Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2000)

Heft: 1-2

Artikel: Théories et pratiques du simultanéisme en poésie : autour d'Henri-Martin Barzun, les années 1913-1923 en France

Autor: Krzywkowski, Isabelle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870200

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

THÉORIES ET PRATIQUES DU SIMULTANÉISME EN POÉSIE. AUTOUR D'HENRI-MARTIN BARZUN[1], LES ANNÉES 1913-1923 EN FRANCE

Au début du XXe siècle, la notion-clé de simultanéité se réalise dans des pratiques très variées. Si le travail sur la mise en page semble manifester plus directement l'attention portée à l'espace, les mises en voix et les lectures théâtralisées tentent aussi, à leur manière, d'échapper à la linéarité du langage, de libérer l'écriture et de l'ouvrir à d'autres dimensions.

La notion de « simultanéité » est une des notions-clés de l'art du début du XXe siècle : plus qu'une pratique, beaucoup plus qu'un « instrument[2]» ou qu'une théorie (il y en a du reste plusieurs, d'où l'ambiguïté du concept), c'est véritablement un principe esthétique autour duquel s'articulent toutes les tentatives de renouvellement dans le premier tiers du XXe siècle.

On pourrait sans doute légitimement s'étonner de trouver une étude sur la simultanéité dans un recueil consacré au rapport que

---

1. Le nom d'Henri-Martin Barzun a varié selon les années (Henri Martin, Henri Martin-Barzun) ; nous nous rangeons à celui qu'il adopte en définitive.

2. Fernand DIVOIRE, « Les Poètes et le rythme simultané », in *Poème et Drame*, n° V (juillet 1913), p. 58. Ce texte, présenté comme une lettre à Barzun, affirme avoir déjà « essayé d'appliquer » ce « moyen nouveau », mais est antérieur à sa (la) première réalisation de poésie simultanée, *Exhortation à la victoire*, publiée dans le numéro suivant de *Poème et Drame* (sept.-oct. 1913, p. 12-3). Divoire reprendra cette idée dans « L'Art poétique orchestral : Le Simultané EST », conférence prononcée au Théâtre expérimental Art et Action en septembre 1923, reprise dans Henri-Martin BARZUN, *L'Art orphique*, Paris : Albert Morancé, s.d. [1930], p. 14-5.

la littérature entretient à l'espace pendant les trente premières années du siècle, puisque la notion se définit d'abord en termes de temporalité : sont « simultanés » des « événements distincts qui sont rapportés au même moment du temps », des événements qui, au sens large « se produi[sent] en même temps » (Dictionnaire *Robert*). C'est ce principe de synchronie, *a priori* si étranger à la notion de récit, que le roman, par exemple, adoptera dans les années vingt-trente, pour tenter de rendre compte par l'écriture de la concomitance des actes ou des pensées[3]. Poser la simultanéité comme principe esthétique répond donc d'abord à la volonté de libérer l'art d'une conception du temps qui repose sur l'histoire et l'impression d'un continuum, d'un procès.

De fait on peut voir dans l'intérêt porté à la simultanéité l'écho d'une nouvelle approche de la temporalité, qui se manifeste aussi dans la synthèse que l'époque s'est efforcée de faire entre l'espace et le temps, synthèse que la science invitait déjà à tenter depuis le XIXe siècle et que la philosophie théorise au tournant du siècle : ont été évoquées lors du colloque les influences — mais n'est-ce pas aussi bien une coïncidence ? — des principes des géométries non-euclidiennes, de l'opposition que fait Bergson entre le temps et la durée (lui qui considère que « le trait d'union entre ces deux termes, espace et durée, est la simultanéité[4] »), puis de la réception des théories de la relativité restreinte. Le temps devenu, du point de vue de l'imaginaire tout au moins, un des paramètres de l'espace, ne perd-il pas sa valeur de « cadre *a priori* » de la pensée ? Au début du siècle, cette interrogation devient récurrente en art ; or la simultanéité constitue l'un des seuls modes de représentation dont celui-ci dispose pour traiter le temps comme la quatrième dimension de l'espace.

Ce renouvellement de la perception temporelle ne peut donc s'accomplir ni se concrétiser sans le détour par une réflexion sur l'espace. Non seulement en effet l'évocation de la simultanéité ne peut faire l'économie des lieux qui permettent à ces actions parallèles de se réaliser, mais surtout c'est le travail sur la représentation de l'espace qui va fournir à la littérature les modalités formelles de ce changement. L'intérêt porté à la transcription d'impressions ou d'actions simultanées débouche logiquement sur un travail de spa-

---

3. Sur cet aspect, on pourra consulter Dominique VIART (éd.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, Lille : Presse du Septentrion, 1996. L'article liminaire de M.-H. Viart concerne la poésie.

4. Henri BERGSON, *Durée et Simultanéité*, Paris : Alcan, 1922.

tialisation : le roman se spatialise matériellement, en devenant « fleuve », et narratologiquement, en trouvant dans la multiplication des lieux un élément de vraisemblance pour le travail sur la synchronie (ce qui explique qu'on ait pu proposer de lire le roman « simultanéiste » comme le prolongement des recherches et des techniques naturalistes). La poésie va être tentée par une approche analogue, qui permet l'émergence d'un nouveau lyrisme ; mais elle va également s'engager dans la recherche des possibilités graphiques de représenter la simultanéité. De catégorie narrative et éventuellement symbolique, l'espace va ainsi devenir une catégorie formelle, aussi structurante que pouvait l'être le temps.

Bon nombre des réflexions esthétiques ou des œuvres de l'époque font donc appel à la notion de simultanéité. On affirme généralement que la peinture a été la première à s'en préoccuper ; sans doute est-il plus juste de considérer qu'elle a été la première à tenter d'en tirer des conséquences formelles : le Cubisme se fonde sur l'idée de la simultanéité de la vision et de la pensée, principe qu'on retrouve avec la série des *Tour Eiffel* de Robert Delaunay, qui travaille par ailleurs sur le principe des « contrastes simultanés[5] » ; la peinture futuriste s'attache de son côté à représenter les transformations d'objets en déplacement, unissant, comme l'explique Boccioni, le concept d'espace propre au Cubisme et le concept de temps[6]. La rencontre du cubisme et du futurisme dans une toile comme *Le Nu descendant l'escalier* de

---

5. Le tableau *Fenêtres en contrastes simultanés* date de 1912 ; il inspire à Apollinaire le « poème-conversation » « Les Fenêtres », composé pour le catalogue de l'exposition de Robert Delaunay à Berlin en 1913 (repris dans *Calligrammes*). La même année, Delaunay produit son premier *Disque simultané*, qui étudie la mise en rapport statique des éléments de la couleur pour traduire le dynamisme de la lumière, à partir des lois du contraste simultané des couleurs établi par Chevreul en 1829. Les premières *Tours Eiffel* déstructurées datent de 1910. À la même époque, Sonia Delaunay-Terk compose, dès 1909 semble-t-il, ce qu'elle appelle des « objets simultanés » (coussins, reliures ou même robe en 1913), ce qui aboutira au « premier livre simultané », *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, qu'elle réalise avec Blaise Cendrars en 1913 (forme particulière de la simultanéité puisque, si le texte repose sur un vrai travail graphique, il n'a pas recours à plusieurs voix, mais à l'articulation écriture / peinture).

6. Umberto BOCCIONI, « Simultanéité », in *Peinture et sculpture futuristes*, Milan : Ed. futuriste di Poesia, 1914 [rédigé au printemps 1913]. Voir aussi Carlo CARRA, « La Peinture des sons, bruits, odeurs », *Lacerba*, 17 (1er septembre 1913) ; Félix-Mac DELMARLE, « Quelques notes sur la simultanéité en peinture », *Poème et Drame*, n° VII (janvier-mars 1914).

Marcel Duchamp (1911, pour la première version) rend assez bien compte de la confusion qui a pu par ailleurs s'établir, à la même époque, entre les idées de successivité, de vitesse et de simultanéité : la représentation picturale de la successivité ne pouvait, de fait, que s'accomplir par la spatialisation du mouvement (« Le mouvement de la forme dans un temps donné nous fait entrer fatalement dans la géométrie et les mathématiques » expliquera Duchamp[7]), selon des modalités inspirées de la technique simultanéiste du cubisme.

La littérature va elle aussi se saisir du concept, qui la préoccupe dès les années 1895, qu'elle va expliciter dans les années 1910 et tenter de mettre en forme jusque dans les années vingt-trente : c'est là un des enjeux majeurs de la poésie entre le symbolisme et le surréalisme. « Voix, Rythmes et Chants simultanés expriment l'ère du drame » est ainsi le titre d'une étude d'Henri-Martin Barzun en 1913, un poème des *Calligrammes*, daté du 14 octobre 1915, s'intitule « Simultanéités », et ce sera encore en 1923 le titre d'une conférence de Fernand Divoire, « Le Simultané EST », qui se penche au principe de la simultanéité des voix.

Le souci de la simultanéité intéresse finalement tous les arts, ce que Divoire souligne en précisant en 1923, dans « Simultanisme = un mode d'expression qui permettra peut-être de grandes choses », que le « simultanisme » touche non seulement la littérature et la peinture, mais aussi la danse[8]; quant à « la musique, si elle ne parle guère de simultanisme, c'est qu'il y a longtemps qu'elle l'a trouvé », et d'ajouter que l'« on croirait que notre époque se sent une sympathie plus ou moins obscure pour ce qui n'est pas voix isolée, pièce à trois ou quatre personnages, unité de

---

7. Pierre CABANNE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris : Belfond, 1967, p. 50 (cité dans Jean CLAIR, *Marcel Duchamp*, 2, Catalogue raisonné, Paris : Musée national d'art moderne, 1977, p. 50).

8. Nous nous bornerons à rappeler ici, outre l'influence du travail de Loïe Fuller sur la lumière au tournant du siècle, les recherches d'Isadora Duncan, de Mary Wigman, de Jacques-Dalcroze sur le mouvement. Sur cet aspect, voir l'article de Germaine PRUDHOMMEAU, « La Chorégraphie de 1909 à 1914 », *L'Année 1913*, Paris : Klincksieck, 1971, 1, p. 823-84).

9. F. Divoire, « L'Art poétique orchestral. Simultanisme = un mode d'expression qui permettra peut-être de grande chose », *La Meuse*, Liège, 2 février 1923, repris dans *L'Art orphique*, p. 43. Dans son premier écrit sur le simultanéisme, Divoire s'inspirait essentiellement du modèle musical ; voir « Les Poètes et le rythme simultané », *Poème et drame*, n° v (juillet 1913), p. 57-9.

sentiments[9]». Le travail sur la simultanéité permet donc, entre autres, d'échapper aux règles académiques de la vraisemblance, et à toute approche strictement psychologique de l'art, même s'il répond peut-être d'abord au désir de revenir au lyrisme, considéré comme mode d'expression privilégié de la vie moderne et de sa multiplicité.

Il y avait de quoi se battre pour la paternité sinon du terme, du moins de son application, et l'on connaît les polémiques qui opposeront un temps à ce propos Delaunay et Boccioni, ou Apollinaire et Barzun[10]. Plus important est sans doute de constater que, derrière un même mot, se cachent des pratiques et même des approches très diverses, qui vont d'une recherche de la simultanéité objective (celle des événements) à celle de la simultanéité subjective (celle des états d'âme ou des souvenirs), d'une volonté de réalisme à un pur travail formel sur la page ou l'expression de la voix et du corps, de la préoccupation de dire le monde dans sa complexité à une réflexion sur la place du lecteur / auditeur. Tout aussi important est de rappeler que, derrière d'autres mots, se dissimulent des pratiques et des approches tout à fait similaires : le « synchronisme » de Marcello-Fabri, le « dynamisme » de Guilbeaux, le « paroxysme » de Beauduin, voire l'»impulsionnisme » de Florian-Parmentier présentent de nombreux traits communs avec les théories de la simultanéité. La récurrence des termes « synthétisme », « instantanéisme[11]» ou « immédiateté[12]» vient confirmer, même si

---

10. Boccioni revendique la paternité du travail sur la peinture simultanée que s'attribuait Robert Delaunay (voir *Les Soirées de Paris*, 15 novembre 1913, où Apollinaire affirme que Delaunay a emprunté le terme « simultané » aux Futuristes, ce que confirme Boccioni ; la querelle rebondira en 1914, autour du tableau *L'Hommage à Blériot* de Delaunay) ; de même, Apollinaire et Barzun se disputent assez virulemment la paternité du simultanéisme littéraire au cours de l'année 1914 (voir entre autres pour Apollinaire une « Lettre » à Jean de l'Escritoire [André Billy] dans *Paris-Midi*, 5 juillet 1913 où il reconnaît la paternité de Barzun, puis « Simultanisme-librettisme », 15 juin 1914 et « À propos de la poésie nouvelle », *Paris-Journal*, 29 juin 1914. Sur cette querelle, voir Roger SHATTUCK, *The Banquet Years. The Arts in France 1885-1918*, New-York : Harcourt, Brace & Co., s.d. [1958].

11. Ces termes sont privilégiés par les Futuristes et par les Dadaïstes, mais recouvrent en fait des réalisations assez différentes.

12. Voir par exemple la conférence de Jules ROMAINS sur « La poésie immédiate », le 10 octobre 1909 au Salon d'Automne, repris dans *Vers et Prose*, XIX (oct.-déc. 1909).

nous ne pouvons ici considérer le détail de ces tentatives[13], que la remise en cause d'un temps linéaire et la toute-puissance accordée à l'instant, par conséquent au mouvement et à l'espace, sont un des enjeux majeurs de la réflexion.

Il serait impossible, dans le cadre de cette communication, de rendre compte de toutes les approches de la notion de simultanéité, aussi nous en tiendrons-nous à celle qui est peut-être la plus méconnue, la « poésie simultanée » française, dont Barzun pose les fondements en 1913[14]. Outre qu'elle offre une approche exemplaire de l'évolution théorique et esthétique, elle nous permettra de faire apparaître comment la remise en cause de la conception traditionnelle du temps en littérature a pour conséquence une utilisation tout à fait originale de l'espace, qui s'exprime non seulement par ses thématiques, mais surtout par la « spatialisation » de l'écriture.

L'espace universel

L'intérêt que la poésie simultanée porte à l'espace se manifeste par la récurrence de thèmes qui ne lui appartiennent pas en propre : elle partage la fascination de son époque pour la nouvelle perception de l'espace qu'offre la vie moderne, avec le développement des techniques et l'essor des villes. Ses fondements cependant sont d'abord à trouver dans l'influence des recherches que mène le tournant du siècle pour revenir au lyrisme, et le renouveler, loin de l'égotisme fin-de-siècle, par l'aspiration à l'universalisme.

Influence de l'Unanimisme

Pour Henri-Martin Barzun, premier théoricien de la simultanéité en poésie, le simultanéisme se veut la synthèse des travaux

---

13. Pour plus de détails sur la chronologie de ces tentatives, on se reportera à l'étude de Michel DÉCAUDIN, *La Crise des Valeurs symbolistes, 1895-1914*, Paris : Slatkine, 1981, sans lequel le présent travail n'aurait pas pu voir le jour.

14. H.-M. Barzun, « Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame », publié dans le volume IV de la revue *Poème et drame* (mai 1913) est en effet, dans le prolongement des principes posés dans *L'Ère du drame, essai de synthèse poétique moderne* (Paris : Figuières, 1912 ; repris dans *La Revue bleue*, n° 216 (1er janvier-30 juin 1913), le premier texte théorique sur la poésie simultanée, antérieur à toute réalisation formelle aboutie. Voir Léon SOMVILLE, *Devanciers du Surréalisme : les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique*, 1912-1925, Genève : Droz, 1971.

des poètes de l'Abbaye, dont il est l'un des co-fondateurs. On sait que Jules Romains définit le programme de *La Vie unanime* comme la volonté de prendre pour matière « la vie des groupes », « les rapports sentimentaux et sensuels de l'individu avec les groupes », « les groupes inférieurs, non humains » et « la notion de [l'] unité vivante, la révélation [du] moi[15]». L'Unanimisme se définit ainsi comme une approche de l'unité dans la multiplicité, comme une pensée de l'universel. Le principe de la simultanéité s'applique donc initialement, dans le prolongement du Naturisme, à chanter l'union de la nature et de l'homme : c'est ce que Barzun, dans *L'Ère du drame*, nommera le « dramatisme », c'est-à-dire « la perception et la révélation simultanée des éléments » qui constituent « la synthèse de l'Individuel, du Collectif, de l'Humain et de l'Universel ». La plupart des tentatives du tournant du siècle se fonderont ainsi sur l'« hypothèse cosmique du rythme universel[16]», et Marcello-Fabri défendra encore en 1925 l'idée qu'« entre le monde extérieur et notre moi intime, un synchronisme tout puissant et incessant règne[17]».

On ne trouve pas autre chose dans les premières œuvres de Barzun, comme la *Terrestre Tragédie*, « épopée de l'effort humain » écrite à l'Abbaye, ou *L'Hymne des Forces* qui chante les « Primordiaux antagonismes » et, cherchant à rendre compte de la vie multiple, se veut « drame universel » ; dans leur prolongement, *L'Orphéide* se préoccupera encore de faire entendre les « Voix de la Terre et de l'Air ». Barzun accorde d'ailleurs dans « Voix, rythmes et chants simultanés... » une place importante à la thématique des voix simultanées de la nature, qu'il décrit, et des voix simultanées des cités, qui se manifestent par des « réalités simultanées » dont il donne une liste[18]. En 1930 encore, il expliquera que :

> Tous les efforts du Poème, du Drame, de la Littérature, des Arts, depuis le début de ce siècle, ne tendent qu'à un but, n'ont

---

15. J. Romains, *La Vie unanime*, Paris : Éditions de l'Abbaye, 1908. Lettre à un critique, citée par M. Décaudin dans sa préface à *La Vie unanime*, Paris : Gallimard (Poésie), 1983, p. 18.

16. Jacques ROUSSILLE, *Au Commencement était le Rythme. Essai sur l'intégralisme*, Paris : Éd.des Poèmes, 1905, p. 13.

17. MARCELLO-FABRI, *1925 et notre art. Essai de mise en ordre théorique et critique*, Paris : Éd. de l'époque, 1925, p. 69.

18. H.-M. Barzun, « Voix, rythmes et chants simultanés... », « Les Voix simultanées de la nature », p. 24-6 et « La Vie simultanée des Cités », p. 26-7.

> qu'un objectif : l'amplification du chant vital pour y comprendre toutes les aspirations, passions, volitions, toutes les présences, que celles-ci soient visibles ou invisibles, réelles ou subconscientes, individuelles ou collectives. En d'autres termes, un immense désir vers la totalité, la multiplicité expressive des forces paniques que ce siècle a jeté sur le monde et dans sa sensibilité[19].

On voit que la modernité de cet « élan vers l'idéalisme scientifique et panthéiste[20] » tient d'abord pour l'essentiel à l'intégration de motifs considérés comme « modernes » ; formellement parlant, les recherches du tournant du siècle ne s'écartent pas du vers libre et ne se dégagent guère des apports du Symbolisme[21].

Nous reviendrons plus loin sur cette question de la forme. Bornons-nous pour l'instant à remarquer que l'inspiration unanimiste appelle une littérature de l'espace d'abord parce qu'elle se veut littérature de l'universel. De fait, la poésie simultanée cherchera dans un premier temps à donner voix aux éléments, et l'on ne s'étonnera pas de voir un Sébastien Voirol transcrire sous une forme simultanée *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, ou un Nicolas Beauduin se rapprocher de la poésie simultanée dans sa première œuvre, *Rythmes et chants dans le Renouveau*, qui fait alterner la parole du poète avec celle du « Chœur des Esprits de la terre et des eaux », des enfants, des amoureux, des mystiques, des abeilles ou du vent du nord. Dire la variété du monde et la multiplicité de ses voix, trouver une forme qui en témoigne et les reflète est donc le premier objectif assigné à cette recherche.

---

19. H.-M. Barzun, « Anthologie de la Renaissance esthétique », in *L'Art orphique*, p. 41.

20. H.-M. Barzun, « Du Symbole au Drame », *Poème et Drame*, n° II (janvier 1913), p. 44.

21. L'*Anthologie des poètes nouveaux* de Gustave LANSON (Paris : Figuière, 1913), inspirée des propositions du *Traité du Verbe* de René GHIL, pose le problème en réunissant les poètes qui, en France, tentent de « continuer l'effort symboliste [...] même quand leurs auteurs se réclament d'une poétique toute contraire à celle des novateurs de 1885 ». La subtilité de l'analyse de Lanson dans son introduction (p. I-V), qui prend note de la recherche d'une beauté neuve (moderne) à distinguer du Romantisme et du Parnasse, mais pressent que ce renouvellement, pour être important, ne pourra se limiter à des aspects thématiques, fait de cette anthologie un repère chronologique important.

Universalisme, cosmopolitisme, modernité

Chez nombre d'auteurs, si cette inspiration naturiste et panthéiste s'ouvre au désir d'« entendre toute la vie », elle doit alors prendre en compte les manifestations modernes de ce déploiement. La poésie simultanée retrouve de ce point de vue les préoccupations du Futurisme, que rejoindra également Dada, même si le groupe s'écarte, comme Barzun à partir de 1912[22], de toute velléité lyrique : Hülsenbeck explique ainsi en 1918 dans son « Manifeste Dada » que :

> La vie apparaît comme un tintamarre simultané de bruits, de couleurs et de rythmes de l'esprit que l'art dadaïste intègre sans hésiter à tous les cris et toutes les fièvres sensationnelles, à l'audacieuse mentalité du quotidien et à la totalité de la réalité brutale.

Le poème « simultan » (*simultanistische Gedicht*) aura donc pour fonction de rendre « le chassé-croisé fébrile de toutes les choses ; pendant que Monsieur Dupont est en train de lire, le train des Balkans traverse le pont de Nisch et un cochon qu'on égorge pousse des cris dans la cour du boucher Nuttke[23]». Le rendu de la diversité des bruits est un des moyens qui s'offre pour figurer la modernité et la simultanéité, comme en témoigne *L'Orphéide* de Barzun, et Fernand Divoire reviendra dans « Le Simultané EST » sur la nécessité pour la poésie de tenir compte du bruit des machines et de la vie pour devenir « immense photographie » :

---

22. Dans le chapitre IV de *L'Ère du Drame*, Barzun dénonce déjà le lyrisme, même si la solution du « dramatisme » apparaît plus comme une variante que comme un rejet, « recréation complète de l'expression lyrique à l'ample envergure du drame universel ». Sa position se durcira dans « Voix, rythmes et chants simultanés... », reprise partielle de l'essai précédent en 1913.

23. Richard HÜLSENBECK, *Dadaistisches Manifest*, récité à la soirée Dada de Berlin en avril 1918, repris dans *Dada Almanach*, Berlin : E. Reiss, 1920 ; pour la traduction : *Almanach Dada*, Paris : Champ libre, 1980, p. 196-7. Le manifeste sert aussi à prendre les distances d'avec le Futurisme, dont Dada reconnaît cependant l'importance, et auquel il emprunte des techniques et des notions, dont celle du « bruitisme ». Le terme « simultan » a été utilisé par Tzara dès 1916 pour qualifier les poèmes simultanés du type « L'Amiral cherche une maison à louer » (polyglotte), lu au Cabaret Voltaire le 31 mars 1916 ; la « note pour les bourgeois » qui l'accompagne constitue un témoignage historique intéressant de l'élaboration progressive de la forme ; on la trouvera pour cette raison reproduite en annexe. On peut également se reporter aux souvenirs d'Hugo Ball et Richard Hülsenbeck.

> Le plus beau poème simultané serait : entendre toute la vie ; bruit des paroles ici, du grillon chez le boulanger, du train sur la voie des Indes, des étoiles, des musiciens chinois et nègres, des machines à Liverpool, des tambours de danse polynésiens... Tout ![24]

C'est du reste par le biais des techniques que l'universalité rejoint la préoccupation de l'espace dans la poésie simultanée, qui se plaît à plusieurs reprises à allier la thématique du voyage avec celle des moyens de communication modernes : l'époque se reconnaît dans le constat de Marinetti que « la vitesse a rapetissé la terre[25]» et la T.S.F., les câblogrammes, la presse ou les nouveaux modes de transport doivent caractériser « la poésie de l'époque[26]». Ainsi, les miraculeux voyages de la *Prose du Transibérien* ou de *Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles* de B. Cendrars s'inspirent-ils, dans la lignée des *Leaves of Grass* de Whitman[27], du cosmopolitisme si caractéristique de ces années, et Nicolas Beauduin, dans « La Gare, temple moderne » (*L'Homme cosmogonique*), chante les trains, énumère les villes que traverse le

---

24. F. Divoire, « L'Art poétique orchestral : Le Simultané EST », p. 14. Cette entreprise est à rapprocher des tentatives « bruitistes » des Futuristes, et particulièrement des travaux de Luigi RUSSOLO. Voir *L'Arte dei Rumori*, Milano : Edizioni futuriste di Poesia, 1916, synthèse de manifestes, d'articles et de concerts proposés dès 1913.

25. Filippo T. MARINETTI, « Imagination sans fils et les mots en liberté », mai 1913 (cité et traduit par Giovanni LISTA, *Futuristie*, Lausanne : L'Age d'homme, 1973, p. 143).

26. Nicolas BEAUDUIN, « La poésie de l'époque », *Mercure de France*, 16 janvier 1914 ; en témoignent aussi par exemple « Les Poèmes de l'époque » qu'il publie dans le n° II de *La Vie des Lettres* (juillet 1913), p. 240-66. F. Divoire, dans « L'Art poétique orchestral. Simultanisme =... », fait du journal un des modèles de la simultanéité ; Guillaume APOLLINAIRE imagine dans « Le Roi Lune » une machine qui fait entendre les bruits du monde (*Le Poète assassiné*, Paris : L'Édition, 1916). Les textes fourmillent de références aux apports de la technique qui permettent un nouveau rapport à l'espace et au temps : le phonographe (dont on connaît déjà l'importance dans un texte comme *L'Ève future* de VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (1886) et qui se retrouve à plusieurs reprises dans les œuvres d'Alfred JARRY), le cinéma, le microphone, etc. Barzun rêve ainsi d'une académie enregistrée, qui permettrait d'échapper au papier (« Voix, rythme et chants simultanés... », p. 45-6). Sur l'influence de ces découvertes, voir entre autres Friedrich KITTLER, *Grammophon, Film, Typerwriter*, Berlin : Brinkmann & Bose, 1986.

27. Walt WHITMAN, dont les *Feuillets d'herbe* (*Leaves of Grass*) datent de 1855, est, avec Verhaeren, et plus explicitement que Mallarmé, le « père spirituel » de la poésie du tournant du siècle.

Simplon Orient Express et les paysages qui défilent. L'univers technique des transports devient personnage à part entière : de même que chez Beauduin les trains prennent la parole, Barzun, qui déjà dans *L'Hymne des Forces* se faisait sous-marin, aéroplane, étoile, « élan fougueux de tous les dynamismes », intègre dans *L'Universel Poème (L'Orphéïde)* les bruits d'un avion dans un « dialogue » entre le chef-pilote, les moteurs, les hélices, le vent.

Comme le Futurisme, la poésie simultanée française chante donc l'ivresse de la vitesse, et exploite thématiquement la simultanéité par le jeu sur les espaces et le temps. Poésie cosmopolite, poésie du mouvement[28], elle définit la « Beauté nouvelle » comme :

> Celle des foules, des fluides et des forces ; celle du travail, des recherches et des découvertes dans les éléments et dans l'espace ; celle des sens multipliés par la puissance métallique et par la vitesse, sur les eaux, sur la terre, dans l'air ; celles des psychologies collectives, continentales, terrestres ; celle de l'héroïsme et du sacrifice pour l'inépuisable conquête ; celle de l'amour agissant et créateur sur les ruines de l'amour contemplatif et sentimental[29].

28. Le mouvement est du côté du rythme que théorisait, dès la fin du XIXe siècle, René Ghil : le rythme, explique-t-il dans *De la poésie scientifique*, est en effet moins du côté du temps que du côté du mouvement, il est « le mouvement de la pensée consciente et représentative des naturelles et harmonieuses forces », et de ce fait du côté de la « concomitance » (R. Ghil, *De la poésie scientifique*, II, « L'instrumentation verbale — Le rythme évoluant », Gasten-Serge, s.d. [1909], p. 42) ; c'est pourquoi il doit, pour s'exprimer, trouver de nouvelles formes, et rétablir, en particulier, la valeur phonétique du Verbe : « Résumant l'essentielle pensée de la « poésie scientifique », nous dirons que, pour être valable, il conviendrait que l'œuvre de notre esprit éveillât, de logiques associations d'idées, la conscience émue des Lois et des Rythmes universels... [...] Nous devions rendre au Verbe sa valeur phonétique concurremment à sa valeur idéographique, et lui restituer le mouvement en mesures de l'émotion, c'est-à-dire le vrai Rythme... » (p. 41). Nous verrons plus loin que cette idée a fait son chemin ; René Ghil est du reste l'un des principaux instigateurs des recherches de l'époque, et son *Traité du Verbe* (Paris : Giraud, 1886 pour la première édition, revu sous le titre *En méthode à l'œuvre* en 1891 et 1904) élabore également les rudiments des théories de la simultanéité.

29. H.-M. Barzun, « Du Symbole au Drame », p. 36. On remarquera que Barzun reste malgré tout fidèle au projet unanimiste, qui se concilie ici avec une conception très proche à la fois des apports du Naturisme, à la fin du XIXe siècle, et de celle du Futurisme italien, mais qui rejoint aussi les théories que Carl Gustav Jung élabore dans les mêmes années sur l'inconscient

Ce n'est donc pas un hasard si l'une des métaphores qu'utilise Barzun pour parler du poète est celle du « pionnier » : celui qui sans cesse avance et sans cesse découvre, celui qui s'approprie l'espace.

Recherches formelles

Au moment même où Gustave Lanson établit son *Anthologie des poètes nouveaux* et s'interroge sur les possibilités d'un renouvellement intégrant les apports du Symbolisme, la poésie franchit le cap de la question formelle. 1913 voit l'édition, en France, de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, ainsi que la publication, dans le n° VI de *Poème et Drame*, des premiers poèmes formellement simultanés. Cette évolution s'explique à la fois par la nécessité de sortir des cadres de représentation traditionnels du temps, et par la volonté d'aller jusqu'au bout de la libération formelle ouverte par le vers-librisme.

Le refus du temps linéaire

Tous s'entendent pour constater que la modernité « a transmué notablement le rythme et la vision[30]», changeant ainsi les perceptions spatio-temporelles. C'est dire que, au-delà de l'aspect thématique, c'est bien le problème de l'articulation entre le temps et l'espace que la réflexion sur la simultanéité pose à l'œuvre d'art, et singulièrement à la littérature.

---

collectif. Il s'agit de dire les forces universelles de la nature, mais aussi le nouvel espace de la « vie moderne, avec ses cités monstres, ses foules mouvantes, ses usines en travail, ses assemblées et ses problèmes collectifs ; ses vérités secrètes et ses rapports psychologiques neufs » (p. 43 et 45). Synthétisant tous ces aspects, il assignera comme thème à « l'Art orphique » « la vitesse, les Foules, la vie multanime, l'Orchestration des Forces, l'Universel » (*L'Art orphique*, p. 71).

30. Henri GUILBEAUX, *La Poésie dynamique*, s.l.: Éd. de la Revue, s.d. [extraits des 1er et 15 mai 1914], p. 4. Sa théorie se fonde sur la nécessité d'évoquer le « constant, heurté et multiple mouvement », les « intenses échanges mondiaux » liés au développement des techniques, donc de créer un art « dynamique ». On se reportera avec intérêt à ces quelques pages pour avoir une idée des artistes et des mouvements européens et américains en lesquels il croit retrouver cette entreprise. On notera cependant que, s'il reconnaît la nécessité d'une forme neuve et apprécie particulièrement Barzun, il rejette les essais de rythme simultané, qu'il trouve trop théoriques (p. 28-9).

Déjà, selon Michel Raimond, le Naturisme avait renoncé au « déroulement temporel d'une aventure » : il « suspend le temps, fige les actions dans une sorte d'instantané éternel[31] », mais il le fait au nom de la toute-puissance de la nature et d'un désir de retour (ou d'avènement) d'un Age d'or mythique[32]. Dans les années dix, cependant, l'enjeu semble d'un autre ordre : c'est sur la capacité dont dispose l'écriture à rendre compte de la multiplicité de la vie que réfléchissent les artistes. Et cette multiplicité ne s'accommode pas d'une simple perception chronologique, forcément centrée sur l'évolution d'un être, d'un objet ou d'un lieu privilégiés. De manière obsessionnelle, Barzun s'oppose au « lyrisme successif », tandis que Divoire, confirmant les propos qu'il tenait en 1913 dans « Les Poètes et le rythme simultané », expliquera en 1923 que l'on est entré dans « l'Age d'or du simultané parce que l'expression linéaire ne suffit plus[33] ». La nécessité de la simultanéité se fait donc sentir avant même qu'on ne trouve les moyens formels de la concrétiser, tâche à laquelle s'attache Barzun comme le reconnaîtra Tzara dans la note qui accompagne « L'Amiral cherche une maison à louer » en 1916 [cf. annexe].

Ce que l'on cherche à présenter, ce n'est plus le déroulement, mais bien la synchronie des perceptions : souvenir, peut-être, des synesthésies baudelairiennes (auteur que l'époque, pourtant, n'aime guère) ; influence, sans aucun doute, de ces nouveaux moyens techniques qui mettent le monde à la portée de l'homme — désir, donc, de dépasser l'aspect strictement thématique de cette nouvelle conception du temps et de trouver une forme adéquate pour dire tout à la fois la simultanéité des sensations et la synchronie des événements :

> Nous entendons à la fois plusieurs bruits ; nous voyons à la fois plusieurs êtres et plusieurs choses et nous voudrions que l'art

---

31. Michel RAIMOND, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris : Corti, 1968, p. 201.

32. En témoignait, dès avant les « paysages » de Saint-Georges de Bouhélier (*La Résurrection des Dieux. Théorie du paysage*, Paris : Vanier, 1895), par exemple, l'évolution de l'œuvre d'un Camille Lemonnier, voire d'un Zola. Sur cette question, voir Isabelle KRZYWKOWSKI, « Camille Lemonnier : du "Jardin de la mort" au rêve de l'Age d'or », *Nord'*, n° 30 (décembre 1997), *Naturalismes*, p. 17-28.

33. H.-M. Barzun, « Voix, rythmes et chants simultanés... », p. 16 ; F. Divoire, « L'Art poétique orchestral : Le Simultané EST », p. 14.

fût capable de nous rendre la vue et l'audition de tout cela en même temps[34].

Cette approche de Fernand Divoire est partagée par Pierre Albert-Birot[35] ou les Futuristes, et l'époque n'aura de cesse de répondre à ce problème de savoir comment parvenir, malgré la linéarité du langage, à proposer par l'écriture une vue simultanée de l'instant.

Or, comme le remarque Marcello-Fabri, tenant du « synchronisme », « en la vision synchrone : mouvement, lieu et temps se fondent[36]». Ainsi, le refus du temps linéaire a-t-il pour conséquence la réduction du temps à l'instant, voire à l'« espace parcouru ou comparé » ; et l'instantané, qui, selon Picabia, « ne croit qu'au mouvement perpétuel[37]», a donc pour corollaire une préoccupation accrue de l'espace, soit qu'il devienne ce lieu où tout se croise, soit qu'il se démultiplie en un mouvement incessant, frénétique parfois, d'un lieu à l'autre.

Chercher à rendre l'instant, c'est donc s'opposer à l'idée d'un temps successif et privilégier la spatialisation — dans le même esprit, Jarry démontrait déjà dans ses *Commentaires pour servir à la construction pratique de la machine à remonter le temps* (directement influencé par les géométries non-euclidiennes qu'il cite explicitement) que la simultanéité est du côté de l'espace[38].

Spatialisation et théâtralisation

Barzun tire très tôt les conséquences formelles de cette volonté de rendre compte de la diversité des perceptions dans l'espace et

---

34. F. Divoire, « L'Art poétique orchestral : Simultanisme =... », p. 43.

35. Pierre ALBERT-BIROT, « Sons Idées Couleurs Formes » est, on le sait, le principe sur lequel repose sa revue *SIC* (voir son commentaire dans « Naissance et vie de *SIC*» in *Les Lettres nouvelles*, n° 7 (sept. 1953).

36. Marcello-Fabri, *1925 et notre art*, p. 71.

37. Francis PICABIA, *391*, n°19 (1924). Ce numéro de la revue de Picabia fait sa page de garde sur le thème de « l'instantané ». Autre mot d'époque, « l'instantanéité » s'est libérée du caractère figé qu'elle pouvait avoir pour les Naturistes.

38. A. Jarry, *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps, Mercure de France*, 110 (février 1899). Voir *Œuvres complètes*, I, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972, p. 735 s. Ce texte est signé du Docteur Faustroll et peut être lu comme un prolongement des *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, partiellement publié entre 1898 et 1900 (édition définitive posthume, Fasquelle, 1911).

l'instant : le poème, dit-il, puisqu'il doit représenter l'« harmonie des voix universelles[39]», doit cesser « d'être lyrique et monodique, pour exprimer par la polyphonie des voix le drame universel se renouvelant sur la scène du monde[40]». Certes, Jules Romains avait déjà entrevu cette possibilité : la conférence d'Apollinaire sur «*La Phalange nouvelle*» le 25 avril 1908 devait être accompagnée d'une lecture à quatre voix du poème de Romains « L'Église »; peu nous importe ici que les récitants n'aient pas été prêts, mais plutôt de constater que, pour autant que nous puissions en juger, rien dans l'écriture ne manifestait formellement cette polyphonie[41]. La poésie simultanée qu'élaborent Barzun, Divoire, Voirol ou Beauduin tente quant à elle de matérialiser par l'écriture la simultanéité de ces « voix », naturelles ou artificielles, qui composent notre espace, notre « paysage sonore[42]».

On comprend que, très vite, la poésie se soit heurtée à la nécessité de rencontrer le théâtre : l'un des grands axes d'expérimentation porte sur le travail de la voix, les œuvres ne pouvant pleinement se réaliser que par des lectures orales (Divoire par exemple rêve « d'orchestres vocaux[43]»); la polyphonie à l'unisson

---

39. H.-M. Barzun, « Voix, Rythmes et Chants simultanés », p. 23.

40. H.-M. Barzun, « Du Symbole au Drame », p. 37. Il défendait déjà cette thèse dans *L'Ère du Drame* en 1912 : « Ainsi ce chant, accru en intensité, perd son caractère monodique unilatéral et atteint à l'ampleur polyphonique ; ainsi le lyrisme simple est absorbé par un lyrisme multiple, supérieur, qui utilise pareillement tous les modes expressifs connus ; ainsi les ordres psychologiques, fondamentaux, à l'état de voix et des présences poétiques simultanées, dramatisent l'œuvre » [cité par M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, p. 477].

41. J. Romains, *La Vie unanime*, « L'Église », p. 74-79. Nous n'avons pu vérifier si Romains avait remanié son texte pour l'occasion ; la version proposée en recueil est d'une mise en page versifiée traditionnelle. Apollinaire atteste, contre Barzun, que « les voix des quatre récitants se mêlaient, s'élevaient, parfois seules, parfois ensemble, et disant chacune des strophes différentes, s'enlaçaient en une véritable polyphonie » (« Simultanisme-Librettisme »). On peut cependant se demander si ce « poème polyphonique » ne reposait pas plutôt sur une alternance de lectures choriques, assez différente, donc, de la lecture à plusieurs voix simultanées que proposera Barzun.

42. Expression anachronique (et peut-être déplacée, dans la mesure où elle perd le caractère dynamique que cherche à trouver la poésie simultanée) que nous empruntons aux travaux de R. Murray SCHAFER, *The Tuning of the World*, New-York : A. Knopf Inc., 1976. (Pour la traduction française : *Le Paysage sonore*, Paris : Lattès, 1979).

43. F. Divoire, « Les Poètes et le rythme simultané », p. 59.

ou l'utilisation simultanée des voix et de bruits sur des textes différents vont permettre de rendre compte des perceptions sonores simultanées[44]. C'est d'ailleurs bien en terme de simultanéité qu'Albert-Birot définit son théâtre « nunique » :

> Le théâtre nunique doit être un grand tout simultané, contenant tous les moyens et toutes les émotions capables de communiquer une vie intérieure et enivrante aux spectateurs[45].

La suppression des unités de lieu et de temps, le recours à la double scène simultanée, comme dans *Laroutala*[46] par exemple, doivent permettre de reproduire sur scène, hors toute psychologie et tout réalisme, la densité spatio-temporelle de l'instant.

Ce n'est pas le lieu ici de s'interroger sur la lisibilité ou l'audibilité de cette première tentative de « poésie sonore » (Divoire affirme que c'est « une question de doigté » et Marinetti posait d'entrée qu'il n'est pas nécessaire d'être compris[47]). Ce qui ici nous intéresse est, bien sûr, que la conséquence de cette approche est une mise en scène spatiale du poème, mais surtout que la plupart de ces poètes vont s'attacher à trouver des modalités d'écriture aptes à donner une idée *visuelle* de cette réalisation sonore.

---

44. Le Théâtre d'Art et d'Action (d'abord Art et Liberté, de juin 1917 à mars 1919), dont la première représentation a eu lieu le 3 juin 1917, retravaille ainsi de nombreuses œuvres sur le mode de la « dramaturgie polyphonique ». La troupe de Edouard Autant et Louise Lara mettra en scène des œuvres d'Apollinaire, Ghil, Gourmont, Ribemont-Dessaignes, Albert-Birot, Divoire, etc. En 1923 et en 1927, Barzun y donnera des « séances simultanéïstes ». Outre son travail sur la voix, ce laboratoire de théâtre renoue avec la pratique du masque et privilégie les décors abstraits, « cubistes » ou déformés, dont le cinéma expressionniste nous donne aujourd'hui encore une idée. Sur cette expérience, voir Michel CORVIN, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres : le Laboratoire Art et Action*,Lausanne : L'Âge d'homme, s.d. [1976].

45. P. Albert-Birot, « À propos d'un théâtre nunique », *SIC*, 8-9-10 (oct. 1916).

46. P. Albert-Birot, *Laroutala*, « Polydrame », Paris : Éd. SIC, 1919.

47. F. Divoire, « L'Art poétique orchestral : Simultanisme = ... », p. 44; Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste », 11 mai 1912. On sait que le Futurisme s'est par ailleurs beaucoup intéressé à la question de la simultanéité au théâtre : *Simultanéité* est le titre d'une pièce de Marinetti (1915), qui illustre les théories du théâtre « synthétique » et la volonté de montrer la « compénétration de milieux et de temps différents » (« Le Théâtre futuriste synthétique », 1915, publié en français en 1919, in G. Lista, *Futuristie*, p. 256-60).

Écrire l'espace

Ces tentatives constituent l'aspect proprement formel d'une poésie qui cherche donc à matérialiser sur la page l'espace sonore, ou, plus généralement, sensible : « À mon sens, écrit Nicolas Beauduin en 1922, les nouvelles paroles écrites s'adressent non seulement à l'oreille (comme le faisaient les symbolistes) mais aussi à l'œil[48] ».

La conscience que l'étape du vers-librisme doit être dépassée est partagée par la plupart : si Divoire, dans sa lettre à Barzun de 1913, tente de le préserver, au même titre que le vers régulier, à côté du « rythme simultané », Beauduin, justifiant le principe de ses « poèmes synoptiques », affirme qu'il a senti dès 1912 que « le vers libre [...] ne suffisait plus à rendre avec limpidité tout le synchronisme du monde moderne[49] ». Barzun le condamne dès 1912 comme inadapté et périmé ; prenant ses distances d'avec l'Unanimisme, il rejette aussi « l'épopée descriptive » puisqu'elle reste une « forme intermédiaire », « prisonni[ère] de l'esthétique passée, celle du *vers*, quel qu'en soit le librisme, c'est-à-dire la longueur de chaîne[50] ». De même qu'on abandonne la linéarité du temps, on cherche donc à abandonner celle de la ligne, versifiée, voire syntaxique.

Le principe du jeu typographique sur l'espace de la page se met en place entre 1912 et 1913 : le « Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste » du 11 août 1912 propose le procédé du rayonnement des mots dans la page et insiste sur l'importance des blancs ; le texte « Imagination sans fils et les mots en liberté », daté du 11 mai 1913, lu à Paris le 22 juin 1913, réserve un paragraphe à la « révolution typographique », d'inspiration essentiellement picturale[51], comme ce sera le cas pour les

48. N. Beauduin, « Au sujet du Poème synoptique sur trois plans », *La Vie des lettres*, VIII (février 1922), p. 4.

49. F. Divoire, « Les Poètes et le rythme simultané » ; N. Beauduin, « Au sujet du Poème synoptique sur trois plans », p. 1.

50. H.-M. Barzun, *L'Ère du drame*; les termes sont repris dans « Voix, rythmes et chants simultanés... », p. 15. Plusieurs des textes simultanés constituent d'ailleurs des remaniements de textes antérieurs en vers libres, voire en vers réguliers. Ainsi de Maurice Bataille, *Le Poète, le peuple, la terre* (Roubaix : Éd. de la revue *Les Humbles*, mai 1914; voir aussi un fragment de la version « polyphonisée », qui date de 1913, dans *L'Art orphique*, p. 51), de N. Beauduin, *L'Homme cosmogonique* (Paris : J. Povolozky et Cie, 1920) ou encore de F. Divoire, *Exhortation à la victoire*.

51. Le premier livre mot-libriste de Marinetti, *Zang Toumb Toumb* ne sera

Calligrammes[52]. L'écriture, ainsi affranchie de la contrainte linéaire, se propose de se libérer d'une forme arbitraire et non imagée, mais le travail typographique vise également à rendre compte des variations sonores (jeux graphiques qui recourent aux alternances de casses, de tailles, de corps ou de graphies — gras, italiques, etc. — comme dans les *Six Poèmes synchoniques* de Marcello-Fabri ou les œuvres de Nicolas Beauduin) ; il s'inscrit aussi dans l'effort de suppression de la syntaxe prônée par le Futurisme et défendue par de nombreux poètes de l'époque[53]: la syntaxe, de fait, suppose le temps.

La spatialisation typographique simultanée ne relève cependant pas, quant à elle, de la recherche d'une adéquation entre la forme et le sens. Formellement, et c'est sa grande différence, on peut même affirmer que l'écriture simultanée ne se pose pas la question de l'image. Elle est du côté de l'audition, et il est révélateur que les modèles théâtral et surtout musical soient beaucoup plus souvent requis[54]. Il s'agit en effet pour elle de restituer « accou-

---

publié qu'en mars 1914, mais plusieurs textes sont parus au préalable en revues : le premier exemple de « Mots en liberté » futuriste date de 1912. Il faut cependant attendre 1914 (« Dunes » par exemple) pour voir apparaître une pratique formelle de la simultanéité. Les « Mots en liberté » futuristes répondent à la fois à la recherche d'une « page typographiquement picturale » et à la volonté d'exprimer « l'obsession lyrique de la matière » (Marinetti, *Les Mots en liberté*, Milano : Edizioni futuriste di Poesia, 1919. Ce texte reprend le « Manifeste technique de la littérature futuriste », paru en mai 1912 et « Imagination sans fil et les mots en liberté » de mai 1913).

52. On sait que le titre qu'Apollinaire avait d'abord prévu pour son recueil d'« idéogrammes lyriques coloriés » mis en souscription en 1914 était *Et moi aussi je suis peintre !* Il reste que le terme « lyrique » renvoie également au chant. Les premiers « idéogrammes lyriques » paraissent en revue au cours de l'année 1914.

53. Le problème est posé dès le premier « Manifeste technique de la littérature futuriste » de 1912. Pierre Reverdy, par exemple, consacre également un article à la question dans le n° 14 de sa revue *Nord-Sud* (avril 1918), dans une orientation il est vrai sensiblement différente, qui insiste sur la dimension typographique que peut prendre cet « art de disposer les mots » pour devenir une véritable syntaxe « spatiale ». On pourra lire à ce sujet l'étude d'Andrew ROTHWELL, *Textual Spaces. The Poetry of Pierre Reverdy*, Amsterdam : Rodopi, 1989.

54. F. Divoire en particulier défend le modèle « polyrythmique » de la symphonie ou du choral dans « Les Poètes et le rythme simultané »: « La musique a précédé dans cette voie les autres arts. Cela lui était plus facile. Et pourtant on lui reproche d'être cacophonique. Aujourd'hui, la tendance que vous découvrez en poésie se traduit par des dessins où des séries de

plées, combinées, telles qu'il [le poète] les perçoit, par 3, 4, 5, 7 à la fois ces voix simultanées de la vie universelle » :

> Ainsi, réalisant le phénomène du vieil astre, brisant à tous ses renflements la couronne lyrique cursive, le poète douerait de vie les chrysalides qu'ils contiennent, c'est-à-dire toutes les voix nouvelles que sa voix monocorde gardait prisonnières, condamnait au silence, et auxquelles il ne peut plus désormais se substituer[55].

Rompant avec le vers et le vers-librisme, la poésie simultanée fait donc éclater la mise en page par le principe de la polyrythmie, pour atteindre « ni prose, ni vers : rythme[56]». À côté des tentatives de Cendrars où les vers sont simultanéisés avec de la peinture[57], les premières tentatives d'application formelle de la simultanéité de Sébastien Voirol, Fernand Divoire et Henri-Martin Barzun dans le n° VI de *Poème et Drame* en 1913 recourent aux accolades et à la répartition en colonnes.

L'accolade permet de dessiner des groupes lyriques visuels qui expriment la multiplicité simultanée des voix. Celles-ci ne se limitent pas à des paroles, mais peuvent intégrer les bruits des machines ou de la nature. Ce principe, cependant, n'interfère pas avec la lecture linéaire : l'accolade fonctionne comme une indication, une sorte de didascalie qui invite le lecteur à reconstituer mentalement un effet que seule une lecture orale peut pleinement rendre, même si elle ne doit pas se borner à constituer « l'accolage de fragments linéaires disparates », mais bien composer « un ensemble de voix simultanées, *entendues intérieurement à la fois* par le poète et réalisées poétiquement par lui en un tout organique d'une seule conception[58]».

Le second moyen est plus intéressant : les mises en page « polyplanistes » invitent en effet à multiplier les axes de lecture, qui

---

gestes sont représentées simultanément. Le public trouve que c'est du barbouillage. *Mais la tendance est également nette*» (p. 58-9).

55. H.-M. Barzun, « Voix, rythmes et chants simultanés », p. 16-7.

56. F. Divoire, « L'Art poétique orchestral : Le Simultané EST », p. 15. Il reprend l'idée développée par Barzun dans « Voix, rythmes et chants simultanés... » : « Rythme donc, et non plus "vers"» (p. 33).

57. La tentative est citée par Divoire dans « L'Art poétique orchestral : Le Simultané EST » comme une des approches possible du « simultanisme », à côté des « poèmes plastiques » d'Isabel de Etchessary ou des « masses chorégraphiques » de Nijinski ; voir aussi les « vitraux simultanés » de Georges Polti pour le théâtre Art et Action .

58. H.-M. Barzun, « Voix, rythmes et chants simultanés », p. 35.

fonctionnent simultanément ou alternativement à l'horizontal et / ou à la verticale, comme chez Voirol (« drames synodiques »), Gasquet (« Hymnes ») ou Beauduin (poèmes « synoptiques » ou « paroxystes »). Cette mise en page en colonne est parfois motivée par le rythme, la scansion, comme dans *Le Poète, le peuple, la terre* de Maurice Bataille, *Les Hymnes* de Joachim Gasquet ou *Exhortation à la victoire* de Divoire. Elle prend alors presque une valeur de ponctuation, l'effet de simultanéité étant plutôt assuré par l'accolade :

1ère voix (invisible)	Je danserai.	Et la tristesse
	S'aveuglera de voiles sombres.	
	Je danserai	Et tous les Libres
	Viendront danser sous la soie rose	
	De mon écharpe soulevée.	

1 / 2 chœur des adolescents	{Nous danserons.	
1 / 2 chœurs des femmes	{	Nous danserons.
Chœur des hommes	{	Nous sommes libres[59].

Chez Nicolas Beauduin, le recours à la structure « trilatérale » permet d'abord de rendre compte d'une alternance de rondes ou de la simultanéité des chants d'oiseaux (*Rythmes et chants dans le renouveau*, 1920) ; cette tripartition, qui correspond selon lui au « chiffre plastique qui régit l'univers[60]», lui permet finalement de mettre en place dans *L'Homme cosmogonique* (1922) un ensemble complexe de discours, de descriptions, d'éléments rythmiques ou expressifs :

> La technique employée par Beauduin aboutit à une simplification évidente du discursif : les mots-idées sont groupés par affinités et par plans de valeur, l'effet recherché et obtenu l'est par l'action simultanée de l'élément visuel (synoptique) et de l'élément auditif (synchronique) dans le flot poétique qui passe devant nous [61].

---

59. F. Divoire, *Exhortation à la Victoire, Poème et drame*, n° VI (sept-oct. 1913), p. 12-13, version remaniée pour *L'Art orphique*. Divoire retravaille *Exhortation à la Victoire* entre 1913 et 1914 dans un sens beaucoup théâtral, où il fait intervenir des chœurs, organise le texte en « scènes » et s'inspire de la danse.

60. N. Beauduin, « Au sujet du Poème synoptique sur trois plans », p. 3.

61. Commentaire de H.-M. Barzun dans « Les Hommes et les œuvres dans la littérature nouvelle », in *L'Art orphique*, p. 70.

Le caractère polyplan permet donc d'ajouter un degré de lisibilité à la simultanéité : c'est à la fois la possibilité de faire coincider plusieurs voix, et le moyen d'inscrire dans la page la multiplicité des sources sonores, à présent figurées comme des « pans » de textes accolés. Si la lecture n'échappe pas encore pleinement, sauf chez Nicolas Beauduin, à la linéarité, du moins doit-on multiplier les stratégies de lecture ; surtout, se trouve ainsi figurée sur la page la spatialisation de la matière sonore, que matérialise également, chez Sébastien Voirol, l'usage d'encres de couleurs différentes[62].

Mais les réalisations les plus originales sont à n'en pas douter *Naissance du Poème* de Divoire et surtout *L'Orphéide* de Barzun. D'abord publiée dans le n° VI de *Poésie et Drame* sous la forme d'un poème polyplaniste, ce dernier texte (du moins sa troisième partie, « L'universel Poème ») est ensuite retravaillé sur le mode de l'écriture paginale[63]. On y reconnaît, certes, l'influence du *Coup de dés* de Mallarmé, dont la publication en volume en 1914 relance l'intérêt pour la typographie et le travail sur l'espace de la page[64]. Barzun cependant ne recourt pas aux variations typographiques, plus préoccupé, semble-t-il, de faire de ces pages la représentation formelle d'un flux sonore multiple en rendant compte du caractère dynamique des bruits. Son texte ne forme qu'une longue série de phrases et de sons en lignes onduleuses et

---

62. Sébastien Voirol, *Le Sacre du printemps*, extrait dans *Poème et drame*, VI, 1913, p. 15-16.

63. L'histoire du texte est complexe, puisqu'il apparaît au moins sous les trois titres de *L'Orphéide*, *La Panharmonie orphique*, lue les 1er et 2 décembre 1922 à Art et Action, et *L'Universel Poème*, lu les 2 et 3 décembre 1923 à Art et Action, qui constitue la troisième partie de *L'Orphéide*, et se présente comme une série de 26 volets mis bout à bout sur quatre mètre de long.

64. On connaît mal l'histoire de la réception de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de MALLARMÉ: paru dans la revue *Cosmopolis* en mai 1897, plusieurs personnes en avaient déjà vu le manuscrit ; on connaît le commentaire que fera Valéry de ses impressions : « Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes nouvelles » (*Variété II*, « Le Coup de dés », Paris : N.R.F., 1929). Il faudra cependant quasiment attendre sa publication en volume en 1914, à la N.R.F, pour que son impact se fasse réellement perceptible. On sait que le commentaire que Mallarmé donne de son texte insiste sur l'importance des blancs, dont l'une des fonctions est d'accélérer ou ralentir le mouvement, « l'intimant même selon une vision simultanée de la page ».

continues de page en page, dessinant une masse sonore de densité variable. C'est moins l'intensité, que la plus ou moins grande proximité — densité — des bruits qui transparaît dans cette mise en page où les lignes des voix se rapprochent ou s'écartent, figurant des effets d'éloignement ou de rapprochement qui dessinent un espace sonore en deux dimensions : l'effet de simultanéité est essentiellement rendu par la masse visuelle plus ou moins compacte qu'offre le déroulement continu des pages, semblables à un long cheminement sonore.

Ainsi, le travail sur la simultanéité, et celui sur les bruits, qui lui est lié, invitent-ils à penser le texte sur le mode de la spatialité : Divoire tente avec *Ivoire au Soleil*, un « poème à trois plans concentriques » qui permettrait de rendre compte de l'organisation du monde, et Nicolas Beauduin espère trouver avec le poème synoptique « une structure interne, de même ordre que celle qui préside à l'organisation de l'univers[65]». Dans tous les cas il s'agit, comme l'explique Barzun, de constituer le poème en « un organisme doué de volume, de profondeur, de masse, un corps plastique [...] une construction, non un déroulement verbal » — bref en un « microcosme absolu »[66].

Le travail sur la simultanéité conduit ainsi à une double pratique de la spatialisation, par la lecture à haute voix d'une part, dans la mise en page d'autre part. Remarquable cohérence d'une recherche qui tente d'élaborer la forme convenant à son projet : échapper à la linéarité du temps suppose une représentation spatiale du temps, mais suppose également qu'on échappe au caractère linéaire du langage.

La poésie simultanée, dont l'originalité est sans doute justement d'aborder la question spatiale par le biais du temps, représente donc un des aspects de cette « spatialisation » que connaît la poésie au XXe siècle : au tournant du siècle, l'espace poétique devient un espace graphique, comme cela se manifeste en France dans ces années, depuis les *Calligrammes* d'Apollinaire, jusqu'aux « Poèmes-paysages » d'Albert-Birot, en passant par les

---

65. N. Beauduin, « Au sujet du Poème synoptique sur trois plans », p. 3.

66. H.-M. Barzun, « Voix, Rythmes et Chants simultanés », p. 38 : la notion de « profondeur » est au cœur de cette étude et de la théorie simultanéiste (Divoire, par exemple, reprend les expressions de « profondeurs » et de « masses » dans « Les Poètes et le rythme simultané », p. 58).

« blancs » de Reverdy[67]. Dire la vie moderne, dire l'universel, c'est, peut-être, rêver la science et poétiser la technique ; mais c'est, à coup sûr, rencontrer l'espace.

Isabelle KRZYWKOWSKI
(Université de Reims-Champagne-Ardenne)

Œuvres citées

ALBERT-BIROT, Pierre, *Larountala*, « Polydrame », Paris : Éd. SIC, 1919 (1917-1918).

APOLLINAIRE, Guillaume, « Simultanéités » (1915) et « Les Fenêtres » (catalogue de l'exposition de Robert Delaunay à Berlin en 1913 ; *Poème et Drame*, II (janvier 1913) ; repris dans *Calligrammes,* Paris : Mercure de France, 1918 ; *Œuvres poétiques*, Paris : Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1965, p. 285 et 168.

BARZUN, Henri-Martin, *La Terrestre Tragédie*, Paris : Éd. de l'Abbaye, 1907 [sous le nom d'Henri-Martin].

—, *L'Hymne des forces*, Paris : Mercure de France, 1912 [un extrait dans *Poème et Drame* III (mars 1913)].

—, *L'Orphéide* semble n'avoir jamais été publié intégralement : on en trouve trois extraits dans *Poème et Drame*, VI (sept.-oct. 1913), p. 18-20, avec une mise en page polyplaniste ; *L'Universel Poème*, qui en constitue le troisième épisode, est annoncé pour paraître chez Morancé en septembre 1930, dans la version intégrale de 1914 (*L'Art orphique*, p. 44), mais nous n'en avons pas trouvé trace ; on en trouve deux extraits dans *L'Art orphique*, dans une mise en page paginale.

BATAILLE, Maurice, *Le Poète, le peuple, la terre*, Roubaix : Éd. de la revue *Les Humbles*, mai 1914. Un fragment de la version

67. De la même manière, par exemple, la « poésie pentagrammée » de Francesco Cangiullo, en 1922, ne cherche pas seulement à rendre, grâce à la portée musicale, « la gradation précise, c'est-à-dire à la fois musicale et pittoresque, de tous les mots et de toutes les onomatopées », mais également « l'étagement de plans et de perspectives du paysage » évoqué (Résumé par Marinetti de l'interview de Francesco Cangiullo (Rome : *Il Mondo*, 20 août 1922) dans *Il Futurismo*, 7, 1er juillet 1923 ; cité par Giovanni Lista, *Futuristie*, p. 157).

« polyphonisée », qui date de 1913, dans *L'Art orphique*, p. 51.

BEAUDUIN, Nicolas, « Les Poèmes de l'époque », *La Vie des lettres*, II (juillet 1913), p. 240-66.

—, *Rythmes et chants dans le Renouveau*, Paris : J. Povolozky et Cie, 1920 [1919].

—, *L'Homme cosmogonique*, Paris : J. Povolozky & Cie, 1922. (un extrait en vers est publié dans *La Vie des lettres*, III (oct. 1913), p. 369-406 ; un texte en version « polyplan » figure dans *L'Art orphique*, p. 52-3).

—, *Signes doubles, Poèmes sur trois plans*, Paris : Povolozky et Cie, 1921. Contient « Ennoïa », (1ère publication dans *La Vie des lettres*) et « Fantaisie d'Asie ».

CENDRARS, Blaise, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, poème, couleurs simultanées de Mme Sonia DELAUNAY, Paris : Édition des Hommes nouveaux, 1913.

—, *Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles*, Paris : Éditions de la Sirène, 1918.

DIVOIRE, Fernand, *Exhortation à la Victoire*, in *Poème et Drame*, VI (sept.-oct. 1913), p. 12-3 (il publie curieusement après cette version « polyphonisée » une version en vers dans *La Vie des lettres*, IV, janvier 1914); une troisième version remaniée dans *L'Art orphique*, p. 46-9.

—, *Naissance du poème*, 1918.

—, *Ivoire au Soleil*, Paris : La Vie des Lettres, 1922.

GASQUET, Joachim, *Les Hymnes* (1914-1918), Paris : Nouvelle Librairie nationale, 1919 (mention de 2ème éd.).

MARCELLO-FABRI, *Six poèmes synchroniques*, suivis de *La Messe de l'art*, Paris : J. Povolozky et Cie, 1923 [1919-1921].

VOIROL, Sébastien, *Le Sacre du Printemps*, extrait dans *Poème et Drame*, VI, p. 15-6.

L'Art orphique de H.-M. Barzun mentionne plusieurs autres textes dont nous n'avons pas encore été en mesure de trouver les traces.

ANNEXE

Commentaire de Tristan Tzara sur les pratiques simultanéistes

Note pour les bourgeois

Les essays sur la transmutation des objets et des couleurs des premiers peintres cubistes (1907) Picasso, Braque, Picabia, Duchamp-Villon, Delaunay, suscitaient l'envie d'apliquer en poésie les mêmes principes simultans.

Villiers de l'Isle-Adam eût des intentions pareilles dans le théâtre, où l'on remarque les tendances vers un simultanéisme schématique ; Mallarmé essaya une reforme typographique dans son poème : Un coup de dés n'abolira jamais le hazard ; Marinetti qui popularisa cette subordination par ses « Paroles en liberté » ; les intentions de Blaise Cendrars et de Jules Romains, dernièrement ammenèrent Mr Apollinaire aux idées qu'il développa en 1912 au « Sturm » dans une conférence.

Mais l'idée première, en son essence, fut exteriorisée par Mr H. Barzun dans un livre théoretique « Voix, Rythmes et chants Simultanés » où il cherchait une rélation plus étroite entre la symphonie polirythmique et le poème. Il opposait aux principes succesifs de la poésie lyrique une idée vaste et parallèle. Mais les intentions de compliquer en profondeur cette technique (avec le Drame Universel) en éxagerant sa valeur au point de lui donner une idéologie nouvelle et de la cloïtrer dans l'exclusivisme d'une école, — echouèrent.

En même temps Mr Apollinaire essayait un nouveau genre de poème visuel, qui est plus intéressant encore par son manque de système et par sa fantaisie tourmentée. Il accentue les images centrales, typographiquement, et donne la possibilité de commencer à lire un poème de tous les côtés à la fois. Les poèmes de Mrs Barzun et Divoire sont purement formels. Ils cherchent un éffort

musical, qu'on peut imaginer en faisant les mêmes abstractions que sur une patiture d'orchestre.

Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc, restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisé.

Le poème que j'ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janko) ne donne pas une description musicale, mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée.

La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne.

L'Amiral cherche une maison à louer[68]

---

68. Richard HÜLSENBECK, Marcel JANCO & Tristan TZARA, repris dans *Cabaret Voltaire, Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge von Guillaume Apollinaire, Hans Arp, Hugo Ball [u.a.]*, Hrsg. von Hugo Ball, Zürich : Meierei, 1916. La note est de Tzara, et nous avons conservé son orthographe parfois inattendue.