

poésie sonore poésie visuelle

Le mouvement international de poésie expérimentale qu'il est désormais convenu de désigner par le terme de «poésie concrète»¹ ressemble – sans jeu de mot – à une constellation agrégeant œuvres et personnalités fort différentes : des précurseurs des années 1950 que sont les frères Haroldo et Augusto de Campos, Décio Pignatari, Eugen Gomringer, Öyvind Fahlström² à Carlo Belloli dont l'œuvre naît au milieu des années 1940, aux artistes du groupe de Stuttgart, à Ian Hamilton Finlay, Pierre Garnier, Kitasono Katué, Seiichi Niikuni, Robert Lax, Paul de Vree, Bob Cobbing, John Furnival ou Dom Sylvester Houédard pour ne citer que quelques-uns de ses protagonistes.

Au début de l'introduction à son ouvrage *Concrete Poetry. A World View*, paru en 1968, Mary Ellen Solt écrit : «The term «concrete poetry» is now being used to refer to a variety of innovations and experiments following World War II which are revolutionizing the art of the poem on a global scale and enlarging its possibilities for expression and communication. There are now so many kinds of experimental poetry being labelled «concrete» that it is difficult to say what the word means. [...]

The situation is such that the poets themselves are often reluctant to make the unqualified statement: "I am a concret poet." In most cases they will say: "It depends upon what you mean by 'concret'."

Stephen Bann souligne ces contrastes, ces écarts, quand il évoque, dans l'introduction à son livre *Concrete Poetry. An International Anthology*, paru en 1967, les œuvres de Pierre Garnier et Mathias Goeritz : «The two poets whose work completes the second section of this anthology seem at first to have very little in common. Certainly their styles are diametrically opposed to one another, and they demonstrate the difficulty of assigning a precise limit to the field of Concrete Poetry once the periphery of small groups and well-defined traditions has been left behind.» Et plus loin «The comparison of Garnier and Goeritz brings into clear the tension between 'warm' and 'cool', expressionist and constructivist, which has been noted several times in this introduction and which may indeed be said to be implicit in the medium of Concrete Poetry.»

Les années 1965-1970, sont des années d'effervescence pour la poésie concrète, mouvement alors à son apogée : nombreuses expositions (notamment, dès décembre 1964 la «First International Exhibition of Concrete, Phonetic and Kinetic poetry» à Cambridge, l'exposition «Between Poetry and Painting» en 1965 à Londres à l'Institut pour les arts contemporains, en 1966 l'exposition «The arts in Fusion» à la Tyler School of Art of Temple University de Philadelphie, les quatre expositions à Arlington entre 1966 et 1968, le festival de Brighton en 1967, puis en 1970 l'exposition «Exempla, mostra internazionale di poesia concreta» à Marciana - isola d'Elba et en 1970-71 «sound texts / ? concrete poetry / visual texts» à Stuttgart, Nuremberg et Amsterdam. En France, c'est en 1969-70 que Arthur Pétronio organise l'exposition «Créer» à Avignon, Montpellier puis Marseille) et parution des quatre anthologies qui feront date, celles de Stephen Bann, Emmett Williams, Mary Ellen Solt, Maurizio Nannucci (*exempla. documenti di poesia concreta e visuale raccolti da maurizio nannucci* présentée dans l'exposition), auxquelles il faut ajouter le numéro 4 - volume 19 de la *Chicago Review* «anthology of concretism».

Méfions-nous des associations purement «réliniennes» pourrait être une bonne formule pour introduire à la présente exposition qui, à l'image de son propos – les poésies concrète et visuelle – est à la fois homogène et disparate.

L'exposition s'articule autour de deux ensembles d'œuvres, d'une part une sélection de planches extraites de portfolios édités par Hansjörg Mayer au milieu des années 1960 et d'autre part la revue *Poor Old Tired Horse* éditée par Ian Hamilton Finlay.

C'est à partir de 1964 que Hansjörg Mayer, éditeur, typographe et artiste (qualifié de «typoet» par Haroldo de Campos), publie une série de portfolios édités à peu d'exemplaires (de 40 à 200).³ En forme de recueils, trois d'entre eux – *13 visuelle texte* publié en 1964, *konkrete poesie international* en 1965 et *concrete poetry britain canada united states* en 1966⁴ – réunissent des œuvres des artistes «pionniers» : Carlo Belloli, Eugen Gomringer, Augusto et Haroldo de Campos, Decio Pignatari, Emmett Williams, Diter Rot, Ian Hamilton Finlay et celles de Stephen Bann, John Furnival, Thomas A. Clark, Edwin Morgan, Franz Mon, Reinhard Döhl... Témoignage de la diversité des styles et de la fusion des générations, une dizaine d'années après la rencontre fondatrice entre Eugen Gomringer et Décio Pignatari à Ulm.

A Stuttgart, au milieu des années 1960, la maison d'édition de Hansjörg Mayer devient un des lieux fédérateurs pour la poésie concrète. Aux planches des portfolios sont ajoutés dans l'exposition deux numéros de la revue *futura*, le numéro 10 de Jonathan Williams («these polycotyledonous poems are the response to a call by ian hamilton finlay for a one word poem anthology issue of his magazine poor old tired horse [...]») et le numéro 18 composé par Pierre Garnier (autre part dans l'exposition, on retrouvera Pierre Garnier dans le numéro 2 de la revue japonaise ASA éditée par Seiichi Niikuni. Niikuni et Garnier y publient leurs *Poèmes franco-japonais*).

L'utilisation de la typographie – technique d'impression, et, dans son cas, de création – est l'élément distinctif des publications de Hansjörg Mayer. Elle autorise les nombreux jeux de permutations, de combinaisons de mots et de lettres, si prisés par certains poètes concrets.

Outre la typographie, les poètes concrets vont utiliser – beaucoup – la machine à écrire⁵ comme moyen de création, (outil «domestique» et transportable, plus facile à installer qu'une presse typo dans un appartement, associé – à l'époque – à un fabuleux moyen de multiplication d'un original, moins cher que la photocopie : le stencil) : Maurizio Nannucci, Timm Ulrichs, Arrigo Lora Totino, Jiri Kolar, Paul de Vree, Ilse et Pierre Garnier, Heinz Gappmayr, Bob Cobbing...

Troisième voie, bien singulière, l'emploi de la calligraphie⁶ tel que le pense Ian Hamilton Finlay dans sa revue *Poor old Tired Horse*, en particulier dans le numéro 25 intitulé *one words poems*, forme poétique dont Finlay est familier et promoteur⁷ (calligraphie de Jim Nicholson pour des poèmes de, entre autres, Edwin Morgan, Edward Lucie Smith, Pedro Xisto, Aram Saroyan, Jonathan Williams et Ian Hamilton Finlay).

Ian Hamilton Finlay (1925 - 2006) fait paraître le premier numéro de *Poor. Old. Tired. Horse.* en 1961⁸, édité par *The Wild Hawthorn Press*, maison d'édition qu'il a fondée la même année avec Jessie McGuffie à Edimbourg. Le numéro 25 sera publié en 1967.⁹

Yves Abrioux qualifie très justement ce périodique («poetry-sheet» comme l'apprend une liste des publications de *The Wild Hawthorn Press*, datée summer '67) de «forum pour le verbal et le visuel, le traditionnel et le moderne, le créatif et le théorique»¹⁰.

Poor. Old. Tired. Horse. n'est assurément pas une revue de poésie concrète comparable à celles publiées à l'époque (par exemple *rot* de Max Bense et Elisabeth Walther ou *futura* éditée par Hansjörg Mayer). Ian Hamilton Finlay instille au fil des numéros les œuvres des poètes les plus marquants de ce mouvement littéraire et artistique dont il est le représentant pour l'Ecosse au «comité international» (dès le début des années 1960 il est en contact avec les frères Augusto et Haroldo de Campos, Décio Pignatari et Eugen Gomringer) : œuvres de Edwin Morgan, Jonathan Williams, Augusto de Campos, Mary Ellen Solt, Pedro Xisto, Eugen Gomringer, Anselm Hollo, Dom Sylvester Houédard, Ernst Jandl, Paul de Vree, Heinz Gappmayr, Edgard Braga, Claus Bremer, Stephen Bann, Hansjörg Mayer, Aram Saroyan ou encore Robert Lax.

Le numéro 10 intitulé *concrete number*, marque le début d'une suite de sept autres entièrement consacrés à cette forme de poésie : le numéro 14 intitulé *Visual – Semiotic – Concrete*, les numéros 17, 19, 20 et 21 par Robert Lax, Ronald Johnson, Finlay lui-même, Edgard Braga, le 24 *Concrete Poetry at the Brighton ('67) Festival* et le 25 intitulé *One-Word Poems*.

Dans les pages de *Poor Old Tired Horse*, avec acuité et discernement, Ian Hamilton Finlay fait se côtoyer les œuvres contemporaines et celles du passé¹¹. On ne s'étonnera pas de trouver un «poème-pancarte» de Pierre Albert-Birot¹² *Ralentissez / N'écrasez pas les paysages / Merci*, les doublets *river/shore* et *winter/summer* de Lewis Carroll ou le poème de Robert Lax [*the port was longing*].

On ne sera pas plus surpris de voir figurer des «contributions» de Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, El Lissitzky, Vladimir Maïakovski ou Velemir Khlebnikov. On sait combien les avant-gardes européennes du début du vingtième siècle, notamment le suprématisme et le constructivisme (ou encore le cubisme : voir le poème *My Kitchen* de Max Weber de 1914 tiré de *Cubist Poems* dans le numéro 23), ont été appréciées par ce qui n'est pas un groupe et encore moins une école de poètes-artistes-éditeurs – dont Ian Hamilton Finlay est le devancier et le plus renommé de ce côté-ci de la Manche – mais plus un réseau qui compte Stuart Mills et Simon Cutts (Tarasque Press¹³) et Thomas A. Clark (South Street Publications avec Charles Verey, puis Moschatel Press¹⁴ à partir de 1973).¹⁵

Parallèlement à *Poor Old Tired Horse*, diverses publications de Stuart Mills, Simon Cutts et Thomas A. Clark sont donc présentées dans l'exposition, dont certaines en lien avec l'exposition «arlington - une» organisée en 1966 par John Furnival, Dom Sylvester Houédard et Kenelm Cox à Arlington (Gloucestershire).

Ce choix d'ouvrages édités dans les îles britanniques est complété par quelques autres significatifs de Stephen Bann, Bob Cobbing, Dom Sylvester Houédard et John Furnival. Ce dernier collabore régulièrement avec Ian Hamilton Finlay dans les années 1963 - 1970 (*Polar*, *Sports and Diversions*, *Poor Old Tired Horse* n° 13, n° 19, n° 23 et n° 24, *After the Russian*, *Standing Poem* 4, *Xmas Star*, *Xmas Rose*, *Fauve Poem*, *Poem Print* n° 11 et n° 14). Sa maison d'édition *Openings Press*, créée en 1964 en collaboration avec Dom Sylvester Houédard, publie Tom Phillips, Dom Sylvester Houédard, Maurizio Nannucci, Augusto de Campos, Jiri Valoch, Ian Hamilton Finlay, b. p. Nichols...

La deuxième partie de l'exposition se clôt sur une suite de publications de Robert Lax, poète nord-américain, dont Ian Hamilton Finlay est le premier en Europe à publier les textes : onze brochures éditées par Furthermor Press (Michael Lastnité), *you will dissolve* édité par David Kilburn et *homage to wittgenstein* édité par Lax lui-même.

Les propos de Eugen Gomringer parlant de sa poésie font parfaitement écho à celle de Robert Lax : «[...] it was a question of really getting to grips with language on the most basic level. In the recent years I have often made the observation that the writing of Concrete Poetry is quite definitely a test of character. It is comparatively easy to experiment with letters and a few arrangements of words, and see what happens. But Concrete Poetry demands a deeper foundation. It must – in my opinion – be closely bound up with the challenge of individual existence: with the individual's 'Life with Language', 'Life with Words'. [...] Concrete Poetry has nothing to do with comic strips. In my view it is fitted to make just as momentous statements about human existence in our times and about our mental attitudes, as other forms of poetry did in previous periods. It would be unfortunate if it were to become an empty entertainment for the typographer.» (Eugen Gomringer, «The First Years of Concrete Poetry» in : *Form* n° 4, 1967, p. 18. Traduction, Stephen Bann).

Au travers des œuvres montrées dans l'exposition, se font jour trois sujets de réflexion à peine esquissés : les relations complexes – réelles ou supposées – entre les poésies concrète et visuelle, et cinétisme¹⁶ ; l'intérêt manifesté par quelques poètes concrets pour l'écriture et les textes de Robert Creeley¹⁷ ; et l'attention portée par d'autres à l'œuvre de Raoul Hausmann.

Une liste des publications de *The Wild Hawthorn Press*, datée summer '67, signale les numéros en préparation, notamment le numéro 26 avec Victor Vasarely. J'avais été assez interloqué, quand au cours d'une conversation, Stephen Bann me fit part de l'intérêt que portait Ian Hamilton Finlay à l'œuvre de Victor Vasarely, très précisément au moment où Finlay concevait son livre *Ocean Stripe Series* 3 (1965). En 1966, Ian Hamilton Finlay édite une estampe de Vasarely *Drawing*. Deux œuvres de Vasarely figurent dans *movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung bildenden Kunst Architektur* édité par Franz Mon en 1960.

Dans son entretien avec Jacques Donguy, à la question «Je crois que c'est dans *Les lettres* n° 33 où tu parles comme source, comme inspiration possible, de Vasarely et de Pollock. C'est-à-dire le cinétisme et l'Action Painting», Pierre Garnier répond : «Oui. Vasarely, c'est évident. Tout ce qui concerne l'Op Art est évident. Il était évident que c'était parallèle, exactement comme la musique électro-acoustique, c'était parallèle aux recherches que nous faisons. D'autant plus qu'il y avait une poésie optique aussi, notamment en Tchécoslovaquie et en Allemagne, et une poésie optique qui fonctionnait exactement comme la peinture optique de Vasarely. [...] Quant à Vasarely et à l'Op Art, ce qui avait joué un rôle en ce qui me concerne, était la lecture des cours de Vasarely à l'Ecole des beaux-arts, lesquels cours avaient été tirés sur ronéo, et j'en avais acheté un exemplaire» (in : *Poésure et peinture, op. cit.*).

«[...] A la même époque, j'ai entendu un commentaire sur une exposition de Vasarely, à propos d'un tableau sur fond blanc, avec deux colonnes de petits carrés noirs, et quelques-uns de ces carrés sont obliques, et cela crée un mouvement dans le tableau. Et je me suis dit qu'on pouvait faire cela aussi en poésie. Donc j'ai fait des colonnes de mots et dans ces colonnes je cache un autre mot qui a le même nombre de lettres. C'était en 1959, ce sont les premières colonnes que j'ai faites». Ladislav Novak. (Entretien avec Jacques Donguy in *Poésure et peinture, op. cit.*).

«Je pense toutefois qu'il convient d'inclure dans ma définition de l'art cinétique la notion de "mouvement virtuel" si l'on veut que l'aspect "mouvement" soit primordial et disons le, nécessaire. Je dois reconnaître que nombre de poèmes concrets – essayons une fois encore, d'éviter le qualificatif de poème «op» – de poèmes spatialiste s'inscrivent dans cette direction. Tout dépend naturellement de la façon dont les poètes concrets acceptent d'être intégrés dans la grande famille des cinétistes [...] Imaginons un seul instant tous les textes visuels qui dans l'optique de "la proposition plastique" d'un Vasarely ou d'un Bridget Riley, pourraient alors devenir vraiment "abstraits" ou essentiels par le simple fait d'une "lecture cinétique"». Frank Popper, *Notes sur la poésie cinétique*, in : *Les carnets de l'Octéor - Nouvelle série / Approches 1*, 1966.

Plus loin dans ce texte, Frank Popper évoque le Groupe de recherche d'art Visuel de Paris, Frank J. Malina et les «poèmes-mobiles».¹⁸

Robert Creeley (1926-2005), poète nord-américain, est membre du groupe des «Black Mountain Poets». Un fragment de son court poème *Please* donne son titre à la revue de Ian Hamilton Finlay *Poor. Old. Tired. Horse*. Creeley contribue au numéro 7 de la revue.¹⁹ Jonathan Williams (qui a été étudiant au Black Mountain College)²⁰ cite volontiers un autre de ses poèmes de 1954, *Hi There!* : «In a letter dated september 12, 1954, I received a poem from Robert Creeley called "Hi There!" He appended a suspicious, scrobbled note: "Maybe I'm losing my mind?" For me, the poem was a delight and opened up a new world of possibilities.» (Jonathan Williams, *The Crooked Cake of Leo Cesspooch; or, how I survived bucolic plague & came unto Concrete* in : Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry. A World View, op. cit.*). Mary Ellen Solt cite quant à elle le poème *Le Fou*, poème qui figure également dans l'ouvrage de Franz Mon *movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung bildenden Kunst Architektur* (avec deux autres : *The Dishonest Mailmen* et *The Conspiracy*). Dom Sylvester Houédard termine son introduction au catalogue de l'exposition «arlington-une» en citant un poème de Creeley.

Robert Creeley publie en 1954 (Divers Press, maison d'édition qu'il dirige avec sa femme Ann, entre 1950 et 1954 à Majorque) *Black Rain* de Kitasono Katué²¹, figure marquante de la poésie concrète au Japon, fondateur et éditeur de la revue *VOU*. Kitasono Katué n'est pas encore à cette date tout à fait un familier de la poésie concrète. *Black Rain* associe poèmes et dessins abstraits.

C'est en 1957 que Katué fait paraître un premier poème concret dans le numéro 58 de *VOU*. A la différence de revues telles *subvers*, *vers-univers*, *futura*, *rot* ou *Ah* dont la fondation accompagne le mouvement de poésie concrète, *VOU* est une très ancienne revue de littérature d'avant-garde fondée en 1935 (160 numéros jusqu'en 1978). C'est au tournant des années 1960 qu'elle se consacre plus ouvertement aux poésies expérimentales du temps²². Dans le numéro 95 (1964) sont publiés «Plan-pilote pour la poésie concrète» («Plano-piloto para poesia concreta») manifeste du groupe Noigrandes paru originellement en 1958) et «Position I du mouvement international» (texte de Pierre Garnier paru la même année dans le numéro 32 de la revue *Les lettres*). Au fil des numéros qui suivent, on trouve outre les poètes japonais (Katué lui-même, Shimizu Toshihiko, Takahashi Shohachiro...) : John Furnival, Pignoti, Bertini, Blaine, Bory... Le numéro 114 est un numéro spécial poésie concrète avec : Eugen Gomringer, les frères de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Pierre Garnier, Franz Mon, Franco Verdi et Heinz Gappmayer.

L'exposition ne prétend pas faire de Raoul Hausmann²³ un poète concret ! Lui-même s'en défend à maintes reprises : «J'ai déjà écrit, il y a au moins 5 ans, des déclarations contre la poésie concrète dans «German life and letters» à Londres et encore plus ouvertement dans la revue belge «De Tafelronde» XII - 4 1967, sous le titre «Cinésopophonie»» (cf. courrier à Nicholas Zurbrugg daté du 7 mai 1970. Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, fonds Raoul Hausmann).

Cependant, il accepte de contribuer à diverses revues de poésie concrète ou visuelle : *Rhinozeros* (éditée en Allemagne par les frères Dienst), *Stereo Headphones*, (Nicholas Zurbrugg à Londres)²⁴, *De Tafelronde* (Paul de Vree, à Anvers, qui le rencontre à Limoges à la fin des années 1960). Pierre Garnier publie son texte *Les mutations des Langues* dans sa revue *Les lettres*. En 1959, Daniel Spoerri le sollicite pour un numéro de sa revue *material* (numéro sous forme d'affiche de grand format : 2 m x 2 m. cf. Courrier de Daniel Spoerri à Raoul Hausmann. Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, fonds Raoul Hausmann). Dans le numéro 4 de la revue *Form*, éditée par Philip Steadman, Mike Weaver et Stephen Bann, est publié «Manifesto on the Lawfulness of Sound» traduction en Anglais du texte *Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lauten* paru en 1923 dans le numéro 4 de la revue «Mecano». En 1961, le numéro 21 de la revue *Affiche*, titré «für Raoul Hausmann in Limoges anlässlich seines 75. Geburtstages im Juli '61» lui est entièrement consacré.²⁵

Il y a bien une familiarité entre les «poèmes optophonétiques» de Hausmann – qu'il nomme également «phonèmes visuels» – et les poèmes de Bob Cobbing titrés «sonic icons», œuvres qualifiées de façon générique de «concrete or kinetic "eyear poetry"» par Dom Sylvester Houédard dans son texte introductif au catalogue de l'exposition «arlington-une», exposition à laquelle Raoul Hausmann participe en 1966 à l'invitation de Kenelm Cox, Dom Sylvester Houédard et John Furnival.

1 – Pour des informations «de première main» sur ce mouvement, on lira *Poésie concrète - panorama* paru dans le numéro 32 de la revue *Les lettres* en 1964, et, traduit en français dans le catalogue «Poésure et peinture», le texte de Paul de Vree *Textes sonores - Poésie concrète - textes visuels* (initialement paru en 1971 dans le catalogue «Concrete Poetry»). On prendra également connaissances des manifestes théoriques, parfois un peu confus, de Eugen Gomringer, de Haroldo et Augusto de Campos, Max Bense, Öyvind Fahlström, Pierre Garnier et Paul de Vree.

Deux textes, en Anglais, permettent une approche historique de la poésie concrète : l'étude très fouillée de Mary Ellen Solt en introduction à *Concrete Poetry. A World View* et la préface de Stephen Bann à son livre *Concrete Poetry. An International Anthology*, texte tout en nuances qui mesure, au travers d'études d'œuvres, les différences et les liens entre les styles de poésie concrète (eux-mêmes artistes, les deux auteurs sont partie prenante du mouvement).

2 – En 1952 à São Paulo au Brésil, Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari fondent le groupe «Noigrandes». De l'autre côté de l'Atlantique, en Suisse, Eugen Gomringer publie à Berne en 1953 *konstellationen*. La même année Öyvind Fahlström publie en Suède son *Manifest för konkret poesie*. Les uns et les autres œuvrent dans le domaine de la poésie expérimentale, sans se connaître. La rencontre entre Eugen Gomringer et Décio Pignatari, à Ulm en 1955 ouvre la voie à des échanges réciproques et marque l'émergence du mouvement qui prend le nom de «poésie concrète», dénomination retenue par Gomringer et les membres du groupe Noigrandes pour désigner leurs œuvres respectives.

«I employed the term "Concrete Poetry" for the first time as a result of my meeting with Décio Pignatari in Ulm, where I was Secretary of Max Bill. Within the field of Concrete Poetry I still held firmly to the term "constellation" as to a form typical of my own work.» (Eugen Gomringer, «The First Years of Concrete Poetry» in : *Form* n° 4, 1967, p. 18. Traduction, Stephen Bann).

3 – A l'inverse, la revue *futura* également éditée par Hansjörg Mayer, entre 1965 et 1968, est tirée à 1200 exemplaires, jouant ainsi pleinement son rôle d'«organe de diffusion» de la poésie concrète. Le format des planches des portfolios, 48 x 48 cm, est le même que celui de *futura*, et on retrouve dans la revue les acteurs majeurs de la poésie concrète internationale : Mathias Goeritz (Mexique), Carlo Belloli (Italie), Bohumila Grögerová et Josef Hirsal (Prague), Ian Hamilton Finlay (Ecosse), Augusto de Campos (Brésil), Edward Lucie Smith (Angleterre), Jonathan Williams (USA), Hiro Kamimura (Japon), Pierre Garnier (France), Bob Cobbing (Angleterre), Edwin Morgan (Ecosse), Wolfgang Schmidt (Allemagne), ainsi que les membres du groupe de Stuttgart (Frieder Nake, Klaus Burkhardt, Max Bense, Reinhardt Döhl) et ceux du «Materialgruppe» de Darmstadt (Emmett Williams, Dieter Rot, Claus Bremer et André Tomkins).

La revue *futura* pourrait bien être la plus singulière des «anthologies» de poésie concrète, un peu avant celles, bien différentes, de Emmett Williams, Mary Ellen Solt, Stephen Bann, Josef Hirsal et Maurizio Nannucci – et quelques années après celle de Daniel Spoerri (premier numéro de *Material* paru en 1957).

4 – Portfolio réalisé à l'académie des beaux-arts de Bath, où enseigne John Furnival.

5 – En 1968, pour le numéro 4 de sa revue *Open*, Francis Mérino donne carte blanche à Ben Vautier. Ben n'y est pas très tendre avec certains poètes concrets français usant de la machine à écrire : «Je reçois beaucoup trop de poésies concrètes, etc. J'en ai une indigestion. Cela est petit et puéril. Un vrai cul-de-sac, qui ne véhicule rien de neuf, auquel je ne reproche pas la facilité d'exécution mais la pauvreté intellectuelle d'une bande de dactylos en chômage. Ce qui me chagrine aussi c'est que dans toutes ces publications de poésies concrètes et expérimentales, les rédacteurs insèrent parfois des œuvres nettement supérieures telles les «events» de George Brecht qui, malgré la simplicité du texte n'ont rien de commun avec les astuces typographiques des Chopin, Garnier, Blaine, etc.»

6 – Par ailleurs, Herman de Vries utilise parfois des lettres-pochoirs combinées à une impression sérigraphique (*hommage aan de chaoten*, 1969) et il arrive à John Furnival d'utiliser une nouvelle et beaucoup plus légère forme de caractère mobile : le «Letraset».

Toutes ces façons de faire confèrent des «matérialités» différentes aux œuvres produites, matérialités évidemment concrètes : du poids de l'inscription, devenu ludique, de la composition «au plomb» à la frappe cinglante et sonore de la machine à écrire, au si caressant frottage des caractères «Letraset».

D'autres publications calligraphiques sont présentées dans l'exposition. Deux numéros de la revue *Rhinozeros* des frères Dienst (auxquels contribue Raoul Hausmann), et le premier livre de Suzanne Bernard : «Mais je voudrais parler d'une poétesse, que je considère, avant Pierre Garnier, comme l'anticipatrice de la poésie concrète en France. Elle s'appelle, ou s'appelait, Suzanne Bernard. Qu'est-ce qu'elle avait publié ? Un livre, dont je ne me rappelle plus le titre, à la fin des années 50. Le livre est extrêmement intéressant. Après, elle a continué à faire des recherches dans ce sens, mais j'ai perdu sa trace». (Carlo Belloli, entretien avec Jacques Donguy. *Poésure et peinture*, Marseille : musées de Marseille ; Paris : Réunion des musées nationaux, 1993). «Suzanne Bernard dessina des signes dans l'espace, et un de ses livres au début des années 60 porte ce nom significatif : *Signes*. Ses poèmes, faits de lettres sur le blanc de la page, furent joués, si ma mémoire est bonne, par la Schola Cantorum à Paris, en 1961 ou 62. Nous y étions, Altazor et moi. [...] Bernard n'a pas continué ses expériences, qu'elle relate dans son livre *Le Temps des Cigales*. (Henri Chopin in : *Poésie sonore internationale*, Jean-Michel Place éditeur, Collection «Trajectoires», coordination : Michel Giroud, Paris, 1979).

7 – D'autres poètes concrets soulignent leur intérêt pour le «mot-poème» ou le «poème-mot».

«[...] I am inclined to express all thoughts in a short form and had always take pleasure in algebraic equations, I found it wonderful that one could say so much with a single word. I still find sublime, for example, the way in which my friend Décio Pignatari called attention to the word LIFE at a later date [1958]». (Eugen Gomringer in : *Form* n° 4 op. cit.). [...] «Les hommes de demain ne voudront pas rechercher dans les bibliothèques mais sur les murs de leurs chambres les poèmes, comme intégration aux espaces où se développera leur travail quotidien. Mes textes-poèmes n'évoquent pas des états d'âme, ni ne racontent des histoires occasionnelles. Ni optimisme, ni pessimisme dans ma recherche des mots pour la poésie. Seulement une architecture verbale nue, dynamique, dans sa distribution spatiale inédite, totalement optique dans son développement structurel typographique. Il suffira d'un mot pour écrire un livre.» [...] (Carlo Belloli, entretien avec Jacques Donguy. Catalogue *Poésure et peinture*, Marseille : musées de Marseille, et Paris : Réunion des musées nationaux, 1993). Dans ce même entretien, Carlo Belloli revient sur son intérêt pour les poèmes-affiches : «Il Poemi Stradali [1965] sont vingt poèmes d'affiches routières – stradali, qu'on peut traduire par «dans la rue» ou «routière» – que les éditions Imago Bassoli ont affichés en dix mille exemplaires pendant une semaine entière à Milan, à Rome et à Turin, imprimés en lithographie polychrome. [...] le poème-affiche était collé dans les rues comme des affiches normales».

On connaît par ailleurs les «poster-poems» de Ian Hamilton Finlay. A la suite de Pierre Albert-Birot ou Raoul Hausmann, il s'agit de «sortir» le poème de la page.

«Properly, the poem should be constructed of cut-out letters, to occupy not a page but an entire wall above a children's playground». Ian Hamilton Finlay à propos de son poème «acrobats» (in : Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, New York - Villefranche - Frankfurt : Something Else Press, 1967).

Plus exactement, sortir le poème de la feuille ; l'espace du poème est la feuille (affiche, planches de différents formats : du courant 21 x 29,7 cm à celui des portfolios édités par Hansjörg Mayer). Rares sont les poètes concrets à avoir, outre des compilations de «planches», produit des livres dans lesquels le poème concret trouve sa juste place. Ian Hamilton Finlay est de ceux-ci. Ses trois dépliants de petit format (10 x 5,23 cm, fermé) titrés *Textbooklet* 1, 2 et 3 sont quasiment des manifestes du genre. D'une part, le pli annonce l'idée du livre, et, d'autre part, la distribution du texte dans l'espace des volets du dépliant «oriente» son sens. A ce titre, la mise en page du *Textbooklet* 3 est remarquable : le texte *typography / which used to flow / like rivers* est composé dans des corps différents et s'appuie soit verticalement soit horizontalement sur les plis du dépliant (tout aussi manifeste le *Textbooklet* 1 dont le texte est composé suivant trois verticales : *concrete effects ? / crossword effects ? / weather effects ?*).

8 – Au début de son texte *Tarasque : an introduction* (catalogue de l'exposition *Metaphor and motif*, Tarasque Press, 1972), Stephen Bann renvoie à une sorte de «tradition» éditoriale : «[...] we are obliged to recognize the fact that English Little Magazines have, at important junctures, performed a unique initiatory role. When the Pre-Raphaelites founded their periodical *The Germ* in 1850, they were concerned above all with two things: that a publication 'conducted principally by artists' should expound the doctrine of adherence to the 'simplicity of nature', and that an opportunity should be created for the presentation of both 'Art and Poetry' sharing the same aesthetic basis.»

9 – 25 livraisons entre 1961 et 1967 selon *Ian Hamilton Finlay & The Wild Hawthorn Press. A Catalogue Raisonné. 1958-1990*, Edinburgh, Graeme Murray, 1990 ; entre 1962 et 1968 selon *Ian Hamilton Finlay. A visual primer*. Publié cette année, l'ouvrage *In Numbers : Serial Publications by Artists since 1955* (pages 314 – 321) donne la chronologie des parutions.

10 – Yves Abrioux «Biographical notes» in : *Ian Hamilton Finlay. A visual primer*, Edinburgh, Reaktion Books, 1985. Page 9.

11 – De manière moins affirmée, Hansjörg Mayer, dans sa revue *futura* mêle les genres. Pas «dogmatique» (dixit Hans Locher et Kees Bross dans leur introduction au catalogue *publikaties van de edition hansjörg mayer – en werk van hansjörg mayer*), il publie des artistes plus proches du mouvement «Fluxus» que de la poésie concrète – Dick Higgins, Wolf Vostell et Robert Filliou. Il y publie également Herman de Vries, Peter Schmidt (qui, à partir de 1964, produit des œuvres visuelles – gradations picturales – réalisées à partir de programmes aléatoires) et, apparemment plus étonnamment, Louis Zukofsky poète nord-américain né en 1904 (dans les années 1930, Louis Zukovsky (1904-1978) fait partie du mouvement poétique «Objectivist» aux côtés de George Oppen, Carl Rakosi et Charles Reznikoff. Il est proche de Ezra Pound qui le publie dès 1928 dans son éphémère revue *The Exile*. John Farnham publie également Louis Zukovsky dans son «Openings Press»).

12 – C'est grâce à Pierre Albert-Birot qui connaît l'un et l'autre, que Carlo Belloli et Raoul Hausmann entrent en contact à la fin des années 1950.

13 – The exhibition "Metaphor and Motif" which opens at the Midland Group Gallery on February 12th, 1972 is the retrospective of seven years of activity which has been more or less unnoticed locally. Organised by Tarasque press, the work featured can be loosely grouped under the heading of concrete and post-concrete poetry. [...] But in no sense has Tarasque Press been dedicated to the arena of concrete poetry; because of our firm literary origins, and because of the lateness of our embracing that area, we have been the *derrière-garde* of such movement». Simon Cutts in : *Platform Magazine*, 1972.

14 – «The Objectivists insisted on the poem as a made thing, as a careful construction rather than an outpouring, while Concrete Poetry saw the poem as an object rather than a song. For me, working with a press is a farther level of objectification. Quite as much as consonants and vowels, different papers and typefaces can give weight, tone and measure». Thomas A. Clark, lettre à David Burnett, 1995, in catalogue : *Certain Trees. The Constructed Book, Poem and Object 1964-2006*.

15 – A propos des liens entre ces artistes-éditeurs, on consultera le catalogue de l'exposition *Certain Trees. The Constructed Book, Poem and Object 1964-2006* (Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche, 2006, commissaire : Simon Cutts).

16 – A ce propos, on lira les textes de Mike Weaver et Stephen Bann parus dans le numéro 34 de la revue "Les lettres" (Paris, Editions André Silvaire, 1965).

17 – «Creeley was one of Finlay's favourite poets, perhaps of Creeley's formal inventiveness, particularly in the early poems, 1950-65. It's this formal sense that is the link rather than any more direct engagement with concrete on Creeley's part. You might look at "I Know a Man", perhaps Creeley's most famous poems. Or you might compare his poem "Wait for me", with its two interwoven conversations, with Finlay's "a little poem to put your eyes to sleep".» (Thomas A. Clark, courrier à dm, mars 2009).

«I was always aware of Creeley from the late tens, always thought his work very important to me, but still recognised it was an American voice, in the tradition of Whitman Pound Williams Olsen. Its concision was different from European Modernism, but nonetheless appealing. We used Creeley a few times in Tarasque, especially in the little anthology of Small Poems. Finally, it is the voice of speech, beautifully distilled as it may be, and I think that Finlay, Stuart Mills and myself were looking for something essentially more plastic and with a different syntax than that». (Simon Cutts, courrier à dm, mars 2009).

18 – Dans sa revue *integration*, certainement – parce que la plus ouverte, la moins dogmatique – la plus importante revue européenne éditée dans les années 1965-1972, Herman de Vries publie Malina, texte «kinetic painting» (n° 4, 1965). Dans le numéro 7/8 de février 1967 on trouve un texte de Lev Nusberg du collectif *dwiezjenije* (Moscou) «van waarnemen tot handelen !» (dans le numéro 4 d'avril 1967 de la revue *Form*, on trouve un autre texte de Lev Nusberg «What is Kinetism», et un dossier consacré à Josef Albers. Albers qui a enseigné à la fois à Ulm et au Black Mountain College). Déjà dans *nul = 0* (n° 2, 1963) Herman de Vries publiait le Groupe de recherches d'art visuel de Paris (Garcia, Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral). La contribution de Herman de Vries à l'exposition «Arlington-une» organisée par Dom Sylvester Houédard, John Farnham et Kenelm Cox à Arlington (Gloucestershire) en 1966, est un «aerial poem» : «"aerial poems" were cardboards hanging on nylon threads with randomly chosen words sometimes turning in the wind / ventilations. texts in this way free for combination, interpretation». (lettre de Herman de Vries à dm).

Herman de Vries, artiste et éditeur néerlandais est, dans ces années-là, sans appartenir vraiment à ce mouvement de la poésie expérimentale, en relation avec bon nombre de poètes concrets. Dans *revue integration* il publie Paul de Vree, Herman Damen, Hans Clavin, Hansjörg Mayer, Mathias Goeritz, Carlo Belloli, Wolfgang Schmidt, Arrigo Lora-Totino, Timm Ulrichs, Dom Sylvester Houédard, Shimizu Toshihiko... Herman de Vries contribue à différentes revues de poésie concrète : *De Tafelronde* de Paul de Vree, *futura*, *vers-univers* de Frans Vanderlinde, *Ah* de Herman Damen, *subvers* de Hans Clavin ...

Dans son *eschenau summer press & temporary travelling publications*, maison d'édition fondée en 1974, il publie régulièrement Robert Lax (n° 38, n° 39, n° 41, n° 46) et Thomas A. Clark (n° 28), Eugen Gomringer (n° 53).

19 – Plus connue est la sympathie entre poètes concrets et Ezra Pound : les frères de Campos et Décio Pignatari donnent au groupe qu'ils forment en 1952 le nom de «Noigrandes», emprunté au *canto XX* de Pound. Augusto de Campos traduit les "Cantos" en Portugais. Kitasono Katué et Ezra Pound correspondent déjà dans les années 1940.

20 – «I met Jonathan in Mallorca. There are some photographs of Jonathan's of Ann and myself at the place we then lived, the first place we had there, before I went to Black Mountain. He had been a student at Black Mountain and now in the Army in Stuttgart and came, as I recall, on vacation to visit us in Mallorca.» Robert Creeley, entretien avec Alastair Johnston, *Ampersand* vol 7 n° 1, San Francisco, hiver 1987

21 – «He [Katué] was in Japan. This is the Pound connection. He'd been immensely responsive and helpful. He publishes several of my poems in an edition of his own as curious American haiku he translates and publishes. He also publishes parts of "Notes for a New Prose" in his magazine *VOU*. Finally he and I parted ways in a very old-time human confusion. He was an old friend through correspondence with Kenneth Rexroth and when he sadly learned of Kenneth's and my dilemma he felt that he, in honor of his old friend – the treasured friend – must stay loyal to Kenneth. I remember he wrote this very sad letter, in no wise accusing, but just saying, "My commitments are sadly necessarily with Kenneth and I'm afraid that must end our relationship." I didn't, obviously, enjoy it but I could dig what he was saying». Robert Creeley, entretien avec Alastair Johnston, *Ampersand*, op. cit.

22 – D'autres revues suivront la même évolution, notamment *De Tafelronde* publiée à Anvers par Paul de Vree et Cinquième saison à partir du moment où Henri Chopin en devient le rédacteur.

23 – Dans son entretien avec Jacques Donguy, dans le catalogue *Poésure et peinture*, Jean-François Bory est assez impitoyable avec Raoul Hausmann. – Jacques Donguy : «Donc, la redécouverte des avant-gardes, Raoul Hausmann, et – petit point d'histoire – tu as bien rencontré Raoul Hausmann vivant à Limoges». – Jean-François Bory : «Oui. Et pour dire la vérité, ce n'était pas fabuleux. A Limoges, tout simplement parce que je suis Limousin, et qu'en allant voir mes parents, je descendais à Limoges. Un jour, j'apprends que Raoul Hausmann y était. Je vais le voir. C'était quelqu'un qui avait fait des choses incontestablement très importantes quand il était jeune, mais qui était devenu un vieillard insupportable qui vivait sur les textes qu'il avait écrit entre 1918 et 1924. C'était en 1969, et il me récitait : «fmsbwtözüäupggiv...», ce fameux poème ; il était un peu paranoïaque. Quoique je puisse comprendre qu'il soit paranoïaque, parce qu'il était complètement isolé à ce moment-là.

[...] Raoul est un point important de l'histoire. Quand je l'ai rencontré, il était totalement inconnu et considéré comme une poussière dans l'histoire de l'art. Aujourd'hui, à cause de l'excès de fétichisation auquel on a assisté, Hausmann est considéré comme le plus important personnage de Dada. Or, c'est inexact. Hausmann était quelqu'un d'extrêmement vaniteux, et qui n'a produit qu'une œuvre très restreinte. C'est-à-dire que la poésie de Hausmann se loge dans une plaquette de vingt pages. Tout le reste ne présente pas beaucoup d'intérêt. Les collages qu'il faisait en 1970, ce n'est rien d'extraordinaire, il faut dire la vérité. Alors, qu'Hausmann soit quelqu'un d'important, incontestablement, pour les années 1918-1920, soit. Mais en 1970, Hausmann était un vieux monsieur qui avait eu le courage, la volonté de continuer à penser ce qu'il avait pensé autrefois, et cela, c'est admirable».

Quant à l'isolement de Hausmann à Limoges, on peut amender les propos de Jean-François Bory. Raoul Hausmann entretient – depuis la fin des années 1950 et jusqu'à sa mort – une correspondance soutenue avec entre autres : Daniel Spoerri, Paul de Vree, Dom Sylvester Houédard, Timm Ulrichs, Jiri Valoch, Richard Kostelanetz, Dick Higgins, Ernst Jandl, Mike Weaver, Paul-Armand Gette, Franz Mon et même Mieko Shiomi, Ben Vautier, Sten Hanson ou Shimizu Toshihiko. S'agissant de notoriété on signalera juste que Raoul Hausmann apparaît dans *Fluxus Preview Review* en 1963 comme l'éditeur d'une prochaine «Yearbox» *FLUXUS 7 «HOMAGETO DADA»* et qu'il participe en 1964, à l'invitation de Mike Weaver, à la «First International Exhibition of Concrete, Phonetic and Kinetic poetry» à Cambridge. Question solitude ou renommée, on peut faire pire.

24 – Pour ce qui est de la poésie concrète au sens strict (nous l'avons déjà vu, dans ce domaine, le flou est acceptable) *Stereo Headphones* est une revue somme toute tardive mais bien inscrite dans le flot des revues de l'époque. Aux sommaires des numéros, on trouve : Thomas A. Clark, Bob Cobbing, Dom Sylvester Houédard, Ernst Jandl, Robert Lax, Maurizio Nannucci, Stephen Bann, Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Tom Phillips, Kitasono Katué, John Furnival, Franz Mon, Paul de Vree...

On lira, avec curiosité, dans le numéro 5 (1972) le texte signé Bob Cobbing et Peter Mayer, titré «Some Myths of Concrete Poetry» qui commence ainsi : «When the history of concrete poetry comes to be written, it is important that facts should be separated from myths». Et on lira avec gourmandise, dans le numéro 6 (1974), les réponses de Henri Chopin et Stephen Bann à cet article, ainsi que le texte de Cobbing et Mayer en riposte aux propos de Chopin et Bann.

25 – La revue *Affiche*, éditée à Stuttgart par Klaus Burkhardt (22 numéros parus en 1960-61 dont le tirage varie de 100 à 350 exemplaires, signés ou non) apparaît comme le «modèle» de la revue de Hansjörg Mayer *futura* : une feuille, d'un format 48 x 62 cm, est pliée en quatre dans le sens vertical puis en deux dans le sens horizontal (dépliée, la feuille apparaît divisée en huit volets matérialisés par les plis ; sept sont occupés par les contributions des auteurs, le dernier fait office de page de couverture).

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

Ian Hamilton Finlay & The Wild Hawthorn Press. *A Catalogue Raisonné. 1958-1990*, Edinburgh, Graeme Murray, 1990.

Hansjörg Mayer,

publikaties van de edition hansjörg mayer – en werk van hansjörg mayer

publikationen der edition hansjörg mayer – un arbeiten von hansjörg mayer

publications by edition hansjörg mayer – and works by hansjörg mayer

[Stuttgart] : edition hansjörg mayer, 1968.

Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*, New York - Villefranche - Frankfurt : Something Else press, 1967.

Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington et Londres : Indiana University Press, 1968.

Stephen Bann, *concrete poetry. an international anthology*, Londres : London Magazine editions, 1967.

klankteksten / ? konkrete poëzie / visuele teksten – sound texts / ? concrete poetry / visual texts – akustische texte / ? konkrete poesie / visuelle texte, introduction de Liesbeth Crommelin., textes de Paul de Vree, Reinhard Döhl et Bob Cobbing, Amsterdam : Stedelijk Museum ; Stuttgart : Württemberischer Kunstmuseum ; Nürnberg : Institut für moderne Kunst, 1970.

Dom Sylvester Houedard, *Concrete Poetry and Ian Hamilton Finlay*, in : *Typographica* n° 8, Londres : Herbert Spencer éditeur, décembre 1963.

The Chicago Review, volume 19 numéro 4, *anthology of concretism*, Chicago : University of Chicago, 1967.

herman de vries. werken 1954-1980, groningen : groningen museum, 1980, pages 26 – 35.

Opus international n° 40-41, Paris : Editions Georges Fall, janvier 1973.

DOC(K)S n° 7-8 «spécial Japon», Ventabren : Editions Nepe, juillet 1977.

Textuel n° 40 «Ecriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient», Paris :

Centre d'étude de l'écriture / Université Paris 7 - Denis Diderot, 2001.

Marianne Simon-Oikawa, *Ecriture poétique, poésie de l'écriture :*

formes et enjeux de la poésie visuelle japonaise, in : *EBISU* n° 25, Tokyo : Maison franco-japonaise,

2000 [paru en 2001].

Marianne Simon-Oikawa, *Les poèmes franco-japonais de Pierre Garnier et Niikuni Seiichi :*

le cas de Micropoèmes et Petits Poèmes mathématiques simplistes, in : *L'autre de l'œuvre*, Yoshikazu Nakaji (dir.), Presses universitaires de Vincennes, 2007.

Victor Brand, *In Numbers : Serial Publications by Artists since 1955*, PPP Editions et JRP/Ringier, 2010.

Alec Finlay, *Woods Notes Wild : essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*, Edinburg : Polygon, 1995.

Revue d'artistes, ouvrage dirigé par Marie Boivent, Fougères : association Arcade ; Rennes : Lendroit galerie ; Paris : Les éditions provisoires, 2008.

Poésure et peinture, Marseille : musées de Marseille ; Paris : Réunion des musées nationaux, 1993.

Certain Trees. The Constructed Book, Poem and Object 1964-2006, ouvrage dirigé par Simon Cutts, Saint-Yrieix-la-Perche, Le Centre des livres d'artistes, 2006.

Robert Creeley. *The Collected Poems of Robert Creeley 1945 - 1975*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1982.

Un site très complet sur Max Bense et le groupe de Stuttgart : www.max-bense.de/

Sur Robert Creeley : www.poetryfoundation.org/

REMERCIEMENTS pour leur aide précieuse à : Anne-Marie Christin, Thomas A. Clark, Simon Cutts, herman de vries, John Furnival, Olivier Michelin conservateur du Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, Marianne Simon-Oikawa.