

ÉDITORIAL

JACQUES DONGUY
HENRI CHOPIN
IGNACIO GOMEZ DE LIAÑO
JEAN-FRANÇOIS BORY
RAOUL HAUSMANN
JEF GOLYSCHIEFF
EDUARDO KAC
HP PROCESS
PHILIPPE BOISNARD
ÉTIENNE BRUNET
EUGEN GOMRINGER
AUGUSTO DE CAMPOS, DÉCIO PIGNATARI
LES IDIOTES
SARAH CASSENTI, NAOMI SHKA
JEAN RICARDOU
BRANKO MILISKOVIĆ, WANG DI
ANNÉE 15
LORIS GRÉAUD
HUBERT DUPRAT
NICOLE CALIGARIS
NICOLE BENKEMOUN
HARRY RUHÉ
BEN PATTERSON
MIKAEŁ KASPER
JEAN-NOËL ORENGO
JACQUES DEMARCQ
TREVOR WELLS
PIERRE BOULEZ
JÉRÔME DUWA
KITASONO KATUÉ

On arrive au terme du langage typographique privilégié par la technique occidentale de l'imprimerie. Ou vers un langage terminal, comme un terminal d'aéroport, arrivées et départs. Soit un langage élargi, augmenté, à travers toutes les technologies apparues depuis la fin du XIX^e siècle. Dans un entretien de 1971, Roland Barthes dit que « depuis Mallarmé, nous Français, nous n'avons rien inventé, nous répétons Mallarmé, et bien heureux encore lorsque c'est Mallarmé que nous répétons ! ». Tout est dit là. On peut, oui, répéter les sonnets de Mallarmé. C'est ce qu'on appelle l'académisme, reprendre, en moins bien, un modèle éprouvé du passé. Une expérience simple est de regarder le sommaire d'une revue littéraire du début du XX^e siècle : 90% des noms ont disparu. Il est donc temps, en 2013, de faire l'inventaire du XX^e siècle, et de dire que tout ce qui était indiqué comme "expérimental"¹ par la critique littéraire, une façon d'indiquer pour elle que c'était des impasses, est en fait ce qui constitue le noyau dur de la littérature au XX^e siècle. D'où, dans la revue, une partie historique, qui peut prendre la forme d'un dossier sur un auteur ou sur un mouvement au XX^e siècle, et une partie création, qui sera une ouverture sur ce qui se passe de vivant au XXI^e siècle. A la revue, typographique, sera adossé un site internet pour tout ce qui est animation numérique, sons, images fixes ou animées, dont les captures d'écran pourront nourrir en retour la revue papier. La revue se veut, évidemment, internationale.

La rédaction

1 - Pour l'emploi du terme d'"expérimental", nous renvoyons à ce texte de John Cage de 1955 : « Des objections sont parfois émises par les compositeurs » (on peut ajouter les artistes, les poètes) « quant à l'emploi du terme expérimental pour décrire leurs œuvres », ce à quoi il répond que le mot "expérimental" est approprié « à condition de ne pas être compris comme descriptif d'une action destinée à être ultérieurement jugée en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme une action dont l'issue est inconnue ». Ou Chopin disant dans une lettre du 17 juillet 1979 à Nicholas Zurbrugg : « En fait, si l'on suit bien ce qui s'est réalisé depuis un quart de siècle, en premier lieu nous savons que nous ne sommes pas expérimental, et que nous sommes seulement vivant... avec le vingtième siècle ».

VERS LA POST-ÉCRITURE OU LA MÉDIAPOÉSIE

« Être moderne, c'est savoir ce qui n'est plus possible » (Roland Barthes)



Fin de la littérature ? Jean-Claude Milner, le linguiste, s'intéresse à « l'invention du style » à l'époque de Malherbe et de Richelieu, et, selon lui, « quand on peut dire, comme aujourd'hui, que le style est mort, c'est que le nom de littérature s'est éteint »¹. Primat du style, primat du roman au dix-neuvième siècle, donc Flaubert obsédé par le style, à l'apogée de la civilisation du livre. Tout le savoir au XIX^e passe par le livre, en fait à travers une technologie, celle de l'imprimerie, « print technology » pour reprendre l'expression de Marshall McLuhan. Et c'est l'apparition d'autres technologies de transmission du savoir qui nous en font prendre conscience au XX^e siècle : celle de l'enregistrement du son, à travers la radio à partir des années 1920² et du magnétophone dans les années 1950, ce que McLuhan appelle la « galaxie Marconi ». Et ce n'est pas un hasard. Ce qui caractérise l'imprimerie, qui date de Gutenberg en 1452³, c'est que le discours, la langue va passer par le filtre d'une ligne typographique normalisée qui va dans un seul sens. Écriture linéaire donc, et surtout écriture fixée à jamais. Une pensée figée, fixée, ce sont les idées reçues, c'est la bêtise, et logiquement Flaubert, obsédé par le style, va écrire, à la fin de sa vie, *Bouvard et Pécuchet*⁴. Et on peut noter aussi que le *Coup de Dés* de Mallarmé est imprimé en Didot, qui est la police du Code Civil, du recueil des Lois. La loi, c'est ce qui ne doit pas bouger. Le *Coup de Dés* est la narration, et aussi le calligramme avant la lettre d'un naufrage, où le texte, écrit sur deux pages, penche d'une page à l'autre.

L'autre conséquence, l'autre « message du médium » de l'imprimerie comme technologie, c'est le passage à la lecture silencieuse après des siècles d'oralité, comme le souligne Henri Chopin, oralité d'un Arnaut Daniel à laquelle se sont intéressés un Ezra Pound et un Augusto de Campos. Donc primat d'un seul sens, la vue, car depuis la Renaissance, nous ne lisons les textes qu'avec les yeux, ce qui veut dire mise à distance, d'où le thème de la fenêtre, de la vitre ou du gel (*Hérodiade*), autrement dit « idéalisme » qui culmine à la fin du

1 - Jean-Claude Milner, entretien, *Le Monde*, 25 mai 2012.

2 - C'est à partir de 1920 qu'ont eu lieu les premières émissions de radio régulières en Angleterre (la chanteuse Melba) et aux États-Unis. L'invention elle-même date de 1894 par Guglielmo Marconi, dans le grenier de ses parents.

3 - Imprimerie à caractères mobiles, ce qui la distingue de l'imprimerie en Chine. Pourquoi cette fortune de l'imprimerie en Europe, avec toutes ses conséquences (protestantisme, capitalisme, voir Max Weber), et pas en Chine, où elle est restée le domaine réservé des mandarins ?

4 - Roman inachevé. Dans le même sens, Platon évoque, dans la lettre VII, le « discours immobile tel que celui qui est consigné par les lettres », par opposition à une pensée libre et flottante.

1 - En fait quatre, car le goût et l'odorat correspondent au même nerf.

2 - Les archives d'Henri Chopin sont actuellement déposées à Yale University (U.S.A.).

3 - Voir le livre de Pierre Hadot, Wittgenstein et les limites du langage, Vrin, 2006.

XIX^e siècle avec Mallarmé (*Igitur*). Hegel aussi, qui inaugure le XIX^e siècle, fonde toute sa réflexion philosophique sur l'idéalisme. Les conséquences en sont l'idéologie, l'autre face de l'idéalisme, avec toutes les conséquences dramatiques que l'on connaît au XX^e siècle, le stalinisme, Pol Pot. Et ce n'est pas un hasard si Marx se réclame de Hegel, à travers notamment la dialectique et le sens de l'histoire. L'écriture linéaire, c'est aussi la mise en ligne (la mise en ordre) de la pensée, d'où la "ligne" du Parti, la ligne de montage comme on la voit dans *Les Temps Modernes* de Chaplin, donc un modèle culturel récurrent et dominant. On fait appel à un seul sens, alors que nous avons cinq sens¹.

La véritable signification de ce qu'on a appelé la "Poésie Sonore" dans les années 1960/70, c'est de faire appel à un autre sens, l'ouïe, grâce à une technologie, celle du magnétophone, grâce à l'enregistrement de la voix sur bande magnétique. Ou « Poésie exclusivement sonore » pour reprendre l'expression plus juste de François Dufrêne, qui ne peut exister qu'à travers le support bande magnétique. Donc le mégapneume, le cri-rythme et l'audiopoème, parallèlement à ce qui s'est passé en musique avec Cage ou Pierre Henry, avec Wolman, Dufrêne et Chopin. Apollinaire dans sa conférence sur *l'Esprit Nouveau* en 1917, un an avant sa mort, annonce qu'avec le phonographe et le cinématographe, plus rien ne sera comme avant en poésie, soit la prise de conscience de l'importance de technologies autres que celle de l'imprimerie. Et il annonce notamment la possibilité d'enregistrer des sons de la rue en parallèle avec la voix. Evidemment, si l'on reprend la définition de François Dufrêne, on sort du simple discours sémantique enregistré pour explorer de nouveaux territoires. C'est ce que dit Chopin : La langue, à distinguer du langage, ne couvre que 20% de la réalité, et la véritable Poésie Sonore est là pour explorer ces 80% non exprimés par la langue traditionnelle. Il donne l'exemple des aurores boréales, une réalité quasi impossible à rendre par les mots de la langue. L'audiopoème permettra de restituer cette réalité, audiopoèmes qui possèdent tous un titre, donc sont sémantiques². Ces "limites" de la langue ont déjà été relevées par un Wittgenstein au début du XX^e siècle³. Mais Apollinaire, c'est aussi les *Idéogrammes lyriques* de 1914 parus dans les deux derniers numéros des *Soirées de Paris*. « Et moi aussi je suis peintre » est le titre de ce livre où il a l'intention de les publier, dont au moins un

exemplaire existe (épreuves, avec corrections). *Idéogrammes lyriques* qui ne sont ni des poèmes en prose, ni des calligrammes ni des mots en liberté, mais autre chose. Augusto de Campos, dans sa préface à *Não Poemas, Non Poèmes*, écrit quelque chose de semblable : « Parfois je pense que je suis moins poète que musicien et moins musicien qu'artiste graphique ». C'est ce que dit Décio Pignatari, que la Poésie a plus à voir avec la musique et les arts plastiques qu'avec la littérature.

Le retour aux origines de la typographie a été systématisé par Isou et les Lettristes à partir de 1946, avec son concept d'hypergraphie et de métagraphie. L'origine de la lettre, c'est le pictogramme, donc l'image, comme on le voit avec les hiéroglyphes, les idéogrammes ou les glyphes, en partie abstraits, en partie figuratifs. On pourrait faire le rapprochement avec la Poésie Concrète, où le poème fonctionne sur la page comme une image à lire non pas de manière linéaire mais de manière globale, comme un tableau, le bird's-eye view des anglo-saxons. La Poésie Visuelle fonctionne aussi sur ce schéma, à cela près qu'à l'époque, dans les années 1963, la technique de l'offset a fait son apparition, avec la possibilité de mélanger texte typographique et image photographique. *Post-Scriptum*, "Après l'Écrit", post écriture, pour reprendre le titre du livre de Jean-François Bory chez Losfeld en 1970. A noter que la Poésie Visuelle va se développer à la même époque et sur les mêmes bases théoriques que l'Art Conceptuel en Angleterre et aux États-Unis.

L'ordinateur, qui s'est diffusé à partir des années 1980 dans le grand public avec les premiers PC ou ordinateurs portables, permet de traiter nos deux sens principaux, la vue et l'ouïe, puisque pour l'ordinateur, la typographie, c'est de l'image, à défaut de traiter nos cinq sens, comme en rêvait Baudelaire dans *Correspondances* ou Rimbaud dans le *Sonnet des Voyelles*¹. Quel est le message de ce nouveau médium ? C'est ce que McLuhan ne pouvait traiter, parce que l'ordinateur portable à disposition du grand public, donc aussi des poètes, n'existait pas dans les années 1960 quand il a écrit *La Galaxie Gutenberg*. Réflexion donc à reprendre et à développer.

Mais si l'on sort de la typographie linéaire, qu'en est-il de la notion de littérature, dont la mort est évoquée par Jean-Claude Milner, littérature qui pré-suppose la notion de "lettre" ? La réponse est dans l'idée d'un élargissement

1 - Voir aussi le titre du livre d'Haroldo de Campos, L'éducation des cinq sens, édition originale en 1985, en bilingue français/portugais aux éditions Plein Champ en 1989.

1 – La “Poésie Numérique” (manifeste publié dans Art Press n°281 de juillet-août 2002) s’est développée à partir de l’an 2000, avec la généralisation du PC et des logiciels de traitement de texte, du son et de l’image, et avec la pratique d’une nouvelle génération de jeunes poètes. Parmi les pionniers en France, il y a nous-même en 1983, avec la collaboration au départ de Guillaume Loizillon, Claude Maillard, Philippe Castellin, Jean-Pierre Balpe en 1984, Tibor Papp en 1985, Philippe Bootz en 1988, avec des pratiques très diverses. La revue anthologique qui a permis de réunir ces premières tentatives est la revue sur disquette informatique Alire de Philippe Bootz, avec des collaborations internationales : outre la France, Etats-Unis, Brésil, Argentine....

de la langue, déjà évoqué par un Henri Chopin. Donc faisant appel aux sons (Poésie Sonore) et aux images (Poésie Visuelle). L’ambition de la Poésie ou de l’Ecriture Numérique est justement de créer, utopiquement, un langage nouveau, qui pourrait très bien ne plus s’appeler “littérature”. Une écriture verbi-voco-visuelle pour reprendre le terme de Joyce dans *Finnegans Wake*, ou optophonétique pour reprendre là le terme du dadaïste Raoul Hausmann, créateur du Poème Phonétique.

William Burroughs, dans un entretien avec Conrad Knickebocker en 1967, évoque déjà ce problème. Il dit qu’il s’intéresse « à la manière exacte dont le mot et l’image se mêlent en réseaux d’associations très, très complexes », et, évoquant les scrapbooks, il dit que cela lui permet de « penser en blocs d’associations plutôt qu’en mots », mots qui lui paraissent « des outils maladroits qui finiront par être mis de côté, peut-être plus tôt que l’on ne pense », selon lui à l’ère spatiale.

La vision courante et commune pour les universitaires et les critiques est de dire que toutes ces tentatives, le *Coup de Dés*, les *Idéogrammes lyriques*, la Poésie Sonore, la Poésie Visuelle, la Poésie Numérique sont des culs-de-sac, alors que ces tentatives constituent authentiquement la “modernité” au sens où Baudelaire l’entend, Baudelaire dont Sainte Beuve considérait l’oeuvre comme un « kiosque bizarre » à la « pointe extrême du Kamtchatka romantique », une manière de dire cul-de-sac. Et l’oeuvre qui fait le « partage des eaux », comme le dit très bien le concrétiste brésilien Haroldo de Campos dans un entretien inédit de 1982, est le *Coup de Dés* de Mallarmé, au crépuscule de l’âge d’or du livre, livre sur lequel Mallarmé va amorcer une réflexion à la fin de sa vie. Comme la pensée, « Un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant » selon lui. Et c’est ce qu’on entrevoit dans son projet du Livre et c’est ce que peut réaliser l’ordinateur, avec les différentes formes de “génération de texte”. Soit la notion de “texte infini”, sauf accident mécanique ou biologique, que nous avons développée avec l’apparition des premiers ordinateurs portables, DAI Personal Computer, Apple II C, Atari 520 à partir de 1983¹. Utopie d’écriture donc, sortie de la Littérature traditionnelle, mais ceci ne rend pas obsolète le livre. Les technologies se superposent, ne s’éliminent pas. Et le livre va se justifier comme objet technologique, travaillé avec tous les logiciels de mise en page, ce qu’on

a essayé de faire avec *Poètemoins* d’Augusto de Campos, dont la plupart des pages, des poèmes sont en fait réalisés à partir de fichiers informatiques envoyés de São Paulo par internet¹.

Ce qui, avec l’ordinateur, comme le montre Jean-Pierre Balpe, pose problème, ce n’est pas la grammaire, ce qui rend d’ailleurs obsolète toute la réflexion sur les grammaires génératives², mais la sémantique. Ou la crise du “nom”. Ce qui renvoie à la notion d’Innommable chez Beckett, ou encore aux réflexions de Derrida sur la différance, ou la remise en question du nominalisme. Et par conséquent une redéfinition de ces « structures relativement unitaires ou atomiques qu’on appelle noms » (Derrida). La génération de texte à l’ordinateur donne une réponse, avec cette notion d’« unités minimum de sens » en-dessous desquelles il n’y a pas de fonctionnement linguistique. Ou la notion d’« univers » dans lesquels on bascule.

Ecriture élargie donc. Comme on dit réalité augmentée. Une image, ou une séquence courte d’images animées peut fonctionner comme une unité de sens. Un son enregistré et mis en boucle peut aussi fonctionner comme une unité nominale. Ou un parfum, à condition de pouvoir le pérenniser. Avec de nouveaux problèmes, que le souligne Augusto de Campos dans *Não Poemas* : « Une grande partie de ce que j’ai fait en poésie migre vers l’univers de l’animation numérique – une poésie en couleurs et en mouvement qui m’a toujours fasciné et qui maintenant est à la portée de ma main ». Les *clip-poemas*, les “clip-poèmes”, produisent aussi des poèmes acceptables pour le papier. Donc des poèmes pour les “cybernautes” autant que pour les “libernautes”³. Le problème vient de ce que les technologies s’accélèrent et deviennent rapidement obsolètes. Il devient impossible de lire les CD-ROM interactifs, parce que les systèmes d’exploitation changent, les logiciels aussi. Ce que souligne un Brian Eno, qui parle d’un « âge des ténèbres numériques » où nous sommes « en train de perdre notre passé récent très rapidement »⁴. Un des clip-poèmes d’Augusto de Campos résume cet enjeu d’une utopie d’écriture future : *Portas do ouver*, “Portes de l’écoutervoir”, ou “Portes de l’Orœil”, avec l’idéogramme japonais du portail et l’apparition aléatoire de sons et de mots typographiés quand on clique sur l’écran. Méta-graphie ou post-scriptum.

Jacques Donguy

1 – Les presses du réel, 2011 (lespressesdureel.com).

2 – L’ambition de la linguistique dans les années 60 était d’être une science. Mais il n’y a pas de science sans expérimentation. Avec la génération de texte à l’ordinateur dans les années 90, on peut vérifier par l’expérience si cela marche ou non. Toute théorie scientifique compliquée a toute chance d’être fautive, voir la théorie des Tourbillons de Descartes pour expliquer la gravitation. Ce qui rend obsolète tout le travail d’un Noam Chomsky et de beaucoup de linguistes.

3 – Préface à *Não Poemas* d’Augusto de Campos, voir *Poètemoins*.

4 – Un nouveau service de dépôt légal spécialisé dans le multimédia a été créé à la BnF pour résoudre ce problème. On y trouve notre CD-ROM Phares Gamma publié sous le label Son@rt qui était en MacOS 9, maintenant consultable en salle de lecture.



HENRI CHOPIN (1922-2008)

Pourquoi un dossier Henri Chopin ? Paul Zumthor¹, le médiéviste écrit dans *Écriture et nomadisme*, que « plusieurs poètes sonores, pour des raisons diverses, s'abstiennent de questionner la légitimité du langage commun, et d'en récuser la valeur poétique », et il cite notamment John Giorno aux États-Unis ou Lora-Totino en Italie. Et il oppose à cette conception de la « Poésie Sonore », qui ne remet pas en cause l'usage commun de notre langue, une autre où « le corps linguistique du texte (si l'on accepte ce mot...) éclate : dans la dimension micro-spatiale, dans la macro-spatiale, selon les auteurs et les procédés mis en œuvre ; et chacun des éléments dissociés assume les fonctions de tous les autres, dans ce qui n'est plus, au mieux, qu'une métaphore du langage. Au terme de cet effort, le vocème devient à la fois son, mot, phrase, discours, inépuisablement ». L'on pense aux mégapneumes de Wolman qui parle en 1950 de désintégration sonore de la lettre, aux audio-poèmes de Chopin. Ou langage élargie. Chopin parle d'ailleurs, à propos de ses *Saintes phonies*, de « dilatation sonore ». Il en est pour la Poésie Sonore, comme pour le cinéma, celui-ci a d'abord été du théâtre filmé avant d'être vraiment un art autonome.

Henri Chopin a eu le mérite de défendre et de théoriser la Poésie Sonore, ce que reconnaît Robert Estivals, tout en lui reprochant de minimiser l'influence de Dufrêne même s'il est présenté par Chopin comme le précurseur, donc de minimiser l'influence du Lettrisme². Un au-delà de la littérature, qu'il faudrait redéfinir. Chopin s'en explique clairement quand il dit vouloir retranscrire des réalités intraduisibles par le langage courant, comme dans *Les raclements festoyants de Glencoe*³ où il évoque ce vent qui s'engouffre l'hiver en Ecosse entre l'Atlantique et la Mer du Nord. « Là tu n'as aucune partition, tu n'as aucune écriture, tu n'as rien. Tu n'as que le danger des choses. Il y avait le vent qui sifflait dans les trous partout, c'était absolument

1 - Paul Zumthor (1915-1995), médiéviste de réputation internationale. Texte cité dans le catalogue Poésure et Peintrie p.587, avant-dernier des textes du catalogue.

2 - Revue Schéma et schématisation n°62, p. 63/64.

3 - Revue Parlée, Centre Pompidou, le 20 juin 2002.