



ISSN 1724-0700
ISSN en ligne 2260-8087

Le corps des mots. Voix surréalistes en Belgique francophone

Michel Wauthion

Université de Pavie, Italie

michelflorentgeorges.wauthion@unipv.it

<https://orcid.org/0000-0001-6498-1475>

Marie Godet

Centre Daily-Bul & Co, Belgique

marie@dailybulandco.be

<https://orcid.org/0000-0002-5575-979X>

Reçu le 03-10-2022 / Évalué le 04-11-2022 / Accepté le 02-12-2022

Résumé

La voix prononce les mots comme l'écriture manuscrite les trace, en apportant la personnalisation d'un code partagé par une communauté. L'importance culturelle de la vue comme mode de perception et de reconnaissance fait que nous sommes habitués à utiliser la photographie et la signature pour identifier quelqu'un. Cette contribution décrit une expérimentation née de l'analyse prosodique de la voix de six écrivains ou artistes belges liés au courant surréaliste : Broodthaers, Bury, Chavée, Dotremont, Magritte et Mariën. Sans prétendre énoncer les règles d'un mécanisme de correspondance entre la voix et l'œuvre, nous avons observé si la propre voix d'artistes ayant une relation singulière à la place du corps dans le langage peut être analysée comme un reflet vocal de leur art ou de leur poétique. En d'autres termes, les inflexions de la voix trouvent-elles une correspondance avec la démarche d'un artiste telle qu'elle se révèle dans son œuvre ?

Mots-clés : prosodie, parole, surréalisme, Belgique, stylistique

Il corpo della voce. Analisi vocale del surrealismo belga francofono

Riassunto

La voce enuncia le parole così come la mano le traccia, rilevando la personalizzazione individuale di un codice condiviso in una data comunità. L'importanza culturale del senso della vista come modalità di percezione e riconoscimento si traduce nel fatto che siamo abituati a usare fotografie e firme per identificare qualcuno. Questo contributo cerca di inseguire vie diverse di riconoscimento. Vi viene descritto un esperimento nato dall'analisi prosodica delle voci di sei scrittori o artisti belgi legati al movimento surrealista: Broodthaers, Bury, Chavée, Dotremont, Magritte e Mariën. Senza cercare di stabilire le regole di un meccanismo di corrispondenza tra voce e opera, abbiamo osservato se le voci proprie di artisti con un rapporto singolare con il posto del corpo nel linguaggio possono essere analizzate come un

riflesso vocale della propria arte poetica. In altre parole, le inflessioni della voce trovano una corrispondenza con la personalità di un artista così come si rivela nella sua opera?

Parole chiave: prosodia, parola, surrealismo, Belgio, stilistica

Embodied words. The substance of voice in six Belgian French speaking surrealist artists

Abstract

The voice enunciates the words as the hand traces them, detecting the individual personalization of a shared code in a given community. The cultural importance of sight as a mode of perception and recognition translates into the fact that we are accustomed to using photographs and signatures to identify someone. This contribution tries to pursue different ways of recognition. It describes an experiment born from the prosodic analysis of the voice of six Belgian writers or artists linked to the surrealist movement: Broodthaers, Bury, Chavée, Dotremont, Magritte and Mariën. Without trying to establish the rules of a correspondence mechanism between voice and work, we have observed whether the own voice of artists who developed a special relationship to the place of the body in language can be analyzed as a vocal reflection of their own poetic art. In other words, do the inflections of the voice match the personality of an artist as it is revealed in his or her work?

Keywords: prosody, speech, surrealism, Belgium, stylistics

Introduction¹

L'exposition *Voix surréalistes. Le corps des mots* est une exposition expérimentale sur la relation entre voix et création chez six artistes et/ou poètes belges francophones, qui s'est tenue en 2022 à La Louvière, en Belgique. Elle fait suite à une journée d'études sur la voix et finalement à un ensemble de réflexions conduites par l'un des contributeurs sur la prosodie de la parole en langue française, dans le contexte des enseignements de second cycle en linguistique théorique et appliquée des langues modernes². La voix est d'abord le marqueur d'une personne. À l'instar d'un portrait photographique, l'exposition invite ainsi à utiliser la voix comme outil de découverte des créateurs choisis. Mais le parcours artistique va plus loin et cherche à identifier les correspondances possibles entre l'expression verbale d'un individu et sa démarche créative. L'exposition croise donc plusieurs problématiques, liées tant à l'art qu'à la linguistique, et découle également d'une réflexion sur la place de l'archive sonore dans les expositions. La présente contribution présente les enjeux interdisciplinaires de cette recherche et fournit au lecteur la synthèse des principaux résultats obtenus dans la préparation de cette manifestation.

Les acteurs analysés sont tous liés au mouvement surréaliste, que nous ne redéfinirons pas ici. Cette connexion surréaliste a été privilégiée pour plusieurs raisons. D'abord, parce que la voix est un mélange de forme et de contenu, d'esprit et de corps, d'éléments contrôlés et spontanés. Une telle *alchimie du verbe* est au cœur de la naissance du mouvement surréaliste et aussi de ses dissensions. Il est donc intéressant d'étudier les deux générations surréalistes dans ce cadre. Ensuite, les six artistes et écrivains sélectionnés entretiennent un rapport très fort au langage verbal dans la création : Achille Chavée, Marcel Mariën, Christian Dotremont, Marcel Broodthaers sont avant tout des poètes. René Magritte, en plus d'avoir écrit abondamment, joue dans sa peinture sur les rapports entre le mot, l'image et la chose. Les mots apparaissent fréquemment à la surface même de ses tableaux. On sait moins que Pol Bury, artiste cinétique mondialement connu, a développé et entretenu tout au long de son parcours une intense activité d'écriture. La fondation du Daily-Bul avec André Balthazar, revue et maison d'édition, en est la trace la plus évidente. Cette pratique prend les formes les plus diverses chez Bury : il est un précurseur du livre d'artiste, rédige des carnets personnels, écrit des chroniques journalistiques, publie sous divers pseudonymes et met en relation étroite son écriture avec son activité de sculpteur³.

L'étude de la voix permet de souligner l'importance de la parole partagée par ces artistes et de mettre aussi en évidence ce qui les distingue idéologiquement. Quand on s'exprime verbalement, on ne communique pas seulement par la sémantique, par le sens des mots et des phrases. Notre façon de parler est également porteuse de signification. À partir du moment où le corps joue un rôle essentiel dans la création surréaliste, entraînant des prises de position qui créeront la rupture entre les divers acteurs, on peut se demander si ces postures artistiques se retrouvent également dans l'expression verbale ou, pour le dire autrement, si l'on peut détecter certains choix théoriques et artistiques de ces créateurs dans leur voix. Le rapport entre la voix et l'œuvre ne possède pas de légitimité scientifique a priori. Le rapprochement que nous proposons est une *illustration*, qui contribue au même titre que la représentation photographique à faire le portrait de l'artiste. Ce portrait est ensuite relié à la biographie, elle-même renvoyant à l'œuvre avec toutes les précautions et limites d'usage. Mais la voix est aussi une forme textuelle, une expression orale qui, en tant que témoignage, possède une relation à la pensée que la photographie recèle moins directement. Il y a donc une forme de traduction possible entre la parole et la création, à la manière des traductions de genre (comme la mise en musique d'un poème, par exemple). Notre proposition expérimentale vise à identifier les traces possibles de la création dans la voix conçue comme une illustration sonore, autant qu'un prolongement par l'écriture du style expressif manifesté dans la voix.

1. Analyser le corps des mots, une étude clinique des voix surréalistes

Si l'on en fait une lecture linéaire, le titre de l'exposition renvoie à l'enveloppe corporelle des mots, leur enveloppe visible. Cette substance verbale correspond à la partie visible du signe linguistique ; c'est ce qu'on appelle depuis Saussure le signifiant ou l'image acoustique, la face cachée du signe étant occupée par la signification du mot, ce à quoi il fait penser, ce qu'il veut dire. Le corps des mots, en simplifiant, ce seraient les caractères, les lettres moulées dans la tête ou sur la feuille de papier. Si l'on cherche un peu plus loin, on dira que ce titre indique encore que les mots ont un corps et que l'exposé qui suit présente ledit corps ou ladite substance, explique ses propriétés, et quelle est sa nature. Enfin, selon que le plan général se situe au niveau de la parole ou de l'écriture, le corps des mots sera parlé ou écrit. Dans notre cas, c'est le premier choix : le corps des mots, c'est la voix parlée.

On peut donc considérer qu'il s'agit d'une exposition sur la voix où celle-ci n'est rien d'autre qu'une manifestation du corps. Le sens commun s'y refuse : on dit d'une personne présente avec son corps qu'elle est là « en chair et en os », on ne pense pas que l'émission sonore fait partie du corps. Notre idée est que la voix est aussi un indice du corps, aussi vrai qu'il n'y a pas de fumée sans feu. La voix opère en sélectionnant parmi les cinq sens celui qui passe par l'oreille de l'auditeur et la bouche du locuteur. Aussi présentons-nous la production sonore en considérant qu'elle est le témoignage du corps par les ondes, le prolongement sonore de l'enveloppe corporelle de l'émetteur. Par une sorte de boucle sémantique, la voix est identifiée comme faisant partie du corps en tant qu'émanation. Au fond, la voix enregistrée est une image acoustique qui possède en tant que signe une légitimité complète à représenter les gens, autant qu'une photographie. C'est ce que nous avons appelé le principe d'*illustration* dans le paragraphe précédent.

En sciences du langage, l'analyse de la voix humaine a une dimension *universelle* et objective : l'étude des conditions physiologiques de la production sonore et les paramètres de réception du message verbal dans le contexte général du fonctionnement de la communication. Mais la parole est aussi inscrite dans le contexte de la *variation* : les différentes communautés linguistiques adaptent ces principes généraux en fonction de leurs spécificités. Les individus assimilent les modèles et les accommodent en fonction de leur morphologie, de leur psychisme peut-être, de leur expérience de vie assurément. L'analyse de la variation individuelle de la voix est un peu marginale dans les études linguistiques car les sciences du langage n'ont pas directement vocation à l'étude singulière. On n'étudie l'individu que s'il représente un groupe ou alors on fait ce qu'on appelle une étude clinique. C'est ce qui fait d'abord l'originalité de cette étude du point de vue de la langue :

on ne cherche pas à dire en quoi les voix se ressemblent mais en quoi chacune se distingue des autres et reflète l'identité verbale d'un locuteur, ce qu'on appelle une signature vocale. Les artistes sont interrogés dans des circonstances et sur des sujets comparables ; la variable circonstancielle ou thématique est neutralisée. Chacun nous offre donc sa voix nue.

Dans le domaine musical, il est relativement admis que la langue maternelle influence la composition au niveau rythmique. Avec une relative confiance, les chercheurs ont ainsi établi qu'on distingue dans la musique classique française la trace du rythme syllabique de la langue, où toutes les syllabes, fortes et faibles, sont articulées. En revanche, la musique anglaise porterait la marque d'une langue accentuelle, où les syllabes faibles font presque systématiquement disparaître la voyelle, ce qui rend si reconnaissable l'accent français dans la prononciation de l'anglais et inversement (Patel, Daniele 2003). Notre hypothèse est d'aller plus loin encore et de rechercher un parallélisme entre la prosodie de la parole et le style d'écriture, voire l'œuvre d'art même. Bien sûr, il ne s'agit pas d'établir une traduction véritable où la palette sonore aurait son équivalent chromatique, vérifiable sur la toile. Mais on peut rechercher comment la manière de parler émaille l'écriture et comment les deux formes se répondent, tant il est vrai que l'écriture et la parole forment les deux faces d'un seul objet appelé langue et que la philologie nous a enseigné combien l'une et l'autre n'ont cessé de s'influencer dans la construction des langues modernes.

La question est donc de savoir si l'écrivain, qui fait un usage singulier de la langue pour faire de la littérature - ce qu'on appelle le style -, porte la trace de son art dans les inflexions de sa voix. Pour certains, c'est chose sûre : Céline parle avec des points de suspension et Duras en vieillissant multiplie les coupures et les raccords dans sa parole, tous traits qui ressemblent fort à sa manière d'écrire. Dans le cas des surréalistes vient se glisser entre la parole et l'écriture la place du corps, comme nous allons le voir.

2. La place du corps chez les créateurs surréalistes

2.1. La négation du corps dans la première génération surréaliste (à partir de 1920)

Dans le surréalisme, la forme et le corps sont aussi intimement liés qu'ils sont rejetés. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton met en avant l'*écriture automatique* directement branchée sur l'inconscient et définit le mouvement comme « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée ». Dans cette poétique,

le corps et la raison ne doivent pas intervenir mais s'effacer pour laisser libre cours au jaillissement de notre inconscient. De même, il ne faut pas se préoccuper de la forme que prend cette écriture, ne pas la travailler et la conserver brute, pour ainsi dire. Achille Chavée, poète de La Louvière proche du surréalisme de Breton, déclare ainsi qu'il respecte strictement les principes d'écriture automatique⁴. Il explique qu'il ne retravaille jamais ses poèmes et que si certains de ses poèmes ont une forme versifiée classique, c'est parce qu'il a écrit tellement de poèmes dans sa jeunesse que cette forme lui vient « naturellement ».

Mais le surréalisme se développe parallèlement à Bruxelles sur des bases très différentes. Paul Nougé, qui en est le principal chef de file, n'a aucune confiance en l'inconscient⁵. Selon lui, si on laisse les mots en liberté, ils vont simplement reformer l'ancien monde. Or l'objectif est de *changer* le monde, de transformer la société dans laquelle ils vivent. Pour cela, une seule méthode : faire exactement le contraire de l'automatisme et contrôler au maximum les mots au moyen de son esprit, de sa raison. Ce qui est valable pour les mots écrits par Nougé vaut aussi pour les images peintes par Magritte, qui s'efforce également d'évacuer la recherche formelle et stylistique de sa peinture. Pour lui, faire des recherches formelles, c'est-à-dire jouer sur la facture, la couleur etc., n'est rien de plus que laisser libre cours aux « petites préférences d'un individu » (Magritte, 1979 : 108) : ça n'a aucun intérêt. Pire encore, cela distrait l'attention du spectateur, qui s'attachera à la forme et au style de l'œuvre en négligeant la pensée et le contenu, qui seuls importent.

Quoique les conceptions bruxelloise et parisienne du surréalisme s'opposent par bien des aspects, les deux épïcètres du mouvement se retrouvent dans ce rejet de la forme, qui s'accompagne d'une conception du corps absent de l'acte créateur. Car un même postulat idéologique et moral fonde les deux groupes en France et en Belgique : il s'agit de manifester que les créations surréalistes ne sont PAS des œuvres d'art. Dans l'art tel qu'on l'entend habituellement, la dimension formelle a une importance primordiale ; dans divers courants artistiques, on peut même dire que la manière de peindre est plus importante que le sujet peint. En fonctionnant selon des règles différentes, les surréalistes affirment qu'ils ne jouent pas le jeu de l'art. Ce qu'ils veulent créer, c'est autre chose : quelque chose qui pourra parasiter le monde réel, la société.

Ce rejet du corps et cet anonymat formel et stylistique feront dire à Barthes que « les surréalistes ont manqué le corps » (Barthes, 1981), entendant par-là que le conformisme dans l'écriture a empêché le premier mouvement surréaliste d'accéder aux préoccupations d'avant-garde de la modernité dans la recherche formelle. Le corps est ici pour le sémiologue une manière de renvoyer à la morphologie du texte.

2.2. Le corps retrouvé de la deuxième génération surréaliste (à partir de 1940)

Les artistes qui se joignent au mouvement autour de 1940 vont progressivement remettre en question ce positionnement. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les difficultés à collaborer avec le Parti communiste effacent progressivement l'espoir d'une révolution effective de la société. Le surréalisme semble essoufflé à ces nouvelles générations qui vont en renouveler les fondements poétiques, en provoquant la rupture avec les aînés, notamment dans l'importance accordée à la recherche formelle et à la place du corps.

2.2.1. Bury et Dotremont : l'œuvre en mouvement

À première vue, tout oppose les sculptures cinétiques de Bury aux logogrammes de Dotremont. Pourtant, tous deux ont commencé leur parcours parmi les surréalistes et partagent des désillusions tant sur l'efficacité du mouvement de leurs débuts que sur celle du communisme. Christian Dotremont en conclut que c'est l'art - et non la politique - qui peut au mieux changer la vie des gens, et que l'action doit viser la vie quotidienne. Il devient l'animateur du groupe Cobra (1948-1951) auquel participe Pol Bury. Bien que leurs créations diffèrent complètement, Bury et Dotremont sont d'accord sur plusieurs points. D'une part, ils travaillent à l'intérieur de la sphère de l'art alors que les surréalistes s'efforçaient d'en sortir. D'autre part, ils s'intéressent à la forme alors que les surréalistes la rejetaient. Pour l'un et l'autre, séparer la forme du contenu d'une création artistique n'a pas de sens. C'est l'ensemble qui crée l'œuvre. Aussi, bien qu'ils conservent les principes éthiques du surréalisme, Bury et Dotremont s'en distinguent nettement dans les principes créatifs.

Dotremont construit Cobra en s'inspirant de la peinture expressive et colorée des membres néerlandais et surtout danois du groupe. Nourri par la pensée de Bachelard sur l'imagination de la matière, il bâtit Cobra comme une inversion terme à terme des principes du surréalisme de Magritte. Cobra valorise la spontanéité de l'expression, en une sorte d'automatisme dont le corps ne serait plus exclu. Le corps et l'esprit, le fond et la forme : tout cela se veut chez Cobra résolument inextricable. Plus encore, lorsqu'il invente le logogramme au début des années 1960, Dotremont rend expressive l'écriture même, qu'il déforme et dont il fait un véritable tracé pictural en jouant sur les formes des lettres, leur disposition, leur taille. Son corps est partie prenante de l'acte créatif et l'écriture est avant tout un geste physique, qui décrit un mouvement.

Pol Bury avait commencé par peindre à la manière de Magritte, avant de s'intéresser de plus en plus aux jeux de formes et de couleurs et de passer à l'art abstrait. En 1950, avec la découverte des mobiles de Calder, il décide de quitter la peinture et se tourne vers la sculpture cinétique ; il conçoit des œuvres au mouvement lent et aléatoire qui les distinguent des machines industrielles. À première vue, le travail de Bury peut paraître mécanique et anonyme, fait de volumes géométriques polis qui ne laissent pas de trace de la main. Mais la pensée de Gaston Bachelard, qui nourrit la construction de Cobra et les conceptions de Dotremont, a un impact durable sur Bury. Même s'il n'y a pas chez lui les jeux de matière ou l'expressivité spontanée de la peinture Cobra, il en garde la volonté de placer dans l'œuvre une capacité à se développer « seule ». L'œuvre de Bury n'est jamais donnée une fois pour toutes ; elle change à chaque instant et laisse une part à l'aléatoire ; elle est constamment en développement et fait du spectateur un participant à la création⁶. On peut ajouter que Bury rejette l'idée d'une intellectualisation de l'art ou d'un art strictement conceptuel. Il défend au contraire un principe sensuel : « l'intention ne doit pas précéder la création. Et s'il n'est pas d'œuvre sans pensée, celle-ci doit s'incarner dans l'œuvre de telle sorte qu'elle ouvre à son tour d'innombrables perspectives à la contemplation et à la réflexion⁷ ».

La pensée transite donc par le corps chez Dotremont comme chez Bury, avec une plus grande sensibilité au toucher chez ce dernier. L'un et l'autre mettent aussi en scène le mouvement, ce qui les oppose strictement à Magritte, pour qui une représentation du mouvement serait trompeuse et qui déclarait : « Si je pouvais montrer l'immobilité ou faire penser à l'immobilité absolue, j'atteindrais je crois une certaine perfection » (Magritte dans Benedek 1965).

2.2.2. Mariën et Broodthaers : le poème généralisé et le poème en relief

Malgré l'importance de Magritte partagée dans leur parcours, et bien que ces poètes créent tous deux des objets, les démarches de Mariën et Broodthaers sont tout à fait distinctes. Mariën rejoint les surréalistes dès 1937, alors qu'il est encore adolescent. Il multiplie les médiums de création - écriture, objets, photographie - et acquiert immédiatement une place au sein du mouvement. Toutefois apparaît rapidement chez lui un trait qui ne fera que s'accroître : la conviction que l'efficacité des créations est passagère. Mariën remarque que, même si elles sont d'abord perçues comme dérangeantes, les créations surréalistes deviennent peu à peu des œuvres d'art reconnues, collectionnées, préservées⁸.

C'est là que se marque son décalage générationnel par rapport aux premiers surréalistes : alors que ceux-ci étaient convaincus que, si l'on était suffisamment attentif, il serait possible de réaliser des créations ayant un impact sur la société, Mariën s'aperçoit que cet effet est toujours destiné à disparaître. Après une période d'interruption dans les années 1950, il se remet à créer et produire des objets poétiques. Mais il s'efforce désormais d'enrayer le processus par lequel la société capitaliste récupère les œuvres poétiques et artistiques en les transformant en produits. Pour cela, il crée des objets et des collages impossibles à classer parmi les beaux-arts. Il emploie par exemple des copies en plâtre d'œuvres existantes, cite les œuvres d'autres artistes, détourne des photographies pornographiques. Alors que Magritte visait un style transparent, qui passe par une excellente maîtrise de la technique picturale conventionnelle, Mariën réalise des photographies et des objets avec une technique aussi brute et simple que possible. Les effets poétiques qu'il tente de provoquer ne sont pas de l'ordre de la beauté ; il s'agit d'obtenir un choc de la part du spectateur ou du lecteur, destiné à ébranler ses conventions et sa logique de pensée.

Marcel Broodthaers côtoie brièvement les surréalistes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. D'abord poète et communiste, il est expulsé du Parti et vit difficilement du commerce de livres, de petits travaux pour la presse artistique et autres occupations. En 1964 est lancée une invitation à sa première exposition plastique, sur laquelle le poète déclare : « Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie⁹. » Il fait passer ses poèmes dans la troisième dimension car, selon lui, le poème enfermé dans l'espace du livre empêche toute communication - en plus de s'être révélé un moyen de subsistance particulièrement peu efficace. Broodthaers ne se transforme pas en artiste : il emmène ses préoccupations poétiques sur le terrain de l'art et y gagnera une renommée mondiale. Un des questionnements qui traverse son œuvre est précisément celui du langage. Magritte avait attiré l'attention sur la confusion souvent entretenue entre une chose, sa représentation et le mot qui la désigne. Broodthaers poursuit dans cette voie mais, en soulignant par exemple la polysémie du mot « moule » (voir plus bas), il insiste avant tout sur le mot en tant que coquille vide. Dans sa version revisitée de l'édition du poème *Un Coup de dés* de Mallarmé, l'artiste respecte la disposition des mots sur la page mais ne laisse de la typographie que la trace sous forme de traits horizontaux qui se distinguent seulement par la taille, l'épaisseur et les nuances d'encrage. Ainsi, dans les « poèmes en relief » de Marcel Broodthaers, la capacité de communication du langage réduit à une dimension sémantique conventionnelle est mise à mal.

3. Analyse prosodique : aller-retour entre la perception et l'analyse acoustique

3.1. Méthodologie et généralités

La description brève des voix présentée dans l'exposition repose sur une analyse phonostylistique détaillée dont nous dévoilons les secrets d'élaboration dans les pages qui suivent, en reprenant le profil esthétique et prosodique de chacun des six créateurs. Grâce à différents fonds d'archives sonores, des échantillons de voix ont été constitués pour chaque artiste. Chacun de ces échantillons d'une durée d'une minute environ a fait l'objet d'une transcription et d'un alignement son-texte à l'aide du logiciel Praat de Boersma et Weeninck (2018), complété par l'outil d'alignement semi-automatique des phonèmes EasyAlign (Goldman 2011). Les documents ainsi produits ont ensuite été édités sous forme de prosogrammes (Mertens, 2004), c'est-à-dire de représentations graphiques des contours mélodiques de la voix, en établissant pour chacun un profil prosodique détaillé sur le plan de la durée et du rythme, de l'intensité sonore et de la variation de hauteur tonale. Enfin, les voix ont fait l'objet d'une détection semi-automatique des proéminences au moyen de la Prosobox (Goldman, Simon, 2020), qui a permis également d'établir un rapport dynamique des modulations sonores de chaque voix découpée en segments correspondant à des groupes accentuels d'environ dix syllabes.

Aspect temporel :

Les mesures temporelles permettent de déterminer la durée des pauses et donc par soustraction le taux de production sonore effective. Cela permet ensuite d'obtenir respectivement le débit de parole et le débit articulatoire (exprimé en nombre de syllabes par seconde). Les profils de chaque intervenant peuvent donc varier selon quatre mesures temporelles différentes : une vitesse articulatoire élevée avec une saturation du temps de parole ou, au contraire, en ménageant des pauses nombreuses ; un débit articulatoire lent mais ininterrompu ou alors ponctué par des pauses. Enfin, une analyse dynamique permet de mesurer les accélérations ou les ralentissements du débit à l'intérieur d'un même fragment de voix. Il y a donc une modulation de degrés et de qualité dans la vitesse d'élocution des voix, qui produisent des effets très différents sur l'auditeur.

Les débits articulatoires oscillent entre la voix relativement lente de Mariën (4,82 syll./sec) et celle rapide de Chavée (7 syll./sec) avec un continuum intermédiaire compris entre 5 et 6 syll./sec pour les autres intervenants. Mais la voix de Chavée est loin d'être continue et n'occupe qu'un peu plus de la moitié de son temps de parole, contrairement à Mariën qui obtient un taux de recouvrement entre la voix et l'espace sonore de 75 %. Magritte et Bury ont un taux de recouvrement de la voix d'environ 60 %, avec un débit intermédiaire, ce

qui en fait des voix plutôt continues, tandis que Dotremont et Broodthaers sont lents et posés (45% de recouvrement et 5 syll./sec.)

Aspect mélodique :

Les six intervenants sont des hommes et leur tessiture est donc comprise à l'intérieur d'une amplitude plutôt basse : entre 75 et 272Hz. Chavée et Mariën possèdent la tessiture la plus étendue, respectivement de 196 et 181Hz. Broodthaers détient l'amplitude la plus faible et une hauteur de voix moyenne à 95Hz.

On mesurera à la fois l'agitation mélodique ou trajectoire tonale, l'accentuation et la part relative des voyelles et des consonnes dans les mouvements mélodiques. Le glissando (terme emprunté à la musique) désigne une variation de hauteur du timbre de la voyelle, la plupart du temps descendante. Cette variation contribue à accentuer la courbe mélodique de l'intonation et donne un effet élastique à la voix française qui est plutôt tendue car elle ne connaît pas de diphtongue ou changement de timbre dans l'articulation.

Ainsi, la voix de Dotremont se distingue nettement par son dynamisme dans les glissandos, à la fois nombreux et comprenant une part importante de montées tonales, ce qui est rare en français. Mariën est également très orienté vers la modulation de fréquence mais dans une voix continue. Chavée possède la capacité de produire des contrastes accentuels très marqués pour convaincre tandis que Magritte invente un ton didactique et professoral inédit. Broodthaers et Bury se font plus neutres dans des registres graves.

3.2. Magritte ou la voix du maître (d'école) (1898-1967)

Il paraît que Magritte n'aimait pas sa voix. En tout cas, il n'aimait pas s'entendre parler à la radio ou à la télévision. On est toujours surpris d'entendre sa propre voix sans la résonance intérieure mais Magritte déclare après un entretien qu'il a les accents « d'un vieux gros imbécile » (Jungblutt, Leboutte, Paini 1990). Or, ce que nous entendons est une voix de terroir, semblable à celle d'un maître d'école à la retraite, assez bonhomme, qui aurait gardé en parlant l'habitude des dictées qu'il faisait à ses élèves, en détachant les syllabes et en exagérant les finales pour faire entendre le [ə] muet. Nous nous réjouissons à l'écoute de cette voix rocailleuse, aux colorations du fond de la gorge, faite d'une bonne pâte épaisse, riche en mouillures et de cette vibration du [r] roulé avec le bout de la langue. Elle suscite la sympathie des voix d'antan qui rappellent de bons souvenirs wallons.

La voix est didactique non par l'accent initial des mots mais par une impression d'ensemble : le débit est modéré et non pas lent, les pauses nombreuses mais raisonnables et les contrastes intonatifs suffisants sans être excessifs, harmonieusement répartis entre le mouvement propre des voyelles et celui de l'ensemble de la phrase. La diction est bien articulée, ce qui donne l'impression que ce monsieur a les idées en place car, comme dit Boileau dans son *Art poétique* (1674) : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ». On dirait que sa pensée devient visible comme un objet peint sur un tableau figuratif.

Et à ce sujet je crois qu'il faut remarquer que ma peinture n'est pas une peinture de rêves. Rêves entre guillemets, n'est-ce pas (voir figure 1, note 10)¹⁰.

Dans cet extrait, on relève le détachement rythmique des syllabes, les articulations de la vibrante apicale, l'articulation systématique du ə dans les finales et en syncope de *rêves*, *guillemets*. La détection semi-automatique des prééminences montre bien comment l'accentuation détache les syllabes comme dans une dictée. Enfin, les voyelles accentuées forment presque toutes un glissando descendant, formant une enveloppe qui renforce cette impression didactique d'ensemble de la parole.

Ainsi la diction de Magritte se rend-elle visible comme ses tableaux. Il dit de sa peinture qu'elle est « soumise à la dictée de la pensée » et que « la pensée devient visible par la peinture soumise à la dictée de la pensée ». On pourrait dire par analogie que la transparence de sa voix est semblable à celle de sa peinture comme vecteur de la pensée. Une pensée qui est aventureuse non pas dans la forme mais dans le contenu, dans la prise de conscience qu'il suscite de notre relation au réel.

3.3. L'éloquence engagée d'Achille Chavée (1906-1969)

La voix donne l'impression immédiate d'une parole pressée par l'urgence, ce qui implique un débit rapide, au risque de perdre certaines syllabes au passage. La parole conserve cependant une netteté d'articulation pour un francophone, plus difficile d'accès pour des auditeurs étrangers ou moins entraînés.

L'orateur parle avec conviction et persuasion. On entend bien qu'il est d'ici, son message en est plus universel. C'est la voix d'un moraliste engagé dans un discours aux accents parfois épiques, servis par une prosodie structurée qui sait jouer des contrastes pour déployer une oraison complexe, avec des parenthèses, des pauses et des effets. Le rythme accélère et ralentit vivement en suivant le cours de la pensée.

La voix possède à la fois la plus grande tessiture, l'agitation mélodique moyenne la plus élevée et le plus haut débit articulatoire. Conformément aux habitudes des modulations du français, le glissando est peu important et surtout descendant. L'habileté de l'orateur consiste non seulement à varier le débit et la respiration mais encore à maîtriser des dégradés progressifs sur une grande étendue tonale, à la manière d'un doigté de piano travaillé.

J'ai toujours considéré que l'homme devait s'engager totalement.

Et je dois ajouter qu'en ce qui me concerne - et je crois que c'était le cas de la plupart de mes amis - l'aventure surréaliste était avant tout une aventure morale (voir figure 2, note 11)¹¹.

Le premier prosogramme montre la descente mélodique parfaitement maîtrisée, contrairement aux patrons d'une phrase où le contraste des pentes mélodiques trace un contour de continuation montant suivi d'un contour de finalité descendant. Le second prosogramme livre un exemple de mouvement *staccato* sur l'incise où la vitesse d'élocution n'empêche une articulation détachée de chaque syllabe. Enfin, le troisième prosogramme, qui respecte cette fois le contraste des pentes, affiche la pause que l'orateur ménage artificiellement entre le verbe et son attribut afin de renforcer la charge sémantique de ce qu'il affirme.

3.4. Une voix d'une élasticité molle : Marcel Mariën (1920-1993)

L'auditeur ressent une étrange impression de complicité à l'écoute d'une voix qui accompagne un esprit frondeur. L'expérience auditive est une sorte de saturation de l'espace sonore. On reconnaît un accent régional, plutôt Bruxelles, par l'allongement marqué de la dernière syllabe, un contour en cloche montant-descendant et un débit lent. Mais on pourrait aussi y percevoir la trace des variétés populaires du français de Belgique communément admises.

Je ne crois pas que Michel-Ange quand il peignait la Sixtine était préoccupé par l'art ; il était ... y avait autre chose (voir figure 3, note 12)¹²

On entend un flux presque ininterrompu de mots prononcés avec modération, ce qui donne une impression de saturation par remplissage de l'espace sonore. Du point de vue mélodique, on note d'abord que la hauteur médiane de voix est élevée, mais surtout que le locuteur parle en confiant la mélodie de sa voix à la prononciation des voyelles. Au lieu d'avoir une variation mélodique qui porte essentiellement sur l'ensemble de la phrase, c'est ici le changement de modulation de fréquence de la voyelle prononcée qui assure la majorité du contour intonatif. À l'intérieur de la syllabe, les voyelles glissent vers le bas et parfois ondulent en un mouvement

cyclique. Les voyelles toniques modulées en finale de groupe accentuel procurent un effet d'élasticité sans rupture. Il en résulte un mouvement d'accordéon car la voix est rythmée mais les voyelles s'allongent puisqu'elles doivent prendre le temps de figurer le changement de hauteur. Elles font l'essentiel de l'intonation d'un individu dont le mouvement mélodique est contenu mais qui parle sans s'interrompre avec un débit modéré.

Le prosogramme met en évidence les quatre glissandos descendants et montant-descendant qui ponctuent chaque segment accentuel par un allongement significatif de la voyelle et une reprise de la même amplitude de pente mélodique.

3.5. La voie lente de Pol Bury (1922-2005)

Pol Bury est un sculpteur cinétique connu comme « le maître de la lenteur », qui imprime à ses créations un mouvement lent qui imite la nature et dont on retrouve le paradigme dans sa façon de parler. En écoutant attentivement les entretiens, on a le sentiment que la parole est contrôlée. Le niveau de langue est assez soutenu et la conversation fait une large place à la narration, multiplie des aphorismes qu'on s'étonne de trouver dans un discours non préparé. Syntaxiquement, les reprises anaphoriques ne manquent pas, le recours à l'inversion est fréquent et même l'emploi du passé simple apparaît çà et là. On entend le récit minutieux des observations de l'artiste, qui semble privilégier les points de détail pour nous conduire à sa vision générale du monde.

J'étais arrivé à l'évocation de mouvements tels qu'on en trouve chez les oursins ou dans les anémones de mer (voir figure 4, note 13)¹³.

Il existe une probabilité élevée de trouver des contours mélodiques plats dans les entretiens, dès lors que la personne interrogée se livre à la confiance. Mais on est frappé ici par une monotonie presque illustrative du propos. Le locuteur parle ainsi du mouvement des oursins et des anémones de mer et donne à l'auditeur l'idée que la voix reproduit mimétiquement le mouvement des animaux marins, en faisant suivre de légères montées par des descentes sans relief. Les prises de position polémiques, où l'on peut s'attendre à des variations plus importantes des paramètres prosodiques, ne modifient guère les résultats. Les proéminences sont peu nombreuses, ce qui est significatif d'une retenue systématique.

La voix présente aussi les traits accentuels du français régional hennuyer, notamment des allongements de finale, une nasalisation de bon nombre de voyelles et de consonnes sonores, et encore un accent nucléaire déplacé sur la syllabe pénultième. L'ensemble de la production sonore appartient à une tonalité basse

avec des variations de hauteurs limitées, qui consolide l'impression acoustique d'un glissement mélodique progressif que rien ne vient brusquer. Dans la phrase reprise en exemple, à part la légère remontée de continuité sur la finale de *mouvement*, qui correspond au premier groupe intonatif, tout l'énoncé se déroule en dégradé. Les allongements vocaliques de la prosodie régionale sont bien présents.

3.6. La voix qui danse de Dotremont (1922-1979)

Cette voix n'est pas comme les autres, précisément parce qu'elle paraît d'abord dépourvue d'identité, anonyme et solitaire. Il faut la réécouter pour percevoir des cycles derrière une certaine monotonie, un mouvement périodique alternant la parole articulée et les pauses pour former progressivement un pas de danse qui s'amplifie. La parole est massée avec des rythmes variés, des morceaux de phrases d'abord rapides et longs, suivis par des fragments interrompus, jusqu'à ce que l'énoncé s'achève finalement. Les repères sont construits visiblement par le fil de la pensée qui déroule les mots prononcés dans une sorte de commentaire en spirale. Le discours est structuré par la syntaxe car la phrase est là, mais la prosodie permet d'y ajouter un ensemble de reprises, de variations et d'incises. L'ensemble donne l'impression d'une voix intérieure¹⁴ externalisée plutôt qu'une expression rhétorique.

Le débit de parole est à l'avenant, oscillant entre des vitesses plus rapides dans les noyaux denses et un ralentissement dans les périodes amples. L'intonation comprend le plus de modulations de hauteur dans les voyelles, formant des glissandos qui utilisent en nombre les montées mélodiques, ce qui est peu courant en français et concourt à donner une impression de litanie par des pauses nombreuses et longues. Cette voix lente à dominante vocalique avec des nasales claires, ce qui donne un effet de résonance à l'audition, se déploie à la manière d'un tracé continu projeté en dispersion sur la toile.

(1-4) Quand je me trouve devant la feuille de papier
je ne sais pas ce que je vais écrire / le texte n'est jamais préétabli /

(7-13) Et tout d'un coup je / je fonce

(14-17) Et en même temps que j'invente le texte,
(18-20) j'invente

(21-23) l'écriture ou plutôt je
(24-28) je trace mon texte / d'une écriture très libre
(voir figure 5, note 15)¹⁵.

Le prosogramme et sa transcription illustrent l'idée d'un mouvement cyclique où le démarrage opère par un segment de cinq secondes à haut débit, suivi de petits groupes accentuels dispersés et qui se rassemblent à la fin. Le mouvement évoque bien la dispersion sur la feuille du logogramme tracé par l'artiste. Avec de nombreuses variantes, le schéma reste le même de morceaux de parole denses accompagnés de segments courts très espacés par des pauses silencieuses prolongées, qui ne correspondent pas toujours à des découpages syntaxiques mais bien à une densification de la pensée qui précède l'expression. L'effet est bien celui d'une pulsation venue de l'intérieur, peu indépendante d'une forme conventionnelle de respiration.

3.7. Une voix qui pince sans rire. Marcel Broodthaers (1924-1976)

La voix perçue semble ironique sans qu'il soit aisé de repérer où se situe précisément la raillerie. Il faut pourtant la trouver quelque part. L'ironie et la parodie sont souvent citées pour décrire l'œuvre de Broodthaers : la parodie de musée créée par l'artiste, l'ironie à travers laquelle un objet est présenté pour indiquer autre chose que ce à quoi les conventions d'usage le destinent. On pense, pour conjuguer les deux éléments, aux renseignements pratiques qu'un musée donne par affichage aux visiteurs, qui deviennent partie intrinsèque des objets d'exposition de la parodie imaginée par l'artiste.

Qu'en est-il de l'ironie dans la voix de Broodthaers (voir figure 6, note 16)¹⁶ ? On peut décrire de manière théâtrale l'ironie comme une manifestation expressive polyphonique, c'est-à-dire où la parole est attribuée simultanément à un énonciateur, responsable de ce qui est dit, et à un locuteur qui se détache de la position et du contenu exprimé (Ducrot, 1984). La prosodie de l'ironie inclut d'ordinaire une tonalité élevée, une agitation mélodique importante et un débit ralenti, tous éléments qu'on retrouve dans les enregistrements (Loevenbruck et alii, 2013).

On perçoit dans cet extrait à la fois une ironie de situation et une ironie verbale. La situation met en contradiction un propos théorique très sérieux pour des objets apparemment farfelus. La parole détache les mots sérieux pour indiquer que l'esprit ne l'est pas et inversement. Mais c'est surtout le décalage intonatif entre le propos et l'expression qui peut servir d'indice d'expression ironique : la relative monotonie dont fait preuve l'artiste pour évoquer son parcours laisse penser qu'un détachement existe entre ce qu'il dit et ce qu'il pense, alors qu'il n'en est rien. Il parle avec un effet assertif fait d'un discours maîtrisé, de pauses, en accumulant les connecteurs du raisonnement : « si l'on veut », « d'ailleurs », « effectivement ». Mais la faible variation de hauteur tonale nous empêche d'y croire, comme si la

parole appartenait à un récitant tandis que le sujet parlant véritable serait ailleurs. Le discours habille de raison une démarche qui semble d'abord déraisonnable mais qui, au fond, ne l'est pas. Car l'ironie ici va de pair avec la sincérité.

C'est surtout l'écart entre le contenu de ce qui se dit et la manière ordinaire de l'exprimer qui fait le lit de la parole ironique. La montée prosodique sur « briques » (29^e seconde) forme sans doute un exemple de contraste attendu dans l'expression d'un sarcasme. L'artiste parle d'objets ordinaires dont il fait, avec la caution d'autorités de référence, des objets extraordinaires d'exposition. La longueur inhabituelle pour dire le mot « démarche », en détachant et en articulant toutes les syllabes, participe sans doute encore de cet effet d'ironie sur l'auditeur. La clôture prosodique du segment par la triple référence aux avant-gardes artistiques correspond bien à la fin d'une unité de discours. Ici encore, l'effet d'ironie naît du contraste entre l'intonation (un effet de sérieux imposé par le cadre d'une discussion théorique) et la situation (où l'artiste présente une confusion de sens lexical comme l'inspiration hasardeuse d'un travail qu'il élève au niveau des maîtres de l'avant-garde et du modernisme).

Conclusions

Le parcours d'analyse vocale des écrivains surréalistes comporte des terrains accidentés et du plat. On peut s'étonner des contrastes accentuels qui correspondent en partie à des générations différentes mais aussi à des activités différentes. Chavée était avocat et il est vraisemblable que son style éloquent en soit issu. Son contemporain Magritte a un parler très différent dont nous avons souligné qu'il pouvait évoquer la transparence de ses tableaux, tout en étant marqué par un caractère archaïque fascinant. Dotremont et Broodthaers ont une voix où on ne perçoit guère d'accents régionaux sinon une articulation plus ouverte des voyelles finales chez le dernier. Mais la sensibilité exprimée par chacun diffère complètement. Les pauses longues et la déclamation très coupée et très lente chez Dotremont donnent l'idée qu'il parle un *mentalais*, c'est-à-dire une langue intérieure oralisée. Broodthaers donne l'impression d'une distanciation dans un discours dont la sincérité est incontestable : c'est à lui-même que son ironie, son sarcasme s'adressent. Bury et Mariën parlent lentement mais de façon continue. Le premier possède les traits régionaux du Hainaut dans la voix tandis que le second se devine plutôt comme un habitant de Bruxelles. Mais surtout, on repère la singularité de l'expression travaillée de Bury qui, on le sait, n'a cessé d'écrire et de prendre des notes pour conserver la mémoire de ses observations sur le monde et les étapes de son travail d'artiste. Mariën, le provocateur et aussi le mémorialiste du courant surréaliste en Belgique, se plaît à déjouer tous les conformismes de

la société jusque dans son comportement prosodique, où il occupe presque tout son temps de parole en un flux verbal ininterrompu en saturant l'espace sonore. Les modulations de fréquence des voyelles et la résonance nasale qui caractérisent sa voix annoncent aux auditeurs qu'ils sont plongés dans un monde inversé, un univers parallèle fascinant.

Bibliographie

- Barthes, R. 1981. *Le grain de la voix*. Paris : Seuil.
- Canonne X. 2007. *Le surréalisme en Belgique, 1924-2000*. Paris : Actes Sud.
- Ducrot O. 1984. *Le dire et le dit*. Paris : Seuil.
- Fonagy, I. 1983. *La vive voix*. Paris : Payot.
- Godet, M. 2022. « 'L'art n'est pas immortel'. Marcel Mariën et l'héritage surréaliste ». François Coadou (dir.), « Il créait des choses désagréables ». Marcel Mariën et l'activité surréaliste, Limoges : éditions ENSA Limoges, coll. « Perspectives inactuelles ».
- Goldman, J-Ph. 2011. « EasyAlign: An Automatic Phonetic Alignment Tool Under Praat ». Proceedings of the Annual Conference of the International Speech Communication Association. Interspeech. 3233-3236.
- Goldman, J.-Ph., Simon, A.-C. 2020. « ProsoBox, a Praat Plugin for Analysing Prosody ». Tokyo. Acts of the 10th Speech Prosody Symposium.
- Jungblutt, G., Leboutte, P., Paini, D. 1990. *Une Encyclopédie des cinémas de Belgique*. Paris : Yellow Now (Musée d'art moderne de la ville de Paris).
- Loevenbruck, H. 2022. *Les mystères de la voix intérieure*. Paris: Denoël.
- Loevenbruck, H., Ben Jannet, M., D'Imperio, M., Champagne-Lavau, M. 2013. « Prosodic Cues of Sarcastic Speech in French: Slower, Higher, Wider ». 6 - *Interspeech*. 2013-761.
- Magritte, R. 1979. *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier. Paris : Flammarion.
- Martin-Scherrer, F. 2022. *Pol Bury. Livres et écrits*. La Louvière : Centre Daily-Bul & C° / Bruxelles : CFC-Éditions.
- Mertens, P. 2004. « Un outil pour la transcription de la prosodie dans les corpus oraux ». *Traitement Automatique des langues*, 45 (2), p. 109-130.
- Nougé, P. (1981). *Histoire de ne pas rire*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Patel, A.D., Daniele, J.R. 2003. « An empirical comparison of rhythm in language and music ». *Cognition*, 87, B35-B45.

Documents sonores

- Benedek J. (réal.) 1965. Rencontre avec René Magritte, précédée d'une interview de Patrick Waldberg, auteur d'un ouvrage sur le peintre surréaliste. RTBF, 29-01-1965. Archives Sonuma. <https://www.sonuma.be>
- Deconinck J.-M. (réal.) 1983. Écritures. Entretien de Jean-Marie Mersch avec Marcel Mariën. RTBF, 13-04-1983. Archives Sonuma. <https://www.sonuma.be>
- Deroisy L. (réal.) 1971. Achille Chavée ou un goût de liberté. Entretien avec Jacques Goossens. RTBF. Archives Sonuma 624. <https://www.sonuma.be>
- Dotremont, Chr. 2012. « En Laponie, livre de bord ». Entretien avec Anne-Marie Lafère (RTBF) reproduit sur le CD *Le groupe surréaliste révolutionnaire*, Dotremont et Broodthaers, série *Avant-garde In Belgium 1917-1978*, vol.3, Sub Rosa Label.
- Lombaerts Robert (réal.) 1973. *Le temps dilaté*. Entretien de Jean-Marie Mersch avec Pol Bury, RTBF, 1973. Archives Sonuma. <https://www.sonuma.be>

RTBF 1969. Le monde des formes. Entretien avec Marcel Broodthaers par Selim Sasson diffusé le 05-05-1969. Archives Sonuma. <https://www.sonuma.be>

Notes

1. Michel Wauthion a rédigé les sections 1 et 3 de l'article. Marie Godet a écrit le paragraphe 2.
2. Les autres parties de l'article ont été corédigées.
2. *Il corpo della voce*. Giornata di studio in Stilistica e Linguistica organizzata il 21 settembre 2022 dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia, con il supporto del fondo di eccellenza del MIUR.
3. Voir Martin-Scherrer, F. (2022).
4. Déclaration reprise notamment dans RTBF / Lucien Deroisy (1971).
5. Voir en particulier sa *Conférence de Charleroi* (1929), que l'on peut retrouver dans Nougé, P. (1981).
6. Un spectateur « imaginant » lui aussi, voir *op.cit.*, 86.
7. *Ibidem*, p.167.
8. Voir Godet, M. (2022).
9. Cette invitation, imprimée sur du papier de récupération et dont tous les exemplaires sont dès lors différents, est aujourd'hui collectionnée à la manière d'une œuvre véritable.
10. Figure 1 : Prosogramme enrichi d'un extrait des Entretiens Magritte RTBF 1965 : <https://drive.google.com/file/d/19RgCga8eG2MEfXQjj4W6B42UpEJ426-y/view?usp=sharing>
11. Figure 2 : Prosogrammes extraits de « Achille Chavée ou un gout de liberté », 1971 : <https://drive.google.com/file/d/15V3M20lNcnJCoSEMFiiqpjdbYDIsNtJ7/view?usp=sharing>
12. Figure 3 : Prosogramme extrait de *Ecritures*, entretiens avec Mariën 1983 : https://drive.google.com/file/d/1_5cEMnaJYMaD2vg6cilDPRZnFl3snLC/view?usp=sharing
13. Figure 4 : Prosogramme de Pol Bury extrait des Entretiens RTBF Le temps dilaté - 1973 : <https://drive.google.com/file/d/1zDKihlDtmYz65cBDLdTLB6z4y6dzL0Gb/view?usp=sharing>
14. Pour une présentation de la voix intérieure, voir Loevenbruck (2022).
15. Figure 5 : Prosogramme et transcription d'un extrait d'entretiens avec Dotremont : Traces (1973) : https://drive.google.com/file/d/1yOiptlR7WEC-_dqKGRmQjclCv-7lbfZd/view?usp=sharing
16. Figure 6 : Prosogramme de Marcel Broodthaers extrait du Monde des formes, 1973 : <https://drive.google.com/file/d/1a1iF1A854GmRocjyPh-PcGTbYkM8HE9H/view?usp=sharing>