

Poésie sonore : généalogies. Vincent Barras

! à consulter sur place !

télécharger



Une abondante floraison de termes s'épanouit depuis plus d'un siècle tout autour de la poésie sonore : « poésie phonétique », « art acoustique », « ultralettrisme », « musique verbale », « poésie spatiale », « poésie-action », « verbophonie », « *Lautpoesie* », « *Autorenmusik* », « *Neues Hörspiel* », « *text-sound composition* »... Les origines transnationales et translinguistiques, de même que l'apparence parfois très diverse de chacune des pratiques poétiques ainsi dénommées, ne doivent toutefois pas travestir l'unité profonde de ce qui, plutôt qu'un genre ou qu'une technique, désigne à la fois une période historique précise, tout en constituant une *posture poétique* que ses protagonistes veulent dresser contre ce qu'ils désignent comme l'imposture des conventions implicites du langage ; son émergence vaut comme un manifeste contre l'épuisement des idéologies fondant le genre lyrique traditionnel (y compris dans ses franges les plus avancées), telle l'affirmation d'un sujet non problématisé, ou contre l'espace social de réception du genre poétique et toutes ses conventions. Une telle posture s'est volontiers reconnue, du moins dans les pays francophones, sous la bannière de « poésie sonore », laquelle a tendu à s'imposer comme dénominateur commun de pratiques artistiques par ailleurs passablement disparates.

L'expression même de « poésie sonore » s'est établie dans les années 1950. Plus précisément, elle a été remise au goût du jour après que le dadaïste Hugo Ball, dès la fin des années 1910, eut fait usage du terme de « *Lautgedicht* » – littéralement « poème de sons » ou « poème sonore ». Elle désigne avant tout une période historiquement déterminée, et se réfère en particulier, lorsqu'il s'agit d'en marquer les débuts, aux expériences musicales et langagières menées dès la fin de la Seconde Guerre mondiale par divers « pionniers » de la musique électro-acoustique et de la musique concrète. Dans de nombreux cas, on retrouve régulièrement ces derniers réunis dans les studios de la radio, autour d'équipements techniques adéquats (enregistreurs, tables de montage, amplificateurs, diffuseurs ...), d'institutions et de créateurs marquants (en France, Pierre Schaeffer, Pierre Henry ; en Allemagne Klaus Schöning, Mauricio Kagel ou Karlheinz Stockhausen ; en Suède, réunis dans les studios de Fylkingen, Lars-Gunnar Bodin, Bengt Emil Johnson ou Catherine Christer Hennix parmi d'autres). Est ainsi soulignée, à la fois dans la pratique des créateurs, dans leur imaginaire et dans leurs discours, l'importance cruciale, pour l'émergence de ce qu'ils pressentent comme un nouveau genre poétique, des techniques permettant l'enregistrement et la manipulation du son, sa conservation, sa reproduction, et plus décisives encore pour notre propos, celles autorisant sa production

électronique et sa transformation. Dans les années d'après-guerre, ces technologies ne constituaient certes plus une nouveauté en soi ; toutefois, dès cette époque, leurs possibilités d'utilisation n'étaient plus réservées à une frange spécialisée d'ingénieurs et techniciens du sonore, et se voyaient ouvertes au plus grand nombre. L'utilisation profane (autrement dit, en dehors des studios spécialisés) de telles technologies dans un champ artistique – en musique certes, mais aussi, comme le voulaient certains, dans le domaine littéraire et poétique – ouvrait une sorte de brèche critique au sein d'une tradition fondée sur les procédés de l'écriture, et permettait un déplacement dans les rapports des modalités sensorielles mises en œuvre. Un tel processus s'avérait susceptible de marquer de façon entièrement inédite une pratique de la poésie faisant émerger la dimension sonore, articulatoire, matérielle de la langue, et, plus précisément, de la parole (au sens de réalisation concrète, *hic et nunc*, de la langue), au premier plan de l'activité poétique. De la sorte, c'est la détermination prétendument inéluctable de la poésie par la textualité et l'écriture qui se voyait contestée en son fondement même. Si l'on reprend la terminologie proposée par Jean-Pierre Bobillot, il y avait là la possibilité d'une poésie intégrant, outre les paramètres liés à la « scripture » et à l'« orature » traditionnelle, ceux de l'« audition », entendue comme « l'ensemble des caractéristiques, esthétiques aussi bien que techniques, propres à une poésie intégrant, dans sa conception même, l'appareillage et les procédures techniques et compositionnelles électro-acoustiques, ainsi que les modes de divulgation et de publication qui y sont liées : soit, globalement, la phono-technè¹ ».

Contexte historique et esthétique

Bien consciente, et soucieuse à la fois, d'opérer une révolution des moyens de la poésie, la poésie sonore considérée, comme il est ici proposé, en tant que moment historique, s'est toutefois abreuvée à des sources et traditions très antérieures, parfois mythiques. Celles par exemple d'une poésie orale propre aux cosmologies anciennes, que, selon le dogme historiographique convenu (mais en partie contestable), l'invention de Gutenberg dès les débuts de la Renaissance et l'émergence de la civilisation de l'imprimé devait supplanter, jusqu'à l'éliminer entièrement. D'autres sources sont sans doute plus palpables et plus directement impliquées. L'utopie verbale

¹ Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009, pp. 66-67.

du *zaoum* (ou « trans-mental ») en est une, cette proto-langue fondée sur les aspects phoniques du langage imaginée par les futuristes russes (en particulier Vélimir Khlebnikov, Alexei Kroutchenykh, Ilia Zdanevitch, Andreï Biély...) dès les années 1910, dans leur volonté de dépasser les bornes « rationnelles » imposées par le langage conventionnel pour s'adresser à d'autres dimensions émotives, supposées primordiales. Apparus simultanément, il faut aussi compter les poèmes-onomatopées ou « onomalanges » des futuristes italiens *Filippo Tommaso Marinetti*, *Francesco Cangiullo*, *Giacomo Balla*..., qui visent, comme l'énonce l'un d'eux, le poète Fortunato Depero, à recréer « le langage des forces naturelles, des êtres artificiels et bruyants créés par l'homme² », à charger en somme le langage, dans sa constitution même, de l'évolution technique de la civilisation.

Dans cette préhistoire de la poésie sonore, les expériences de désintégration langagière opérées lors des fameuses soirées dadaïstes du Cabaret Voltaire zurichois en 1916 (*Hugo Ball*, *Emmy Hennings*, *Tristan Tzara*, *Hans Arp*, *Richard Huelsenbeck*...), sont tout aussi capitales. Le lexique traditionnel du poème est pulvérisé en une poussière de phonèmes d'où toute signification conventionnelle semble exclue. Leurs titres : « poèmes nègres », « poèmes simultanés », « poèmes bruitistes », « poésies sans mots », « *Lautgedichte* », sont autant de programmes à la fois nihilistes et prometteurs d'un avenir poétique entièrement renouvelé. Leur succéderont, dès les années 1920, les performances vocales et phonétiques variées de créateurs reliés de près ou de loin au mouvement dada, comme *Raoul Hausmann*, *Michel Seuphor*, *Camille Bryen*, *Pierre Albert-Birot*. Il convient à l'évidence, au vu de son impact ultérieur, d'accorder une mention particulière au poète et plasticien *Kurt Schwitters* : sa fameuse *Ursonate*, ou *Sonate in Urlauten*, composée entre 1921 et la fin de la décennie, est conçue comme une composition musicale en bonne et due forme, en quatre mouvements. Elle est uniquement constituée d'agencements de « *Urlauten* », soit de « sons primitifs » (bien qu'il s'agisse en l'occurrence des phonèmes de la langue allemande). Œuvre de poésie phonétique singulièrement spectaculaire (son interprétation requiert une exceptionnelle virtuosité d'articulation buccale), elle vaut aujourd'hui encore comme précurseur reconnu de la poésie sonore, ou du moins comme son premier manifeste concret, auquel continuent de se référer la plupart des historiens et praticiens contemporains du genre.

² Cité *ibid.*, p. 57. Sur ce sujet, voir également *Paolo Fabbri*, « Grammaire d'un repas futuriste », trad. Y. Hersant, *Poétique* 164, 2010, pp. 447-460.

Une enquête historique qui se voudrait exhaustive devrait également comprendre les diverses interrogations anthropologiques, théologiques, linguistiques et médico-psychologiques qui ont eu cours depuis la fin du XIX^e siècle sur la teneur de la langue, ses limites, ses rapports avec la parole, son lien avec la définition problématique du sujet en tant que sujet parlant, qu'être de langage. Soulignons cependant, dans ce panorama des mouvements artistiques constituant le contexte historique et esthétique de la poésie sonore, l'intérêt manifesté dès cette période par d'autres courants de la modernité, par d'autres figures marquantes de la poésie pour l'« épreuve orale » (comme l'appelait déjà de ses vœux Stéphane Mallarmé), tels, en France, René Ghil, Guillaume Apollinaire, puis Pierre Albert-Birot, Antonin Artaud, les lettristes, ainsi que quelques autres, attirés par une remontée à l'œuvre à travers et par la voix, le cri, le souffle.

Mouvement de la poésie sonore

Conscients de cet héritage, les premiers poètes à se revendiquer comme sonores adoptent une attitude radicale dès le début des années 1950 : la concordance temporelle de leurs pratiques est remarquable, car non concertée, non inscrite dans le programme d'une école ou d'un courant. Cette attitude radicale se veut une critique des modalités à la fois sociales et techniques de la poésie, comme, par exemple, son confinement à d'étroits cercles de lecteurs privilégiés de revues, ou encore sa formalisation par les seuls moyens de l'écriture, et l'exclusion des modalités orales et auditives. Une circonstance historique est déterminante, qui signe l'acte de naissance de la poésie sonore comme mouvement historique : l'apparition du magnétophone et des médias électroniques, comme on l'a dit, modifie de bout en bout la pratique de l'oralité, dans la mesure déjà où ils en permettent la maîtrise spatio-temporelle, et offrent aussi le moyen de la transformer.

Ce n'est ainsi rien moins qu'une sensorialité nouvelle qui peut se déployer, susceptible de souligner les possibilités insoupçonnées de variations de la voix. Par-delà la voix même, il s'agit de révéler le corps, objet sonore, qui en constitue le fondement. Chacun à leur manière, les premiers poètes sonores prennent acte de la révolution esthétique qu'implique, en poésie, la prise en compte de ces nouveaux moyens techniques comme matériaux à part entière de la création. À partir de ce foyer premier, leurs démarches se diversifient à l'infini. On peut toutefois dégager quelques tendances majeures, en se concentrant ici sur la production du domaine francophone historique de la poésie sonore.

Certains poètes s'évertuent à faire entendre les virtualités sonores de la langue, dégagée alors des contraintes du contenu sémantique au profit de ses pures qualités sensorielles, et opèrent de la sorte un rapprochement évident avec la production contemporaine des musiques électro-acoustiques ou concrètes. Dès la fin des années 1950, les poèmes sonores d'Henri Chopin sont exemplaires de cette tendance : sa pratique consiste à scruter et prélever à l'aide du microphone, selon ses propres termes, « les microparticules vocales », utilisant ensuite toutes les ressources du montage, les manipulations et les superpositions permises par la bande magnétique. Il en résulte une fragilisation de la dimension sémantique de la langue, dont la décomposition est parfois poussée jusqu'à faire disparaître cette dernière dans sa matérialité acoustique. À la même époque, les « crirhythmes » de François Dufrêne ou les « mégapneumes » de Gil Wolman, deux figures majeures de la mouvance ultra-lettriste, constituent quant à eux l'exemple type d'une autre tendance, définie par la production directe de matériaux sonores littéralement extirpés de la bouche et des organes phonatoires. Excluant souvent toute possibilité de répétition, dans la mesure où ils sont en grande partie improvisés, ces poèmes sonores tentent, à leur manière aussi, une décomposition du matériau linguistique en éléments « physiques » premiers (le souffle, le cri). Ces éléments premiers fondent l'articulation sonore, et il devient impossible de les recomposer en un éventuel pré-texte. Ici, l'aspiration à une poésie instantanée, non préméditée, reposant essentiellement sur l'intensité du moment de la « performance » (au sens littéral, la « mise en forme », l'actualisation du poème dans le corps et la bouche du poète) est primordiale. D'autres enfin, tels les « poèmes-actions » de Bernard Heidsieck – qui dès ses débuts affichait sa volonté de « sortir de l'écrit » et de s'affranchir des moyens poétiques usuels –, véritables opéras miniatres, restent clairement attachés à la dimension sémantique. Toutefois, la sophistication du montage sur bande magnétique est telle – ainsi que, souvent, la réalisation scénique mêlant enregistrement préalable et parole *live* –, que les niveaux du verbe poétique dans l'espace sonore de la scène et dans le temps de la performance se trouvent démultipliés.

Les expérimentations de ces poètes sonores français, conçues dès les années 1950, servent ici de repères délimitant une période historique précise. Elles peuvent aussi contribuer à délimiter l'horizon, le programme d'actualisation de virtualités proprement impensées jusque-là. Il reste à faire l'histoire critique précise de ce qui prit rapidement l'allure d'un véritable mouvement : on a vu surgir depuis ces années un grand nombre

de festivals, de numéros thématiques de revues d'art ou de poésie, de programmes radiophoniques, d'expositions collectives, d'anthologies sur disques ou autres supports, et plus récemment de sites Internet spécialisés, qui regroupent des productions d'artistes venus des disciplines les plus diverses, aux origines géographiques et linguistiques très variées. Il conviendrait de citer ici une liste très abondante de noms – leur origine socio-culturelle est en soi significative de l'hétérogénéité de la poésie sonore et de son caractère revendiqué très vite comme international – qui en ont marqué l'histoire, dont ceux de compositeurs et musiciens volontiers qualifiés d'expérimentaux, comme Dieter Schnebel, Luciano Berio, John Cage, Demetrio Stratos, Sten Hanson, Gerhard Rühm, d'auteurs liés au domaine littéraire comme William Burroughs, Ernst Jandl, Franz Mon, Oscar Pastior, Jackson MacLow, Jerome Rothenberg, Lily Greenham, de personnalités associées habituellement au domaine des arts plastiques comme Carlfriedrich Claus, Brion Gysin, Öyvind Fahlström, voire d'autres encore, installés d'emblée sur ce terrain entre les genres, et de ce fait même difficilement délimitable, comme Arrigo Lora-Totino, Bob Cobbing, Ilmar Laaban, Paul De Vree, Adriano Spatola, Michèle Métail, Charles Amirkhanian... La liste des protagonistes, bien que définis ici comme historiques, de la poésie sonore n'est de loin pas close.

Développements

Du point de vue de la reconnaissance sociale, le mouvement historique de la poésie sonore a parfois divisé les opinions. Pour les uns, experts de musicologie et de littérature souvent, la poésie sonore – du fait même de son apparente opposition aux procédés de l'écriture – se trouve confinée dans les marges d'un laboratoire de jeux sonores vite épuisés. Pour d'autres, comme le médiéviste Paul Zumthor, c'est l'existence même de la « littérature » qui se trouve modifiée par cette « sensorialité particulière, cette variété nouvelle d'accord entre l'homme et l'espace dans lequel se déploie son existence³ ». Dans cette perspective moderniste – qui rend compte de la présence insistante des poètes sonores dans les divers mouvements d'avant-garde de la deuxième moitié du XX^e siècle –, la poésie sonore joue un rôle de critique de la langue, en surajoutant aux processus de signification des

processus de structuration sonore, et participe à un mouvement plus large de redéfinition en profondeur des territoires esthétiques traditionnels.

Depuis, les rencontres n'ont cessé de se multiplier, révélant des généalogies inédites, des descendance croisées, dessinant un paysage essentiellement polyglotte et multimédia qu'il est difficile de ranger dans les catégories des genres traditionnels. Il convient à mon sens d'ajouter à la dimension historique de l'expression « poésie sonore », non pas tant celle d'un genre nouvellement apparu (ce que revendiquaient quelques-unes de ses figures historiques), mais d'une *attitude*, ou, si l'on veut, d'un *style* défini face aux postures conventionnelles des genres de la musique ou de la poésie, s'opposant souvent à ces derniers. La poésie sonore demeure rarement « publiée » dans les médiums littéraires ou musicaux conventionnels. Du fait de ses caractéristiques, on ne s'attendra guère à la rencontrer dans les anthologies poétiques et ouvrages de littérature traditionnels. Si l'on voulait désigner le médium privilégié de la poésie sonore, ce serait – bien davantage que le livre, voire le disque, l'enregistrement vidéo et leurs divers supports numériques – le corps envisagé comme dispositif sonore. Car pour les poètes sonores, il s'agit entre autres de travailler la langue à partir de son niveau de réalité premier, celui d'une parole constituée de phonèmes, de souffles, de sifflements, de bégaiements, de chuintements : l'insistance sur ces éléments signale précisément la capacité de se constituer en contrepoint d'une voix majeure, énonciatrice du sens. Or cette apparente réduction est aussi une dilatation qui ouvre la poésie à un autre plan que celui de la textualité et de l'emphase sémantique que cette dernière suppose, dans la voix, et au-delà même, dans le corps entier devenu, en fonction des complexions individuelles, l'élément stylistique premier. Imposant sa présence entre le poids du sens et le son des mots, voire, faisant du corps (sonore) des poètes le théâtre d'un affrontement entre sens et son, la poésie sonore somme la poésie tout court de se déployer en de nouvelles sensorialités, et en même temps, continuant obstinément de questionner les conventions langagières, de donner à entendre l'instauration jamais achevée d'un procès de la langue – besoin essentiel, comme un universel anthropologique en poésie.

³ L'expression est due au médiéviste Paul Zumthor, « Une Poésie de l'espace », in *Poésies sonores*, V. Barras et N. Zurbrugg (dir.), Genève, Contrechamps, 1992, p. 11.

Bibliographie sélective

Ouvrages

- *Poésies sonores*, V. Barras et N. Zurbrugg (dir.), Genève, Contrechamps, 1992.
- Bobillot, Jean-Pierre, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009.
- Chopin, Henri, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1979.
- *Literally speaking. Sound Poetry & Text-sound Composition*, T. Hultberg (dir.), Göteborg, BO Ejeby Edition, 1993.
- Lentz, Michael, *Lautpoesie/Musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Vienne, S. Fischer Verlag, 2000.
- Scholtz, Christian, *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, 3 vol., Obermichelbach, Gertraud Scholz Verlag, 1989.

Revues

- *Leonardo Music Journal* 3, 1993, numéro spécial « Vocal Neighborhoods. A Collection from the Post-Sound Poetry Landscape », L. Wendt (dir.), avec CD.
- *Neue Zeitschrift für Musik* 159, 1998 (5), numéro spécial « Musik sprechen », M. Lentz (dir.), avec CD.
- *Leonardo Music Journal* 15, 2005, numéro spécial « The Word: Voice, Music and Technology », J. Blond (éd.), avec CD.
- ...BOBEOBI *Lautpoesie, Eine Anthologie*, Ch. Scholz (éd.), GSV CD 002.

Internet

Site consacré à la poésie sonore et expérimentale, ainsi qu'aux avant-gardes historiques et contemporaines : « www.ubu.com ». On y trouve de nombreux exemples illustrant les points développés dans cet article.