

Une sémiologie de la transgression

Eugenio Miccini

Numéro 27, printemps 1985

Écrire le son : le corps bruit par la gorge

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47159ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Miccini, E. (1985). Une sémiologie de la transgression. *Inter*, (27), 26–31.

Une sémiologie de

EUGÉNIO MICCINI

La connotazione prima della poesia attraverso tutte le epoche è la trasmissione delle idee le più personali che l'individuo può elaborare in quanto membro di una società in continua evoluzione. Il poeta si è sempre trovato in una posizione riflessa della condizione socio-politica del suo tempo e come tale usufruttore degli umori che lo circondano.

Eugenio Miccini, nello scritto che segue, ce ne dà un'analisi, la più possibile oggettiva, delle tendenze che hanno marcato la

poesia attuale nelle sua contemporaneità più varia. Une eredità storica trasparente quindi nei tentativi che il poeta contemporaneo attua per arrivare alla totale espressione delle idee che lo circondano. Una poesia che domanda un'ascolto maggiormente attento da parte dell'usufruttore di questo mezzo di lotta feroce contro il convenzionalismo della cultura.

Una poesia senza frontiere, in cui ciascuno di noi può riconoscere il suo modo poetico d'essere. Infine, buon ascolto.

Au début du XX^e siècle, après cinq siècles d'édition graphique la poésie se lance à l'assaut de la barrière gutenbergiene, c'est-à-dire au plus solide système de signifiants scripturaux, dans lequel la production du sens avait été longuement emprisonnée. C'est en s'appuyant sur les avant-gardes historiques que la poésie - et la littérature - s'aventure dans un processus d'émancipation hors des contraintes techniques de reproduction

ECRIRE LE SON

typographique. C'est le concept même de poésie qui tente de se dilater, il s'agit de récupérer une sorte de synesthésie qui enveloppe le producteur et l'usager dans une pluralité de stimuli et sensations non plus seulement optiques mais aussi auditifs, gestuels, psychologiques. La parole récupère sa physique, son ancienne matérialité vocale, enfrei-

gnant la condition de subordination du signifiant.

Marinetti, Balla et Depero débutent dans la première décennie du XX^e siècle leurs propres performances, actions poétiques déclamatoires, «*paroles en liberté*» dans lesquelles un synergisme psycho-physique est tenté. Les tables «*synoptiques*» sont non seulement offertes au regard mais constituent la transcription d'un événement, c'est-à-dire des partitions-guides du spectacle. Le lan-



la transgression

gage est investi de lacérations syntaxiques, d'une fission de la logique du discours libérant une énergie inconnue à l'écriture normale. Le poète réapparaît sur la scène de la littérature comme auteur-acteur, comme **artifex additus artificii**. Tous les organes du corps sont traversés d'une identification inconsciente, d'une nouvelle charge libidineuse. Les textes des déclamations «*dynamiques*» sont transparents, ils ne s'adressent pas au mental, mais plutôt aux vibrations biologiques, à la gestuelle spectaculaire. L'onomatopée marinettienne pousse le langage aux étranges préfaces, comme l'analogie provoque des associations inédites du sens; les liens syntagmatiques et rhétoriques, les statuts grammaticaux, les qualités sonores, tout devient exaspéré à l'extrême et poussé vers la libération des liens sémantiques, c'est-à-dire vers la matière même de l'expression.

À ces expériences ajoutera le simultanésisme français de Barzoum et les poèmes phonétiques des dadaïstes Ball, Hausmann et Schwitters. Ces poèmes dadaïstes abandonneront le «*consonantisme*» de Marinetti pour articuler les phonèmes en se basant avant tout sur les voyelles. Le langage régresse et revient ainsi à ses fondations sonores constitutives. Le sens est, sinon perdu, dispersé: on se situe dans une zone expressive antérieure à l'expression même, antérieure au langage verbal. Le cas et le chaos sont les inspirateurs du non-sens dadaïste. Par cette voie, mais avec des motivations plus profondes du point de vue psychanalytique (Freud publia son livre des rêves en 1900) s'insère l'automatisme des surréalistes dans lequel l'écriture s'affranchit au-dessous de la conscience, dans la nuit du sens, dans un univers prélogique: les paroles dégagées du concept jail-

lissent comme par magie produisant une charge émotive perdue ou déplacée, évoquant presque la «*barbarie*» des primitifs ou l'extase des mystiques.

La poésie a ainsi dépassé le mental en se perdant au-delà des seuils du contrôle conscient, au-delà de chaque vigilance conventionnelle. Les cubo-futuristes russes cherchent une «*langue transmentale*», le Zaoum, une langue presque incompréhensible allant au-delà de la raison et qui parle directement à la conscience par abstractions, par néologies. Le

ECRIRE LE SON

Zaoum de Krucenynch est «*éboulement absolu*», complète expulsion du thème (âme), celui de Chlebnikov au contraire s'écarte de l'arbitraire et de l'irrationnel, en se fondant sur des étymons et lexèmes de la langue russe et slave oubliés et qu'il découvre et porte à la lumière, en les agrégeant et en les combinant librement, «*dans la tentative de reconstruire l'originnaire noyau mythique de langage universel*» (Alinovi). Malgré les différences internes au Zaoum, les cubo-futuristes critiqueront Marinetti & cie de ne pas aller au-delà des opérations analogiques entre significations différentes ou opérations des sons (onomatopées).

Il est symptomatique que de telles expériences poétiques se déroulent parallèlement aux études des linguistes: de De Saussure (ses leçons furent publiées par ses élèves en 1916) aux formalistes russes, spécialement Jakobson et Sklowskij sont particulièrement attentifs aux aspects phonologiques ou phonématiques du langage. Ce sera vraiment Sklowskij qui reconnaîtra au Zaoum cette fonction incontestable de «*résurrection de la parole*» (titre de la conférence en 1916): «*les sons de la poésie n'ont pas la seule fonction*

de vaquer aux significations (...). Dans cette danse originelle des organes de la parole réside en grande partie la puissance de la poésie.

À partir de ces études débutait une autre aventure linguistique, l'aventure sémiologique, c'est-à-dire cette énorme quantité de réflexions que le langage avait produites sur lui-même; et que avec la même méthodologie structurale il portait sur les autres systèmes du signe, y inclus les communications non-verbales. À la rupture de l'unité épistémologique de la pensée moderne, à la naissance et à la multiplication des sciences et de leur autonomie, devait nécessairement s'ajouter cette recherche interdisciplinaire ou transdisciplinaire qui caractérise la culture «*analytique*» contemporaine. Des univers des gestes et de la mimique, des actes moteurs, des qualités vocales (hauteur des sons, résonnance, modalités temporelles) les «*caractériels*» comme le rire, le hoquet, le chuchotement, le cri, les bruits pour rythmer le discours, exprimer la perplexité, le doute, l'accord; les rythmes et les flexions de l'oral; enfin toutes les études de paralinguistique et de cynétique, ont appelé, entre la première et le deuxième moitié du siècle, linguistes, anthropologues, psychologues, psychiatres et pédagogues autour des problèmes de tout ce qui se communique autour de la parole. Tout ce déroulement autour du langage, à ses confins, pour en rechercher les faits antécédents, les constellations, les sous-sols, pour prendre une distance de la rigidité normative de l'écriture, pour en enrichir la «*pauvreté*» institutionnelle, pour dédommager une mnémotechnique mortifiée - toujours dénoncée de Platon jusqu'à Derrida et Artaud-; tout cet effort pour révéler les immenses dilatations possi-

bles de la capacité expressive de l'homme, innée dans son corps. Il a le désir paradoxal de dépasser au-delà des codifications du sens, au-delà de l'humiliation que chaque convention impose à la conscience. Du moment (et si c'est vrai) que chaque connaissance est bloquée et fermée dans le langage, le connaissable est au-delà du connu, Artaud a bien raison quand il affirme que «chaque vrai langage est incompréhensible».

Toutes les recherches que j'ai mentionnées et déclarées symptomatiques (j'entends les recherches des studieux du langage), avec -et je dois dire dans plusieurs cas anticipés par les poètes- le travail des poètes sonores, n'ont pas seulement le caractère d'une dilatation positive, d'un chemin vers la totale potentialité d'expression, mais aussi un caractère négatif, c'est-à-dire critique envers le processus d'«extranéité» et de dépossession que le domaine réel de la langue impose à la communauté des parleurs. Michel Foucault dira que nous sommes «parlés par le langage», investis et colonisés de normes et décrets, et duquel le système se sert comme vraie marchandise, comme vrai marché. Certainement, cet horizon idéologique pouvait et peut rester aussi loin ou étranger aux académistes, vu que les poètes peuvent assumer explicitement en vivant, cette illimitée sémiologie de la transgression, de la désobéissance.

Mais retournons à notre histoire, soit-elle suivie d'une manière

ECRIRE LE SON

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

En 1942, Isou publie le manifeste du Lettrisme et trois années après, avec Dufrêne et Lemaître, fonde le mouvement Lettriste. «Le Lettrisme -écrit Francesca Alinovi- se base sur la primauté accordée à la lettre autonome et libre de chaque assujettissement au sens, comme principe moteur pas seulement de chaque langage mais de tout faire artistique. La lettre prise dans sa consistance matérielle d'élément graphique et sonore, douée des propriétés visuelles et des résonances acoustiques, se montre capable de remédier à l'usure du langage et des moyens artistiques, en soulevant, à travers les plus libres et imprévisibles associations et combinaisons, la naissance inépuisable des significations toujours nouvelles». Avec ce mouvement, on assiste à un changement de route qui consiste en un dépassement de l'écriture -de la barrière guttembergienne.

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

Pour les lettristes, la lettre soit «alphabétique», soit «infinitésimale» constituée des signes graphiques des ponctuations et

des autres conventions d'appui à



mentation avec la poésie sonore, nous pouvons constater que son espace est très limité. En effet c'est déjà un petit courant historique, dans le sens que la musique même, la radio et la télévision ont intercepté les moyens avec lesquels les poètes sonores travaillent. Il s'est donc constitué une «praxis» de la poésie sonore qui a fourni aux mass-médias une nouvelle technique et un nouveau mode d'expression. La poésie sonore ira peut-être vers une évolution ultérieure, mais selon moi, elle n'a pas beaucoup d'avenir parce que les moyens expressifs sont déjà tous exploités. Pour se sauver, peut-être, la poésie sonore doit devenir une sorte de poésie totale théâtrale, comme dans le cas de Lora-Totino. Mais en soi la poésie sonore est trop peu, trop mince, comme la poésie concrète. La poésie visuelle, au contraire, dans sa dimension sociologique et politique, peut encore jouer un grand rôle.

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

ECRIRE LE SON

(sons, images, signaux, bruits concrets, gestes, etc...) que la civilisation technologique produit et dilapide en essayant d'é luder notre vigilance. Parallèlement à la poésie visuelle, mes expériences de poésie sonore et/ou technologique désirent plaire au monde de la vie. Pour Chopin, la poésie sonore naît des instruments que la technologie met à la disposition de la créativité humaine. Instruments qui articulent, distorsionnent, amplifient, superposent les sons du corps; qui multiplient dans une combinaison entre artifice et nature les capacités expressives de la vox humana aux sons vitaux de notre nature animale, jusqu'aux structures intellectuelles des formes de ces phonations. Mais les instruments technologiques - ai-je écrit quelques années avant - n'ont pas seulement augmenté le potentiel des moyens expressifs. Ils ont créé aussi de nouveaux langages et styles «technologiques», comme nous enseigne Max Bense ou Marshall McLuhan. La poésie technologique vient aussi de ces langages, c'est-à-dire des systèmes de signes qui par ces moyens (et leur organisation de diffusion) sont nés. Ici réside le piège: ces nouveaux médias ont effectué une vraie mutation anthropologique et (voir ci-haut P. De Vree) une relative colonisation par le Pouvoir (Potere) de ces moyens et de cette sémiotique. Pour cela l'icône et la phonosphère urbaines ne peuvent pas se tenir séparés de l'univers des communications sociales, du moment que celles-ci agissent totalement avec une simultanéité et un synergisme. Je n'accepte pas une passivité face à l'action totale du spectacle du monde qui nous est offert à la perception et à la réflexion. Dans «la société du spectacle» les poètes doivent arrêter les argots technologiques qui sont la voix du patron; ils doivent réactiver le public en lui offrant l'exemple d'une désobéissance que nous devons pratiquer tous ensemble. La main, le corps, la parole, l'image, les bruits, la musique, l'arrangement urbain, les parfums, et le tout ont été normalisés et codifiés

d'une façon perverse. La poésie totale doit délivrer: c'est la seule beauté dont nous disposons. Le reste est silence.

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

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

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

PATRIZIA VICINELLI: en 1966 elle publia un disque dans lequel, comme écrit Lora-Totino, «elle ... a cherché ... à transformer ses propres cordes vocales en émetteurs de l'inconscient et de l'humour. Elle émet des bêgalements, des contractions syncopées de la luette qui miment une danse con-

ECRIRE LE SON

la parole et à la phraséologie, est une unité minimale, une particule atomique du signifiant. Le Lettrisme devait activer un «réveil» de l'activité sensorielle, ceci au moyen de l'institution d'un sérialisme rythmique ou bien perceptif dont le lyrisme avait les racines dans le cri, le désarticulé. Le heurt des voyelles et des consonnes est comme un flux émotionnel qui naît de leur «désordre originel». Isou citait sans doute parmi ses précurseurs, autres que les futuristes, les soirées dadaïstes de Ball et les déchirures vocales d'Artaud. Voici que le noyau théorique de toutes ces expériences était assez similaire et toutefois différent: similaire dans la tentative de dilater au maximum l'univers de l'expression au-dedans et au-dehors de l'étroitesse du langage; différent par les moyens pour arriver au but. Selon Heidsieck le domaine de la poésie vraiment phonétique embrasse toute l'arche qui va du Futurisme au Lettrisme: ce seront les «ultra-lettristes» Lemaitre, Dufrêne et le même Heidsieck qui constitueront le noyau formateur de la poésie phonétique des années '50-'60; aussi Chopin, qui tiendra rigide-ment distincte la poésie phonétique de celle sonore. Chopin entend isoler cette phonétique qui a encore un rapport avec le support-page sur lequel on transcrit l'activité phonétique. Dans ce sens Chopin reprendra et amplifiera les thèses du «Manifeste de l'Épistémè» de Mimmo Rotella (1949) dans lequel on cite: «la voix humaine ne doit pas être limitée à

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

verbales» de Brau, les «poèmes-partitions» de Heidsieck sont comme écrits Lora-Totino - «cris spontanés, hurlements, vers faits avec les lèvres, la langue, la lueite, la gorge, qui frappent brutalement l'oreille comme une matière à l'état pur d'incandescence, une substance brute, physique, lourde, encore fraîche de la chair qui la rejette, imprégnée du poids et de l'électricité de la trame des cellules qui l'a créée, un lieu trouble d'incubation existentielle».

Ce sont les mêmes années pendant lesquelles Grotowski fonda le Théâtre Laboratoire, axé sur la mise en valeur sonore et musicale, autre que moto-gymnique du corps humain (1959). Quelques années après, Paul De Vree débutera les «poèmes audiovisuels» et Arias-Misson lira à la radio des textes phonétiques. Je rapporte ici une partie de l'entrevue que P. De Vree, décédé, livra à Sarenco en 1979 et qui ouvre un nouveau chapitre de cette histoire; désormais arrivés au seuil des années '60 et que de plus près concernent les expériences italiennes. Sarenco posa la question: «Avec Henri Chopin, Bernard Heidsieck et d'autres, tu fus, vers la fin des années '50 un des incitateurs de la poésie sonore. Quelle est ton opinion sur la position de la poésie sonore dans la recherche artistique au XX^e siècle?» Et De Vree de répondre: «Je crois que le but de Chopin fut de fonder une nouvelle poésie sonore basée simplement sur la voix. Mais après plus de quinze années d'expéri-



Jean-François Bory: 'Adieu' 1983.



Alain Arias-Misson: 'Caro Pound' 1984.



Franco Verdi: 'Anguela' 1982.

tractée des centres nerveux, expressions psychanalytiques et surréalistes des crises individuelles.

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

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

FRANCO VERDI: s'est fait connaître - écrit Chopin - comme auteur d'une poésie visuelle en étroit contact avec la poésie concrète qui, on doit le dire, était un mouvement international du motif verbal et aussi une recherche réalisée aux intérieurs de la parole. Cet aspect international n'a pas eu d'équivalent dans les mouvements précédents aux années '50, c'est-à-dire le Futurisme italien et russe, et le dadaïsme, limité à Zurich et Berlin, vu que Paris pour Dada était seulement une préparation au Surréalisme, qui effectivement était exclusivement parisien, avec quelques

ECRIRE LE SON

pointes praguéiennes.

Donc, Franco Verdi est conscient d'une espèce d'international poétique à travers la poésie concrète.

Tout cela lui donne le goût d'aller plus loin, au-delà de cet art pensé, plutôt intellectualiste, comme le fut le dernier moment de cette poésie qui cherchait à se recréer une image nouvelle.

Mais pour se renouveler, il était nécessaire d'accepter de nouveaux véhicules, de nouveaux moyens de transport: donc l'approbation de l'électronique. C'est ce que Verdi voulait réaliser, dans un premier temps avec une certaine situation, lui qui avait une formation philosophique et linguistique. Verdi est resté longtemps un poète respectueux de la parole, jusqu'au moment de la couper en morceaux (cut-up). Outre la parole, Franco Verdi, en allant plus loin, coupe aussi le vieux monde en morceaux.

Les chants religieux, le respectueux parler vénitien, les recherches linguistiques de l'italien, nous présentent un Verdi allant au-delà de toutes les frontières avec son ironie vertement verdienne, faite de force et vigueur toujours renaissantes. Avec son grand corps sa voix dotée d'un tissage presque grasseux et griffu, Verdi devient un poète sonore pantagruélique qui dévore la parole pour la projeter au-delà de nous tous, au-delà des mots d'hier, au-delà des usages et des habitudes de l'ancien passage de la civilisation judéo-chrétienne. Verdi redécouvre à fond la liberté de nous tous, poètes.

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

Après la grande révolution futuriste, nous sommes bien convaincus qu'au début des 'verbes', il y en avait plusieurs. Au début il y avait aussi l'action, comme déjà

le voulait Goethe. Au début il y avait la vie. Au début il y avait le corps. C'est avec lui qu'aujourd'hui nous sommes des poètes multiples. Pour la religion le corps était pourri et criminel. Aujourd'hui au contraire le corps se soigne, s'amplifie, à une longue vie. Meilleur que n'importe qu'elle âme, il possède des grandes vibrations. Meilleur que n'importe quel esprit, il possède tous les souffles de tous les esprits de monde.

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

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