



HAL
open science

L'univers Sonore de Léon-Paul Fargue

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. L'univers Sonore de Léon-Paul Fargue. Ludions, 2019, Les Ecluses sonores de la parole. Léon-Paul Fargue, la voix, la radio (18), pp.14–24. halshs-03372343

HAL Id: halshs-03372343

<https://shs.hal.science/halshs-03372343>

Submitted on 10 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'UNIVERS SONORE DE LEON-PAUL FARGUE

Georges Charpak, prix Nobel de physique, avait un drôle de rêve : celui de parvenir à écouter les vases antiques comme des disques. Le principe de son raisonnement, d'une logique toute pataphysique ou roussellienne, démontrait une capacité d'abstraction poétique tout à fait louable : lors de la fabrication des amphores, cratères et autres vaisseaux, les tours des potiers avaient dû vibrer au rythme des sons des villes qui entouraient leurs ateliers et enregistrer, comme un phonographe, les soubresauts de l'air ambiant dans les aspérités de la glaise ; soubresauts qu'on devait pouvoir lire à l'aide de lasers scrutant les déformations des vases, comme des microsillons. Le brave physicien s'imaginait bientôt entendre les accents ioniens, les braiments d'ânes millénaires, le murmure de rivières depuis longtemps asséchées. Cette forme d'archéoaoustique, puisqu'il faut la nommer, avait déjà été suggérée en 1969 par R. G. Woodbridge, qui proposait également d'écouter les conversations des peintres dans les traits laissés par les pinceaux sur leurs toiles. Plusieurs musicologues et acousticiens ont par ailleurs tenté de reconstituer l'ambiance sonore de villes du passé. Fargue est un peu archéoaousticien. Son rapport au monde sonore est résumé dans un passage de *Dîners de lune*, à propos des bruits des jeux d'enfants perçus dans Paris libéré, depuis la pièce où il se cloître :

On est chez soi, dans le silence syncopé de sa chambre, et l'on entend, jaillis du dehors avec leurs fleurs sonores, tous les bruits de la vie de tous les jours : le moteur, le cheval, la brume des piétons sur les trottoirs, le ronron des maisons qui cuisent au soleil ou souffrent dans la pluie, mais, dans le creuset délicat de ce tout, on distingue bientôt les fines allégresses enfantines. Ce sont les fruits de ce buisson qui poussent dans la mémoire¹.

L'activité poétique pourrait se réduire à cette image : un écrivain qui entend les murmures portés par la ville, et qui les recueille dans le poème de sa mémoire, comme un phonographe, pour pouvoir les rejouer pour les générations futures.

Les voix du passé

La poétique de Fargue est fondée sur les principes de métempsychose et de voyage astral, autant géographiques que temporels. Les voix, les sons, circulent dans le temps ; ils sont-ils ancrés à des dates. Ce sont des barges mémorielles. Dans Paris en temps de guerre, vidé de ses voitures et de son ambiance sonore moderne, le choc régulier des sabots d'un cheval sur le pavé réveille les

¹ « Bal des petits lits blancs », *Dîners de lune* [1952], Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1997, p. 173.

souvenirs de la ville de la fin du XIX^e siècle : « Un bruit de baguettes interminable, étrange et qui me rappelle quelque chose, des bruits oubliés, des bruits d'autrefois me sonnent un réveil de 1895... » Ce bruit, que Fargue retrouve « comme un vieil ami perdu de vue dont on ne se rappelait plus la voix », suscite tout un univers acoustique enfoui dans la mémoire :

Il sollicite d'ailleurs discrètement notre émotion. Et, dans ce Paris silencieux, nostalgique, suspendu comme un mirage et qui se respire lui-même comme devait faire le palais de la Belle au Bois Dormant, tous ces bruits qu'on n'entendait plus sortent du temps, de leurs gîtes, de l'ombre d'un tournant de rue, d'une porte, se divisent et se rejoignent, comme des bêtes qui émergent de leur antre, l'une après l'autre, après l'orage. Cris des marchands et des bricoleurs, rires roulant comme les billes des enfants qui jouent et se poursuivent sur les chaussées libres, longuement dorées, où les voitures ne menacent plus, qu'on peut traverser en lisant son journal ; traînes des cloches qui pleurent doucement, chansons des musiciens ambulants et des racleurs, qui cheminent plus lentement au milieu de la rue en prenant le temps de lever les yeux vers chaque fenêtre².

On pense à Proust, à la manière dont une sensation (visuelle, tactile) peut convoquer une époque qui se déploie dans l'esprit comme un papier japonais dans l'eau. Et d'ailleurs la même accroche dans un autre texte nomme explicitement l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* : le « clapotement cadencé » des sabots fait « sortir du temps » « tout le Paris de Marcel Proust et de ma jeunesse³ ».

Le passé n'est pas perdu, il est seulement caché, voilé par le présent et assourdi par le vacarme ambiant. L'automobile a transformé le paysage sonore en profondeur, non pas en faisant disparaître les bruits anciens, mais en les amalgamant dans un brouhaha mécanique basse définition, une « congestion sonore⁴ ». Mais dans le calme, ces bruits, isolés, font jaillir les souvenirs :

Ma fenêtre est fermée, les murs de ma chambre se sont bouchés les oreilles ; il pleut dehors une sorte de calme épais et lorsque mes meubles craquent, c'est sans doute pour retrouver de bonnes positions dans les draps de l'interminable lingerie des instants. Un bruit survient : corne d'auto, injure de vagabond, coup de canne dans l'escalier, éternuellement chez la concierge... et aussitôt les souvenirs de se rassembler comme bleus furtifs dans la cour d'une caserne. Quelle est l'année qui passe sa main dans la fissure ? Quelles sont les mélodies qui persistent⁵ ?

² « Le lendemain », *Déjeuners de soleil* [1942], Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2016, édition numérique.

³ « Réveil », *Refuges* [1942], Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1998, p. 147.

⁴ *lo-fi soundscape, sound congestion*, notions développées par R. Murray Schafer, *The Soundscape : Our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Destiny Books, 1994, p. 71. Voir également *Soundscape : The Journal of Acoustic Ecology*, URL: <<http://ecoear.proscenia.net/wfaelibrary/journal/>>.

⁵ « L'autre et ses prolongements », *Méandres* [1946], Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1999, p. 30.

L'image qui revient le plus souvent chez Fargue pour décrire le retour du passé est celle d'une remontée des sons depuis les profondeurs du temps. Il distingue deux types de poètes dans « Bruits de café » :

L'écrivain est horizontal, ou vertical.

Celui-là écrit à la course et pour arriver le premier. Le voyage ne l'intéresse pas.

Celui-ci s'arrête dans les patelins, jubile, flaire, écoute, fouille et fait parfois sortir une source.

Pour lui, les mots sont artésiens⁶.

L'écriture horizontale est superficielle, elle ne considère que les apparences, l'état présent du monde. Fargue est un écrivain vertical, un poète des *Épaisseurs* : notre environnement n'est que le résultat de la sédimentation de couches plus anciennes qui persistent à travers lui, et que l'artiste a pour mission d'exhumer. En 1944, angoissé par la disparition des vieux murs de Paris, il se souvient : « Des grincements de portes et des sonneries de téléphone remontent des anciens jours⁷... ». La poésie est un écho au fond d'un puits qui communique avec le passé ; les sons sont des fossiles vivants à étudier en les extirpant des profondeurs, comme des cœlacanthes. Comme l'analyse Myriam Alos-Vicens, la mémoire poétique farguienne est une forme d'élévation, un « mouvement ascendant, dessin invisible de la remontée mémorielle⁸ ». Assourdis par la distance temporelle, les voix du passé résonnent à la fois en lui et dans les airs : « De chères voix vont de la Cave au Paradis... L'heure éloignée sonne d'une voix naine. Sous la lumière basse du soir, derrière une palissade, on prononce à mi-voix des noms de choses vivantes et mortes⁹.. » Cette ascension des sons, qui remontent des profondeurs de l'oubli comme des ludions embourbés dans une eau poisseuse, donne forme au poème, dont le rythme même découle de ce concert de voix échappant au poète : il y a une « structure musicale de l'acte de remémoration¹⁰ ».

L'émergence du poème

Si les sons du passé se transfigurent naturellement en poème, ce sont en réalité tous les bruits de la ville qui se révèlent des compositions musicales en puissance. Il y a une qualité wagnérienne dans la manière dont Fargue envisage son œuvre : non pas comme un texte émanant d'une pensée, mais comme l'orchestration progressive d'une multitude de sons, la mise en ordre par le poète-chef d'orchestre des voix du monde. Les détails sonores s'additionnent peu à peu dans son oreille pour

⁶ « Bruits de café », *Suite familière*, dans *Poésies*, Gallimard, NRF, 1963, p. 266.

⁷ « Obscurcissement des lumières », *Composite* [1944], avec André Beucler, Gallimard, NRF, 2013, édition numérique.

⁸ Myriam Alos-Vicens, « Pour la musique, Musique de la mémoire et poétique du souvenir », *Ludions*, n° 12, 2011, p. 74-75 ; voir également Lola San Martín, « Léon-Paul Fargue à l'écoute de Paris, son cœur et ses entrailles », *Ludions*, n° 15, 2015, p. 122-132.

⁹ « Sur les fausses portées d'un bar... », *Poèmes*, dans *Poésies*, éd. cit., p. 90.

¹⁰ Alos-Vicens, art. cité, p. 70.

former un poème. La vie est autant un spectacle qu'un concert : un magma primitif de couleurs et de bruits à partir duquel l'artiste fait émerger des motifs. L'écriture n'est que « tâtonnements parmi les sonorités instrumentales de la vie quotidienne¹¹ ». Depuis son balcon, attendant un ami, Fargue écoute le ronronnement des flux automobiles comme une chanson :

[...] nous apercevons les derniers tramways qui tournent en chantonnant autour de l'immeuble, ou les lourds autobus dont la trompe larde l'obscurité de feu Saint-Antoine. [...] On jurerait qu'ils ne bougent pas, mais bientôt le langage ambulant nous obsède : R, U, U bis, R, S, S, S, U, U bis, R, 73, 73, 73, S, 36, 36, 36, U... Chaque quartier a ses chansons. Au bout d'une heure, cela fait, sur ce rythme, des symphonies à perte de vue et d'oreille, coupées de poèmes inachevés où passe, furtif, le tableau noir des écoles.

Modeste invitation au voyage que le vacarme de ces voitures — cloche entêtée, corne sèche, plainte animale des freins, trompette des receveurs — qui ne cesse qu'un instant pour recommencer au petit jour¹².

La ville est un rythme. Ses éléments, comme les sons de l'alphabet ou des notes de musique, se combinent selon les partitions secrètes des désirs de ceux qui l'habitent. Comme un poète, en vieillissant, cherche de nouveaux accords sur sa lyre tout en conservant son identité, Paris est un chant, une atmosphère sonore qui évolue en même temps que ses habitants tout en restant reconnaissable : « Si la poésie de ma vieille ville a changé de rythme, de sonorité, d'habitudes, elle ne change pas de caractère. Elle est identique à elle-même¹³. ».

Mais quelle humilité de Fargue, par rapport aux poètes-Dieu du romantisme. Il ne se prétend pas au centre de ces phénomènes ; il ne les transcende pas par son art, ne leur donne pas un sens ultime. Il ne fait que tâtonner, depuis un emplacement de hasard ; il déchiffre une partition qui ne lui appartient pas. Marchant dans les rues ou accoudé à son balcon, il n'est qu'un rouleau de phonographe où se gravent les vibrations de l'air.

Tout est sonore. Les objets sont des voix en puissance : il n'existe chez Fargue que dans la mesure où ils produisent une note, tintent, chantent, vibrent. La typographie parle : « De larges affiches promettent à grands cris le divorce, les dents, le sang pour tous, proposent des fourrures, des meubles, des voitures et des phonographes payables par mensualités¹⁴. » Ses textes fourmillent de bruits prêts à vaciller dans la musique : cliquetis, cris, ronflements, grincements, crépitements, bruissement, tic-tac, battements, pétilllements, craquement, sifflement, tintamarre... Il y a

¹¹ « Avertissement », *Composite*, éd. cit.

¹² « AP, autobus d'avant-guerre », *Composite*, éd. cit.

¹³ « Le lendemain », *Déjeuners de soleil*, éd. cit.

¹⁴ « AP, autobus d'avant-guerre », *Composite*, éd. cit.

évidemment une forme de mallarméisme latent dans cette attitude, dont il a pleinement conscience, comme l'atteste sa « Préface à *L'Après-midi d'un faune* » :

Toute âme est mélodie, dit-il encore dans *Crise de vers*, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela sont la flûte ou la viole de chacun ! [...] Cette musique qui, selon lui, résultait de l'ensemble des rapports existant dans tout. Et combien, après lui, prenant place aux gradins des concerts, ont-ils surpris dans l'obscur sublimité la fameuse ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur original état ? Ai-je été de ceux-là ? Sans doute¹⁵.

Les sonorités qui intéressent Fargue ne sont pas celles qui sont produites intentionnellement, ou en tout cas pas celles qui s'adresseraient directement à lui en tant que public-cible. Elles relèvent plutôt, dans le « paysage musical » (*soundscape*) défini par l'écoacoustique de R. Murray Schafer, de la « dominante » (*keynote*), la tonalité fondamentale ambiante entendue de manière inconsciente. Engendrée par l'environnement, la dominante s'oppose aux « signaux » (*signals*), les sons produits et écoutés volontairement (ce qu'on pourrait traduire par une opposition entre bruit et son) :

Les sons fondamentaux d'un paysage sont ceux créés par sa géographie et son climat : eau, vent, forêts, plaines, oiseaux, insectes et animaux. Beaucoup de ces sons peuvent avoir une signification archétypique, c'est-à-dire qu'ils ont pu s'imprimer si profondément sur les personnes qui les entendent que la vie sans eux serait perçue comme un appauvrissement flagrant¹⁶.

Ce sont précisément ces « sons fondamentaux » qui constituent l'identité acoustique d'une époque ou d'un lieu ; mais, parce qu'ils ne sont pas signifiants, on tend à les oublier ou à les effacer de la mémoire au profit des paroles ou des musiques qui font événement en se détachant de cette atmosphère sonore. La poésie farguienne cherche justement à inverser ces valeurs : à noter et à rendre signifiante la dominante ambiante, à écouter consciemment le bruit ; ou au contraire à oublier le sens des signaux, tels les klaxons et les cris des marchands de rues, pour les réduire à leur matière sonore — et à transposer tous ces objets rythmiques dans le langage poétique.

Échomancie

Ces deux univers acoustiques, celui des sonorités antérieures (et intérieures) et de la musicalité urbaine, s'entrelacent évidemment. Entre les bruits ambiants et le murmure incessant des voix des morts qui remontent du puits de la mémoire s'établissent des correspondances. La poésie peut se définir chez Fargue comme le point de rencontre d'un bruit externe et d'un écho du passé. Il se

¹⁵ « Préface à *L'Après-midi d'un faune* », *Etc...*, Genève, Milieu du monde, 1949, p. 110.

¹⁶ « The keynote sounds of a landscape are those created by its geography and climate: water, wind, forests, plains, birds, insects and animals. Many of these sounds may possess archetypal significance; that is, they may have imprinted themselves so deeply on the people hearing them that life without them would be sensed as a distinct impoverishment ». Schafer, *op. cit.*, p. 9-10; je traduis.

présente comme un interprète des signes extérieurs, un oracle qui distingue les voix des morts dans les sons du présent :

Le moindre bruissement, et nous prétendons qu'ils se manifestent. Non : ils écoutent ! Ils nous regardent comme on écoute. Ils sont là, épars dans les épiniers, dans ce frou-frou de réception, d'office, que fait la nuit, dans un imperceptible vacarme de tissus et d'étoiles, et ils ne peuvent correspondre qu'avec certaines de nos pensées. Entre eux et nous ce sont désormais nos sens qui constituent l'invisible¹⁷.

La poésie est une forme d'art divinatoire, une *échomancie* : l'art de lire dans les sons. Fargue le dit très clairement dans la « Préface aux *Sortilèges du verbe* » de Matila Ghyka, faisant découler la parole, les rites et la poésie, non d'un désir d'expression, d'externalisation de la pensée, mais de la capacité d'écoute humaine :

Je ne crois pas que le Verbe ait été au commencement, comme on dit. À l'extrême début, je vois plutôt l'oreille, l'âme et la peau de tambour tendue au fond de la sensibilité. L'homme entend des sources, des oiseaux, des grondements ; il voit des nuages et des insectes, le retour de la lune, l'éclair des poissons... et il nomme ces choses qui le surprennent ou le charment¹⁸.

Musique, magie et poésie ne sont qu'une même réaction à l'univers sonore dans lequel baigne l'humanité : « Le solfège se fait jour, et la joie que l'on prend à répéter la même mélodie. Ainsi naissent les paroles cabalistiques et tous les *Sésame ouvre-toi* dont les mortels se sont servis pour se débrouiller dans le mystère où ils baignent¹⁹. » Ce récit mythologique de la naissance du langage se répète dans chaque création poétique.

Il n'y a cependant pas chez Fargue de relation nécessaire entre les mots et les choses, entre la forme d'un signe et sa signification. Dans une sorte de poétique concrète avant l'heure, il utilise les mots non pour leur sens, mais comme des notes, pour leur matière sonore :

Je cite au hasard, comme si j'accordais « une mandore » : ardoise, bouvreuil, crémone, massicot, mélampyge, vinaigre, nubile, ail, oignon, vertu-gadin, purée, scolopendre, sourdre, quidam, arrimer, outrecuidant, rudimentaire, inaccommodable... qui me viennent sous la plume comme des notes sous les doigts²⁰.

Ici encore, Fargue semble un bon disciple mallarméen, le maître ayant eu, selon Valéry, cette formule envers Degas : « ce n'est point avec des idées qu'on fait des vers... C'est avec des mots ».

¹⁷ « Mystères et zoiseaux », *Composite*, éd. cit.

¹⁸ « Préface aux *Sortilèges du verbe* », *Etc...*, éd. cit., p. 111.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*

Mais son approche est plus subtile : ce qu'il entend dans les mots est en réalité la résonance d'un passé. Le piéton de Paris n'est pas de son temps : il entend plus qu'il ne voit. À une époque où la poésie devient essentiellement textuelle et aphone, où Apollinaire dessine ses calligrammes, où Blaise Cendrars et Sonia Delaunay déploient le livre-objet de la *Prose du Transsibérien*, Fargue reste avant tout un aède. Le refus constant qu'il eut dans sa jeunesse d'être imprimé peut être interprété comme une méfiance platonicienne envers la parole qui ne s'élève pas dans l'air.

Fargue ne cède pas l'initiative aux mots : il détourne le processus de signification, pour transformer les phrases en formules magiques d'évocation d'un passé sonore. Autrement dit, ses textes deviennent les équivalents mimétiques d'univers acoustiques remémorés : ils rendent audible, dans les sons qui nous entourent, les timbres fantomatiques d'époques révolues. Il s'agit d'une sorte de cratylisme mémoriel : le poème est un analogue langagier d'un ancien monde sonore.

La T.S.F. ou l'anti-poème

Si le bruit devient poème, parallèlement, la parole profuse devient bruit. Dans un texte sur le « Silence », Fargue critique le besoin des hommes modernes de remplir constamment l'espace de sons : « Ils ne pouvaient même plus rester seuls dans un taxi et avaient inventé le petit buffet de la T.S.F. dans la voiture... Ils ne voulaient plus entendre parler de mystiques, de méditations, d'extase. Il y avait plus grave : les hommes ne parlaient plus, ils faisaient du bruit²¹. » La radio est l'incarnation la plus évidente de cette pollution sonore, de la massification de la production acoustique. Elle devient chez Fargue une forme d'anti-poème : alors que la littérature advient à partir de l'entrelacs des sons de la ville, le poste de T.S.F. est une boîte à bruit qui couvre le monde et empêche le silence d'où peuvent naître les poèmes :

Mais, avides de thésauriser, de mettre du bruit de côté, comme ils font pour l'argent, les hommes avaient bourré de grincements et de soupirs, de bacchanales, d'échos et de fausses nouvelles ces sortes de coffres-forts appelés postes de radio, mettant ainsi le mensonge à la portée de toutes les mains et de toutes les oreilles²².

À demi paralysé, Fargue tente pourtant d'utiliser la radio comme un outil mémoriel, une source possible de matériaux poétiques :

Qu'attendons-nous exactement de notre poste, cet ami d'acajou aux fines entrailles électriques, au cœur chaud, venu s'asseoir aujourd'hui sur nos cheminées, sur nos guéridons, et qui devient le plus

²¹ « Le silence », *Déjeuners de soleil*, éd. cit.

²² *Ibidem*.

irremplaçable des objets de solitude ou de bureau ? Une télépathie qui se mettrait brusquement à porter des fruits ? On se met à l'écoute, on ose des souvenirs, on écoute pour soi, pour voir²³...

Mais le poste ne parvient pas, comme le bruissement ambiant des rues, à procurer pas le déclic mémoriel attendu : « Non, la radio ne me guérira pas ! Elle me dit l'heure, elle frôle seulement les parties de moi qui ont connu l'amour... elle éveille à peine les grands sourires du passé... J'aime mieux le piano qui fait sa vaisselle à l'étage du dessus et d'où tombent parfois des fables sur mon lit²⁴. ». La radio est un outil de sonorisation superficielle : elle décontextualise les sons, qui se diffusent désormais très loin des objets qui les ont produits. Ce phénomène, que Schafer nomme la « schizophonie », engendre une forme de déracinement acoustique. Il manque à la radio l'ancrage dans la matérialité d'une ville ou d'un paysage pour produire des échos profonds.

Julien Schuh

²³ « En rampant au chevet de ma vie », *Méandres*, éd. cit., p. 153.

²⁴ *Idem*, p. 154.