

Henri Chopin (1922 - 2008) — Un architecte d'espaces sonores : Le Revox, symbole acoustique de l'avant-garde analogique du XXe siècle, s'est arrêté

Giovanni Fontana

Numéro 99, printemps 2008

URI : id.erudit.org/iderudit/45549ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontana, G. (2008). Henri Chopin (1922 - 2008) — Un architecte d'espaces sonores : Le Revox, symbole acoustique de l'avant-garde analogique du XXe siècle, s'est arrêté. *Inter*, (99), 88–89.

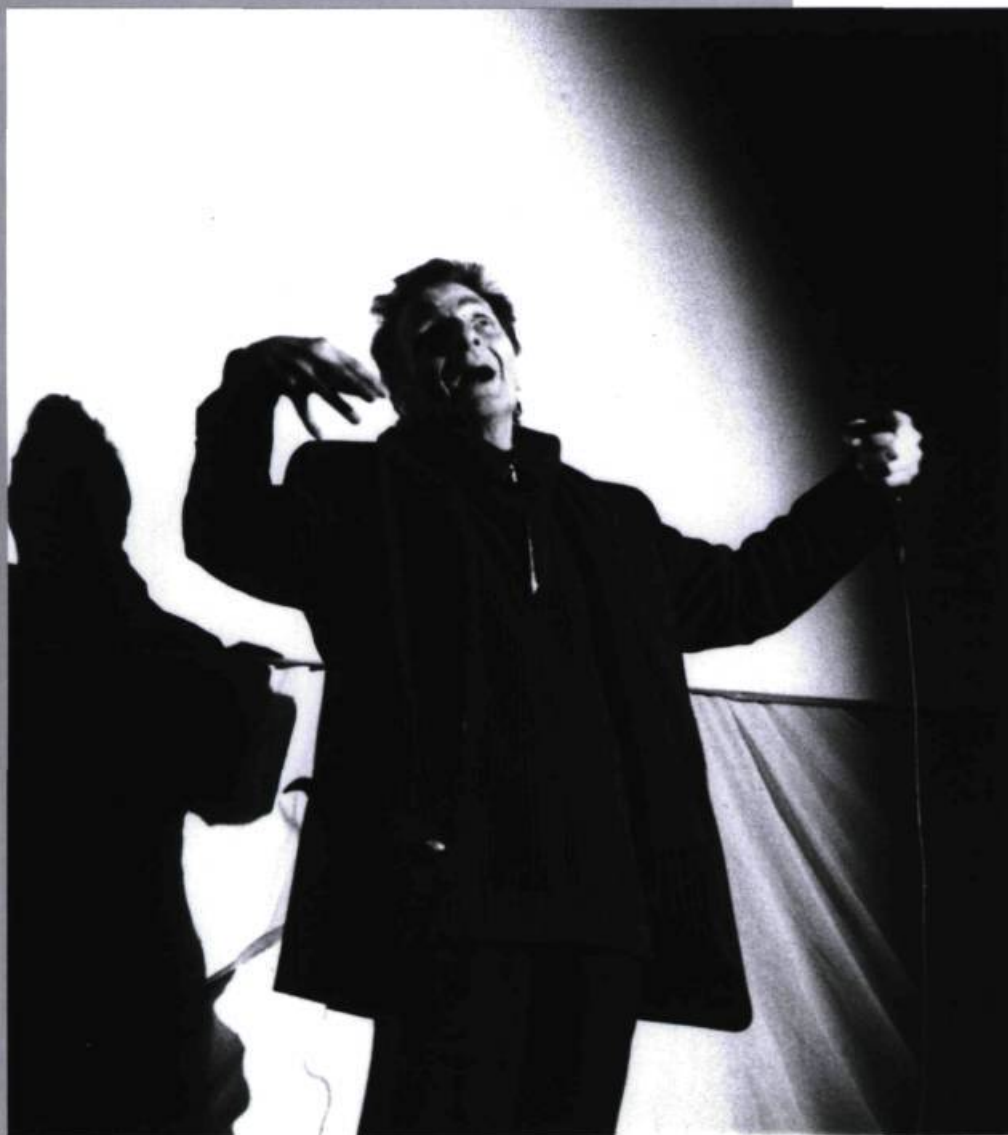
Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



poétique, au-delà de toute possible forme de poésie acoustique, la vraie poésie sonore passe par la bande magnétique. Il soulignait que les phonèmes généralement employés dans les langages quotidiens pouvaient avoir un nombre énorme de variations s'ils étaient soumis à la manipulation électronique. Mais, en même temps, en se reliant à la tradition performative et parathéâtrale (qui appartient à la poésie phonétique aussi), le champ d'action de la poésie sonore ne reste pas circonscrit par la bande magnétique si la voix cherche à se confronter à d'autres codes expressifs. Et voilà, alors, que Chopin se propose en concert, qu'il articule nerveusement son petit corps pour diriger les techniciens qui travaillent au *mixer*, avec un enrichissement de l'espace sonore qui se transforme en scène. La voix devient signal du geste intérieur, où les fusions des sons se présentent comme des présences significatives, au-delà de toute convention linguistique.

Chopin est sans doute contre la parole. Il pose son travail poétique au-delà de la langue. Il fait parler la voix, cette voix-là que l'électronique a rendue finalement concrète.

L'intérêt de Chopin pour la poésie a un tournant décisif en 1955 dans l'île de Ré, où il est alors éducateur pour des garçons inadaptés. C'est dans le marché de Saint-Martin-de-Ré qu'il rencontre une vendeuse ambulante qui lui offre un petit magnétophone portable. C'est une grande découverte : l'appareil qui retient la voix peut ouvrir beaucoup de nouvelles perspectives à la poésie. Avec ses premiers enregistrements, Chopin découvre que sa voix est intéressante, alors que ses textes ne le sont pas. Donc il opte pour la pure vocalité. Mais en fait, il avait déjà fait ses choix en littérature : en 1952, quand il était en

Henri Chopin (1922 – 2008)

Un architecte d'espaces sonores

Le Revox, symbole acoustique de l'avant-garde analogique du XX^e siècle, s'est arrêté

■ GIOVANNI FONTANA

Henri Chopin, le grand maître de la poésie sonore, est disparu le 3 janvier dans sa maison de Dereham, dans le Norfolk. Il était né à Paris en 1922. Il était sans cesse en activité, il continuait encore à travailler sur son magnétophone Revox stéréophonique. Chopin était un funambule du magnétophone multipiste (*multitrack*), il était un multiplicateur de voix, un générateur exponentiel de sons corporels, un magicien de l'amplification, un jongleur du rythme. Il réussissait à réaliser ses concerts surprenants où le son prenait la consistance de la matière. Il amplifiait les *particulae* sonores, presque imperceptibles, qui

envahissaient les sentiers secrets du corps. Certaines fois, il munissait directement ses organes phonatoires. Il savait agrandir magistralement l'univers des sons infinitésimaux, en le rendant évident et tangible, en lui donnant même des valeurs chromatiques, comme si tout était filtré à travers un énorme kaléidoscope acoustique. Il disait qu'avec l'électronique la voix était devenue finalement concrète. La voix est l'image acoustique du corps et, en même temps, le corps est la machine spécifique de la voix¹. Chopin a toujours soutenu que sans l'électricité la poésie sonore ne serait jamais née, parce que, selon son projet

tout pouvait
 croître et
 se multiplier
 mais en vrai
 et pas par
 des
 formules
 tout était
 franc
 direct
 et dans les
 signes
 et avec un
 croissant
 dit saccadé
 alors
 qu'il
 dansait
 comme
 un filtre
 de
 mouvances
 riches
 et
 en 'vibrances'
 légèrement
 rythmées
 et par
 syncopes brèves



une chevauchée légendaire ne conduit
 dans des plissements sauvages et for
 AUX MILLIE regards des cordes vibrantes

train de partir pour la guerre d'Indochine, il avait pris un sac, y avait mis toutes les poésies qu'il avait écrites jusqu'à ce moment-là, avait porté son sac sur les rives de la Seine et y avait mis le feu. Cela fut considéré par Chopin comme son premier acte poétique.

En effet, les signes de l'extrême radicalisation, alimentée aussi par le rapport avec la technologie, sont contenus dans sa poésie et même dans sa propre biographie. Il conta qu'à 14 ans, quand il vivait dans la banlieue de Paris, qui était la campagne alors, il était fasciné par les clameurs des fêtes paysannes et prolétariennes. Les bruits de l'environnement, à la base de sa formation sonore, soutiennent des événements sereins et dramatiques tout en animant sa poésie. En 1942, il est envoyé par les Allemands au travail obligatoire ; en 1943, il est déporté à Olomuk en Tchécoslovaquie ; ensuite il est envoyé dans la Prusse orientale et sur la côte baltique ; du mois d'octobre 1944 au mois d'août 1945, il se retrouve tragiquement dans « la marche de la mort » vers la Russie : c'était une marche de sang, de faim et de glace. À son retour à la maison, il apprend que ses frères Francis et Pierre sont disparus et que son demi-frère Jean est en prison ; il y trouve aussi sa mère, qui ne dit plus un mot, bouleversée par les événements. Henri Chopin porte avec lui les souvenirs sonores de la guerre. Il en parle dans ses lettres quelques fois.

Dans sa mémoire se succèdent des spectacles horribles. Toutefois, dans une conférence² organisée par Michel Giroud à l'École des beaux-arts de Besançon en 1995, il se rappelle que, dans les moments de répit, on réussissait à trouver la force de chanter. C'était tout ce qu'on pouvait avoir : des sons. Et quand il repense aux jours de son premier enthousiasme pour les nouvelles technologies, il raconte que c'était alors en ayant la capacité de reconstruire sur de tristes ruines politiques qu'on a discipliné la matière concrète et sonore et qu'on a fondé sur ses propres organes les bases des démesures sonores³.

En 1952, en regardant le film *Traité de bave et d'éternité*, il découvre Isidore Isou et, en 1953, il rencontre Altagor, ennemi juré d'Isou. En 1957, il tient des rapports avec les lettristes, mais c'est avec François Dufrene, la voix du « traité » d'Isou, qu'il s'accorde le plus.

En effet, à la fin des années cinquante, Chopin se présente sur la scène des Ultralettristes, un groupe formé d'artistes provenant du mouvement d'Isou, inspiré de la poésie du cri d'Artaud et animé par Dufrene. Pour les Ultralettristes, la voix représente l'énergie intérieure nécessaire à alimenter le réseau des relations avec le monde. L'énergie de la voix est la vie même. Entre jeu et ironie, ritualité et psychodrame, provocation et engagement civil, la voix signe pas à pas leur rôle d'artiste. Le groupe se concentre sur la matière phonique prélinguistique ; en jouant sur la vaste gamme de sons et de bruits des appareils respiratoires et du système phonatoire, il renonce à l'écriture et opte pour la composition directe sur le magnétophone, comme dans les *Crirythmes*

de Dufrene, dans les *Megapneumes* de Wolman ou dans les poèmes de Brau et de Henri Chopin. C'est ce dernier qui montre un esprit indépendant et acquiert tout de suite une conscience spécifiquement technologique en réalisant des audio-poèmes pour lesquels la manipulation de la bande magnétique se pose comme un facteur primaire.

Chopin se sert des échos, des réverbérations et des variations de vitesse pour le traitement de la matière phonique. La saison de la poésie sonore est enfin arrivée. Les instruments d'enregistrement, qui furent utilisés épisodiquement par Marinetti pour ses déclamations, marqueront profondément les développements de la nouvelle expérimentation poétique. La « littérature du disque phonographique » prédite par Moholy-Nagy est finalement devenue une réalité⁴.

La poésie de la voix, dite « sonore »⁵ par Jacques de la Villeglé (peut-être le premier) en 1958 à propos des *Crirythmes* de Dufrene, s'oriente vers deux directions différentes qui souvent se croiseront avec d'intéressants effets spectaculaires : une, réglée sur l'application des techniques d'enregistrement, projetée vers l'exploration des espaces acoustiques de l'électronique ; l'autre, liée à la performance, concentrée sur la pleine affirmation de la dimension orale et du rapport direct avec le public. Il s'agit d'années très importantes lors desquelles l'expérimentation assimile l'expérience des avant-gardes historiques et jette les bases de recherche sur la nouvelle ère électronique.

En 1958, Chopin rencontre Michel Seuphor, Pierre Albert-Birot, avec qui il a un rapport conflictuel, Marcel Janko et Raoul Hausmann. En 1959, il fonde la revue *Cinquième saison* qui devient *OU* en 1964. La publication contient des textes, des images et des matériaux sonores en vinyle. La revue accueille les auteurs les plus significatifs du secteur, de Dufrene à Bernard Heidsieck, de Sten Hanson à Bob Cobbing, de Brion Gysin à William Burroughs, de Ladislav Novak à Mimmo Rotella.

Mais Chopin, intrépide précurseur de son temps, ne se limite pas à cultiver la sphère créative de la poésie sonore. Figure clé de l'avant-garde française, ensuite bien apprécié au plan international, il est un artiste visuel, graphique, typographique, un performeur, un éditeur et un organisateur artistique indépendant. Il a collaboré à plusieurs revues. En ses derniers temps, il travaillait à une monumentale autobiographie multimédia pour les Archives Conz de Vérone, où il mettait, côte à côte, des enregistrements avec à peu près 4 000 pages de textes, de photographies, de partitions, où il voulait impliquer directement tous ceux qu'il aimait appeler ses « complices » dans l'œuvre poétique.

On doit rappeler ses sculptures magnétiques et ses poèmes visuels, en particulier les dactylo-poèmes, textures concrètes de lettres tapées à la machine où souvent les données visuelles exigent des lectures aux limites du possible, en

se posant comme une sorte de partition visuelle qui offre aux yeux des structures phonétiques ou bruitistes. Bref, le visuel se perd dans le sonore, surtout parce que, dans l'œuvre de Chopin, tous les deux sont organisés d'après leur matérialité. Devant les audio-poèmes et les dactylo-poèmes, le destinataire est sollicité d'une part par le son, d'autre part par la forme visible. L'audio-poème refuse l'impératif du langage : il n'accepte plus sa phonie comme limite, mais il choisit de s'articuler sur la genèse corporelle du son. De même le dactylo-poème se base sur la matérialité des textures dans lesquelles les lettres s'organisent selon des critères qui n'ont rien à faire avec l'univers de la langue. Lexique, grammaire et syntaxe sont au degré zéro, alors que la qualité des rapports entre les éléments est contrôlée visuellement. Paul Zumthor observe, chez le destinataire, comment l'œuvre réussit à solliciter le même point intérieur, en passant par différents canaux sensoriels : « Audio-poèmes, dactylo-poèmes ; d'une part nous sollicitons le son ; de l'autre une forme visible. Mais par l'oreille et par l'œil, n'est-ce pas le même lieu de moi, le même point caché au centre, qui est atteint ? De ce point rayonne en retour un appel, informulé et d'autant plus unique⁶. » C'est un prodige de type synesthétique qui se réalise : l'œil et l'oreille sont stimulés par une voix *sui generis*, qui s'organise à l'intérieur. Il s'agit de sollicitations sensorielles différentes, de stimulations apparemment « sans rapport mutuel direct ; pourtant, en profondeur, une... ne serait-ce que par leur caractère commun (comme-un !) qu'est leur sensorialité même – modalité unique d'existence – impliquant la présence d'un corps, interpellant sa matérialité vivante »⁷. C'est comme si ces écritures étaient reliées à une interface qui permet la « lecture » sur différents niveaux sensoriels.

C'est avec Paul Zumthor que Chopin réalisa *Les riches heures de l'alphabet*, un livre magnifique sur l'alphabet, avec 50 dactylo-poèmes de Chopin, des textes de Zumthor et de Chopin pour chaque lettre, et un parcours historique et poétique des signes : « L'écriture est simultanément stratégie formelle et alchimie – c'est-à-dire transmutation ; mais une transmutation jamais achevée⁸. » ■

Notes

1. H. Chopin, « La voce », *La Taverna di Auerbach*, n° 9-10, 1990.
2. Conférence du 2 février 1995, proposée et présentée par Erratum Musical (Giroud, Montessuis, Etienne, Handa), [www.erratum.org].
3. H. Chopin, *op. cit.*
4. L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, New York, 1947, cité dans N. Zurbrugg, « Arte sonora, arte radiofonica e performance post-radio in Australia », *La Taverna di Auerbach*, n° 9-10, 1990.
5. *Grâmmes*, n° 2, 1958.
6. P. Zumthor, cité dans H. Chopin, *Petit livre des riches heures signistes et sonores d'Henri Chopin*, Paris, J&J Donguy, 1986.
7. *Ibid.*
8. H. Chopin et P. Zumthor, *Les riches heures de l'alphabet*, Paris, Traversière, 1993.