Isou théoricien

Le problème musical dans la pensée lettriste du dépassement poétique

Antoine Chareyre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/455>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.455

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2011

Pagination : 135-150

ISBN : 978-2-84310-200-4

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Antoine Chareyre, « Isou théoricien », *Recherches & Travaux* [En ligne], 78 | 2011, mis en ligne le 15 novembre 2012, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/455> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.455>

Isou théoricien
Le problème musical dans la pensée lettriste
du dépassement poétique

Parmi les idées insistantes, obsédantes, autour du mythique, légendaire, chimérique et non moins quotidien vis-à-vis entre poésie et musique, les positions et propositions d'Isidore Isou (1925-2007), inventeur et promoteur inlassable, harassant, du Lettrisme, tranchent par leur aplomb, leur fraîcheur innocente quoique encyclopédique, leur rigueur jusqu'au-boutiste et, en un mot, leur pertinence. Elles présentent à ce titre, pour toute réflexion ambitieuse sur les rapports observables et de tous ordres entre poésie et musique, un intérêt trop peu considéré, à vrai dire mal connu, et qui reste à évaluer.

Autant l'affirmer sans ambages, et sans attendre : dans ce rapport de force versatile entre les deux arts, là où le poète dénonce une tyrannie qui le fascine, et réaffirme ses droits face au musicien, fût-ce au prix d'insondables frustrations, pour reprendre jalousement son parti ou se résigner à la séparation des tâches, Isou est plutôt du genre à prendre l'un pour frapper sur l'autre (les positions étant comme il se doit interchangeables) et s'en défaire, sans remords, pour prendre la tangente et s'adonner à l'avènement d'autre chose. C'est dire le saut qualitatif que constitue ce sans-gêne théorique, dénué de tout scrupule. Rien n'est pourtant plus motivé que la pensée isouienne en la matière, et il n'est de question relative aux relations poésie/musique qui ne s'y trouve abordée, traitée par le menu et résolue en un sens particulier. Qui plus est, contrairement à ses prédécesseurs immédiats dans l'histoire de la poésie phonétique ou sonore, avant-gardistes volontiers adeptes de la trouvaille, de la spontanéité, du geste intuitif et de la théorie inductive, il est l'homme du système, de la déduction et de la théorie lente. Rigoureusement et longuement

articulée, de part en part et au moyen de retournements dialectiques souvent surprenants, cette pensée s'offre comme un outil des plus stimulants pour pratiquer et travailler en un sens nouveau les vieilles questions.

Pour une (re)lecture de l'*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*

Pour inviter à l'accomplissement d'un tel programme, et sans prétention à l'exhaustivité, l'on se propose ici de donner à lire, très partiellement, l'*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* de 1947, lourd traité¹ et acte de fondation, en un domaine particulier, d'une œuvre titanesque qui visera à subvertir et renouveler tous les champs de la culture, de la connaissance et de la création, selon cette même méthode implacable dénommée plus tard la « créatique », ou « novatique »², et avec l'inégal(able) talent qui sied généralement à ce genre d'entreprise³.

1. Pour une étude plus étendue de la part poétique et musicale des théories lettristes, on lui adjoindra d'une part, à titre d'appendice immédiat, les *Précisions sur ma poésie et moi* suivies de *Dix poèmes magnifiques*, Aux Escaliers de Lausanne, 1950 (rééd. augmentée d'un entretien avec Roland Sabatier : Exils Éditeur, 2003); d'autre part, pour le dossier des rapports du Lettrisme avec les avant-gardes historiques en matière de poésie phonétique, le n° 16-20 d'avril-août 1973 de la revue *Lettrisme*, « Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du Surréalisme et du Lettrisme (1965-1973) », entièrement rédigé par Isou; enfin, le n° 282-283 de 1971 de la *Revue musicale*, « La musique lettriste », dirigé par J.-P. Curtay. Pour une synthèse récente (et donc définitive), voir le texte de Fr. Acquaviva, « Isidore Isou : introduction à un nouveau poète et à un nouveau musicien », et son relevé phono-bibliographique spécifiquement consacré au domaine poético-musical, dans *Le Cahier du Refuge* (Marseille, cipM), n° 163, novembre 2007, « Isidore Isou ».

2. Sur ces notions et la philosophie générale qu'elles désignent, voir : I. Isou, *La créatique ou la novatique, 1941-1976*, Romainville, Al Dante, 2003. Il s'agit, de fait, de l'œuvre-testament d'Isou (1382 pages!).

3. La présente étude ne prétend donc aucunement rendre justice à l'ampleur d'une œuvre proliférante et prolongée, qui plus est, dans les réalisations collectives du groupe lettriste, que fonde également l'*Introduction* (très vite mal nommé, le Lettrisme investira roman, théâtre, danse, peinture, cinéma, science, psychologie, religion, politique, économie...). Tout autre est la portée, à cet égard, du récent travail de B. Girard dans *Lettrisme, l'ultime avant-garde* (Dijon, Les Presses du Réel, « L'écart absolu poche », 2010), panorama historique et critique inattendu et qui promet de rester longtemps, au milieu d'une bibliographie quasi désertique, une référence; on y renvoie volontiers, ainsi qu'à M. Bandini, *Pour une histoire du lettrisme* (trad. de l'italien par A.-C. Caron, Paris, Jean-Paul Rocher, 2003). On peut encore consulter le premier aperçu historique du mouvement lettriste, qui est aussi un commentaire de fond des idées d'Isou en matière poétique : la substantielle introduction de J.-P. Curtay à l'anthologie *La Poésie lettriste*, Seghers, 1974, p. 5-188. Les initiatives des uns et des autres, depuis quelques années, semblent esquisser un début de réhabilitation, et l'on ne peut qu'exprimer, à l'heure où s'écrivent ces lignes, une forte expectative quant à l'exposition « Le Lettrisme : vue d'ensemble sur quelques dépassements précis (1942-2009) », programmée en octobre-

La présente lecture, orientée par la question d'une « haine de la musique » ici pleinement opératoire, ne peut être totalement dissociée d'analyses biographiques, historiques, sociologiques, voire linguistiques, stylistiques et proprement littéraires, qui restent à faire⁴. On s'en tiendra à quelques repères qui n'ont rien d'anecdotique. Né en Roumanie, c'est à 17 ans, vers 1941-1942, qu'Isou commence à concevoir et théoriser le Lettrisme. Ce n'est pas trop dire que l'on a affaire à un enfant prodige, qui a tout lu, tout digéré (de la culture poétique française notamment), et que tout part ici d'un rêve de gosse qu'il faudra aussitôt expliquer, justifier par un système ; circonstance qui expliquera beaucoup, aussi, de son rapport au champ musical, en ce qu'une posture apriorique déterminera un conflit fondamental avec la réalité musicale de l'époque. Par intériorisation et survalorisation de la hiérarchie internationale des lettres et des arts alors en vigueur, autrement dit pour des raisons structurelles qui le dépassent, mais qui trouvent en lui un écho particulièrement efficient, Isou décide que le Lettrisme sera une création française, puisque aussi bien toute l'histoire de la poésie se résume à celle de la poésie française⁵. Le Lettrisme part donc d'une innutrition française ; il cherchera à réussir en territoire français. Il y a une politique de l'intrusion qui, s'accommodant d'une langue pour le moins singulière et, parfois, fautive (on ne distingue pas toujours aisément, pour ce qui s'y trouve de néologismes de mot ou de sens, entre barbarisme pur et simple et volonté d'innovation conceptuelle...), déterminera plus encore l'abord(âge) du champ musical, sans égard pour un quelconque « métier » ou pour une structuration sociologique éventuellement préexistante. Le lettriste est et se dit lui-même un « barbare », un « mètèque », en poésie comme en musique, et c'est notamment dans cette conjonction que réside son originalité. Son manuscrit en poche, rédigé entre 1941-1942 et 1944, Isou s'exile à Paris, définitivement et sans l'ombre d'un remords (pas

novembre 2010 à la Villa Tamaris (La Seyne-sur-Mer) sous la responsabilité de R. Sabatier, et dont un imposant catalogue est à paraître avec la collaboration de Ph. Blanchon (en coédition avec la Librairie La Nerthe, Toulon).

4. Sur le « cas Isou », sa formation intellectuelle et sociale, c'est-à-dire sur les années roumaines d'avant l'exil dont l'*Introduction*, par-delà son degré d'abstraction, garde des traces nombreuses et assez lisibles, voir le récit autobiographique (donné comme un « roman ») paru conjointement et dans les mêmes conditions : *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, Gallimard, 1947.

5. Sur ce point, voir les propos confondants qui ouvrent à peu de choses près l'*Introduction*, p. 22 et suiv. Sur le retournement de cette position, au sein du même ouvrage, en une promotion inattendue des peuples subalternes et des langues dites périphériques, dans et par le langage lettriste, voir le chap. « Sur l'individualité, la nationalité et l'internationalité dans la poésie lettriste » (p. 167-180), et notre étude : « Le poème abstrait : inversion ou précipité de plurilinguisme ? », dans B. Meazzi et Fr. Bruera (org.), *Faites claquer vos langues : plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, à paraître.

plus qu'il n'en a pour la poésie et la musique qui, en lui, sont déjà mortes), commence à « manifester », rencontre quelques disciples, premier noyau du futur groupe lettriste, et publie chez Gallimard, en 1947, *l'Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*.

Ce curieux objet éditorial, introduit dans la Collection blanche, jamais réédité depuis et, il est vrai, tôt dépassé par l'évolution de la poésie sonore qui s'invente alors, demeure un ouvrage définitif, la somme théorique d'Isou pour ce qui touche aux champs poétique et musical, et à l'échelle du siècle, l'entreprise sans doute la plus conséquente en la matière. Il n'est pas exclu de le lire avec beaucoup d'humour, et de voir en Isou un nouveau « fou littéraire » (étiquette qui n'est pas sans rapport, d'ailleurs, avec l'histoire des avant-gardes proprement dite). On peut aussi goûter les beaux moments littéraires qu'il contient, la mise en récit et en imaginaire, qu'il propose, des questionnements interdisciplinaires (ce qui fait aussi sa valeur pédagogique). On ne saurait escamoter impunément la grave leçon de ces 414 pages : une vaste théorie critique, globalement dialectique, qui prétend embrasser la poésie et la musique prises dans leurs évolutions autonomes pour fonder un nouvel art, une « nouvelle beauté », celle du lettrisme, et qui ce faisant rend obsolète plus d'un traité d'esthétique comparée⁶. La démonstration elle-même, enrichie d'appendices divers rédigés après le corps principal en 1946 (soit après l'arrivée de l'auteur à Paris) et destinés à préciser les modalités d'intégration de l'innovation lettriste dans le contexte contemporain, s'ouvre sur le « Manifeste de la poésie lettriste » (daté de 1942) et se voit augmentée d'un important corpus de poèmes lettristes (p. 317-410) qui y ont valeur d'incunables. Plus étonnant, à certains égards, et plus fondamental pour notre propos : la structuration majeure de la table des matières en deux grands livres, application mécanique du titre, « Introduction à une nouvelle poésie » (p. 9-196 ; manifeste compris) et « Introduction à une nouvelle musique⁷ » (p. 197-257). Ce livre II, plus court, est aussi plus faible, sans aucun doute, d'un strict point de vue argumentatif. On y sent, malgré qu'il en ait, le

6. On peut très facilement comparer à *l'Introduction*, par exemple, les thèses immédiatement contemporaines d'É. Souriau dans *La Correspondance des arts, essai d'esthétique comparée* (Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1947), où le philosophe ne manque pourtant pas de bonnes intuitions, ni vraiment d'ambition prospective. Il est à craindre que le même sondage, effectué dans tel manuel d'aujourd'hui, ne ferait pas apparaître une actualisation de vues de beaucoup supérieure, tant c'est désormais toute la poésie sonore que les synthèses, même descriptives, peinent à intégrer.

7. Augmentés d'un court livre III, « Sur les possibilités d'un art nouveau » (p. 261-285), qui a plutôt valeur de conclusion prospective, immédiatement suivi qu'il est des prescriptions techniques de la « Première épître aux lettristes » (p. 287-316 ; conférence lue partiellement lors de la première manifestation lettriste en 1946), qui introduit quant à elle le corpus poétique placé en fin d'ouvrage.

discours du lettré, une culture musicale un peu plus floue... Mais c'est ici l'articulation entre les livres I et II qui compte. Écueil scolaire, apparemment, que ce traitement successif de deux ordres de considérations qui eussent dû être traitées de front, sensément. Déploiement rigoureux, en réalité, d'une stratégie qui sait ménager ses effets, préparer ses coups de force et encerclements, ses débâcles aussi, et mener en temps voulu les grandes manœuvres à leur terme, c'est-à-dire une politique de la terre brûlée (selon la métaphore militaire assez perceptible, parmi d'autres, dans le propos d'Isou), ou d'une rhétorique sensuelle qui sait le prix de la jouissance après de longs préliminaires (selon une autre métaphore, érotique celle-là, plus présente encore).

Globalement entendu, l'ouvrage nous fait passer ainsi d'une « nouvelle poésie » à une « nouvelle musique », ces deux « introductions » se combinant pour n'épargner aucune discipline, et ne saurait retomber dans le giron de l'une ou de l'autre, mais seulement se poursuivre, précipité vers un autre tropisme : le Lettrisme. Abusivement synthétique au regard de la complexité, réelle, du dispositif logique mis en place par l'auteur (concaténation invraisemblable de micro-dialectiques, emboîtement de paradoxes, etc.), le résumé que l'on se propose d'esquisser n'est rien de plus qu'un éphémère viatique, dans l'urgence qu'il y a à relire Isou à divers titres.

Pour comprendre comment s'articulent poésie et musique dans le système d'Isou, qui est un système dynamique et totalisant, il importe de prendre acte d'une innovation théorique en arrière-plan, et qui consiste en deux concepts généraux applicables selon lui à toute forme esthétique prise évolutivement. Cette appréhension des phénomènes, très abstraite mais point tout à fait oiseuse, peut aussi informer utilement nos histoires de la littérature et de l'art. Ce cadre théorique consiste en deux « hypostases », qui dans un premier temps se succèdent et qui définissent à chaque époque le sens des recherches qui orientent chaque forme d'art. L'« amplique » s'oppose ainsi au « ciselant » selon une série de critères qui s'inversent de manière assez lisible : le premier désigne une phase de développement, le second une phase de rétrécissement formel ; l'un se réalise en des œuvres larges, épiques, massives, l'autre en des œuvres de petites dimensions, synthétiques ; à une projection et un mouvement centrifuge, s'oppose une introjection, un mouvement centripète ; à la notion de représentation, celles d'abstraction et de formalisme ; à une littérature d'idées, au sujet, à la narration, en somme à une tendance à l'extériorité, l'hermétisme, l'intériorisation, l'œuvre comme microcosme. Dernier niveau d'opposition, ici fondamental, et à comprendre indépendamment des formes, poétique ou musicale, considérées : l'amplique se définit par un paradigme essentiellement pictural, quand le ciselant se donne un paradigme musical. Concrètement, après l'ère des aèdes pré-homériques, ces deux phases

recouvrent, en poésie, l'évolution qui conduit d'Homère à Victor Hugo, puis celle qui mène de Baudelaire à Tristan Tzara ; en musique, des débuts de la musique autonome (émancipée du chant) jusqu'à Wagner, puis de Debussy à une étape moins bien définie, où Isou donne les noms de Schönberg, Satie, Stravinsky et Luigi Russolo. Le simple déséquilibre chronologique dans la délimitation de ces phases suffit à indiquer que les catégories sont limitées, évidemment, par leur généralité même, mais elles ne laissent pas d'être assez opérantes comme outils d'analyse, surtout pour ce qui est du ciselant. Il est notable qu'Isou s'efforce ici de produire une structure d'interprétation théorico-historique valable à la fois pour la poésie et pour la musique ; on sait à quels écueils se heurte généralement ce type d'ambition, mais rares sont les poètes, par exemple, capables d'une telle précision de vues, et d'une telle exigence, où n'est pas offert, à la (re)définition de la poésie, une essentialisation musicale, transcendante, mais une musique déterminée elle aussi historiquement et prise dans ses espèces concrètes. Quoi qu'il en soit, dans ce mécanisme qui se veut systématique, chaque phase évolue par épuisement successif de ses possibilités intrinsèques, par une autoréalisation qui se révèle du même coup autodestruction. Isou, comme il se doit, se situe quant à lui exactement au moment où le ciselant est (presque) parvenu à son terme : il lui revient d'achever cette phase d'élémentarisation, de réduction, pour entrer dans un nouvel amplique. L'évolution est toutefois dialectique, ce qui complique tout : il ne s'agit pas d'un « retour à » l'amplique, mais d'un amplique passé par le ciselant. Comme par ailleurs le processus est doublement articulé, les résultats de la phase ciselante en poésie vont avoir des effets dans le champ musical, au moment où celui-ci rentre également dans l'amplique. C'est sur cette base, donc, qu'Isou procède à la prise en compte de la poésie *et* de la musique, dans leurs évolutions respectives mais coordonnées par une historicité qui les dépasse⁸.

D'une haine de la poésie...

Tout commence donc chez Isou, en matière de « haine de la musique », par une singulière prise en grippe de la poésie – tout *commence* dans l'ordre de la démonstration, car le livre II consistera en grande partie en ce même examen, pour la musique, qui aura été fait, dans le livre I^{er}, pour la poésie, selon

8. Ce paragraphe résume, avec les simplifications qui s'imposent, une partie du livre I^{er} spécifiquement dédiée à l'exposé des concepts d'amplique et de ciselant, « Sur un autre développement obligatoire de la poésie » (p. 83-148).

une démarche intellectuelle idéalement simultanée. Tout est déjà inscrit, de manière décisive, dans cette première détestation. Isou ne s'intéresse à un domaine, quel qu'il soit, que pour le renouveler. Il entre ainsi d'emblée, en poésie, comme un anti-poète, un sur-poète ou un méta-poète, c'est-à-dire pour tirer les dernières conséquences de l'évolution et, ce faisant, faire passer l'entité poésie dans autre chose qu'elle-même. Si le Lettrisme était déjà de la poésie, il n'aurait aucun intérêt ; c'est parce que ce qu'Isou introduit n'était pas de la poésie, qu'il sera poète, et son œuvre, de la poésie, peut-on dire en détournant un propos appliqué au cinéma⁹, mais qui vaut assurément comme règle première de sa philosophie créatrice, et comme principe méthodologique sans lequel on ne comprend rien aux avant-gardes les plus radicales, lesdites pratiques expérimentales. Il n'est pas question pour autant de cette « table rase » par quoi on définit plutôt (et non sans abus d'ailleurs) les avant-gardes historiques des années 1910 et 1920, ce qui distingue Isou comme un innovateur particulier¹⁰. Pour mener à bien son entreprise de dépassement, en effet, il se propose d'examiner les acquis progressifs de la poésie dans sa phase ciselante, et de montrer que la « poésie à mots », finie, implique désormais un travail sur le matériel phonétique, à l'exclusion de tout autre (dès lors censément rétrograde).

La musique (lettriste) : dernier horizon de la « poésie à mots » prise dans son évolution nécessaire

Les raisons du passage résolu à une poésie phonétique font l'objet des premiers chapitres du livre I^{er}, rassemblés sous le titre « De Charles Baudelaire à Isidore Isou », où elles se distribuent selon trois ordres de considérations : l'évolution spirituelle de la poésie (p. 22-42) ; l'évolution de son matériel (p. 44-53) ; enfin celle de la sensibilité technique dans la poésie (p. 56-59). C'est là qu'Isou exerce toute son expertise poétique, fort d'une érudition accumulée qui prendrait presque un tour potachique, mais qui dépasse de loin les connaissances et les capacités intellectuelles attendues d'un bon écolier.

9. Dans le *Traité de bave et d'éternité* (1951), véritable film-manifeste et première proposition lettriste en matière de cinéma. Voir la version imprimée du film, sous le même titre, dans *Œuvres de spectacle*, Gallimard, 1964 (rééd., postface de J.-P. Rehm, D'arts éditeur/Éditions Hors Commerce, 2000, p. 21-22) ; pour le film lui-même : *Traité de bave et d'éternité* [DVD], livret de Fr. Devaux, Paris, Re : Voir Vidéo, 2008.

10. Pour un début de réflexion sur les aspects théoriques et historiques des rapports entre Isou et les avant-gardes du début du siècle, voir notre mémoire de Master 2 : « Musiques verbales : recherche autour d'une intersection entre poésie expérimentale et musique moderne », sous la direction de J.-P. Bobillot, université Stendhal - Grenoble 3, 2006 (version en ligne : <http://dumas.ccsd.cnrs.fr>).

Dans le premier cas, l'auteur détermine plusieurs branches qui se développent à partir de Baudelaire. Ce schéma¹¹ est un complexe évolutif, mais c'est aussi une « bulle » de la poésie ciselante, puisque toutes les branches finissent par se rejoindre, et se concilier en un même besoin de résolution, sous le nom d'Isou, synonyme de Lettrisme¹². Ces axes sont : deux lignes « instinctivistes », « compréhensive » (Rimbaud-Tzara) ou « affective » (Lautréamont-Breton) ; une ligne « rationaliste » (Mallarmé-Valéry) ; enfin une « ligne de l'écriture » (Verlaine-Apollinaire). Faute de détailler ici ces analyses et de citer plus largement des propos souvent fleuris, qui parlent d'eux-mêmes et résistent à la tentative du résumé, on peut relever la leçon que le lettriste entend tirer, par exemple, de la ligne rationaliste :

L'aristocratie des termes, c'est la dernière réussite du charme musical. [...] L'essai s'est heurté à l'impossibilité d'oublier les mesquineries quotidiennes. La parole, comme toujours, a empêché les constructions splendides. Les merveilles lettriques se butaient au sens initial du mot. L'attention retirée par le concept ne s'étendait pas sur les recherches phonétiques. En vain un Mallarmé et un Valéry ont-ils réalisé leurs ajustages. Les hommes ont toujours médité sur la signification. C'est pourquoi les poètes de l'extrême cérébrale réussissaient partiellement. On ne savait tracer que des échantillons insignifiants. On savait déplier ténébreusement la recherche lettrique qui n'était pas en évidence dans la notion visible. Seuls quelques initiés ont réalisé le discernement des tensions rythmiques dans l'opacité des paroles. Le lettrisme réalise le dernier nettoyage des immixtions étrangères à la poésie. Les recherches pures sauront se faire à la lumière. Les apparitions sensibles ne devront pas être cherchées au sous-sol des impuretés. L'horizon musical ne saura plus être limité en des réussites humiliantes. Le terrain défraîchi permettra la solidification *de toute merveille détaillée*. [...]

[Les poètes apolliniques] ont été empêchés dans leur condition lettrique. Ils n'ont pas eu la chance de créer, par le manque de richesses possibles du mot. Les positions infécondes ont été la réalité de la pauvreté des moyens. [...]

Le poète s'exercera ferme, sans ambiguïté. S'élaborant des causes étrangères des défaites, le poète réussira les abstractions musicales. Il réalisera facilement les poèmes purifiés de tout contenu inerte. C'est ainsi qu'en continuant la ligne de la poésie pure on arrive à Isou. Le rêve de Mallarmé, Valéry (du théoricien abbé Brémond) est réalisé par le lettrisme pour la première fois. La poésie est devenue vraiment pure, prière sans signification, arrangement précis. (p. 38-40)

11. Voir le schéma qui introduit (et résume) ce chapitre « Sur l'évolution spirituelle de la poésie », p. 21.

12. En effet, Isou n'hésite pas à parler de lui à la troisième personne, ni même à inscrire son nom en lettres capitales : au lieu d'y voir la mégalomanie et le cas pathologique à quoi on résume volontiers l'inventeur du Lettrisme, il est plus intéressant d'y admettre une honnêteté intellectuelle (qui manque, dans les traités de poètes où l'auteur est un dieu absent, mais n'en maintient pas moins ses prérogatives...) et un profond engagement, on ne peut mieux dire, dans l'objet décrit. La mégalomanie isouienne est un dispositif, et dans ce dispositif « Isou » fonctionne comme un concept, à ranger dans l'index des notions autant que dans celui des noms propres.

À chaque fois, il s'agit d'accomplir le dernier geste pour que la poésie devienne (une) musique. Il est à noter, déjà, que si Mallarmé occupe dans ce système une place précisément assignée, il n'est pas moins patent que sur les questions poético-musicales le symbolisme mallarméen est une référence constante et omniprésente, un ensemble de problématiques auxquelles Isou prétend répondre, sans toujours, peut-être, s'en défaire vraiment.

L'évolution du matériel technique de la poésie se résume également en un système implacable¹³, où chaque auteur représente une étape précise. Baudelaire, ou la destruction de l'anecdote pour la forme du poème. Verlaine, l'annihilation du poème pour la forme du vers. Rimbaud, la destruction du vers pour le mot. Mallarmé, l'arrangement du mot et son perfectionnement. Tzara, la destruction du mot pour le rien. Jusqu'à Isou, ou l'arrangement du rien-lettre pour la création de l'anecdote (c'est le sens du « nouvel amplique »).

Quant à l'évolution de la sensibilité technique, il s'agit d'un goulot d'étranglement¹⁴ où les mots et le sujet de la poésie jusqu'à Hugo se resserrent progressivement en une « image plastique » (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine), puis en une « image sonore » (Mallarmé, Valéry), dans la « notion (le mot) vide » (Tzara, Breton) et jusqu'à « la lettre (fraction du mot) » (Isou). Là encore, l'appréhension de la forme poétique se fait de plus en plus nettement musicale. À considérer Mallarmé et Valéry, par exemple :

On trace des voies ineffables entre les éléments de l'organisme poétique. On perçoit extérieurement des accents hallucinants. *L'appréhension devient phonétique*. On risque de se perdre parmi les sollicitudes et l'épuration des liens. Il se détache dans l'image des combinaisons exceptionnelles. C'est le temps de *l'image sonore auditive*. Le lecteur détermine un ton approximatif dans la poésie. On réagit devant le mystérieux et l'insinuant mélodique. C'est l'épanouissement de l'amateur d'insondable, la sollicitation de l'ésotérique. (p. 57)

Vient alors Isou :

On discute l'acquisition nouvelle après l'image parmi les cadavres des mots. On découvre *l'alphabet*. Dans la transformation on avait identifié les lettres. Il s'agit de faire de la poésie un langage synthétique. L'alphabet est une langue qui exprime tout à la fois. Au fur et à mesure du développement, il doit exprimer le Tout dans chacun de ses signes. Le lettriste doit créer une langue dans une lettre. Dans l'alphabet on trouve l'élément originel de la poésie, qui est le Verbe. On crée ainsi une *adoration des lettres*. La sensibilité devra être attentive à leur *charme* phonétique. C'est l'évolution qui l'exige. (p. 58)

13. Voir de même le schéma qui introduit le chapitre « Sur l'évolution du matériel poétique », p. 43.

14. Voir de même le schéma qui introduit le chapitre « Sur l'évolution de la sensibilité technique dans la poésie », p. 55.

Une détermination constante marque toutes ces conjectures : en finir avec le problème de l'ineffable en poésie, en l'occurrence par l'abandon pur et simple de la teneur signifiante de la langue, pour la mise en valeur exclusive de sa beauté lettrique, qui n'est autre, donc, que musicale. Cet abstractionnisme, qui sectionne l'association poésie-littérature (qu'il s'agisse d'une inclusion, d'une intersection ou même d'une contiguïté), rompt par définition avec le compromis son/sens qui fait, paraît-il, toute la spécificité du « langage poétique », qui en détermine la tentation musicale, mais qui empêche la satisfaction de celle-ci. Il faut être assez peu poète (ou l'être, au contraire, beaucoup) pour se résoudre à un tel parti : Isou se propose de nous débarrasser aussi de nos derniers scrupules.

Décomplexer le tropisme musical

Le passage est donc consommé, du champ poétique au musical, et avec les implications médiologiques de ce type de transfert :

Pour travailler Isou a été obligé de s'habituer à élaborer autrement ses vers. Jusqu'à présent, il ne pouvait écrire ses poèmes que dans le silence, devant la page blanche, avec le stylo prêt, comme pour attaquer des mots qui arrivaient d'une manière livresque. Dorénavant, il réalisa ses strophes en les disant, en parlant pour produire des sonorités, comme un musicien.

L'acte de création quitte ainsi la littérature et la plume pour devenir un acte concret et verbal. La création quitte la table et la connaissance pour devenir acte spontané et sonore¹⁵. (p. 136)

En procédant à une si inédite et définitive simplification des données du problème, Isou n'ignore pas qu'il brise le casse-tête où tant de gens aimaient à exercer leur ingéniosité, en public. Il est aussi ce nain qui, monté sur les épaules des géants poétiques qu'il cite, dérobe le feu dont ceux-là s'interdisaient l'accès. On peut juger la ficelle un peu grosse, et estimer que la poésie n'est plus guère concernée par ce type d'aventure. Or toute l'attention d'Isou est d'expliquer que ce devenir était intrinsèque à la poésie, et qu'il l'engage, donc. D'où cette vaste entreprise de démystification qui s'en prend à tous les poètes dits ciselants, mais qui est en particulier un anti-symbolisme résolu, formulé en une « nouvelle raison poétique » :

Devenue extérieure et d'un matériel simplifié, la poésie renonce à toutes les mystiques ineffables, entraînées dans l'évolution poétique par le ciselant.

Les acceptations lettriques s'obligent, par leurs compositions, à passer au-delà des justifications divagantes qui ont ornementé la réalisation concrète. On avait écrit des traités entiers en imposant des prétextes théologico-philosophiques sur

15. Voir aussi les « Explications sur une poésie devenue musique » qui ouvrent le livre II, p. 199-201.

le mystère de la poésie. On avait accumulé des abstractions affectées sur l'inspiration, la création et l'œuvre d'art lyrique. On avait mêlé dans la mystique, Dieu, les rites et les sanctifications comblées d'une céleste béatitude. (p. 118)

C'est la poésie qui désaffuble ses propres théoriciens :

En général, l'état de la poésie expliquait l'état de la critique. Le flou flottant et corrompu des vers admettait la religiosité invoquée par les théoriciens. Cet objet était l'unique moyen pour discuter encore. Au nom du vague, invisible et vivant sur un plan passé – rêve, vision, grâce, ferveur – on avait coagulé autour des prétextes, des réflexions sur une polémique terrible.

C'est justement pour ne pas rééditer une situation semblable que dans la poésie lettriste on adopte une attitude ferme devant ce problème simple. En privant le vers d'un point d'appui et d'une occasion de discuter et d'écrire, on démolit au moins une redoute de profiteurs et d'indiscernables.

La poésie lettriste, réalisée au nom de l'ineffable ciselant, accentue une attitude intentionnellement rationaliste. (p. 119)

Dans un « Pathétique sur le dépassement de la poésie morte », les poètes se seront d'ailleurs vu aider à bien mourir pour se découvrir musiciens. C'est une belle mise en récit des problèmes liés à tout transfert interdisciplinaire :

Ainsi la poésie [...], en recevant un nouveau coup qui l'avait jetée là où on pensait la faire mourir, a été poussée par une porte insignifiante d'échappement, comme une trappe secrète, au-delà d'un ciel défini. Là où elle s'est trouvée tout à coup, dans une autre contrée, avec des espaces étendus d'air à épuiser dans sa respiration, et le droit de recommencer, ressuscitée, une nouvelle existence.

Vraiment, elle paraît déjà autre, mais combien n'existe-t-elle pas comme l'éjaculation de la première. Progéniture directe, non bâtarde, voilà qu'elle reprend une nouvelle vie, dans sa mort même, à la suite de l'exaltant changement de direction auquel elle a été soumise déjà par ses prédécesseurs et pour lequel la poésie s'est décidée définitivement. La marche vers l'abîme l'a sauvée, en lui ouvrant un chemin d'où elle saura marcher sans peur. [...] [Elle] a préféré vivre transformée (d'accord, c'est de l'opportunisme!) que de disparaître définitivement. [...] La poésie a choisi entre les deux possibilités, celle qui est viable – plus lâche peut-être dans le sens d'un renoncement à la défense et d'un abandon de terrain. Elle a choisi la solution la plus logique. [...] Qu'on entende cette discipline, lâchement acquise dans la fuite, comme une chance – autre que toute tradition, totalement à l'envers de celle liée aux héros. [...]

Que l'on comprenne ainsi l'héroïsme de la poésie : dans le sens de celui qui résiste aux temps adverses, même sous le masque d'un déguisement définitif. (p. 60-61)

Le livre I^{er} se clôt ainsi sur un autre « Pathétique pour les poètes déjà morts avant d'être déçus », bel adieu aux prédécesseurs dépossédés de leur idéal (et de leur fonds de commerce) :

À tous les grands poètes qui, après Baudelaire, ont crié contre les mots, Isou demande pardon.

Il prie d'être excusé d'avoir réalisé leur rêve. Souillant leur angoissant idéal par la réalisation, effaçant une image belle jusqu'alors, parce que impossible.

Barbare plein de poussière, parce qu'il venait de loin, il est entré dans leur poésie, tête ouverte, sachant faire une chose sacrée jusqu'à la profanation.

Excusez-le.

Il est si jeune et sans manières, qu'il a le courage de vous montrer votre poésie, votre but, conscient aussi de vous décevoir.

Ne le regardez pas dégoûtés : « C'est tout ? »

Comme les hommes devant l'œuf de Colomb.

La prestidigitation a été à la fin simple et normale comme un dépucelage. Ça n'a pas fait beaucoup de mal ! [...]

Isou sait que sa poésie vous fâche, chers Rimbauds, Lautréamonts, Mallarmés, Apollinaires, Bretons. Ça vous agace comme une utopie accomplie, comme un désir incroyablement réalisé. Chers fumistes, l'auteur est certain que vous n'avez pas cru, sincèrement, possible cet enfant-Dieu-là, que vous n'avez parlé de lui que pour faire frémir les ignorants, les vieilles femmes et les superstitieux.

Le voilà incarné dans vos mensonges mêmes. Avec le visage que vous lui avez prêté dans vos fantasmagories. (p. 195-196)

Jusque-là, dans cette formule d'une « poésie devenue musique », le terme « musique » a pu être pris encore en un sens non pas tout à fait essentialiste, mais assez générique, comme « art des sons ». Ce moment théorique est toutefois incomplet, et ce devenir-musique implique aussitôt la définition d'une « nouvelle musique ». Dès lors, la « nouvelle poésie » va se confronter à une musique prise elle-même dans son historicité et sa matérialité. C'est tout le « problème musical » du Lettrisme.

... à une haine de la musique

De même qu'Isou a de très belles lignes où se trouve mise en récit la sortie du champ poétique, de même des pages saisissantes lui permettent d'illustrer son intervention dans le champ musical. Il s'agit bien d'une ingérence :

Alors, clameront tous, la poésie est perdue, la poésie n'existera plus. Il s'agit de démontrer que, dans l'instant même où elle paraît prête à s'assimiler, elle agit déjà pour dépasser. Il s'agit alors d'analyser l'existence de la poésie dans la musique, son nouvel élément.

Les rapports entre la poésie et sa nouvelle aventure.

Et aussi ce qui se passe avec la musique dans ce choc. Maintenant le poème étant devenu musique, rien ne peut se produire à l'une sans affecter l'autre, tout est valable à l'une comme à l'autre, les accidents comme les bonheurs.

Il faut établir une fois à jamais leurs rapports, leurs existences communes, leur devenir semblable ; comme pour de jeunes mariés. (p. 200-201)

Renverser la terreur

Le point de vue du poète est donc déplacé, déterritorialisé et refondé, ce qui lui permet de parler aussi, et en toute légitimité, en tant que musicien.

Ainsi intromis, Isou va jusqu'à inverser le sens du rapport de dépendance qui semblait jusque-là donner le dernier mot à la musique. Pour cela, il manœuvre sur deux plans stratégiques. D'une part, il considère « les origines de la musique dans la poésie¹⁶ » en déconstruisant l'idée de la précellence de la musique et en montrant que c'est la poésie qui est, sur tous les plans, première. Parce que le Lettrisme se mesure à l'aune d'un retour à un état primordial, essentiel, de l'expression, la musique, instrumentale ou vocale, stade d'élaboration supérieur, se trouve prise à revers : « C'est le langage qui est la primordiale expression esthétique, parce qu'il est le plus immédiat. » (p. 205) Il s'ensuit que « la poésie, devenue musique par le lettrisme, vainc la musique sur son terrain théorique et se démontre supérieure à l'art vers lequel elle s'était élevée » (p. 207). D'autre part, l'auteur considère « le futur de la musique dans la poésie¹⁷ », ne se contentant plus d'une hiérarchie symbolique ou théorique, mais montrant que la musique ayant atteint, comme la poésie, la fin de ses possibilités techniques, elle ne peut plus se développer que dans une « nouvelle poésie », c'est-à-dire la voix arrangée lettriquement. Il s'ensuit que « la poésie commence à vaincre sur le terrain du matériel artistique et des moyens concrets. La musique devra se soumettre à la poésie lettrique. Son futur ne saura s'extraire que de la Poésie » (p. 211).

La rhétorique isolienne est implacable, et particulièrement retorse, qui retourne ainsi la défaite de la poésie en celle, tout aussi indubitable, de la musique. Mais s'impose, pour la vérification du système, la prise en compte concrète, évolutive, de la musique, afin de voir si le Lettrisme est l'aboutissement dialectique de la musique comme il l'a été de la poésie :

Maintenant que la poésie cherche des buts nouveaux pour la dépasser, elle rend la musique dépendante. On tourne les relations entre les deux arts pour un autre rapport d'importance.

Mais avant tout il faut voir ce que la musique dit. Si elle est d'accord, intrinsèquement, par son évolution et sa volonté même, avec ce changement. Voir si, dans son évolution, elle accepte la poésie lettrique comme musique ou elle la traite en intruse. Voir si, même en acceptant, elle permet à ce nouveau venu, qu'il lui donne des ordres, qu'il surgisse en chef et en maître, après son geste philanthropique. Il s'agit de percevoir si la musique accepte cette débarrassation de la musique en faveur de la poésie. (p. 212-213)

Soit en vue, dans cette nouvelle perspective, non plus les modalités d'un voisinage poético-musical, mais bien la production d'un nouvel objet qui demande à être homologué par l'interrogation critique du champ musical. Le Lettrisme n'est pas une partie nouvelle de la musique, mais un pôle

16. Voir le chapitre du livre II qui porte ce titre, p. 202-207.

17. Voir le chapitre du livre II qui porte ce titre, p. 208-211.

d'attraction qui force celle-ci à se redéfinir. Cette nouvelle tyrannie s'exerce par l'impératif de la voix.

La poésie (lettriste) : dernier horizon de la musique ?

Nul doute que ces considérations sur les essences comparées de chaque art, même appuyées sur une étude historique, pèchent par ce même caractère très conjectural et spéculatif qu'Isou dénonce chez tous ceux qui ont traité la question avant lui. Les chapitres qui suivent, dans le livre II, s'efforcent d'appliquer à la musique la même analyse qui avait conduit à la conclusion de la mort de la poésie. Mais si l'auteur décrète la « loi de la mort concrète de la musique » (p. 231-238), son « Esquisse de l'évolution musicale de Claude Debussy à Isidore Isou » (p. 214-221) est moins consistante que les chapitres correspondants dans le livre I^{er}. On ne peut manquer de relever un certain arbitraire, dans ses analyses, et une difficulté à justifier ses vues dans le contexte d'une actualité musicale objective, avec laquelle il faut compter. Parce que tout part, aussi bien, d'un a priori fondamentalement étranger au champ nouvellement considéré : « la musique mourra parce que toute son évolution est démentie par une autre recherche qui se trouvait dans la poésie » (p. 242). Cette partie de l'ouvrage vaut néanmoins comme un effort précieux, de la part d'un poète, pour considérer l'état musical de son temps et théoriser en fonction, là où maints littérateurs cultivent plus volontiers un goût de la musique du passé, dans une dissymétrie de vues qui invalide toute prétention théorique. Il s'agit bien d'un souci d'actualisation, d'acquisition d'une double compétence, ancrée de part et d'autre dans la modernité. Globalement d'ailleurs, l'analyse du ciselant musical n'est pas sans application, et l'on voit assez bien en quoi elle aboutit, à son tour, à un épuisement (ne serait-ce qu'à considérer, à l'heure où Isou écrit, la crise prochaine et certaine du sérialisme).

À partir de Debussy, donc, s'ouvre une phase d'exploration de la « musique pure » : la recherche des moyens, l'élémentarisation musicale. Isou commente ensuite, un peu rapidement, Schönberg, Satie, Stravinsky et Russolo¹⁸, et en

18. Noter que si Russolo fait aujourd'hui figure de référence obligée dans l'histoire des avant-gardes, tant comme principal représentant des propositions du Futurisme italien en matière de musique, que comme pionnier sur les questions de mécanisation musicale, d'expérimentation et de bruitisme, lorsqu'il Isou le cite, en revanche, et lui donne une place si éminente, l'homme est plutôt en instance de réhabilitation. De fait le Lettrisme fut l'un des premiers à reconsidérer l'importance des idées de Russolo, et c'est à Maurice Lemaître (l'un des premiers compagnons d'Isou dans l'aventure lettriste) que l'on doit la première réédition posthume du manifeste de *L'art des bruits* de 1913 (Richard-Masse, 1954, avec une introduction de M. Lemaître). Pour les autres compositeurs retenus, une étude historique précise, en termes de réception, permettrait de déterminer ce qu'il y a d'audace ou de consensus dans les références d'Isou, en son temps et avec la formation qui est la sienne.

déduit l'épuisement de la musique instrumentale, comme un excès de complexité qui demande à se résoudre dans une nouvelle simplicité, exclusivement vocale et qui plus est d'une vocalité plate, pas même mélodique, sans chant. À ce point de l'évolution, la musique ciselante entrant dans le nouvel amplique se désigne pour unique idéal la voix. Minimalisme, « a-ton », voix plate, et jusque dans la définition du rythme : les propositions d'Isou ne sont tout de même pas sans rencontrer, dans certaines tendances musicales de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, quelques échos et alliés objectifs. C'est encore une étude qui demanderait à être menée. Mais dans l'ensemble, il entre en contradiction flagrante avec la modernité musicale telle qu'elle s'est développée et imposée au cours du siècle. De toute évidence, la musique lettriste est un art pauvre, presque un art brut (s'il n'était si savamment promu), à l'instant même où la musique, déjà bien engagée sur ce terrain dès la première moitié du siècle, va connaître un développement extrêmement technique et sophistiqué. Une exception notable, peut-être, lorsque Isou annonce, après l'usage des voix naturelles, la conception de machines vocales, idée reprise de Russolo et qui aura l'importance que l'on sait dans l'ingénierie musicale contemporaine (mais qu'il ne réalisera pas lui-même, faute de moyens semble-t-il). L'écart d'intentions demeure : s'il cite une longue page où René Leibowitz analyse la crise présente de la musique, et s'il en partage le diagnostic, Isou propose de toutes autres solutions.

Ainsi, si l'on voit assez bien la place, relative mais motivée, qu'Isou occupe dans l'histoire des poésies phonétiques et sonores (c'est-à-dire dans l'histoire de la poésie), son projet musical reste radicalement inacceptable, inassimilable par la musique moderne et contemporaine (pour des raisons également sociologiques). Si bien que le Lettrisme ne demeure qu'en tant que répertoire de procédés à disposition du compositeur (et maintes partitions vocales, de fait, relèvent aujourd'hui d'un certain lettrisme), au mieux comme un sous-genre musical (coexistence prévue par Isou, pragmatiquement, comme il a prévu la permanence de la poésie lettriste au sein de la poésie), mais ne peut s'imposer que très virtuellement comme le futur commun d'une poésie et d'une musique parallèlement mortes. Ce ne serait pas trop dire, à cet égard, qu'Isou, le plus parfait avant-gardiste dans sa pensée et dans ses manières, est un musicien réactionnaire, dans la mesure où il reste un contradicteur tenace de la situation musicale présente. Un réactionnaire est souvent un révolutionnaire qui n'a pas réussi.

Que retenir, aujourd'hui, des théories d'Isou ? En dépit de l'histoire qui joue contre lui : beaucoup. D'abord, le moment théorique constitué dans cette conjonction de haines, où « on arrive même à dire que *la musique n'a*

existé que pour vivifier (injecter avec un sérum propre) *la poésie et disparaître*» et où «on saura dire alors d'une manière contraire que *la poésie n'a existé que pour vivifier la musique et disparaître*» (p. 242). Une poésie qui devient musique, mais une «nouvelle musique»; une musique qui devient poésie, mais une «nouvelle poésie». Ces fictions parallèles permettent de présenter, dans toutes leurs modalités et conséquences, les implications d'une anamorphose transdisciplinaire d'une dimension inédite, où la «haine de la musique» n'est plus une coquetterie de lettré, un violon d'Ingres à l'envers, mais un moyen de promotion d'un véritable poète-musicien, avec ses prérogatives et créations propres. Dans ce double dépassement, simultané et symétrique, coordonné, ce qui compte n'est plus la poésie ni la musique, mais le terme qui leur est un dénominateur commun : le «nouveau», déterminé par leurs expériences respectives et comparées, c'est-à-dire la «lettrée», où se subsume l'étrange doublon du titre de l'ouvrage.

Bien des prises de position d'Isou, sur la question musicale, mériteraient d'être encore signalées (le refus du jazz, là où il semblait pouvoir trouver un allié contextuel de choix; l'«opéra lettrique» comme terme à l'hybridité multiséculaire et problématique du genre opératique), bien des propositions apparemment simplistes, qui semblent donner dans le lieu commun, demanderaient à être pleinement analysées (par exemple : la musique comme un langage universel...). Quoi qu'il en soit, l'*Introduction* reste une source d'inspiration méthodologique et une mine de réflexions à reprendre, à employer comme autant d'outils critiques pour revisiter les questionnements interdisciplinaires. On s'en tiendra ici à cette sortie définitive du manège musico-poétique où tout tourne pour rester, surtout, immobile. Point de confortation de l'un ou l'autre objet au terme d'une confrontation symbolique, non plus qu'une refondation temporairement médiatisée par un *ut musica*, mais la création, réelle, concrète et irréversible, d'un tiers-objet dont l'existence seule rend caduque celle des autres, ou ébranle du moins sérieusement le schéma général des arts et de leurs rapports. Isou aura été celui qui permet de penser vraiment l'inédit, et qui donne à chacun les moyens de le réaliser, et l'on souhaiterait que les études comparatistes, souvent trop empiriques, aient aujourd'hui l'audace de se frotter aux vertus conceptuelles et prospectives de cette *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* promise à une réédition certaine – prenons date.