, 2001 : 562), et il y a le trou dans le réel produit par le langage, à savoir que le symbole est le meurtre de la chose (LACAN, 1966 : 319).

38. Nous remarquons ici un point de comparaison avec l'expérience des poètes concrets et sonores. Relançant l'aspiration dadaïste, ceux-ci rêvent d'établir une poésie internationale, dont la valeur expressive transcende les langues nationales. Précisément, les langues étrangères apparaissent comme des ressources verbi-voco-visuelles, indépendamment de toute compréhension sémantique. Ainsi Bob COBBING (1986) mélange volontiers l'anglais et le français, écrivant côte à côte « a door adore », dans un brouillage qui s'élargit au japonais (« damudamudan dancho dancho dango ») ou à l'allemand (« rinkle stammen rinkel stammen »), et dont les poésies sonores plus abstraites marquent en quelque sorte le paroxysme, n'appartenant plus à aucune langue, mais à toutes en même temps.

En ce qui concerne le premier point, le galeriste Arthur Borgnis a souligné l'importance de l'absence d'espace dans l'utilisation de l'écriture par Palanc³⁹. On voit dans l'image de 1962 (cf. ill. 10) qu'en plus de ses lettres, il fait usage d'un « signe », ostensiblement le même, qui écrit à la fois une « jonction » et un « néant ». Chaque lettre est attachée à l'autre. Palanc fait lui-même le lien, à travers les titres qu'il a donnés à certaines de ses œuvres, entre la continuité et la contiguïté de son écriture et ce qu'il appelle « ma vie ».

33. En effet, certaines images indiquent les lignes d'écriture elles-mêmes comme les lignes de sa vie (ill. 14), dans d'autres, plus fréquemment, c'est l'enchâssement des mots MOI, MA VIE, et TOI, l'un dans l'autre : TOI dans MA VIE dans MOI (cf. ill. 15 et 16).



ILL. 14 –Palanc, *Sur une ligne droite c'est ma ligne de vie, entre 1959 et 1960*

Gomme laque pilée sur panneau d'Isorel tendu sur châssis, 73 x 53,5 cm
Cliché Danielle Caputo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne,
Collection de l'Art Brut (Lausanne), n° inv. cab-470 ; avec leur aimable autorisation

L'aspect « parlé » de l'image, une poétique de l'image écrite au dos, est instructif car il cristallise ce que l'on pourrait considérer comme sa tentative de boucher les sites où le langage produit un trou dans le réel. Il a écrit⁴⁰ :

39. Communication entre Stavrianakis et Borgnis.

40. Les textes de Palanc sont transcrits tels quels.

« Toi dans ma vie
toile parlée :
moi – à l'intérieur de toi – ma vie
dans ma vie – toi
ou
toi – dans ma vie
Le mot prend forme : il devient lui.
Cette forme devient ce que le mot représente.

*Tout est mots. Tout ce qui est mot est plus ou moins forme.
Tout ce qui est forme plus ou moins se pénètre, plus ou moins s'enveloppe, plus ou moins est enveloppé. »*

34. L'être de la lettre couvre (pour Palanc) l'existence. Le passage crucial dans le texte de l'image parlée est donc le moment où Palanc passe du rapport *moi-toi* au mot qui « prend forme » en devenant « lui ». C'est une réponse à ce qui serait autrement une condition nécessaire de la subjectivité, le sujet comme effet du langage, à savoir que le signifiant ne représente un sujet que pour un autre signifiant, selon Lacan (2001 : 413). Pour Palanc, le mot prend forme : il devient lui. Il est signe. Et comme si ce n'était pas assez clair, il refait le chemin en sens inverse. Cette forme devient ce que le mot représente. Le Moi, le Toi, le Lui sont *pénétrés* par les mots.

35. Dans une petite note, qui reprend des parties du texte ci-dessus, on trouve en outre l'ajout du « nom » et du pouvoir de nommer :

*« Tu deviens ton nom
puisque ton nom est toi
ton nom prend forme
tu deviens lui
cette forme est toi »*

Cela manifeste ce qu'il convient d'appeler l'effet de nomination. En vertu de cet effet, si l'on se réfère à l'image de 1962 (cf. ill. 10), remarquons que « toi » apparaît en miroir de « joie », c'est-à-dire de la lettre, de l'alphabet inventé qui lui a permis de nommer à la fois un sujet comme effet de langage et l'objet « joie ». Il n'est pas anodin que les mots et l'écriture de Palanc enferment un espace, qui permettra peut-être de sécuriser ou de combler le trou qu'ils produisent.

36. Deuxièmement, il est possible de considérer que Palanc, à travers ses inventions, cherchait également à *inscrire* le rapport sexuel. Il y a deux aspects à cela. Palanc était d'abord préoccupé par le rapport entre homme et femme, ce qui est facile à démontrer. « La » femme existe pour Palanc, en tant que mot « femme ». Ensuite, bien que cela reste une pure hypothèse, il semblerait que c'était précisément *l'impossibilité d'écrire le rapport sexuel*, une fois pour toutes, c'est-à-dire de trouver la formule de l'harmonie logique pour écrire le rapport entre les mots « homme-femme », qui le préoccupait (Lacan, 2006 : 226).

37. Le premier aspect est le plus manifeste. Lorsqu'il s'exprime en ces termes, Dubuffet (1964a : 73) énonce une évidence pour quiconque parcourt, ne serait-ce que rapidement, les œuvres de Palanc :

... toutes les peintures de Palanc et ses cogitations ont pour sujet le plus fréquent les figures — ou les parafigures — de l'homme et de la femme et de leurs rapports, sinon, plus abstraitement, des principes masculins et féminins, comme une espèce de yin et yang.

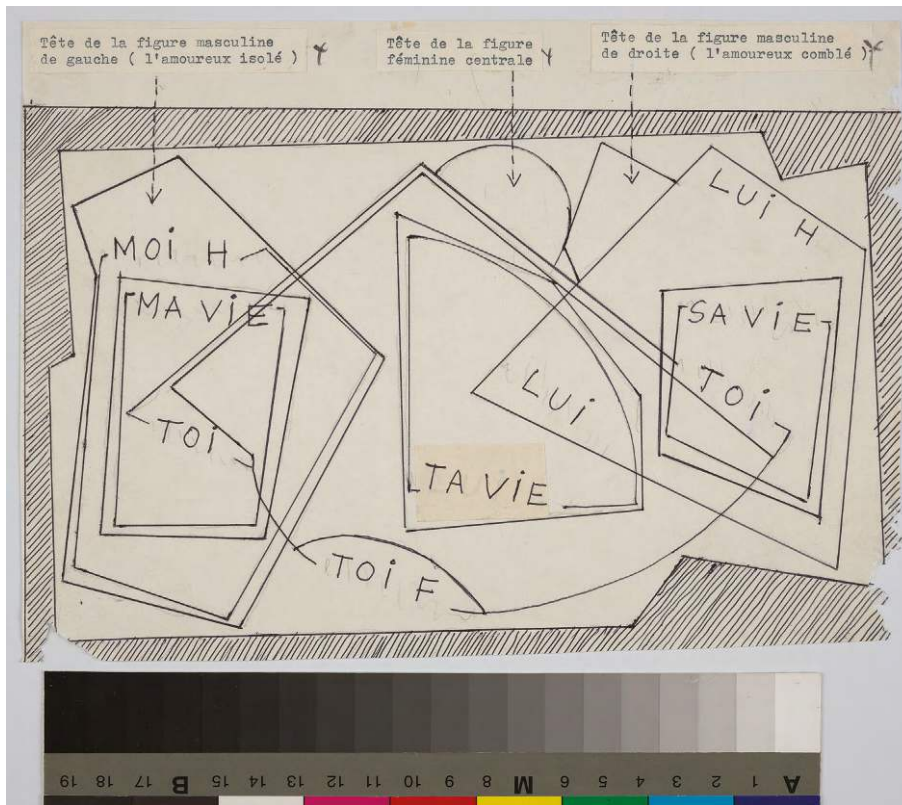
38. Et pourtant, l'entreprise d'écriture de cette harmonie ne va pas sans obstacle, comme le révèle l'analyse d'une image et d'une série de notes poétiques écrites par Palanc (ill. 15 et 16).



ILL. 15 – Palanc, *L'amoureux isolé*, 1954

Coquilles d'œufs sur Isorel,
81 x 129,6 cm

Cliché Danielle Caputo, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut (Lausanne), n° inv. cab-004 ; avec leur aimable autorisation



ILL. 16 – Palanc, Écriturisme, sans date

Stylo à bille et encre sur papier, 16,5 x 23 cm

Cliché Claudina Garcia, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Collection de l'Art Brut (Lausanne), n° inv. cab-17039 ; avec leur aimable autorisation

Les principes du masculin et du féminin apparaissent d'abord sous les deux formes de la relation amoureuse et de la différence sexuelle. De manière relativement simple, on peut lire directement dans l'image de 1954 « L'amoureux isolé » la chose suivante : l'amoureux isolé, MOI (à gauche) est pénétré du mot TOI jusqu'au cœur où il se trouve une forme inscrite (dans MOI) qui est MA VIE. Donc TOI pénètre MA VIE et MOI. Mais attention : MOI ne touche pas à TA VIE qui est pénétré par LUI. Réciproquement SA VIE est pénétrée par TOI. TOI pénètre donc SA VIE et MA VIE. Pourtant TA VIE est le marqueur de différence entre LUI et MOI étant lié uniquement à LUI. L'amoureux isolé est l'un-tout-seul dans la mesure où il est pénétré par l'autre, mais pas par « la vie » (substantielle) de l'autre.

39. La souffrance causée par cet isolement est plus compréhensible à la lecture des notes qu'il a écrites sur le même thème. Sur un papier, on peut lire, dans une écriture soignée :

*« ESSAI pour une géométrie motivée
une géométrie poétique
resultat = une géométrie animée motivée*

*Le mot prend forme il devient lui
Le mot femme (un cercle) ○
Le mot Homme (un carré) □*

Voir l'écriture et l'autogéométrie : (un monde en vers)

*Exemple : texte écrit librement.
cercle et carré*

*Transpercé par tes bruits. Tout doucement sans cri
Tu t'es planté dans mon être
un bonheur impossible – reelement impossible*

*Pour te chasser de moi – je me suis contracté
serré pour T étouffer _____ Tu hurlais
Toujour je m amoindris _____ Tu râlais
. Là _____ Tu agonisais.*

*n'entendant plus ta voie
cadavre tu gisais dans un coin de ma forme
et dans un souffle heureux, te voilà hors de moi*

*Le bonjour éclatant de ton sourire blanc
n'a pu ressusciter la morte que tu étais. »*

Sans pouvoir explorer le rapport entre amour et haine de la femme dans le travail de Palanc, car c'est un sujet demandant un traitement à part, il importe de souligner que c'est par la géométrie, une géométrie par laquelle Palanc écrit son bonheur, qu'il touche également à quelque chose d'impossible, qui serait le rapport sexuel.

3. L'onto-cartographie d'un poème sonore et une machine à écrire un réel (Emmanuel Ducourneau)

40. La poésie sonore, en mobilisant le souffle, et l'autogéométrie de Palanc, en exacerbant l'enjeu psychique de la lettre, apparaissent comme deux manières de rabattre le langage sur un plan matériel. Certes, la « topologie » de ce rabattement est difficile à établir au plan théorique. Il (Emmanuel Ducourneau) y a cependant vu matière à machine.
41. Ces deux objets seraient-ils propices à étendre le champ d'application de la méthode *onto-cartographique* — cette méthode qui vise une « mise à plat ontologique » (DeLanda, 2002) de l'ensemble des composants qui entrent dans la conception et la fabrication d'un produit artisanal-industriel⁴¹ ? Permettrait-elle de mettre à plat, aussi bien, le « mesh » d'un objet sonore ou plastique, dont les éléments ne seraient plus des pigments, des fils, des formes ayant un passé culturel ou historique, mais un événement acoustique ou des caractères d'écriture inventés « en sautant la signification » ? L'opposition du technique et du littéraire plaide sans doute contre une telle extension. Cependant l'aspect *matériel* des phénomènes sonores ou psychiques qui imprègne aussi bien les poésies sonores que les écritures de Palanc incite à enjamber la distinction convenue des sphères d'activité, pour voir dans de tels à-côtés du langage *matière à machine*.
42. Pour développer une telle hypothèse, un travail expérimental et collaboratif était requis, qui procède avant tout d'une question pratique : comment construire la machine qui serait capable d'onto-cartographier un poème sonore et des autogéométries de Palanc⁴² ? La question invitait à l'un de ces exercices de « bricologie » ou « wild tech », qui accompagnent l'ouverture réciproque de la recherche en design à la culture anthropologique (Golsenne et Ribault, 2015 ; Grimaud *et al.*, 2017). Plus l'artisan bricole et plus son attention est optimale, sa sensibilité affûtée, sa cognition incarnée, sa relation au monde résonante. Fort de cet engagement, l'onto-cartographe bricoleur saura-t-il se rendre attentif à ces deux investissements particuliers de la matière du langage, qui relèvent de l'esthétique et du clinique, plutôt que de l'industrie et de l'artisanat ?
43. *Vaduz*, l'un des poèmes parmi les mieux connus sans doute de Bernard Heidsieck, « pour voix et voix enregistrées », fournirait l'occasion d'une première production onto-cartographique, appliquée à la poésie sonore. Dans ce poème conçu pour l'inauguration du Centre d'art et communication de Vaduz, au Lichtenstein, en 1974, finalement « donné » en d'autres occasions, Heidsieck joue du parti pris, aux accents ironiques, d'établir la ville de Vaduz au centre du monde. Comme il s'en explique lui-même,

il s'est agi de tracer sur une carte du monde, à partir de Vaduz, des cercles d'égale largeur, s'en éloignant en parallèles successives jusqu'à en boucler la surface totale.
[...] Le travail suivant ayant consisté à inscrire dans chacun des cercles, en partant de Vaduz, cercle après cercle, et à leur emplacement géographique, toutes les ethnies [...] rencontrées au cours de ce parcours circulaire, toutes les ethnies possibles, vivant là, dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités (Heidsieck, 2007 : 7-8).

41. Examiné au prisme de l'ensemble de ses composantes et de ses ramifications, le carré Hermès devient un « mesh » (MORTON, 2010) qui s'étend à l'échelle de l'ensemble de la biosphère terrestre. Des modes de visualisation originaux permettent d'en saisir la « biographie » (APPADURAI, 1986), en modélisant non seulement l'*agency* des artisans qui concourent à sa production mais les implications matérielles de sa confection, point de rencontre de 1 300 entités humaines (sériciculteur, imprimeur, chimiste, etc.) et non humaines (ver à soie, haricot de guar, sesquioxides d'aluminium et de fer, etc.) (DUCOURNEAU, 2020). Le terme d'onto-cartographie est inspiré de l'ontologie orientée-objet (OOO) de LEVI BRYANT (2014). Il fait référence à une ontologie qui examine les imbrications complexes des objets entre eux, la manière dont ils influencent et sont influencés par les objets tiers qui les entourent, ainsi que leur capacité à transformer et à être transformés par ces interactions.

42. Le paragraphe qui suit expose la réflexion qui a présidé à la construction de la machine. La présentation de son fonctionnement, pour sa partie poésie sonore, a fait l'objet de la rencontre « Tout autour du sonore : un bêta-test de *Vaduz* » qui s'est tenue à l'IRCAM dans le cadre du festival Extra ! du Centre Pompidou, le vendredi 13 septembre 2024. Une captation de l'événement est visionnable sur le site de l'Ircam (https://medias.ircam.fr/xf6756b_tout-autour-du-sonore-un-beta-test-de-va, consulté le 10 octobre 2024).

Au musée de l'Homme, le poète compulse des cartes. Il renseigne la liste des ethnies connues, par groupes, à raison de leur éloignement de Vaduz⁴³. Malgré son aspect nécessairement incomplet — qui rappelle le caractère « rudimentaire » qu'assumaient les poèmes-partitions au plan de la récitation musicale —, cette liste s'étoffe au gré des recherches.

Puis ce fut la construction même du texte, la mise en place de la partition, à partir de tout ce matériau, avant d'en arriver, enfin, à sa place d'enregistrement, en stéréophonie, chez moi, sur un [magnétophone] Révox A 700 (*ibid.* : 8).

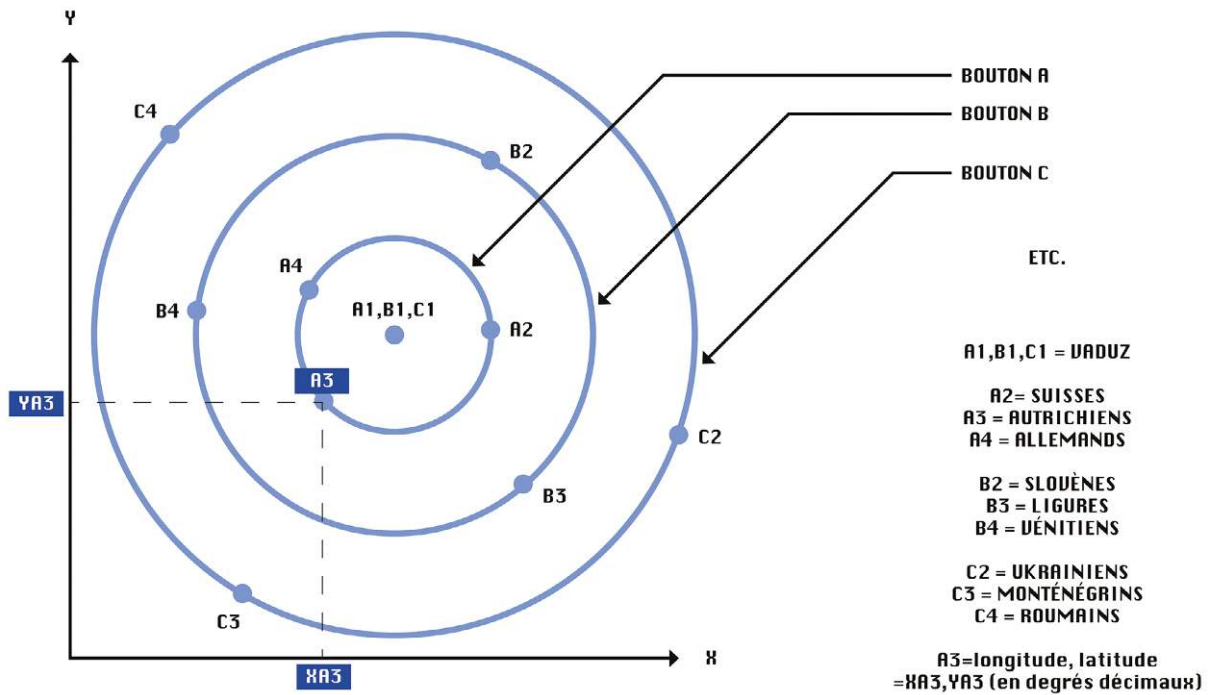
Lors de la performance scénique, la voix de Heidsieck se démultiplie à mesure que progresse la lecture, marquée par les effets de superposition entre la voix *live* de Heidsieck, amplifiée par les microphones, et la diffusion de bandes de voix préenregistrées⁴⁴. Ces bandes diffusent le même texte que celui qui est proféré en direct, dit par la même voix, mais avec une désynchronisation et des effets de mise en espace qui accentuent l'épaisseur proprement sonore de la pièce pour donner à entendre une traduction ponctuelle de cette « pluie argentée de voix » que prophétisait Khlebnikov.

44. Au fur et à mesure de ce développement acoustique, Heidsieck, debout sur scène, déroule le texte, qui se présente à la manière d'un « long papyrus de plusieurs mètres de long, sur lequel figure donc la longue, très longue — insupportable presque même — énumération de [ses] ethnies » (Heidsieck, 2007 : 8). Comme le note justement Cristina De Simone (2018 : 476) « l'effet scénique de cette performance se fonde alors sur le contraste entre le poète qui lit rapidement l'énumération, de plus en plus à bout du souffle, et le texte qui se déroule avec lenteur ». Ainsi ce texte à vent, à deux vitesses en quelque sorte, fait resurgir le « souffle » dont le *Poème-partition X* épuisait, nous l'avons vu, et le mot et la chose.
45. À l'aide de son collaborateur, l'ingénieur électronicien Mathieu Belhoste, l'anthropologue-designer (Ducourneau) invente une machine onto-cartographique dans laquelle l'ontologie du poème, appuyée sur sa matérialité multiple, devient un espace-temps d'exploration et de jeu. Il commence par investir la tension particulière que creuse le poème entre l'ancrage dans une réalité géographique, appuyé sur des recherches documentaires, et l'effacement progressif de la signification des mots, abstraite, au profit d'une valeur sonore, concrète. Le poème organise cet effacement à travers deux procédés concomitants. Au glissement régulier de noms familiers (« Autrichiens », « Espagnols »...) vers des noms moins connus (« Sénécas », « Kuyabas »...), à mesure que nous nous éloignons de Vaduz, répond ainsi l'épaississement de la matière sonore provoqué par les effets de stratification entre la déclamation *live* et les voix enregistrées sur une bande magnétique, préalablement soumises à divers procédés de montage et de traitement, favorisés par la technologie du magnétophone ReVox A700⁴⁵.
46. Distinguant trois plans cartographiques insérés dans un repère cartésien tridimensionnel (O ; x, y, z) : le géographique (O ; x, y), le paginal (O ; x', z) et l'acoustique (O ; y', z'), il (Ducourneau) invente alors un quatrième plan spéculatif, basé sur un travail iconographique portant sur les territoires des ethnies renseignées : le colorimétrique (O ; x'', y'', z''). Les unités étant hétérogènes, nous avons : x en degrés décimaux, y en degrés décimaux, x' en millimètres, z en millimètres, y' en secondes, z' en hertz, x'' allant de 0 à 100, y'' allant de -128 à 127 et z'' allant de -128 à 127.
47. Cela permet d'explorer la logique cartographique qui soutient la construction de *Vaduz*. Deux cartes sont mises en présence : un planisphère du musée de l'Homme et un planisphère augmenté par un travail d'écriture cartographique. Tandis qu'Heidsieck a tracé des cercles concentriques à partir de Vaduz, il (Ducourneau) reproduit ce geste en s'appuyant sur les technologies cartographiques actuelles (système géodésique WGS 84, coordonnées géographiques, etc. ; ill. 17). Par exemple, les coordonnées de Vaduz, centre des cercles tracés par Bernard Heidsieck sont les suivantes : longitude 9,522796° ; latitude 47,139286° (pour rappel, en degrés décimaux).

43. Pour voir la carte ainsi obtenue par Bernard Heidsieck : <https://collection.centrepompidou.fr/artwork/bernard-heidsieck-vaduz-150000001071191>, consulté le 18 novembre 2024.

44. Pour écouter un extrait de *Vaduz* de Bernard Heidsieck : <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001611/vaduz-de-bernard-heidsieck.html>, consulté le 18 novembre 2024.

45. Il resterait à analyser plus finement, du point de vue musicologique, la densité de ces stratifications, en tenant compte du rôle que joue ici l'espace clos de la salle, dont les résonances contribuent elles-mêmes à la production d'un événement sonore aussi complexe que *Vaduz*, selon la leçon de la pièce célèbre d'Alvin Lucier, *A Man Sitting in a Room* (1970), dont les poètes sonores n'ont pas manqué de s'aviser — comme en témoigne le propos d'Henri CHOPIN qui y voit « une composition remarquable », qui « allège les oreilles » et dans laquelle Lucier « devient sa propre voix » (1979 : 194).

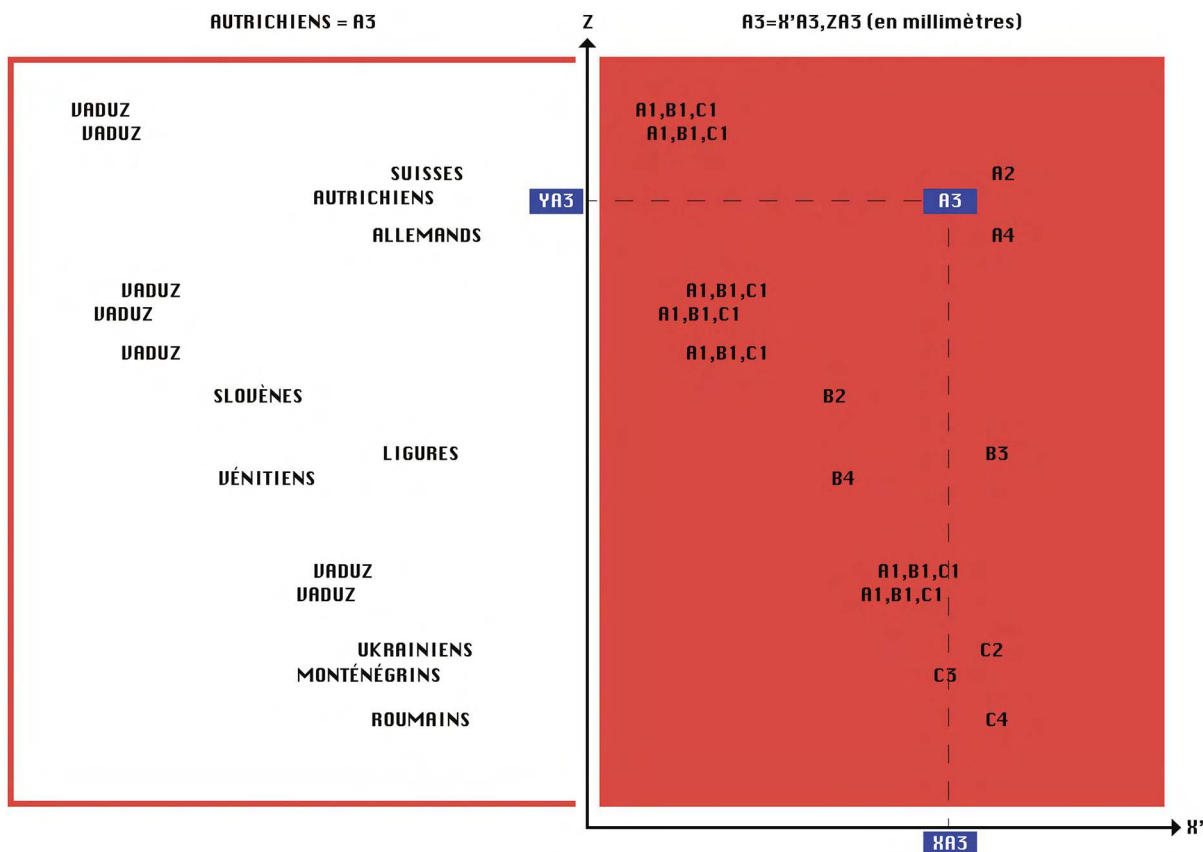


ILL. 17 – Construction géométrique du premier plan onto-cartographique de Vaduz (O ; x, y)

L'ethnie A3, correspondant aux « Autrichiens », se situe sur le cercle A et est associée au potentiomètre (prototype) ou bouton (modèle définitif) A. Elle est repérée à partir des coordonnées GPS x_{A3} (longitude) et y_{A3} (latitude). Lorsque l'utilisateur de la machine jouera avec cette commande, il fera défiler les ethnies situées sur ce cercle

48. Les informations issues d'une sélection de 4 cercles et 88 ethnies autour de Vaduz ont été programmées en langage Python dans une machine spécialement bricolée — non sans rappeler les expérimentations technologiques des poètes sonores et musiciens expérimentaux du xx^e siècle⁴⁶ — à partir d'une borne d'arcade Pac-Man des années 1990, de sorte à afficher et animer les plans cartographiques de Vaduz. Chaque cercle concentrique est associé à un bouton-poussoir. Chaque action sur le bouton-poussoir appelle une ethnie située à proximité du cercle sélectionné. Il est également possible de naviguer parmi les cercles et les ethnies du poème sonore à l'aide du joystick.
49. Comme on l'a dit, Heidsieck compose des *partitions* qui lui permettent de *donner* ses poèmes. Dans la version imprimée du poème Vaduz, l'emplacement de l'ethnie sur la page emporte plusieurs indications. Il signale d'abord un élément rythmique, relatif à l'instant où le nom d'une ethnie, projeté par la déclamation, va se voir attribuer un positionnement sonore relatif à celui d'une autre. Il indique ensuite une position sur l'un des canaux du système de diffusion — on peut alors en compter deux, en analysant la stéréophonie de l'amplification de la voix *live*, ou davantage, si l'on intègre la partie enregistrée du poème sonore.
50. Cette notation, nous le savons, est imprécise. En outre la construction géographique du poème n'interdit pas certains écarts par rapport au strict donné cartographique. Cela n'empêche pas cependant de dresser une correspondance entre la position spatiotemporelle du « point-ethnie » sur la mappemonde (O ; x, y) et celle du « mot-ethnie » dans la mise en page du poème-partition (O ; x', z) (ill. 18). Le premier est inscrit sur une surface terrestre de 510 millions de kilomètres carrés ; le second est imprimé sur une surface réduite, même sous la forme littéraire exorbitante d'un « papyrus de plusieurs mètres ». Heidsieck tient le monde entre ses mains, transformant les kilomètres en millimètres par le biais du « couplage intellect-optique » des deux plans matériels du poème sonore. À l'aide d'un bouton-poussoir, l'utilisateur de la machine passe d'un plan à un autre selon la fonction logique « et » puisque la sélection d'un plan n'exclut pas l'autre.

46. Citons le *Russolophone* de Luigi Rossolo (1923), l'*Oramics Machine* de Daphne Oram (1962), le *Shozyg* de Hugh Davies (1969) ou encore le « *Gmebaphone* » de Christian Clozier (1973).



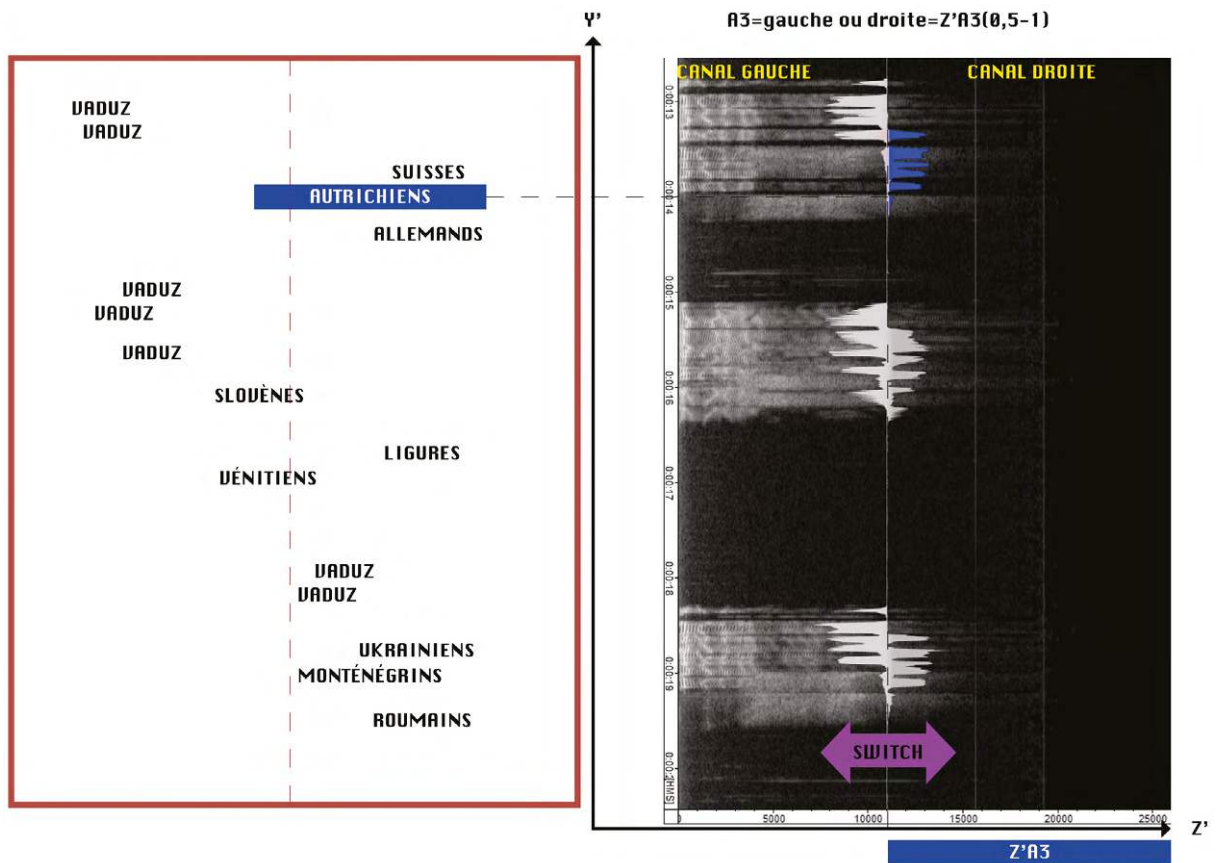
ILL. 18 –Correspondance entre le plan géographique et le plan paginal

Par exemple, quand l'ethnie A3 se trouve, sur notre planète, aux coordonnées GPS $x_{A3} = 9,747292$ $y_{A3} = 47,502578$ (en degrés décimaux), elle est simultanément positionnée, sur le plan de la partition, aux coordonnées métriques $x'_{A3} = 54$ $z_{A3} = -65$ (en millimètres)

51. Le système de diffusion joue un rôle important dans le type de poésie sonore dont *Vaduz* donne ici l'exemple. Le poème s'appuie d'abord sur la stéréophonie, une méthode de reproduction sonore conçue et diffusée tout au long du xx^e siècle⁴⁷. Il y a *parfois* une correspondance entre la position du mot-ethnie sur le plan paginal du poème sonore (partie gauche ou droite de la partition) et le canal (gauche ou droit) par le biais duquel il se transforme en « son-ethnie ». Heidsieck se sert également de la stéréophonie pour associer direct et enregistrement. L'artiste est multiplié par le pouvoir de la technologie du ReVox A700. Le plan sonore peut être représenté par un diagramme de forme d'onde et/ou un spectrogramme, c'est-à-dire un diagramme représentant le spectre d'un phénomène sonore, associant à chaque fréquence une intensité ou une puissance. La machine onto-cartographique intègre alors l'acousmographe, un outil d'analyse et de représentation des musiques électroacoustiques, développé par le Groupe de recherches musicales de l'Ina (Ina GRM)⁴⁸, pour représenter le plan acoustique ($O ; y', z'$) de *Vaduz* (ill. 19). Deux choix s'offrent ici à l'utilisateur. Comme précédemment, il peut naviguer d'un plan à un autre en appuyant sur un premier bouton-poussoir (couplage « optique-sonore »), mais il peut aussi isoler un canal stéréophonique en appuyant sur un second bouton-poussoir. Cette seconde opération suit une fonction logique « ou » puisque le choix d'un canal influence les trois plans matériels. Lorsque le canal gauche est sélectionné, la partie droite du diagramme disparaît ($O ; y', z'$), la colonne de droite de la partition s'efface ($O ; x', z$) et les territoires correspondant aux ethnies jouées sur le canal droit se volatilisent ($O ; x, y$). Le dessin de la mappemonde et la construction de la partition évoluent suivant la construction stéréophonique de *Vaduz* (ill. 20).

47. Cette technique « s'obtient à l'aide de deux enceintes acoustiques constituant, avec la place de l'auditeur, les sommets d'un triangle. Les deux enceintes se comportent alors comme deux sources sonores placées dans ce qu'il est convenu d'appeler le cône de vigilance de l'oreille » (MERCIER, 2015 : 226).

48. Développé à partir de 1991, par Olivier Koechlin d'abord, puis par Hugues Vinet, Emmanuel Favreau et Adrien Lefèvre, cet outil de notation graphique des sons calcule un sonogramme à partir de signaux sonores. Voir sur le site de l'Ina : <https://inagrm.com/fr/showcase/news/203>, consulté le 17 juillet 2024.



ILL. 19 – Correspondance entre le plan paginal et le plan acoustique

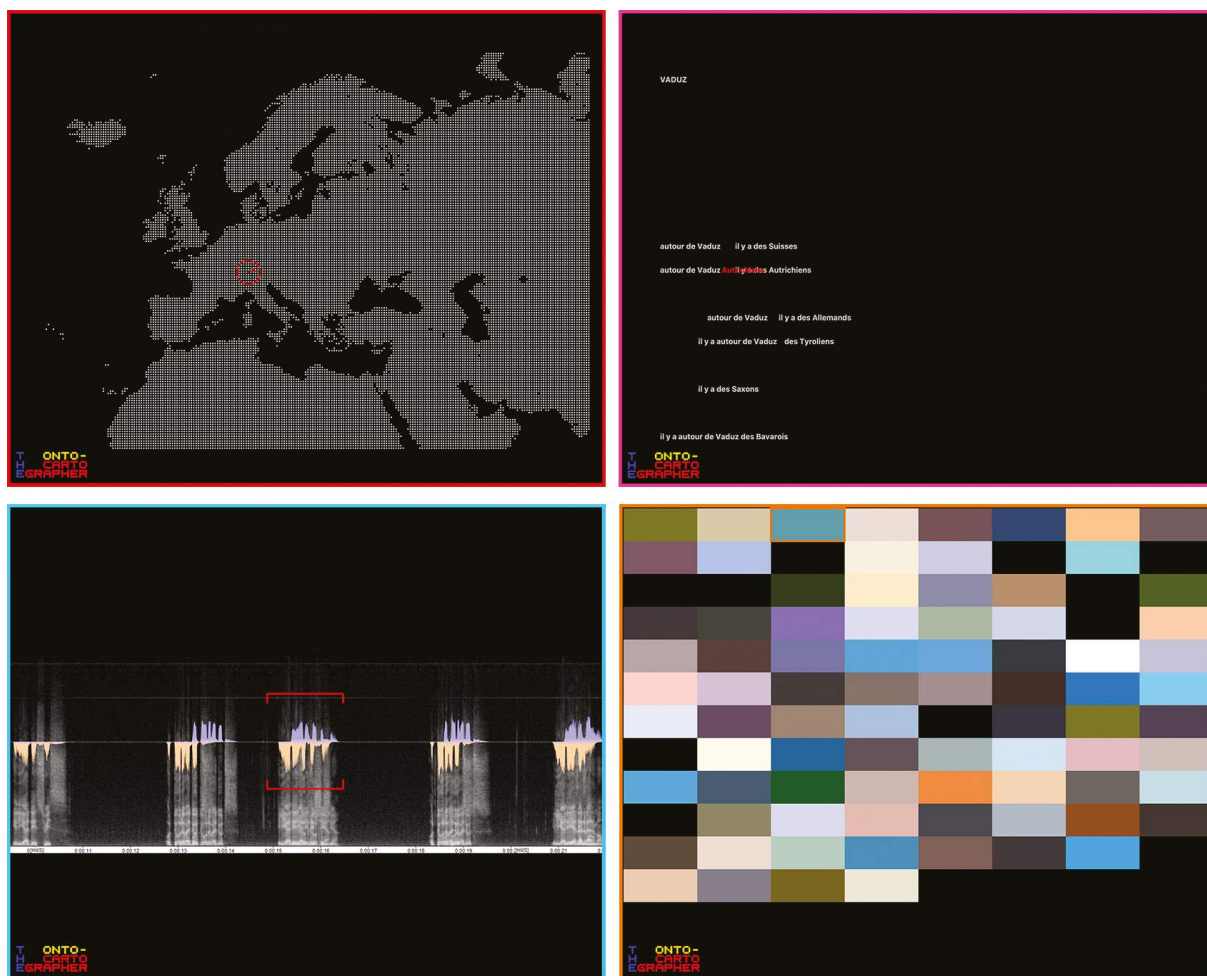
Par exemple, quand l'ethnie A3 se trouve, sur la partition, aux coordonnées métriques $x'A3 = 54$ $zA3 = -65$ (en millimètres), elle est simultanément positionnée sur la bande acousmographique, aux coordonnées $y'A3 = 15$ $z'A3 = 8000$ (respectivement y' en secondes et z' en hertz)



ILL. 20 – Découpage du monde selon la construction stéréophonique de Vaduz

Canal droit en haut, canal gauche en bas

52. Au fil de la phase de recherche, il (Ducourneau) a collecté des images correspondant aux territoires des ethnies vocalisées par Heidsieck pour concevoir un quatrième plan onto-cartographique de *Vaduz* : le colorimétrique (ill. 21). Contemporain des machines à bruit de Luigi Russolo, le premier système colorimétrique mis au point par la Commission internationale de l'éclairage (CIE) fournit un point d'appui. Ce système est construit dans un repère (O ; x, y, z) où x est la teinte, y la luminance et z la saturation. Pour être davantage en adéquation avec la perception humaine des écarts de couleurs, il évolue en espace chromatique L*a*b*, L étant la clarté, a* la composante de couleur sur un axe vert-rouge et b* la composante de couleur sur un axe bleu-jaune. La correspondance avec le repère (O ; x, y, z) structurant l'onto-cartographie de *Vaduz* était toute trouvée. Par exemple, l'image illustrant Vaduz a comme coordonnées (0, 0, 0) (noir), (32, -1, 23) (bleu-gris), (85, 3, 7) (blanc cassé), (48, -7, 43) (kaki) et (58, 3, -16) (gris). Les cinq couleurs dominantes de l'image peuvent alors être choisies pour offrir davantage de possibilités au système. Dès lors, lorsqu'une ethnie est vocalisée par Heidsieck, c'est l'une des cinq couleurs qui est lue par la machine. La vocalisation des ethnies ne se fait plus dans l'ordre voulu par Heidsieck, mais en fonction des affinités coloristiques entre les images illustrant les ethnies du poème sonore. Le poème ne va plus de Vaduz aux Suisses, mais de Vaduz aux Slovaques car les deux images ont en commun une couleur très proche, un gris-bleu.



ILL. 21 – Aperçu des différentes interfaces de l'onto-cartographie de *Vaduz* (juin 2023)

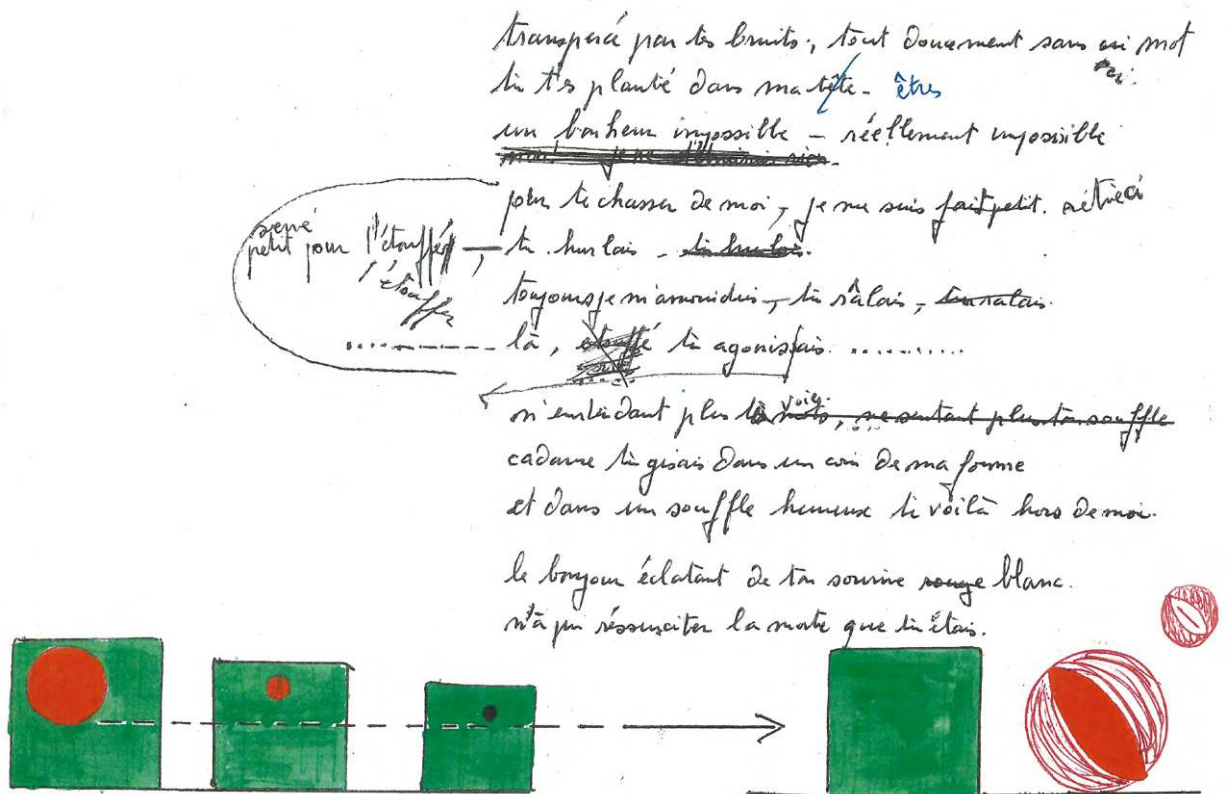
53. L'architecture de l'objet choisi pour construire la machine onto-cartographique — une borne d'arcade (ill. 22) — répond au parti pris qui a guidé le projet collectif : celui d'appliquer deux modélisations idoines à des objets distincts, d'une manière non comparative. Ainsi la section gauche du jeu d'arcade a permis l'exploration de quatre dimensions matérielles de Vaduz. De même la section droite offre l'opportunité d'expérimenter désormais l'écriture inventée par Francis Palanc, pour explorer l'enjeu anthropologique de ses autogéométries.



ILL. 22 – La machine en cours d'utilisation

Cliché Barbara Pavie, avril 2024 ; avec son aimable autorisation

54. Pour ce faire, il (Ducourneau) a repris la préoccupation de Palanc d'apporter la preuve mathématique qu'un carré est homéomorphe à un cercle et inversement. Il a alors tâché d'y répondre en employant l'écriture en signes ouverts et fermés que Palanc avait lui-même inventée. Un jeu est alors mis au point, dont le point de départ se trouve dans la *Géométrie Animée Motivée* qui illustre l'évolution géométrique d'un rond dans un carré, accompagnée d'un poème. Ce cheminement fait partie de la quête métaphysique de Palanc, qui porte sur l'origine et l'essence des choses par le truchement de la géométrie (ill. 23). Comment deux peut-il faire un ? Comment l'homme et la femme peuvent-ils faire un ? Comment un carré et un rond peuvent-ils faire un ?

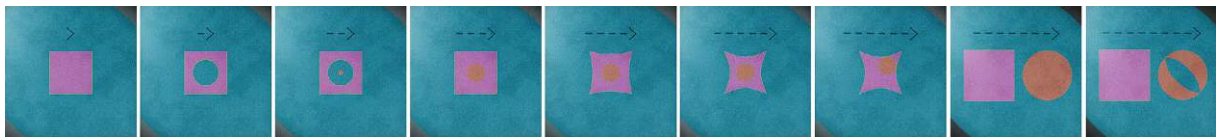


ILL. 23 – Palanc, « Sans titre »

L'autogéométrie de Francis Palanc fait correspondre une image et un texte, qui ont constitué la base de départ pour l'élaboration de son onto-cartographie

Archives Francis Palanc – Tous droits réservés

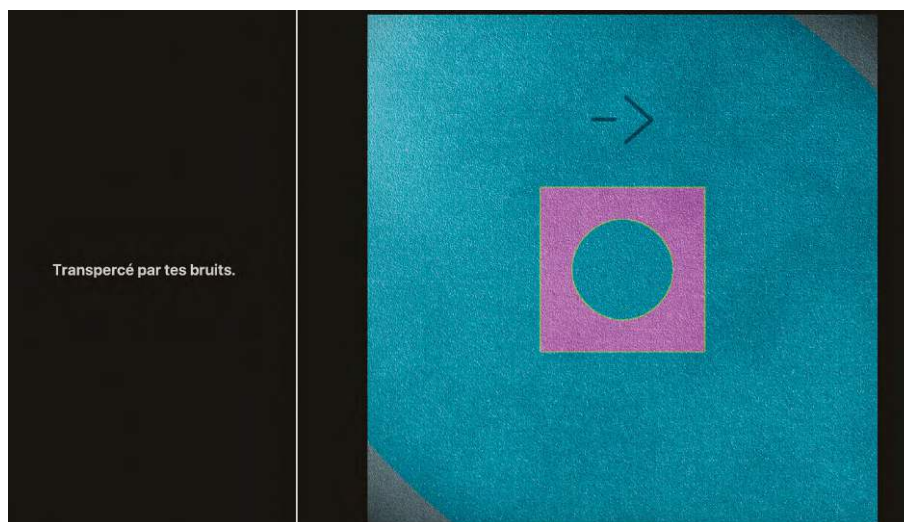
55. Il (Ducourneau) a commencé par décomposer le geste de Palanc, passant de quatre à neuf étapes (ill. 24). La dernière de ces neuf étapes suggère le centre d'un tore en perspective puisque l'ouverture du rond dessine une mandorle, une forme géométrique issue de l'intersection de deux cercles. Dans l'icôno-graphie religieuse, cette figure symbolique est souvent utilisée pour indiquer un passage entre deux mondes, l'un terrestre et l'autre céleste.



ILL. 24 – Décomposition de l'illustration de Francis Palanc, passant de quatre à neuf pictogrammes

Dès lors, il s'agissait de disposer les neuf vignettes sur une bande de papier pliée de sorte à obtenir un tore simplifié, dont la courbure faisait apparaître un passage entre les deux extrémités. Comment passer de la dernière à la première figure ? Impossible. La fin du poème se termine sur les mots suivants : « le bonjour éclatant de ton sourire blanc/n'a pu ressusciter la morte que tu étais ». Le sourire blanc évoque l'ouverture du rond, c'est-à-dire la mandorle ou le centre du tore en perspective. L'évocation d'une résurrection, d'un retour de la mort à la vie, est apparue comme pouvant être une solution pour désigner le passage impossible entre la dernière et la première figure, le retour d'une figure morte et déchirée à une figure vivante et fermée, à nouveau apte à se transformer.

56. Cette équation géométrique au résultat impossible est mise en scène par le biais d'un jeu actionnable avec un clavier d'ordinateur disposé sur la partie droite de la machine onto-cartographique (cf. ill. 22). Pour passer d'une figure à une autre, l'utilisateur doit taper autant de fois sur une touche qu'il y a de mots sur la partie du poème correspondante. Par exemple, pour passer de la première (carré) à la deuxième figure (carré percé), l'utilisateur doit taper quatre fois sur le clavier car il y a quatre mots (et trois espaces) : « Transpercé par tes bruits » (ill. 25). *Supra*, Stavrianakis mentionne l'absence d'espace dans l'utilisation de l'écriture de Palanc. Il fait usage d'un signe qui écrit à la fois une jonction et un néant que nous avons retranscrit à travers l'équivalence : trait d'union (-) = espace (_). Ce sont les traits d'union et les espaces qui définissent le nombre de mots et donc le nombre de saisies que l'utilisateur doit effectuer pour activer une nouvelle figure géométrique. Quoi que l'on tape, le seul texte qui apparaît est la preuve écrite en palancien. Le réel, comme le dit Lacan, est ce qui ne cesse de ne pas s'écrire, tandis que le nécessaire est ce qui ne cesse de s'écrire. Le jeu se loge dans l'écart entre le langage et la lettre de l'écriture.



ILL. 25 – Capture d'écran du jeu onto-cartographique

L'utilisateur de la machine a dû taper quatre fois sur la touche (-) ou (_) pour faire apparaître le premier pictogramme de l'autogéométrie de Francis Palanc. La saisie s'accompagne de la découverte de l'extrait de texte « Transpercé par tes bruits. »

57. Vient ensuite le moment du passage impossible, déclenché en tapant sur la touche (*). La renaissance du rond passe par une animation réalisée par le collaborateur de Ducourneau, Mikel Azpiroz. Lorsque le rond se déchire en *sourire blanc*, l'utilisateur est propulsé dans le vide (impossible) du tore, de son

côté céleste, un espace noir fait de 79 étoiles se référant aux 79 mots du poème qu'il traverse jusqu'à atteindre une porte carrée qui s'ouvre vers un rond plein (vidéo 1). En ressuscitant, l'utilisateur a changé le *genre* du poème puisque la fresque géométrique ne démarre plus à partir d'un carré, mais d'un rond (vidéo 2). Il ne s'agit plus d'être « transpercé_par_tesBruits », mais d'être « transpercée_par_tesBruits ». Le processus de résurrection impossible découle volontairement d'une géométrie impossible. Aucune logique géométrique n'a été suivie pour réaliser l'animation. Le vide n'est ni en dedans ni en dehors du tore. Néanmoins, l'ensemble étant construit sur ce solide géométrique (et non sur un cylindre), on signifie les deux lignes de rencontre, verticale et horizontale, du plan initial (bricolé à partir d'une feuille de papier) par ce renversement géométrique et grammatical.

Ce média ne peut-être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne : <https://doi.org/10.34847/nkl.97ca1944>

VIDÉO 1 – Animation « transpercé_par_tesBruits »

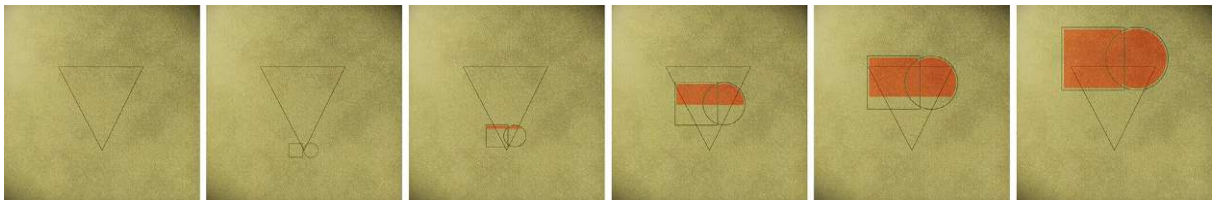
Animation réalisée par Mikel Azpiroz
Crédits : Tous droits réservés

Ce média ne peut-être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne : <https://doi.org/10.34847/nkl.a4bc3763>

VIDÉO 2 – Animation « transpercée_par_tesBruits »

Animation réalisée par Mikel Azpiroz
Crédits : Tous droits réservés

58. La réunion du carré et du rond ou du rond et du carré est-elle nécessairement impossible ? Palanc est parvenu à réunir le carré et le rond en *jouant* avec le triangle. Une fois de plus, Stavrianakis a identifié une œuvre mettant en correspondance une autogéométrie basée sur un triangle et un poème (cf. ill. 13). Il (Ducourneau) a procédé de la même façon que précédemment. Il a commencé par décomposer ce nouveau graphique en six étapes : du triangle seul au triangle réunissant de façon totale un carré et un rond suivant une trajectoire ascensionnelle (ill. 26).



ILL. 26 – Décomposition en six vignettes de l'illustration de Francis Palanc, basée sur un triangle

59. Puis, à l'arrivée du *sourire blanc*, lorsque le rond exfiltré du carré s'ouvre, l'utilisateur a maintenant le choix entre deux destinées : l'union impossible du carré et du rond décrite plus haut et l'union possible du carré et du rond par le triangle. Il est invité à taper sur la touche (*) pour accéder à la première ou (#) pour accéder à la seconde. La touche (#) déclenche une nouvelle animation nommée « je_t'aime » en référence au contenu du poème montrant comment un carré et un rond peuvent faire un par l'intermédiaire d'un triangle (vidéo 3). Contrairement à la destinée précédente, il s'agissait de concevoir une animation qui s'appuie sur la géométrie du tore. Comment réunir un carré et un rond par un triangle suivant une transformation rigoureuse du tore ? Il (Ducourneau) a suivi le principe topologique de retournement du tore, son recollement et déchirement à partir de sa projection sur un plan (en deux dimensions). Lacan a eu recours à de nombreuses reprises à des formalisations qui s'appuient sur le retournement du tore pour montrer les différents enchaînements du désir au désir de l'Autre⁴⁹.

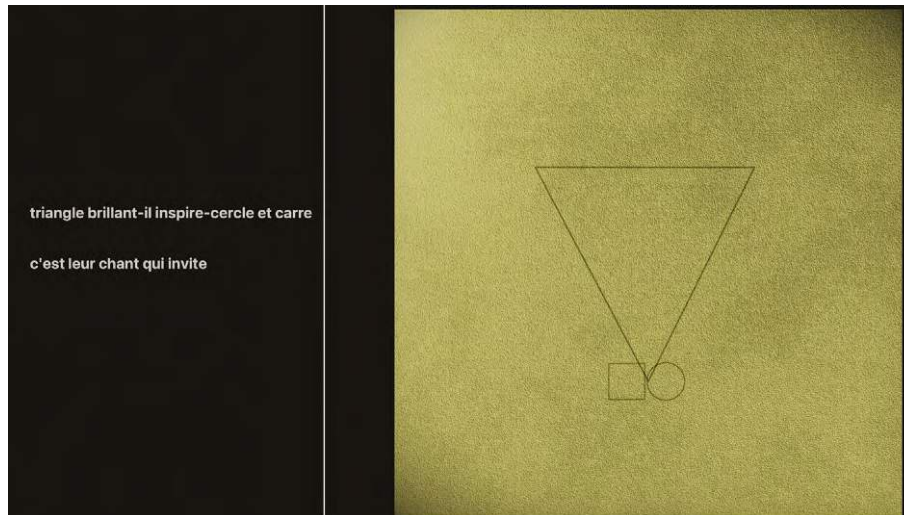
Ce média ne peut-être affiché ici, mais vous pouvez le consulter en ligne : <https://doi.org/10.34847/nkl.2da6o30z>

VIDÉO 3 – Animation « je_t'aime »

Animation réalisée par Mikel Azpiroz
Crédits : Tous droits réservés

49. Cf. séminaire L'Identification (1961-1962).

60. Au premier retournement du tore, l'animation s'arrête et laisse place au jeu. L'utilisateur est invité à jouer avec le triangle unificateur. Pour passer d'un état à un autre, il doit à nouveau taper autant de fois sur une touche qu'il y a de mots sur la partie du poème correspondante. Par exemple, pour passer du premier (triangle seul) au deuxième (positionnement du carré et du rond sur la pointe inférieure du triangle), il doit taper douze fois sur le clavier car il y a 12 mots (et 11 espaces) : « Triangle_brillant - il_inspire - cercle_et_carré_c'est_leur_chant_qui_invite » (ill. 27). Pour rappel, trait d'union (-) = espace (_). Une fois le jeu terminé, la seconde partie de l'animation démarre (second retournement). Elle se conclut par la phrase « Géométrie c'est un ». L'utilisateur peut ensuite recommencer le jeu s'il le souhaite.



ILL. 27 – Capture d'écran de la suite du jeu onto-cartographique

L'utilisateur de la machine a dû taper douze fois sur la touche (-) ou () pour faire apparaître le premier pictogramme basé sur un triangle. La saisie s'accompagne de la découverte de l'extrait de texte « Triangle brillant - il inspire - cercle et carre/c'est leur chant qui invite »

61. La colorimétrie du jeu est basée sur la préoccupation de Palanc et suit elle aussi une construction topologique. Le carré est rose, le rond est orange. Ils ont en commun la couleur rouge (rose = bleu + rouge ; orange = jaune + rouge), teinte choisie par Palanc pour signifier le degré d'union du carré et du rond par le triangle. Le tore est vert parce qu'il réunit deux plans ellipsoïdaux (vert = bleu + jaune) : un plan bleu associé au carré rose (rose = bleu + rouge) et un plan jaune associé au rond orange (orange = jaune + rouge). L'ellipse est à la fois un cercle à deux centres, le premier étant le carré et le second étant le rond, et un tore dépourvu de sa troisième dimension et de son trou qui, pour rappel, forme une mandorle en perspective, traduit par Palanc en *sourire blanc*. Enfin, à partir des logiciels qui ont servi à réaliser les animations — Blender et Adobe After Effects —, il (Ducourneau) et Aspiroz ont reproduit de manière visuelle la texture de la matérialité pâtissière des œuvres de Palanc. Celui-ci, en effet, réalise souvent ses images selon les techniques de la pâtisserie : « il travaille au tamis, à la poire à pastiller et au rouleau à pâtisserie. Les ingrédients utilisés sont la gomme laque, puis la gomme arabique mélangée à des coquilles d'œuf pillées, au blanc d'œuf séché, au sucre, au caramel et parfois, à de la sciure de bois⁵⁰ ».

*
* *

62. En liant nos questionnements à la conception d'une machine, nous n'avons pas imité la narratrice d'Olivier Cadiot qui, rebutée par une « idée inutile », trop fastidieuse à mettre en œuvre, se laissait démonter :

Un matin, on ressent l'envie furieuse de fabriquer une machine, une voiture ? Mais il n'y a même pas de dessin du prototype, ni de garage fiable à proximité. Le nôtre n'est pas à la pointe. C'est une idée pour rien, me disais-je. Pourquoi avoir des idées inutiles ? (Cadiot, 2023 : 9)

63. Inutile ? L'entreprise onto-cartographique nous paraît plutôt profitable. En insistant sur les entités physiques, elle oblige à prendre en compte l'infrastructure matérielle du sens, que l'herméneutique néglige ou qu'elle délègue à la philologie. Intimement liées à la concrétude du langage, les poésies

50. Notice consacrée à Francis Palanc, sur le site des Collections de l'Art Brut de Lausanne (https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteur/palanc-francis, consulté le 17 juillet 2024).

sonores profitent d'être appréhendées sous cet angle. En rendant mieux visible la manière dont Bernard Heidsieck joue de la stéréophonie, notre machine souligne l'importance du mode de propagation du son proféré d'une manière sans doute plus nette que toute histoire littéraire, même élargie aux dimensions du Livre mallarméen ou capable de spéculer sur son rapport au Nombre. Oui, un poème peut, lui aussi, former un *mesh*, *made in biosphere*. Oui, la chose littéraire elle aussi mobilise une « bricologie ».

64. De même, notre machine n'aide-t-elle pas à appréhender cette sorte d'irisation extra-linguistique des mots qu'envisage le poème de Hanna Weiner que nous citons en introduction ?

I SEE words on my forehead IN THE AIR
on other people on the typewriter on the
page [...]

65. Ce n'est qu'en toute fin de course que les mots viennent se fixer sur la page. Ils impriment d'abord le corps propre puis le corps d'autrui ; ils se propagent dans l'air, portés par une ondulation sonore à laquelle ils se mêlent ou s'identifient ; ils sont « saisis » par cette autre machine, la machine à écrire, dont nous avons vu l'importance chez les poètes expérimentaux pour qui « *type is honey* ». Ces différentes *instances matérielles* du mot sont-elles affaire de linguistique ou de sémantique ? Elles appellent plutôt, semble-t-il, une exploration élargie des abords du langage, qui puisse les envisager de manière pour ainsi dire synoptique, pour étendre notre appréhension du *matériel* jusqu'en ses ultimes renforcements pâtissiers.

RÉFÉRENCES CITÉES

APPADURAI, Arjun (éd.)

1986 *The social life of things : Commodities in cultural perspective* (Cambridge, Cambridge University Press).

BALOGH, Josef

1927 *Voces Paginarum, Philologus : Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption*, 82 (1-4) : 84-109 ; DOI : 10.1524/phil.1927.82.14.84.

BARTHES, Roland

2000 *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture* (Paris, Le Seuil).

BELLANCO, Olivia

2021 *La topologie chez Lacan : perspectives cliniques* (Rennes, Presses universitaires de Rennes).

BELLINI, Andrea et **LOMBARDI, Sarah** (éd.)

2020 *Writing by drawing : When language seeks its other* (Milan, Skira).

BENJAMIN, Walter

1991 Vereidigter Bücherrevisor, in *Einbahnstraße, Gesammelte Schriften*, 4, (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp) : 102-104.

BOBILLOT, Jean-Pierre

2013 Bernard Heidsieck et le concept de « poème-partition » : un tournant médiopoétique, in B. Heidsieck, *Les tapuscrits : Poèmes-partitions, Biopsies, Passe-partout* (Dijon/Nice, Les presses du réel/Villa Arson) : 1168-1173.

2017 Poésie & *medium* : effets et enseignements du "sonore", in S. Hirschi, C. Legoy, S. Linares, A. Saemmer et A. Vaillant (éd.), *La poésie délivrée* (Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre) : 241-253 ; DOI : 10.4000/books.pupo.10338.

BRECHT, Bertholt

1992 Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks, in *Werke. Band 21, Schriften I* (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp) : 552-557.

BRYANT, Levi

2014 *Onto-cartography : An ontology of machines and media* (Édimbourg, Edinburgh University Press).

CADIOT, Olivier

2023 *Irréparable* (Paris, P.O.L.).

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio et CAMPOS, Haroldo de

1975 *Teoria da poesia concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960* (Sao Paolo, Livraria Duas Cidades).

CANONNE, Clément et GUERPIN, Martin

2018 Pour une génétique de l'improvisation musicale – première partie : éléments théoriques, *Genesis*, 47 : 155-167 ; DOI : 10.4000/genesis.3749.

CHATON, Anne-James

2022 *I have the solution for the planet* (Paris, Éditions Daisy).

CHOPIN, Henri

1963 La civilisation du papier, audiopoème 7 min. 7 s., in *FUTURA. Poesia Sonora 1978-1989*, édité par A. Lora-Totino, coffret de 5 CD (Milan, Cramps Records, 1989).

1967 Voix Off, in G.-G. Lemaire (éd.), *Le Colloque de Tanger. À l'occasion d'une visite de William S. Burroughs et Brion Gysin à Genève*, 2 volumes (Paris, Christian Bourgeois).

1971 *Audiopoems*, disque vinyle 33 tours (Londres, Tangent Records).

1979 *Poésie sonore internationale* (Paris, Jean-Michel Place).

CHRISTIN, Anne-Marie

1995 *L'image écrite ou La déraison graphique* (Paris, Flammarion).

COBBING, Bob

1986 *ABC in Sound* (Londres, Writers Forum).

1992 *Verbivivoco : A performance of poetry* (Londres, Writers Forum).

CRISTOFOL, Jean et GUILLÒ, Anna

2020 Cartographies alternatives, in *Anti-Atlas*, 4, en ligne : <https://www.antiatlas-journal.net/04-cartographies-alternatives/>.

DELANDA, Manuel

2002 *Intensive science and virtual philosophy* (Londres, Bloomsbury Academic).

DÉLÉAGE, Pierre

2016 *Repartir de zéro* (Paris, Éditions MIX).

2018 Écritures martiennes : logiques sémiotiques des astro-spirités, *Terrain*, 70 : 20-37 ; DOI : 10.4000/terrain.17079.

DE SIMONE, Cristina

2018 *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)* (Paris, Les presses du réel).

DONGUY, Jacques

2007 *Poésies expérimentales : Zone numérique (1953-2007)* (Paris, Les presses du réel).

DUBUFFET, Jean

1949 *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (Paris, Galerie René Drouin).

1964a « Palanc l'écrivain », *Les lettres nouvelles*, 12 (juin-juillet-août) : 69-84.

1964b « Palanc l'écrivain », *L'Art Brut* : publication de la Compagnie de l'Art Brut, 1 : 227-237.

DUKOURNEAU, Emmanuel

2020 *Vers un design de l'être. La bricolage comme savoir-faire et savoir-être de l'artisan Hermès*, thèse de doctorat en anthropologie, Université de Nice Côte d'Azur.

DUSAPIN, Alice

2019 Prove we're wrong. An essay on Bern Porter, *Octopus Notes*, 9 : 48-64.

Eco, Umberto

2010 *De l'arbre au labyrinthe* (Paris, Grasset).

GARNIER, Pierre

1979 Note, in M. Lengellé, *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier* (Paris, André Silvaire) : 19-20.

GOLDSMITH, Kenneth

2020 *Duchamp is my lawyer : The polemics, pragmatics, and poetics of UbuWeb* (New York, Columbia University Press).

GOLSENNE, Thomas et RIBAUT, Patricia (éd.)

2015 *Essais de bricolage : ethnologie de l'art et du design contemporains*, n° 64 de *Techniques et culture* ; DOI : 10.4000/tc.7545.

GRIMAUD, Emmanuel, TASTEVIN, Yann Philippe et VIDAL, Denis (éd.)

2017 *Low tech, wild tech ?*, n° 67 de *Techniques et culture* ; DOI : 10.4000/tc.8260.

HEIDSIECK, Bernard

2001 *Canal street* (Romainville, Al Dante).

2007 *Vaduz* (Limoges/Marseille, Al Dante/Transbordeurs).

2013 *Les tapuscrits : Poèmes-partitions, Biopsies, Passe-partout* (Dijon/Nice, Les presses du réel/Villa Arson).

HIGGINS, Dick

2018 *Some poetry intermedia [1976]*, in *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press* (Caskill/New York, Siglio) : 240-241.

HJELMSLEV, Louis

1963 *Prologomena to a theory of language* (Madison, University of Wisconsin Press).

KADDOUR, Fériel et KADDOUR, Hédi

2007 *Les Dichterliebe et la fibre secrète, Po&sie*, 120 : 182-201 ; DOI : 10.3917/poesi.120.0182.

KHLEBNIKOV, Vélimir

1987 *Radio budushego/The radio of the future*, in *The collected works of Velimir Khlebnikov*, vol. I : *Letters and theoretical writings*, trad. par P. Schmidt, édité par C. Douglas (Cambridge MA, Harvard University Press) : 392-396.

KRIWET, Ferdinand

1965 *Sehtextkommentare* (Cologne, Dumont).

2007 *Hörtexte. Radiotexts*, coffret de trois disques vinyles (Cologne, Éditions RZ).

LACAN, Jacques

1966 *Écrits* (Paris, Le Seuil).

1975 *Le Séminaire, livre XX : Encore 1972-1973* (Paris, Le Seuil).

2001 *Autres écrits* (Paris, Le Seuil).

2006 *Le Séminaire, livre XVI : D'un Autre à l'autre 1968-1969* (Paris, Le Seuil).

LANG, Abigail

1999 *Le monde, compte rendu : lectures de Louis Zukofsky*, thèse de doctorat en Études nord-américaines, université Paris III).

LEGOY, Corinne

2017 Introduction, in S. Hirschi, C. Legoy, S. Linares, A. Saemmer et A. Vaillant (éd.), *La poésie délivrée* (Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre) ; DOI : 10.4000/books.pupo.10178.

LIEDE, Alfred

1963 *Dichtung als Spiel : Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2 vol. (Berlin, de Gruyter).

LISTA, Marcella

2004 Empreintes sonores et métaphores tactiles. Optophonétique, film et vidéo, in F. Dugeon (éd.), *Sons et lumières : une histoire du son dans l'art du xx^e siècle* (Paris, Éditions du Centre Pompidou) : 63-76.

MACÉ, Marielle

2011 *Façons de lire, manières d'être* (Paris, Gallimard).

MARKOV, Vladimir

1968 *Russian futurism : A history* (Londres, Macgibbon and Kee).

McCAFFERY, Steve

1998 *Voice in extremis*, in C. Bernstein (éd.), *Close listening : Poetry and the performed word* (New York, Oxford University Press) : 162-177.

MERCIER, Denis (dir.)

2015 *Le livre des techniques du son*, t. I : *Notions fondamentales* (Paris, Dunod).

MILLER, Jacques-Alain

2006 Illuminations profanes, *La Cause freudienne*, 62 : 85-95 ; DOI : 10.3917/lcdd.062.0085.

MORAND, Katell

2010 Vaine existence : entre deux genres, ou les effets d'un poème chanté, in C. Calame, F. Dupont, B. Lortat-Jacob et M. Manca (éd.), *La voix actée : pour une nouvelle ethnopoétique* (Paris, Kimé) : 23-41.

MORTON, Timothy

2010 *The ecological thought* (Cambridge, Harvard University Press).

PADOVANI, José Henrique et FERRAZ, Silvio

2011 Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance, *Música Hodie*, 11 (2) : 11-35 ; DOI : 10.5216/mh.v11i2.21752.

PARDO, Céline

2021 *L'œil des Sargasses* de Michel Butor, poème d'ondes, *Komodo 21*, 14 [Michel Butor et la radio], en ligne : <https://komodo21.fr/loeil-des-sargasses-de-michel-butor-poeme-dondes/>.

PETRUCCI, Armando

2007 Le biblioteche antiche, in *Scrivere e leggere nell'Italia medievale* (Milan, Sylvestre Bonnard) : 219-248.

PINDARE

1997 *Olympian Odes. Pythian Odes*, édité et trad. par W. H. Race (Cambridge MA, Harvard University Press).

PORTER, Bern

1993 *Sounds that arouse me : Selected writings* (New York, Tilbury House).

QUINTANE, Nathalie

2006 *Cavale* (Paris, P.O.L.).

ROUBAUD, Jacques

2009 *Le grand incendie de Londres* (Paris, Le Seuil).

RÜHM, Gerhard

2008 Zu meinen auditiven Texten, in *Aspekte einer erweiterten Poetik : Vorlesungen und Aufsätze* (Berlin, Mattes und Seitz) : 90-108.

STRANGE, Patricia et Allen

2001 *The contemporary violin : Extended performance techniques* (Berkeley, University of California Press).

THÉVAL, Gaëlle

2023 Publier la poésie action ? Sur les publications de Bernard Heidsieck, *Itinéraires*, 2022-2, en ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/12816> ; DOI : 10.4000/itineraires.12816.

2024 « C'étaient des partitions très simples qui n'avaient rien à voir avec la musique » : statuts et usages du modèle partitionnel chez Bernard Heidsieck, in N. Kobble et A. Mussou (éd.), *Ut musica poesis : poésie visuelle et sonore au Moyen Âge et aujourd'hui* (Paris, Macula) : 266-298.

THÉVENIN, Pierre

2023 Les heures sonores de l'alphabet. À propos d'Henri Chopin et Paul Zumthor, in M. Uhlig, H. Bellon-Méguelle, F. Mailet, D. Moos et Th. Radomme (éd.), *Lettres à l'œuvre : pratiques lettristes dans la poésie en français (de l'extrême contemporain au Moyen Âge)* (Paris, Classiques Garnier) : 245-268.

THÉVOZ, Michel

2020 *Pathologie du cadre : quand l'art brut s'éclate* (Paris, Éditions de Minuit).

VIENNE, Emmanuel de

2022 Quand faire c'est seulement dire : l'art de la parole soufflée dans le Haut-Xingu (Brésil, Mato Grosso), *Techniques et Culture*, 78 [Mécaniques rituelles] : 90-105 ; DOI : 10.4000/tc.18121.

WALKER, Deborah

2020 « Donna Rosanna metteva Fluxus in Cascina ». Rosanna Chiessi et les éditions Pari & Dispari à Reggio Emilia et Cavriago (1971-1992) : une expérience de l'art entre continuité et rupture avec le territoire, thèse de doctorat, Université de Lorraine.

WEINER, Hanna

1978 *Clairvoyant Journal 1974 : March-June Retreat* (New York, Angel Hair Books).

WENDT, Larry et RUPPENTHAL, Steve

1980 (sans titre), in R. Kostelanetz (éd.), *Text-sound texts* (New York, William Morrow) : 248-250.

ZUKOFSKY, Louis

2011 "A" (New York, New Directions Books).

ZUMTHOR, Paul

1984 *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (Paris, Presses universitaires de France).