N° 3 | 2015
La fin du livre : une histoire sans fin

Une fin heureuse ?

La fin du livre versant poésie sonore

Catherine SOULIER

Édition électronique :
URL : https://komodo21.numerev.com/articles/revue-3/2476-une-fin-heureuse
DOI : numerev_2260
Date de publication : 01/09/2015

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : SOULIER, C. (2015) Une fin heureuse ?. *Komodo 21*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2260

C’est à la « fin du livre » versant « poésie sonore » que cette réflexion s’attache. Centrée sur les œuvres fondatrices, de François Dufrêne, Henri Chopin et Bernard Heidsieck, attentive à l’absence d’univocité du discours, qui ne tient pas seulement au fait que les poétiques sont moins unifiées que le singulier *la* poésie sonore ne le laisse supposer, elle revient sur ce qui, en elles, manifeste – et justifie – le désir de sortie du livre, comme sur la persistance de publications papier. Aspirer à une fin du livre n’équivaut pas ici à rêver la disparition de l’objet : le *medium* ancien reste une possibilité non négligeable. Loin de toute biblioclastie, la fin espérée est celle d’une hégémonie ; celle de l’équation : poésie = littérature = livre(s) ; celle des mythologies et de la vénération fétichiste.

Mots-clés :
Poésie sonore, Bernard Heidsieck, François Dufrêne, Henri Chopin

---

Abstract

This reflection fastens to the “end of the book” from the point of view of the “sound poetry”. Centered on the founding works, of François Dufrêne, Henri Chopin and Bernard Heidsieck, attentive to the absence of univocity of the speech, it returns on what, in them, shows – and prove – the desire of exit of the book, and on the obstinacy of paper publications. To wish the end of the book does not here amount to dream the disappearance of the object: the old medium remains a not insignificant possibility. Far from any biblioclasty, the expected end is the one of a hegemony; that of the equation: poetry = literature = book(s); that of the mythologies and the fetishist worship.

Keywords

sound poetry, Bernard Heidsieck, François Dufrêne, Henri Chopin

La question de « la fin du livre » est à la mode. Comme le sont, plus globalement, tous les discours de la fin : fin de l’Histoire, fin de l’Humanisme, fin de la Littérature. Stimulé

par l'accélération des mutations technologiques, un imaginaire pessimiste voire apocalyptique qui confond la fin du livre avec celle de la littérature (quand ce n'est pas de la culture et de la civilisation) se donne libre cours. Le devenir numérique du livre, loin d'être pensé comme une mutation formelle comparable à celle qu'a déjà connue l'objet livre, du *volumen* au codex, puis au codex typographique, est perçu comme « synonyme de disparition », « le basculement [...] dans le cyberespace » équivalant à une dissolution « dans le flux informationnel [1]. »

Soit.

Pourtant rien n'oblige à penser que le livre électronique doive remplacer le codex comme celui-ci l'a fait du *volumen*. Depuis plus d'un siècle que les Cassandre prophétisent sa fin, le très traditionnel livre papier, qu'auraient dû périmer le disque phonographique, le film cinématographique, la radio, la télévision, la vidéo, continue de servir de support privilégié à l'œuvre littéraire. À l'œuvre poétique, surtout. Dans le champ poétique en effet, où les œuvres circulent pour la plupart en marge des grands circuits de diffusion à travers un réseau atomisé de petits éditeurs et de microdiffuseurs, l'objet jouit d'un prestige persistant. Papier, couverture, format, caractères, spatialisation du texte, introduction de jeux chromatiques éventuels, toute la physique du livre requiert l'attention la plus aiguë. La plus amoureuse. La plus fétichiste. Au point qu'une bibliophilie aussi généralisée a pu engendrer quelque agacement. En particulier chez ceux qui, épris de modernité, développent un discours technophile, exaltent l'adéquation de la littérature aux nouveaux médias [2] et/ou pratiquent des formes pour lesquelles le livre n'est pas le support le plus adapté. Du côté de ce qu'il est convenu de nommer « poésies expérimentales », la fin de la « galaxie Gutenberg », le passage de la graphosphère – ou de la typosphère – à la vidéosphère ou ère électronique, à supposer qu'il ait lieu, prendrait plutôt des allures de libération.

On sait combien l'effort des avant-gardes historiques a visé à affranchir le poème des caractéristiques qu'il tirait en partie de son inscription dans le medium livre : séquentialité, linéarité, unidimensionnalité par exemple. On se souvient des recherches et des querelles qui se développèrent dans les années dix autour des notions de simultanéité ou de simultané, dont l'article d'Apollinaire « Simultanisme-librettisme » se fait l'écho et qui engendrèrent aussi bien les calligrammes que la *Prose du Transsibérien* de Cendrars et Sonia Delaunay, premier « livre simultané », qui, dans son édition originale, prend la forme d'une longue bande de 2 x 0,36 m, obéissant à un système de pliage semblable à celui des cartes routières et susceptible de s'afficher au mur comme un tableau. Sans oublier les poèmes-pancartes et les poèmes-affiches de Pierre Albert-Birot, écrits au pinceau et à l'encre de Chine noire sur papier d'Arches, ou peints en couleurs, qui, échappant à la linéarité et à la successivité du livre, s'accrochent sur les murs, s'exposent, si l'on veut. « Ode » est même conçu comme un « poème tournant » qu'Albert-Birot avait, selon son témoignage, peint sur une grande feuille façonnée en colonne de 2 m de haut et 80 cm de diamètre, laquelle, placée sur un plateau tournant, arrachait le poème au plan de la page.

Quant aux futuristes italiens, « ivres de dynamisme révolutionnaire et belliqueux », contempteurs des bibliothèques au même titre que du musée, leur conception de la poésie comme « reflet dionysiaque de la polyphonie des bruits, des couleurs et des formes de la ville [3] » les pousse à dévaluer l'écriture, fixation réductrice de l'énergie vitale ou, plus justement, à chercher à la spatialiser, à la doter d'une matérialité nouvelle qui la libérerait de l'horizontalité et de la compacité normées du texte imprimé, telles qu'elles se sont imposées depuis Gutenberg. La négation futuriste du livre, « compagnon statique des sédentaires, des invalides, des nostalgiques [4] », auquel étaient préférés le cinéma et les enseignes lumineuses, invite à privilégier les planches motlibristes, que leurs grandes dimensions conduisent à sortir du livre une fois dépliées, ou encore le poème-tableau et le poème-affiche. Bref des pratiques où le poème relève plutôt de la composition picturale. À la fin de la Première Guerre mondiale, Marinetti considère ainsi que le livre est définitivement dépassé comme support de la création motlibriste.

Pourtant, et bien qu'en 1933 encore, dans son manifeste *Immensifier la poésie*, Escodamé ait pu juger « absurde et avilissant que les mots des poètes soient enfermés dans les quelques centimètres carrés des revues, des livres et des journaux » et se soit complu à rêver de « poésies écrites sur les pages bleues du ciel par les panaches de fumée des aéroplanes », les futuristes, on ne l'ignore pas, ont parfois, dans les années vingt et trente, renoué avec l'écriture linéaire et opéré « un vaste retour au livre comme objet d'invention et d'amour [5] ». Il est vrai qu'ils travaillent alors plutôt sur le modèle du livre-objet. Textes en version manuscrite, peinte ou dactylographiée, illustrés de collages, aquarelles, bois gravés. Insertion de feuilles volantes ou de feuilles de cellophane partiellement imprimées permettant des effets de surimpression, textures de papier différentes, découpage, perforation de la page, usage de l'aluminium, du papier d'argent ou du papier d'aluminium, du fer blanc, reliures au moyen de boulons : il s'agit d'introduire dans le monde du livre imprimé des matériaux issus de la civilisation technologique. Non de rejeter le livre au prétexte qu'il serait un support obsolète pour la création futuriste.

Si, dans les années dix, le motlibrisme et la « révolution typographique » prônés par Marinetti ont incité les futuristes à défaire la structure du livre et à bouleverser l'ordre de la page, si une tendance à la biblioclastie s'est parfois rencontrée dans les manifestes, quand le livre s'est constitué en symbole du passéisme, objet thanatique, « tombeau de l'élan vital, nécrose des passions [6] », l'avant-garde italienne a donc pu aussi donner naissance à une nouvelle forme de bibliophilie. À un effort pour inventer un livre qui serait « l'expression futuriste de [la] pensée futuriste [7] », au plus loin de « la conception idiote et nauséeuse du livre de vers passéiste, avec son papier à la main genre seizième siècle orné de galères, de minerves, d'apollons, de grandes initiales et de paraphes, de légumes mythologiques, de rubans de missel, d'épigraphes et de chiffres romains [8] ».

Mais il y a, dans le vaste ensemble des poésies expérimentales, une tendance – à l'émergence de laquelle le futurisme a d'ailleurs contribué – qui semble s'accommoder fort mal d'une assignation à résidence dans le livre : celle qui s'est intéressée à la

matière sonore de la langue, aux unités minimales de la syllabe et de la lettre, voire à la soufflerie corporelle et à tous les bruits non verbaux : poésie phonétique et, au-delà, poésie sonore.

Dès les années dix du XX^{e} siècle, Henri Martin Barzun théorise sa propre conception du simultanéisme sous le nom de dramatisme et entreprend avec *L'Orphéïde* un « chant dramatique simultané ». Pierre Albert-Birot propose ses poèmes « à deux voix » ou « à trois voix simultanées » et son « Poème à crier et à danser ». Apollinaire se passionne pour les nouvelles techniques de son temps, le phonographe et le cinéma notamment, nouveaux moyens d'expression qui devaient, selon lui, offrir aux poètes « une liberté inconnue » ; et dans son célèbre poème, « La Victoire », il appelle à la création bruitiste, à la découverte de « nouveaux sons ». Du côté du Futurisme italien, Marinetti voit dans les planches motlibristes « de véritables partitions musicales qui exigent le déclamateur [9] », Depero pratique l'« onomalangue », Russolo théorise *L'Art des bruits*. Enfin, Dada contribue activement à cette préhistoire de la poésie sonore. Hugo Ball lit au Cabaret Voltaire ses « vers sans mots », *Karawane* et *Gadji beri bimba*, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck et Marcel Janco y font entendre le « poème simultan », « L'amiral cherche une maison à louer » ; à Berlin, Raoul Hausmann récite, mime et danse ses poèmes de lettres ; Kurt Schwitters, de son côté, élabore à partir de 1922 sa *Sonate de sons primitifs* (*Ursonate)*…

Dans les années cinquante quelques écrivains, d'abord isolés puis liés de sympathie même s'ils ne forment pas une école, vont proprement fonder ce que l'on a pris l'habitude d'appeler la poésie sonore. François Dufrêne, transfuge du lettrisme, Henri Chopin et Bernard Heidsieck. Trois écrivains qui, selon des modalités diverses, travaillent la langue et le bruit ; la langue comme bruit. Ou la voix comme matière. François Dufrêne, préférant ce qu'il appelle dans « Fausse route » la « criation de transes intranscriptibles » à la création, cherche à « faire chanter jusqu'à la viscéralité humaine [10] ». Pour Henri Chopin, il s'agit de tirer parti des possibilités du corps comme machine à parler, comme « vaste usine à sons qui ne connaît aucun silence » dont la bouche est « le haut-parleur [11] ». L'audio-poème se fait de souffles, de bruits de glotte, de chuintements salivaires enregistrés et amplifiés, superposés et démultipliés. Bernard Heidsieck en revanche travaille plutôt d'abord dans le sens de ce que Jean-Pierre Bobillot, qui lui a consacré une étude extrêmement documentée, appelle une « *musication atomisée* du texte [12] », par radicalisation de procédés musicalisants connus, comme allitération, assonance, réduplications, mais aussi par étirements vocalique et consonantique qui produisent des effets de *glissando*, par décomposition syllabique (épellation), syllabes en liberté, aphérèses, apocopes, tmèses qui dissocient les éléments linguistiques. Puis, dépassant ce que Bobillot propose d'appeler la *musiture*, il intègre peu à peu à son poème des collages sonores.

Dufrêne, Heidsieck, Chopin : trois écrivains qui, assez rapidement, privilégient non plus le stylo ou la machine à écrire mais le magnétophone comme outil de travail. Non seulement comme instrument de transcription et de sauvegarde d'une effectuation orale du poème mais comme outil de création – ou, si l'on veut éviter les connotations religieuses inhérentes à ce terme, outil de composition. Bernard Heidsieck considère

qu'avec le magnétophone est « né un nouveau stylo, une nouvelle machine à écrire, et qu'avec la bande magnétique, ce nouveau medium, pouvait et allait s'opérer un renversement à 180 degrés du texte, cela quant à sa facture et quant à sa transmission [13] ».

Facture du texte, d'abord. Le microphone, la bande magnétique et, pour Heidsieck au moins, les ciseaux et la colle qui permettent d'intervenir directement sur la bande deviennent les véritables outils de ce qui n'est plus une écriture mais plutôt une *auditure* selon un autre néologisme proposé par Jean-Pierre Bobillot [14]. Qu'il s'agisse de faire entendre l'infra langue, la soufflerie, les bruits corporels, gargouillis, chuintements salivaires, toux, rires, tout ce qui résonne dans la cavité phonatoire ou de coller dans le poème des bruits extérieurs – bruits de rues, cris d'enfants, etc. – l'enregistrement direct est indiscutablement plus satisfaisant que le mime scriptural [15]. C'est d'ailleurs l'insatisfaction engendrée par les recherches de ses compagnons lettristes, lesquels, pour représenter les sons non alphabétiques, comme bruits de langue ou de glotte, soupirs, raclements ou toux, voulaient inventer de nouveaux signes graphiques, qui conduit Dufrêne à rompre avec le lettrisme et à recourir au magnétophone pour enregistrer ses *Crirythmes*, cessant de confondre, comme le faisait Isou, poème oral et écrit oralisable.

Du magnétophone, tous ne font pas, il est vrai, le même usage. Dufrêne, qui est pour Chopin « la voix pure [...] sommet du poème phonétique » mais se révèle « maladroit [16] » dans l'emploi de la machine, y recourt surtout comme à un moyen de fixer ses improvisations. Chopin, pour sa part, désireux de « traquer [sa] voix et les sons de la voix [17] », en use d'une manière peu conventionnelle, qui a souvent été qualifiée de barbare parce qu'elle avait pour conséquence une détérioration rapide de l'instrument. Selon ses propres descriptions, il enregistre « microphone collé aux lèvres », allant même parfois jusqu'à placer l'objet dans sa bouche, voire à implanter un micro-sonde dans son estomac. Il réalise avec les premiers magnétophones dont il dispose des « superpositions manuelles en écartant à l'aide d'une allumette la bande magnétique de la tête d'enregistrement » et « atténu[e] la gravure du son vocal avec des feuilles de papier cigarettes posées salivairement sur cette tête [18] ». Plus tard, il utilise les magnétophones à variateurs de vitesse et exploite toutes les possibilités offertes par les studios électro-acoustiques.

Quant à Heidsieck, dont le travail se fait tantôt solitairement à l'aide du seul magnétophone (il intègre alors les accidents et aléas dus à sa maîtrise, parfois insuffisante, de l'instrument), tantôt en studio avec toutes les ressources de l'appareillage électro-acoustique, il privilégie les inclusions d'éléments sonores étrangers, par intervention directe sur la bande magnétique selon la technique du collage, et joue de plus en plus des effets de mixage, du déroulement simultané de séries d'énoncés verbaux, parfois identiques ou de même nature, parfois différents voire totalement étrangers (un exposé de technique bancaire et des extraits de *Poèmes-Partitions* antérieurs, par exemple, dans *B2B3*), [19] ainsi que des échos, des réverbérations.

À partir du moment où le poème est élaboré, avec le magnétophone, comme une totalité qui non seulement tend à onomatopéiser la langue mais intègre des composantes verbales et non verbales – bruits corporels ou bruits citadins –, qui, en outre, amplifie, superpose, mixe, monte ces diverses composantes, le livre cesse d'être un moyen de conservation et de diffusion adéquat.

Les simultanéités qu'autorise l'enregistrement n'ont aucun véritable équivalent graphique possible. « L'œil, Heidsieck le rappelle après d'autres, ne lira jamais deux phrases à la fois » quand « l'oreille peut capter simultanément – et dans leurs nuances mêmes – une multitude de phénomènes [20] ». Barzun dès les années dix avait tenté de remédier à cette impuissance en utilisant l'accolade pour indiquer sur la page la profération simultanée de plusieurs phrases ou sons. Mais Apollinaire déjà avait mis en évidence l'insuffisance du procédé, et cherché pour sa part du côté d'une nouvelle topologie un moyen de déjouer la successivité de l'écrit. Encore cette spatialisation n'est-elle pas une parfaite transposition graphique de la simultanéité sonore : *La Poinçonneuse* de Heidsieck pourra bien inscrire en verticalité ascendante et descendante les « Arrivées et départs de rames de métro » qui doivent s'entendre en bruit de fond dans ce *Passe-partout*, cela n'empêchera pas l'œil de déchiffrer en successivité le discours du narrateur et ce que l'on peut considérer comme une didascalie.

De surcroît, comme le remarque Chopin, « l'écrit ne peut décrire le sonore, sinon avec des impressions reçues, ce qui est approximatif [21] ». Quant à le nommer… l'inscription « cri d'enfant » assortie d'une transcription onomatopéique « hiiiiiiiiiiiiiiIIII » restituera-t-elle jamais adéquatement l'effet contradictoire de rupture et de cohésion qu'opère le cri proféré entre la séquence initiale du poème-partition « J » de Bernard Heidsieck [22], averbale, et un premier segment verbal, soit entre un ensemble d'éléments captés à l'extérieur, que la partition présente comme « bruits de la rue […] grisaille sans voix ni bruit particulier prédominante », et le mot « grise » démesurément étiré – au point d'en devenir difficilement reconnaissable. Sans doute, la parenté visuelle des éléments graphiques « hiiiiiiiiiiiiiiIII » et « griiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiise » permet-elle de saisir la proximité sonore entre le cri et le mot que son noyau vocalique allongé transforme en une sorte de mot-bruit ; sans doute est-il possible de faire varier typographiquement l'étirement vocalique dans la notation de l'onomatopée en passant du bas de casse aux capitales, et d'opposer ainsi sur la page la modulation criée à la profération atone du mot « grise » ; mais comment faire percevoir le contraste de l'aigu et du grave, de la stridence et de la matité qui s'impose à l'audition de l'enregistrement ? Pour rendre sensible la « présence sonore de la matière », ce que Chopin nomme par référence à Barthes « le "grain" […] des sons et de la voix » ou encore « le physique sonore [23] », la page du livre, qui autorise seulement l'imitation approximative de ce que d'autres moyens techniques permettent de prélever à même le réel et de coller directement dans le poème, n'est pas le vecteur le mieux adapté.

Inadéquate au poème sonore, elle ne peut plus être qu'une partition. C'est d'ailleurs ainsi que la pensent explicitement les premiers « Poèmes-partitions » de Bernard Heidsieck, au titre révélateur. Et c'est encore ainsi que la nomme Chopin lorsqu'il

précise en 1966 que « depuis trois ans, [il] ne pren[d] plus la peine d'écrire des partitions [24] ».

Partition, la page l'est en ce qu'elle fixe simplement des indications de lecture concernant par exemple le rythme ou la hauteur de ton, les ruptures, les silences et indique éventuellement les bruits qui entrent en relation avec la voix. Encore faut-il préciser qu'elle n'est pas, contrairement à la partition musicale, destinée à un interprète. Pour exister vraiment le poème-partition de Heidsieck doit, comme le crirythme – Dufrêne – et l'audio-poème – Chopin –, être projeté hors de la page et du livre par le poète lui-même qui l'exécute dans le cadre d'une performance, à voix nue ou assistée du magnétophone, publique ou réalisée en studio. Significativement, le support papier de cette dernière, quand il existe, n'est plus un support livre et présente même des particularités intéressantes de format qui peuvent le différencier violemment de la page de codex. Ainsi la très longue bande de papier sur laquelle s'inscrit *Vaduz* et que Heidsieck déroule au fur et à mesure lors de la lecture publique, qui s'accumule en boucles et plis sur le sol autour de lui, n'a plus rien à voir avec le format du codex typographique. Ni même, bien que le poète use du terme de « papyrus » pour la désigner, avec l'antique *volumen* au déroulement horizontal. S'il fallait chercher une parenté plastique sans doute serait-elle plutôt à trouver avec la bande magnétique ou la pellicule filmique dont elle a la longueur, l'étroitesse et la souplesse. La structure usuelle du livre est bien loin. La bande qui se déroule renvoie à d'autres media, plus satisfaisants comme moyens de diffusion d'une poésie conçue pour être entendue.

D'ailleurs la sortie du livre est revendiquée – parfois de manière tranchante – par les fondateurs de la poésie sonore. Quand François Dufrêne lance « Vite : Hors de page ! », quand il identifie ce qu'il appelle en jouant sur les mots les « faibles caractères » de la typographie à des « morts dorés », quand il enjoint « et, Gutenberg, que tes plombs sautent [25] », le rejet du livre, lié au rejet de l'alphabet typographique, conçu comme un carcan pour le poème phonétique, ne fait guère de doute. Il en va de même quand Heidsieck, activant d'autres métaphores, affirme son désir d'« un poème debout dressé les pieds sur la page [26] », ce qui oppose implicitement le corps actif de la performance *live* au corps typographique qui permet, comme le dit si bien la langue, de coucher le poème sur la page. Pour lui, nulle hésitation : « [l]a poésie écrite n'a plus lieu d'être [...] la poésie doit se hisser hors de la page, se déraciner de ce terrain mort [27] ». Chopin en serait d'accord, à qui il est arrivé d'écrire, en 1966, « une caresse, à elle seule, vaut mieux que le livre des livres [28] », nouvelle formulation de l'opposition implicite entre le corps biologique, ici amoureux et sexué, et le corps typographique qui désindividualise et abstrait le premier.

Ce rejet du livre peut se fonder dans des considérations pragmatiques. Pour Bernard Heidsieck tout part d'une publication personnelle (un petit livre chez Seghers, *Sitôt dit*, en 1955) qui lui inspire un certain nombre de considérations sur la circulation de la poésie, ou, pour dire les choses plus précisément, enclenche une critique du mode de diffusion de la poésie ; et, au-delà, de son statut social. Le constat initial est celui d'une faible circulation – pour ne pas dire d'une circulation nulle – qui tient non seulement à l'enlisement du poème dans des voies sans issue quand celui-ci s'obstine à « se

gargaris[er] encore de Résistance », à « se “surréaliser” encore », à « sombr[er] dans une inflation d’images ou […] cherch[er] à se terrer dans les ultimes replis du papier », mais encore à l’enfermement du texte dans les pages du livre où, « couch[é] » par l’imprimerie, il ne peut que « roupiller [29] », dans l’attente d’un hypothétique lecteur, qu’il est bien incapable d’aller chercher. L’édition poétique contribue donc à la marginalité socio-politique de la poésie que son existence livresque confine dans une sorte de ghetto culturel, une « Tour d’ivoire » où elle s’isole du monde qui l’entoure, se privant de toute possibilité d’agir sur lui. En conséquence, il y a, selon Heidsieck, un « urgent besoin de sortir le poème de sa passivité », « de lui faire faire sa rentrée dans le monde », « de lui faire assumer, enfin, à nouveau, les risques directs de la communication, instantanée, physique, aléatoire [30] ». Soit un urgent besoin de s’emparer des nouveaux médias électro-acoustiques. De s’approprier les vertus de ces nouveaux supports et d’en affronter les dangers. D’occuper en outre de nouveaux lieux d’expression : studio, scène, salle d’écoute. Ce faisant, la poésie, qu’elle se montre fidèle à sa vocation révolutionnaire ou se mette simplement « au diapason ambiant d’un phénomène de civilisation “de masse” surgissant [31] », relèvera enfin, en acceptant les ressources de la technologie et la communication de masse, le défi de son époque. Il y a lieu de l’en féliciter.

Mais ce n’est pas toujours la seule conscience d’une inadéquation du livre au monde contemporain qui fonde l’appel à une autre poésie, sortie des pages du codex. Henri Chopin déplore, sans nul doute, que « l’homme littéraire » méconnaisse « nos nouveaux media, visuels, sonores, écrits, radiophoniques et filmiques [32] » ; il souhaite que la poésie, acceptant « la naissance effective des fusées – allant de pair avec celle des magnétophones [33] », se libère de l’écriture, donc du livre, qu’il voue, semble-t-il, à l’obsolescence. Comme Bernard Heidsieck, il met en effet l’accent sur l’inadaptation du livre à la société contemporaine. Il constate ainsi que le monde change, que le rythme de vie s’accélère et que le livre, qui impose de « réfléchir », de « connaître le calme », d’« être disponible », toutes conditions qui « ne sont guère celles du siècle entier [34] », n’est que le vestige d’un mode de vie en voie de disparition. Désuet, dépassé, insuffisant, dans ses médiocres capacités de diffusion, il devrait en conséquence être remplacé par d’autres médias : le disque et la cassette, qui seuls donneront au poème les moyens d’affecter le public de son temps. Mais dans ses propos s’entend aussi parfois un refus plus radical de la civilisation de l’écrit, lequel est lié par lui aux « religions, États et chapelles ». Il lui arrive en effet de s’insurger contre l’ordre imposé par le Verbe. Ce dernier terme, alors chargé de résonances négatives, paraît désigner la parole articulée en mots (les *verba* latins), indifférente aux unités de segmentation inférieures comme la lettre, la syllabe, le phonème, indifférente aussi à tous les bruits de bouche et, plus largement, à tous les bruits corporels ; la parole, disons, en ce qu’elle n’est qu’un possible de la voix et pas forcément l’essentiel, elle qui énonce au lieu de sonner. Et sans doute aussi la parole en ce qu’elle est transmissible par l’écriture typographique. Car malgré la trop célèbre proclamation des Évangiles, le Verbe, dans la pensée de Chopin, paraît s’être fait livre plutôt que chair. Devenir qui le rend complice du didactisme et de l’idéologie. Ce Verbe, parfois dûment majusculé, où s’entend alors quelque chose de l’équation hugolienne « Car le Mot c’est le Verbe, et le Verbe, c’est

Dieu », s'identifie à une puissance de coercition. Le mot, en somme, menace toujours, selon Chopin, de se figer en mot d'ordre. Parce qu'il impose la tyrannie du sémantisme ? Probablement. Et sans doute, de la Bible à *Mein Kampf*, celle de tous les pouvoirs constitués. « [M]ensonge qui s'abolit lui-même sur le papier [35] », mais qui dans cette abolition conserve – ou conquiert – un pouvoir jugé proprement destructeur (« Je ne supporte plus d'être détruit par le Verbe [36] », note l'inventeur de l'audio-poème), le Verbe, privé de la labilité de la voix, véhicule dans la compacité du codex les discours formés des idéologies ; privé de corporalité, il s'abstrait dans la régularité normée des signes typographiques. Aussi faut-il en sortir. Sortir du Verbe « tout juste bon à donner des ordres, des impératifs [37] ». Soit sortir du livre, inapte à véhiculer les microparticules vocales, les souffles, les borborygmes, pour retrouver par l'intermédiaire de la machine (le magnétophone et, par la suite, toutes les techniques de la composition électro-acoustique) la matérialité sensible du corps et « faire un langage qui soit [sa] sueur, [ses] nerfs, [ses] peaux, [ses] sens, [ses] rires, [ses] amours fabuleuses qui disent qu'[il est] vivant [38] ».

De manière significative, Henri Chopin qui dirige à partir de son troisième numéro la revue *Cinquième Saison*, fondée en 1957 par Raymond Syte et assez vite orientée vers une recherche poétique et picturale que l'on a pu placer sous le signe du concrétisme, éprouve le besoin, en 1964, d'en faire une revue sur disques, *OU-Cinquième Saison* qui devient *OU* à partir du numéro 36/37, en 1970. « Avec la revue *OU*, remarque-t-il, en règle générale nous quittons les "folios" ordinaires à toutes publications ; il n'était plus de notre propos de suivre les lignes, lignes après lignes composées, d'obéir aux lectures de textes [...] il y avait au contraire l'objet, l'objectif, la vision "poésie sonore" [...] L'emploi de matériaux nouveaux et techniques du jour me conduisait à faire sortir les pages de leurs brochures : car, à poésie éclatée et éclatante il fallait un véhicule lui-même éclaté ».

Sans renoncer complètement à prendre une forme papier, *OU*, première revue expressément faite pour échapper à l'enfermement dans le livre, propose en ses quatorze numéros un ensemble composite de disques, de textes et d'images. Les disques – 25 cm pour la plupart –, enregistrements de Dufrêne, Heidsieck, Gysin, Chopin, Rotella, Novak, etc. et même, spécialement réalisé par lui pour la revue, celui des poèmes phonétiques de Raoul Hausmann – en font une véritable anthologie de la poésie sonore ; les textes mêlent les poèmes – futuristes, phonétiques, concrets, graphiques, parfois en version manuscrite – et les bilans critiques, comme la « Lettre aux Musiciens Aphones » ou « Il faut bien rire un peu » de Chopin ; la composante iconographique, dont participe pleinement la poésie concrète et graphique, inclut des collages, des affiches et posters, des jeux d'enveloppes de Ben, des dessins. S'il arrive à Chopin de désigner un numéro de *OU* par le terme de livre, cette désignation ne doit donc pas masquer la spécificité d'un objet qui, « presque jamais broch[é] », limité à sa fonction de contenant, n'est pas sans parenté avec la boîte des artistes Fluxus qui comprend également des composantes étrangères au papier imprimé, collages originaux, disques, bandes magnétiques. Un objet qui reflète les amitiés et les affinités entre les poètes sonores, eux-mêmes parfois engagés dans une pratique plastique, et un certain nombre d'artistes de leur temps, Gianni Bertini, James Guitet, Paul Gette par

exemple, lesquels ont réalisé les couvertures de la revue et élaboré pour elle des œuvres originales, parfois d'assez grand format (50 x 25 cm ou 75 x 50) exigeant l'emploi de dépliants.

Significative des points de convergence entre poésie sonore et arts plastiques, la contribution des peintres répond aussi à un souci de rentabilité financière. Les tirages de la revue comprennent toujours « un exemplaire "A" avec les originales, 10 exemplaires de luxe enrichis [par les artistes et poètes présents dans le numéro], 10 petits luxes signés […], 4 HC et le tirage [39] ». Les exemplaires « A », les exemplaires de luxe et les petits luxes, qui ambitionnent de toucher une clientèle de bibliophiles sont pensés comme un moyen de financer la revue – en particulier l'édition des disques. Et, de fait, selon le témoignage de Chopin, cela « a fait que la revue *OU*, curieusement, au lieu d'être en déficit, a été un succès immédiat. Des médecins, des bibliophiles, des chercheurs, des mathématiciens sont venus pour l'acheter. Ils avaient enfin quelque chose de nouveau, ils avaient une poésie à voir, à écouter, et aussi l'objet [40] ».

Reste que la dualité de support n'appartient pas en propre à la revue *OU*. Pour la plupart, les productions des poètes sonores connaissent une double diffusion, par le livre et par le disque, le second – support de l'œuvre véritable – généralement inclus dans le premier – qui en contient ou non la partition. C'est que, bien qu'ils aient eu le désir d'accroître la perméabilité des frontières entre les arts, refusant en particulier « le divorce absurde qu'il y avait entre la poésie et la musique [41] », et même si certains d'entre eux ont utilisé les mêmes techniques que les musiciens – par exemple lors des enregistrements au Studio de la radio suédoise ou du Centre Fylkingen –, les premiers poètes sonores n'ont jamais souhaité dissoudre complètement la poésie dans la musique.

Sonores, soit, mais poètes.

Or les habitudes sont tenaces. Ces poètes ont beau chercher à délier la poésie de la littérature, elle n'en reste pas moins, pour la plupart des autres créateurs, pour les critiques, chroniqueurs et universitaires, pour les bibliothécaires et pour les libraires, un secteur, aussi périphérique soit-il, du champ littéraire. En conséquence, les habitudes ou, si l'on veut, la mythologie, l'idéologie attachées au livre ayant la vie dure, pour exister dans ce champ, il faut publier des livres. C'était vrai dans les années cinquante et soixante où la France demeure, comme l'écrit B. Heidsieck, « fascin[ée] par la chose écrite et la fixité de l'imprimé [42] ». C'était encore vrai dans les années quatre-vingt-dix. Philippe Castellin, revenant sur cette époque dans un essai de 2008, fait ainsi remarquer que les CD ou DVD accompagnant les numéros de *DOC(K)S,* la revue lancée par Julien Blaine dont il a repris la direction en 1991, « étaient peu "regardés", peu "mentionnés" par les critiques qui […] faisaient la recension du numéro dans tel ou tel journal. Comme si ces objets n'existaient pas, ou, dans le meilleur des cas, comme s'ils figuraient comme "complément-cadeau", un gadget à la Pif le Chien, bonus inclus [43] ! » À en croire de telles déclarations, le prestige de l'objet livre, pour ne pas dire, comme le fait Castellin, le fétichisme du livre, persiste même dans un monde pourtant de plus en plus nettement dominé par l'audio-visuel. À tout le moins, le lien de

la poésie au Livre se dénoue mal.

Ainsi les poètes sonores, tout en considérant que « le temps de l'écrit vain est une page tournée [44] », ont dû accepter de se faire un peu écrivains. De faire un peu l'écrivain. À leur corps défendant, peut-être (ce corps auquel ils avaient voulu rendre toute sa place en restituant toutes les nuances de la voix, en faisant entendre les sons qu'il ne cesse de produire, en le donnant à voir lors des performances *live* auxquelles tous ont conféré un rôle majeur). Mais aussi et surtout dans la conscience que le livre papier, s'il offre moins que l'enregistrement audio en ce qu'il ne rend que très imparfaitement compte du poème dont il ne peut donner à lire que la partition, offre aussi autre chose en plus. Il donne au poète sonore l'occasion d'accompagner son poème – présent sur disque et/ou sous forme de partition – de commentaires, de notes et de gloses, voire de documents. Henri Chopin reconnaît d'ailleurs que, s'il a fallu « quitt[er] le médium ancien : le livre » pour s'approprier les voix, il n'était pas inintéressant de « conserver celui-ci pour dire le pourquoi et le comment des analyses de la voix et de la vie [45] ». Bref le livre, medium analytique, reste un support efficace pour l'exposé critique, théorique, programmatique. Et, de ce fait, un outil non négligeable pour légitimer la poésie sonore, très souvent rejetée aux marges du champ, voire expulsée de celui-ci. En témoigne exemplairement l'essai de Chopin, *Poésie sonore internationale*, publié en 1979, fruit de nombreuses années de travail, véritable défense et illustration des pratiques qu'il rassemble sous l'étiquette-titre, à la fois constitution d'une histoire et cartographie d'un territoire au présent.

De surcroît, il n'est pas exclu que quelque nostalgie du codex typographique se mêle à la volonté de sortir la poésie du livre. En particulier s'agissant d'Henri Chopin, qui alterne romans, dactylopoésie et poésie sonore. Interrogé par Anne Moeglin-Delcroix sur le fait qu'il fait encore des livres et même des livres très soignés (belle typographie sur papier de qualité), Henri Chopin répond qu'il « aime l'écriture, fabuleuse voie des pensées, des civilisations [...] et [qu'il] aime l'Imprimerie, la Typographie que l'on devrait conserver, les papiers, le bien fait, la jouissance physique du beau [46] ». Bibliophilie avouée, donc, qui interdit d'identifier sans nuance les poètes sonores à ces « biblioclaste[s] de gauche » que, dans ses « Notes sur une possible fin des livres », Jean Clair oppose en 1974 aux « biblioclaste[s] de droite », ceux-ci brûlant le livre « par peur de la parole qu'il contient » tandis que les premiers le brûlent « pour libérer la parole qu'il détient [47] ». S'ils ont pu parfois, en jouant de l'opposition horizontalité *vs* verticalité, identifier l'inscription du poème dans le livre à un sommeil voire une mort, s'ils ont voulu retrouver la « vive voix » et, pour cela, confier le poème à de nouveaux médias, plus en accord selon eux avec le monde contemporain, ils n'ont jamais souhaité la disparition radicale du livre. Pas plus qu'ils n'ont rêvé, à la manière futuriste, l'incendie des bibliothèques.

Ainsi, même les poètes sonores, qui semblent pourtant devoir non seulement s'accommoder d'une fin du livre mais la désirer et travailler à son avènement, ne tiennent pas à ce propos un discours univoque. Et pas simplement parce que leurs poétiques sont moins unifiées que le singulier *la* poésie sonore ne le laisse supposer (Dufrêne n'est pas Chopin, qui n'est pas Heidsieck, qui n'est pas Dufrêne). Si, bien

entendu, aucun d'entre eux ne se crispe sur une nostalgie morose et technophobe, aucun n'est pour autant un biblioclaste résolu, technophile béat, appelant de ses vœux un monde délivré de l'obsolète et tyrannique codex typographique. La fin à laquelle ils aspirent n'est pas celle de l'objet, le medium ancien restant pour eux une possibilité non négligeable. C'est celle d'une hégémonie ; celle de l'équation : poésie = littérature = livre(s). Celle des mythologies, de la sacralisation, de la vénération fétichiste qui fait dans chaque livre se profiler l'ombre du Livre, réceptacle de la parole divine. Transformant le livre, « hier véhicule absolu [… en] un véhicule relatif », « un instrument parmi d'autres instruments [48] », cette fin-là est une fin heureuse. Elle inaugure « *un certain usage contemporain du livre*. Envisagé de manière non "religieuse", pris comme support d'enregistrement parmi d'autres, délivré de l'idéologie du texte [49] ».

Notes

[1] P. Mounier, « Le livre et les trois dimensions du cyberespace », dans M. Dacos (dir.), *Read/Write Book. Le livre inscriptible.* Nouvelle édition [en ligne]. Marseille, OpenEdition Press, 2010. Disponible en ligne ici.

[2] L'orthographe du mot, conforme à l'origine latine ou francisée, est variable. J'opte pour la forme francisée lorsqu'il s'agit de désigner un moyen de diffusion massive de l'information, réservant la graphie latine pour désigner en général un support ou un moyen d'expression. Dans les citations, la graphie du texte d'origine est toujours respectée.

[3] G. Lista, « Entre *dynamis* et *physis* ou les mots en liberté du futurisme », dans *Poésure et peintrie, d'un art l'autre*, Réunion des Musées nationaux/Musées de Marseille, 1993, p. 48.

[4] *Manifeste de la cinématographie futuriste*, 1916, dans G. Lista, *Futuristie. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 297.

[5] G. Lista, « Entre *dynamis* et *physis* ou les mots en liberté du futurisme », art. cit., p. 62.

[6] G. Lista, *Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Modena, Éditions Panini, 1984, p. 8.

[7] F. T. Marinetti « L'imagination sans fils et les mots en liberté », 1913, dans *Poésure et peintrie*, *op. cit.*, p. 494.

[8] *Ibid*.

[9] Cité par G. Lista, *Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, *op. cit*., p. 41.

[10] F. Dufrêne, « Pragmatique du crirythme », *OU*, n° 28-29, 1966.

[11] H. Chopin, « La poésie sonore », dans *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia universalis, 1990, p. 114 et p. 115.

[12] J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, Paris, *j*ean*m*ichel*p*lace, 1996, p. 51. Pour approcher la poésie sonore, les travaux de J.-P. Bobillot sont indispensables. Cet article leur doit beaucoup.

[13] B. Heidsieck, *Nous étions bien peu en…*, onestarpress, 2001, n. p. En ligne ici.

[14] Pour la définition des concepts d'*auditure* et de *musiture*, déjà présents dans *Bernard Heidsieck. Poésie action*, *op. cit.*, voir « Quelques définitions » dans J.-P. Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le clou dans le fer, « Éléments », 2009, p. 66-68.

[15] À preuve, par exemple, les enregistrements du crirythme de F. Dufrêne, « Paix en Algérie » : ici et de l'audio-poème d'H. Chopin, « Vibrespace » : ici.

[16] H. Chopin à J. Donguy, « Entretien avec Henri Chopin » (juin 1992), dans *Poésure et peintrie*, *op. cit.*, p. 369.

[17] H. Chopin, « Au-delà des dadaïsmes, surréalismes et tous autres isthmes par des forces d'amour », 1966, *ibid.*, p. 548.

[18] H. Chopin, *Les Portes ouvertes ouvertement*, Voix, 2001, p. 65-66.

[19] Un enregistrement est disponible sur le site du cip*M* : ici.

[20] B. Heidsieck, *Nous étions bien peu en…*, *op. cit*.

[21] H. Chopin, – & +, Voix/Richard Meier, 1993, n. p.

[22] On peut en entendre une interprétation à l'adresse suivante : ici.

[23] *Ibid.*

[24] H. Chopin, « Au-delà des dadaïsmes, surréalismes et tous autres isthmes par des forces d'amour », art. cit., p. 549.

[25] F. Dufrêne, « Le lyrisme est ce qui nous chante », *Bizarre*, n° 32/33, décembre 1961. Cité dans *Poésure et peintrie*, *op. cit.*, p. 282.

[26] B. Heidsieck, « Pour un poème, donc, debout dressé les pieds sur la page », 1961. Texte manifeste écrit pour l'exposition de Jean Degottex à la Galerie internationale d'art contemporain, à Paris.

[27] B. Heidsieck, *Notes convergentes.* Cité par J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie*

action, *op. cit.*, p. 21.

[28] H. Chopin, « Au-delà des dadaïsmes, surréalismes et tous autres isthmes par des forces d'amour », art. cit., p. 548.

[29] B. Heidsieck, *Nous étions bien peu en*..., *op. cit*.

[30] B. Heidsieck, cité par J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, *op. cit.*, p. 37.

[31] B. Heidsieck, *Nous étions bien peu en*..., *op. cit*.

[32] H. Chopin, Lettre à Anne Moeglin-Delcroix du 16 octobre 1992, citée dans A. Moeglin-Delcroix, *Le livre d'artiste 1960/1980*, Paris, *j*ean*m*ichel*p*lace / Bibliothèque nationale de France, 1997, note 100, p. 88.

[33] H. Chopin, *Poésie sonore internationale*, Paris, *j*ean*m*ichel*p*lace, 1979, p. 054.

[34] H. Chopin, « La destruction du livre », *Art vivant*, n° 47, mars 1974, p. 18.

[35] H. Chopin, « Pourquoi suis-je l'auteur de la poésie sonore et libre », *Artes hispanicas*, n° 3-4, 1968. Repris dans *Poésure et peintrie*, *op. cit.*, p. 557.

[36] *Ibid.*

[37] H. Chopin, « Au-delà des dadaïsmes, surréalismes et tous autres isthmes par des forces d'amour », art. cit., p. 548.

[38] H. Chopin, *ibid.*

[39] H. Chopin, *À propos de* Ou-Cinquième Saison*, 1958-1974, un quart de siècle d'avant-garde*, Tielt, E. Veys, 1974, n. p.

[40] H. Chopin à J. Donguy, « Entretien avec Henri Chopin » (juin 1992), art. cit., p. 369.

[41] H. Chopin, *– & +*, *op. cit*.

[42] B. Heidsieck, *Nous étions bien peu en*..., *op. cit*.

[43] Ph. Castellin, *Update !*, Limoges, Dernier Télégramme, 2008, p. 9.

[44] H. Chopin, « Petites notes pour Danaé », *Cahiers Danaé*, 1987, p. 79.

[45] H. Chopin, *– & +*, *op. cit*.

[46] H. Chopin, Lettre à A. Moeglin-Delcroix citée dans A. Moeglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 90.

[47] J. Clair, « Notes pour une possible fin des livres », *Art vivant*, n° 47, mars 1974, p. 5.

[48] H. Chopin, « La destruction du livre », art. cit, p. 18.

[49] Ph. Castellin, *Update !*, *op. cit.*, p. 22.

Bibliographie

Pour plus de précisions, consulter les « Éléments phono-vidéographiques (sélectifs) » et les « Éléments bibliographiques (très-sélectifs) » dans Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, références *infra*.

BOBILLOT Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck. Poésie action* (avec un CD), Paris, *j*ean*m*ichel*p*lace, 1996.

— *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le clou dans le fer, « Éléments », 2009.

CASTELLIN Philippe, *Update !* (avec un CD), Limoges, Dernier Télégramme, 2008.

CHOPIN Henri, « La destruction du livre », *Art vivant*, n° 47, mars 1974, p. 18.

— *À propos de* Ou-Cinquième Saison, *1958-1974, un quart de siècle d'avant-garde*, Tielt, E. Veys, 1974.

— *Poésie sonore internationale*, Paris, *j*ean*m*ichel*p*lace, 1979.

— « La poésie sonore », dans *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia universalis, 1990, p. 114-115.

— – & +, Voix/Richard Meier, 1993.

– *Les Portes ouvertes ouvertement*, Voix, 2001.

CLAIR Jean, « Notes sur une possible fin des livres », *Art vivant*, n° 47, mars 1974, p. 4-5.

HEIDSIECK Bernard, *Nous étions bien peu en…*, onestapress, 2001, disponible en ligne ici.

— *La Poinçonneuse* (avec un CD comprenant l'intégralité de l'enregistrement), Romainville, Al Dante, 2003.

OU (4 CD + livret), rééd. Milan, Alga Marghen, 2002.

Poésure et peintrie, d'un art l'autre, catalogue de l'exposition tenue au Centre de la Vieille Charité à Marseille, du 12 février au 23 mai 1993, Réunion des Musées nationaux/Musées de Marseille, 1993. En particulier : « Entretiens » réalisés par Jacques Donguy, p. 337-479 ;« Anthologie 1897/1990 », textes réunis par Jacinto Lageira, p.

483-591.

Autrice

Catherine Soulier est Maître de conférences de littérature française à l'université Paul-Valéry à Montpellier et membre du laboratoire RIRRA21. Elle travaille sur la poésie contemporaine, notamment sur l'oeuvre de Jean Tortel.

Copyright

Tous droits réservés.