

Poésie « post-sonore » :
paysages fin-de-siècle

Il y a plus de dix ans, Vincent Barras avait publié ici (n° 10, p. 17 ss.) une introduction à la « poésie sonore ». Après avoir résumé les bases de cet art, qui remplace le signifié de la langue par sa structure sonore, Barras se penche sur l'évolution récente du genre. Il constate que les classifications traditionnelles n'ont plus cours et propose de parler de « quartiers vocaux », aux frontières mouvantes, mais dotés chacun de son intégrité gestuelle. Les bruits, qui jouaient déjà un rôle important dans la poésie sonore, atteignent dans les productions récentes un tel paroxysme ou spasme des organes phonatoires qu'on pourrait attribuer une définition quasi médicale à chaque « style ».

Poésie « post-sonore » :
Landschaften am Ende des Jahrhunderts
Vor mehr als zehn Jahren (in Nr. 10, S. 17ff.) hatte Vincent Barras in dieser Zeitschrift eine Einführung in die «Poésie sonore» gegeben. Nach einer Zusammenfassung der Grundlagen dieser Kunst, welche die Bedeutungen der Sprache durch deren klangliche Strukturierung ersetzt, kommt Barras hier auf die neuesten Entwicklungen in diesem Genre zu sprechen. Er stellt fest, dass die traditionellen Klassifikationen nicht mehr greifen und schlägt vor, stattdessen von «vokalen Quartieren» zu sprechen, deren Grenzen zwar fließend sind, die aber doch jedes für sich eine gestische Integrität besitzen. Die Geräusche, die in der «Poésie sonore» schon immer wichtig waren, sind in den neuesten Produktionen auf die Spitze, zu eigentlichen Krämpfen der Stimmorgane, getrieben, sodass jedem «Stil» eine quasi medizinische Definition beigeordnet werden könnte.

par Vincent Barras

« Permettez-moi de faire une petite introduction ! Comme vous le savez, il s'agit ici d'une musique pour récitants et instrumentistes. Donc les exécutants agissent aussi en partie en tant qu'instrumentistes, se servent d'instruments. On joue par exemple du piano, d'un instrument aussi antique que l'harmonium, d'instruments aussi modernes que ceux qu'on a l'habitude de compter parmi les instruments de percussion, encore qu'on ne frappe pas toujours. Du reste, comme vous l'entendez maintenant précisément, pour la production sonore, les instrumentistes ne se servent pas seulement d'instruments traditionnels. Ou bien ils traitent les instruments d'une manière inhabituelle. Le piano émet des sons aussi de cette façon, d'autres sources également. Ne nous appesantissons pas ! De toute façon, dans les exemples qui suivent, vous entendez aussi des sons instrumentaux. Comme je ne l'ai pas encore dit, les exécutants agissent en grande partie comme récitants. En effet, dans cette pièce, on considère que parler est de la musique. C'est en quelque sorte l'une

des voix du tissu musical. Des idées de fou. Folie dada ! Ne le dites pas si fort ! Tempo et timbre sont également importants. Cela est frappant surtout lorsqu'on écoute une langue peu compréhensible. Écoutez la musique d'une langue étrangère. vjsdit krjsali fsechnj ti po nem deptajitsi nohi tvredimi svimi videri nevje domki jiskri z jeho srctche... »
Telles sont les premières phrases du « livret » de *Glossolalie 61*, œuvre de Dieter Schnebel pour 3 (4) récitants et 3 (4) instrumentistes, à bien des égards emblématique de l'avant-garde musicale « informelle » des années 1960¹. Emblématique pour notre propos également, la façon dont le texte poursuit sur sa lancée, progressivement fractionné, dissous en chuchotements, murmures, onomatopées, interjections de phonèmes isolés, de bruits de corps divers mêlés de plus en plus intimement aux sons produits par les instrumentistes : du texte à la musique, du sens au son, du message vers le médium². De la sorte, *Glossolalie 61*, dans son « contenu » tel que le texte introductif l'explique autant que dans la « forme » sous laquelle il se

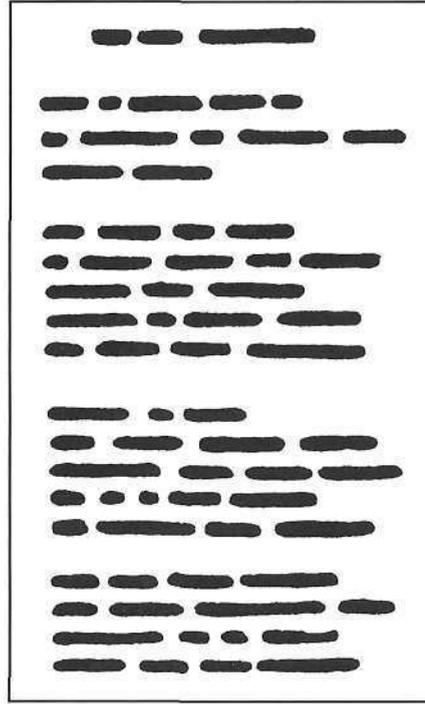
présente, signale exemplairement l'amplitude du trajet esthétique arpenté en tous sens cette deuxième moitié de siècle par les différents tenants du « Lautgedicht », de l'« art acoustique », de l'« ultralettrisme », de la « poésie électronique », de la « text-sound composition », de la « poésie phonétique », de la « poésie-action ». Floraison de termes, souvent regroupés sommairement – ce qui importe peu, hormis le fait bénin de servir d'épouvantail aux détracteurs prêts à toutes sortes de simplifications réductrices³ – sous la bannière de la « poésie sonore », laquelle a tendu depuis à prévaloir comme dénominateur commun historique de pratiques artistiques aux apparences les plus distinctes.

En le forgeant vers la fin des années 1950 (ou se le réappropriant, après Hugo Ball, qui en avait fait usage au début du siècle), Henri Chopin, qui s'appuyait en particulier sur les expériences menées un peu auparavant par les pionniers de la musique concrète autour de Pierre Schaeffer, voulait affirmer, avec d'autres, la possibilité offerte à la poésie de « sortir de la page », de « faire éclater l'écrit », autrement dit de s'affranchir radicalement des moyens poétiques traditionnels⁴. La détermination prétendument inéluctable de la poésie par les procédés de l'écriture se voyait contestée par les potentialités que les médias électroniques tout fraîchement apparus offraient en matière d'inscription, de mémorisation, de montage et de manipulation du son. Comme y insiste Paul Zumthor, les médias électroniques permettent à la voix d'échapper à « la dénaturation que lui inflige l'écriture ». En effet, « la trace par laquelle ils inscrivent la voix n'est pas décodable visuellement ; elle constitue un simple relais de l'auditif et n'a par elle-même d'existence que négative, < en creux > ; elle subsiste dans une sorte de neutralité, indéfiniment malléable par des techniques appropriées »⁵.

Opposer la poésie à l'écriture

Or traiter la poésie de la sorte, c'est-à-dire la loger en pleine connaissance de cause au sein de cette brèche réflexive qu'ouvre historiquement l'usage de la bande magnétique, dans la mesure où celle-ci ne constitue qu'un « simple relais de l'auditif », c'est trouver le moyen, hautement subversif dans le cadre en vigueur de notre système esthétique, de l'opposer spécifiquement à l'écriture, lui contester son piédestal de maître du sens – le fait que par la suite les moyens électroniques soient ou non effectivement utilisés dans le processus de production de l'œuvre importe peu. Pour la plupart, y compris et surtout les experts, critiques et autres professeurs de littérature, la poésie sonore – dans la mesure où l'existence leur en est connue – se trouve de ce fait même confinée

dans les marges, petit laboratoire de jeux expérimentaux vite épuisés, ou séquelle tardive de la poésie phonétique dadaïste. Pour d'autres, inversement, la compréhension même de ce que peut être la littérature se trouve modifiée, du fait de cette « sensorialité particulière, [cette] variété nouvelle d'accord entre l'homme et l'espace dans lequel se déploie son existence »⁶. Commentant *Atemzüge* (1970/71) de Schnebel – une fois encore crucial pour notre propos –,



Man Ray : « Lautgedicht » (1924)

Hans Rudolf Zeller insiste sur le rôle de « critique de la langue » qu'exerce une telle « musique », qui remplace les processus de signification par des processus de structuration sonore⁷. Selon certains, il faudrait, face à ces nouveaux espaces, parler désormais de « musique d'auteur » : « Là où les écrivains ne < composent > plus uniquement des textes dans les bornes de la poétique littéraire, et là où les compositeurs n'« interprètent » plus uniquement des textes dans les bornes de la < mise en musique > (*Vertonung*), ils écrivent de la *Autoren-Musik* », commente Günter Peters, dans un numéro récemment paru de la série *Musik-Konzepte*, lequel, parcourant un large panorama allant de Laurie Anderson à Karlheinz Stockhausen, en passant par Mauricio Kagel, Helmut Heissenbüttel et Hans G Helms, insiste à son tour sur la période clé des années 1950 et 1960, où l'on assiste à une redéfinition en profondeur (et, sans doute pour cette raison, peu visible) des territoires esthétiques traditionnels⁸. Moins que jamais, il ne semble possible aujourd'hui de regrouper en une catégorie bien définie des artistes qu'on a cru auparavant pouvoir étiqueter simplement ; il faudrait en réalité se demander

s'il a existé une fois une définition univoque, un genre clairement articulé de la poésie sonore, et s'il ne faudrait pas plutôt entendre par ce terme une attitude, un style de conduite défini face à la littérature ou à la musique (et souvent s'opposant à ces dernières). Deux anthologies très récentes, parues presque simultanément en Allemagne et sur la côte ouest des États-Unis, donnent à entendre une sélection, partielle, de la production poétique expérimentale sonore actuelle – du « *post-sound poetry landscape* », du « paysage de la poésie post-sonore », comme le qualifie Larry Wendt, Californien et l'un des représentants les plus originaux et inventifs du genre aujourd'hui, dans un substantiel essai introductif de la revue musicale *Leonardo*⁹. Il propose ce terme quasi barbare pour qualifier le paysage très varié d'expérimentations vocales ayant succédé, depuis les années 1980, à l'époque que l'on peut désormais se permettre de considérer comme historique de la poésie sonore proprement dite (définie alors dans un sens restrictif comme celle pratiquée, dès l'après-guerre, par des « pionniers » figurant sur une liste non close, tels Henri Chopin, Bernard Heidsieck, François Dufrene, Gerhard Rühm, Arrigo Lora-Totino, Sten Hanson, Franz Mon, Paul de Vree...) ¹⁰.

« Quartier vocal »

La détermination d'un moment précis de transition n'est guère facile – ni peut-être cruciale – aujourd'hui pour les praticiens de la « poésie post-sonore » : compte en revanche le fait qu'un mouvement ait pu continuer, circulant entre les domaines établis de la poésie, du théâtre et de la musique. La crise des classifications traditionnelles des genres autorise, selon Wendt, à penser désormais – par analogie aux quartiers urbains des mégapoles de l'Ouest américain – en termes de « quartiers vocaux », dont les limites sont certes très imprécises, mais qui possèdent chacun néanmoins une « intégrité gestuelle » tout à fait précise et unique. Passant d'un quartier à l'autre, on reconnaît celui où la valence sémantique l'emporte, celui où la manipulation électronique de la voix est prédominante, celui encore où le geste théâtral s'impose, parmi bien d'autres quartiers à visiter au sein du paysage des expérimentations vocales.

Mais la difficulté de catégorisation et de définition ne devrait pas décourager l'effort d'aller y entendre de près et de tenter de repérer des parentés, des cheminements communs. Car dans son épaisseur, son « grain » déjà, la qualité matérielle des documents sonores habituellement disponibles nous dit quelque chose de l'entreprise et de ses traits distinctifs. Ainsi les deux anthologies mentionnées réunissent des extraits d'émissions, de lectures publiques, de colloques – celui de Bielefeld en parti-

culier, consacré chaque année depuis deux décennies, avec beaucoup d'entêtement, à la « neuve Poesie » –, de concerts publics. En tout cas, peu de productions ayant profité du poli des studios d'enregistrement professionnels : voilà donc une caractéristique qui pourrait apparaître imposée par les conditions sociales de production du genre, la « poésie post-sonore », forcément en marge des grands appareils de production, qu'ils soient littéraires ou musicaux. Pourtant, lorsque tel est le cas, la « qualité » du son n'apparaît de toutes façons guère comme un gain qualitatif majeur, tout au plus comme une caractéristique accessoire, presque une excuse. Car justement, les artistes en cause retournent – ou suspendent – la contrainte, si contrainte il y a. Un effet de bruit participe de la qualité intrinsèque du paysage en question, en est pour ainsi dire un moment constitutif.

Spasmes des organes phonatoires

A l'évidence, une caractéristique propre de la poésie sonore historique, en attirant l'attention sur la matérialité brute de la voix, est d'avoir proposé une esthétique thématique – jusqu'à devenir systématique – du bruit, plus exactement d'un certain type de bruit : celui qui se profile justement en contrepoint de la voix majeure, énonciatrice du sens ; celui qui, paraissant contaminer le discours ordinaire, en constitue en réalité le jumeau inquiétant, l'ombre portée. Dès la fin des années 1950, Bernard Heidsieck ou François Dufrêne avaient déjà souligné cet aspect¹¹. Les poètes actuels nous le font entendre, rendu sensible à l'extrême : phonèmes isolés, expirations, inspirations, souffles et râles bronchiques insistants (Christian Prigent), bégaiements (Eckhard Rohde, Hartmut Geerken), permutations (Tom Johnson), allitérations, coups de glotte, sifflements et chuintements (Paul Dutton), silences (John Cage !), difficultés élocutoires, répétitions obsessionnelles, mélange des langues, borborygmes (Valeri Schers-tjanoi), brouillage des mots (Amanda Stewart). A chacun son bruit privilégié – et son organe correspondant ; le style du poète se fait fonction d'une anatomie singulière. Car il serait possible, sans trop forcer, de raccrocher à chacun de ces « styles » une définition quasi médicale. « La naissance d'un poème requiert un spasme, une violente poussée contre une résistance matérielle, cédant puis reprenant, traversant l'équation naissance = mort, incarnation de la catégorie surréaliste du merveilleux : transparence des dents, maison illuminée pour la fête »¹². A cette genèse, telle que la décrit le poète sonore Ilmar Laaban, opposons celle, donnée il y a un

siècle, du bégaiement par un neuro-psychiatre allemand : « Dans le bégaiement *gutturo-tétanique*, l'occlusion de la glotte, au moyen de laquelle se forme une voyelle, est prolongée trop longtemps, et il se produit une crampe glottique. [...] Ainsi, quand un bègue essaye de prononcer le *k* et le *q*, il peut se produire une occlusion spasmodique de la glotte, avec constriction de la partie postérieure de la bouche »¹³. Aujourd'hui encore, la plupart des

rendre compte de ce nouveau monde de possibilités. Et la voix humaine fournit la clé de cet univers, générateur sonore immédiat, avec sa malléabilité presque infinie »¹⁴.

Wishart lui-même sait fournir un exemple spectaculaire des nouvelles explorations qu'il entend promouvoir : spectaculaire par l'emploi tout ensemble virtuose et extrêmement simple des multiples bruits de bouche obtenus sans qu'il soit fait usage des cordes vocales.

Quiconque a eu l'occasion de l'apprécier en exécution directe aura de plus été sensible à cette extraordinaire mise en scène. Car la bouche pratiquée de la sorte se fait littéralement le théâtre d'un affrontement entre le son et le sens. Une sensibilité poétique se demandera alors s'il s'agit bien encore de poésie. Que faire de ces multiples langues – une au moins par poète – pourtant trompeuses ? D'une langue, elles n'ont que l'air (les mésostiches cagien tant que les parodies d'allemand de Werner Laubscher nous l'indiquent bien). C'est, faudra-t-il rétorquer, qu'elles se veulent pures fictions du dire, pures « trompe-l'oreille », à l'instar des glossolalies¹⁵. Car ce qui apparaît sous la forme d'un résidu de pathologie langagière, ou d'une exubérance débordant l'énoncé, la « poésie post-sonore » contemporaine le retourne à son tour en matériau constitutif de son propre dire poétique. Historiquement liée, comme on l'a dit, aux conditions de la technologie d'enregistrement du son (les premiers poètes sonores naquirent avec les premiers magnétophones d'usage courant), elle tire son origine de la possibilité même de pouvoir écouter, puis reconnaître, puis manipuler la propre voix de celui qui la pratique. A d'autres égards par ailleurs, elle peut revendiquer l'héritage des poètes phonétiques futuristes ou dadaïstes, ou encore d'Antonin Artaud, si l'on veut, mais en se plaçant dans un rapport de dépassement autant que de continuité¹⁶. Poète ou théoricien, on peut dès lors choisir d'insister sur la problématique de la continuité –

ou plutôt la continuité problématique (la poésie « post-sonore ») –, sur la filiation infidèle d'avec ces pionniers. Par contraste, l'héritage de Kurt Schwitters¹⁷ apparaît très présent chez ses petits-fils germanophones reproduits dans l'anthologie *...Bobeobi*, qu'ils soient aussi différents l'un de l'autre que Eckhard Rohde ou Christian Steinbacher.

Dans un cas comme dans l'autre toutefois, ce qui se donne à entendre, c'est l'instauration jamais achevée d'un procès de la langue. Proclamer la voix « pure », mettre en espace le son – mais une langue et un son pleins de l'ensemble des bruits du corps, mis en relief par les moyens les plus artificiels –, c'est

soma haoma avestan haoma
soma harita hari harita
soma haoma soma soma haoma
liska harita zarr zar-d harita
liska ling chih
soma haoma avestan haoma
soma haoma girolle chanterelle
hari harita sarcostemma brevistigma
liska harita hari harita
soma haoma soma soma haoma
liska harita liska ling chih
soma haoma avestan haoma
liska harita zarr zar-d harita
hari harita liska ling chih
hari harita sarcostemma brevistigma
soma haoma soma soma haoma o
soma haoma liska harita
girolle chanterelle
soma haoma avestan haoma
soma soma haoma liska harita
liska ling chih
liska harita zarr zar-d harita
liska harita liska ling chih
soma haoma o soma haoma
soma soma haoma girolle chanterelle
soma haoma sarcostemma brevistigma
liska harita liska ling chih
liska harita hari harita
zarr zar -d harita
soma haoma soma soma haoma
o soma haoma
liska ling chih
etc

Poème glossolalique de Bob Cobbing (extrait de Hymn to the sacred mushroom, 1970)

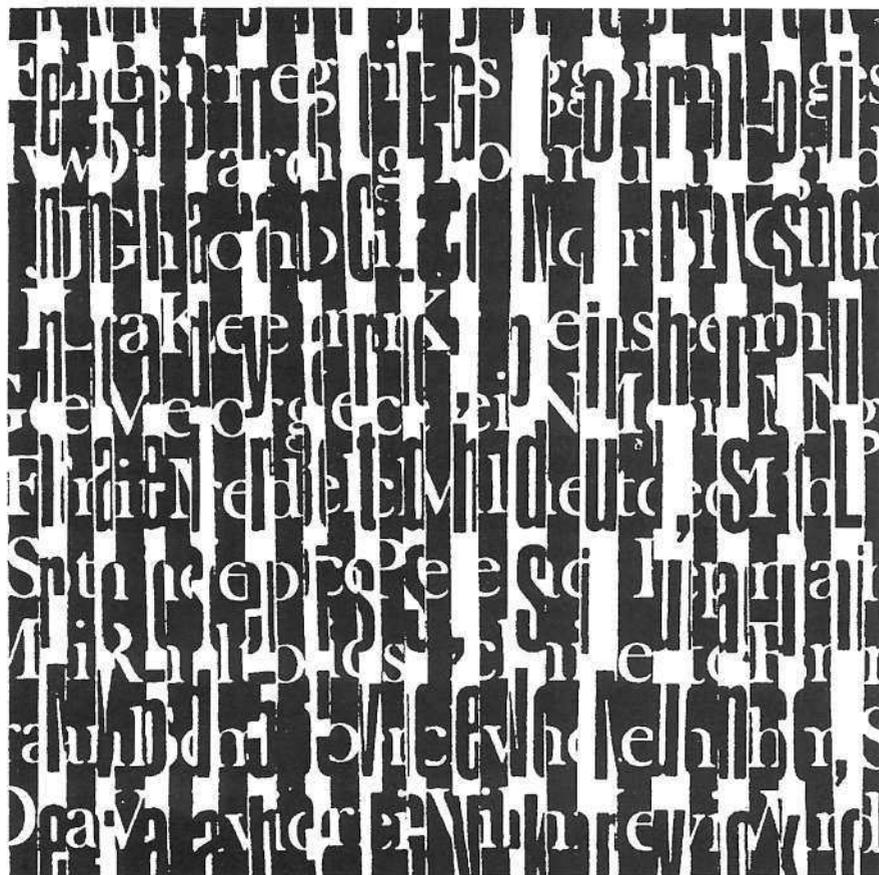
« poètes post-sonores » ne proposent rien d'autre, d'une certaine manière, qu'une situation de spasme des organes phonatoires.

Pour une sensibilité musicale qui se trouverait désorientée par la phénoménologie aphasologique ainsi imposée à l'analyse auditive, on pourrait – comme le fait Trevor Wishart, présent sur l'anthologie du *Leonardo Music Journal* – évoquer sur un plan esthétique le passage de « l'architecture » (qui construisait la musique à partir d'une réserve de ressources sonores) à la « chimie », autorisée désormais par les techniques d'enregistrement et de traitement sonore : « Une réorientation complète de la pensée musicale est requise afin de

récuser la légitimité du sens – du sens commun, du sens communicatif ; s'insurger contre l'impérialisme du « texte » ou de la « partition », c'est, dans le même mouvement, mettre en scène tout ce qui participe à la mise en forme du son : lèvres, dents, langue, palais, pharynx, glotte, larynx, trachée, poumons, ventre. Comme si, contre la subjectivation vocale de la tradition lyrique occidentale, se jouait ici la perte du sujet (et du sens) dans la voix et dans le corps. Voilà en tous les cas une manière de poser clairement le problème, une interrogation qu'il faut opposer à l'attitude

trée (1970), d'Alvin Lucier, dans laquelle le clair énoncé d'une phrase indiquant le procédé qui constitue l'œuvre (à savoir la succession des différentes générations de la phrase en question, enregistrée puis reproduite dans un espace donné, recopiée à chaque fois sur la copie précédente) se dissout peu à peu, du fait de la « perte » de précision liée aux particularités du processus d'enregistrement et de l'espace où celui-ci a lieu, dans la pure matérialité sonore : ce qui est fait est très précisément ce qui est dit.

3. Exemple local, en réaction à la présence régulière, depuis quelques années, de soirées de poésie sonore dans le cadre



« Texte Collage » de Franz Mon (années 1960)

décidément naïve de nombre de compositeurs face au texte, face à la voix, face à la langue. Certains, plutôt lucides, le reconnaissent sans peine : « La musique vocale, la musique avec du texte, je vous dirais que c'est le talon d'Achille de la musique contemporaine »¹⁸.

Vincent Barras

1. Voir à ce sujet le livre de Gianmaria Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber, Laaber 1993 (sur Dieter Schnebel en particulier, voir le chapitre « Adornos Begriff der < musique informelle > – Glossolalie von Dieter Schnebel », pp. 102–118). La version de l'œuvre d'où j'extraits le passage cité est éditée chez Schott (*Glossolalie 61*, ED 6414).
2. Autre exemple d'œuvre où cette transformation constitue la substance même, *I am sitting in a room* pour voix enregist-

du Festival de la Bâtie à Genève : « Un très hypothétique genre nommé < poésie sonore > [...]. Quelques lettristes, quelques vocalistes, quelques claqueurs de langue, quelques bruiteurs de lippe et d'œsophage, quelques virtuoses du borborygme et de l'ânonnement, quelques avaleurs de micros crus... et la charrette fut bientôt pleine. » Jean Firmann, *Viva la musica*, octobre 1997.

4. On peut encore lire avec profit son *Poésie sonore internationale*, Jean-Michel Place, Paris 1979, qui assoit pour son époque la dénomination, les filiations et les concepts essentiels de la « poésie sonore ». Pour des points de vue complémentaires, voir également, outre les différents essais cités plus bas, Paul Dutton, « Beyond Doo-Wop or How I came to realize that Hank Williams is Avant-garde », *Musicworks*, 54, 1992, pp. 8–19 ; et Adriano Spatola, *Vers la poésie totale*, traduit de l'italien par Philippe Castellin, Éditions Via Valeriano, Marseille 1993.

5. Voir Paul Zumthor, « Une poésie de l'espace », dans Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg (réd.), *Poésies sonores*, Contrechamps, Genève 1992, p. 11.
6. *Ibid.*, p. 12.
7. Cité par Helmut Heissenbüttel, « Sprachmusik », dans *AutorenMusik. Sprache im Grenzbereich der Künste*, Musik-Konzepte 81, text + kritik, München 1993, pp. 10.
8. En témoignent encore les essais contenus dans l'ouvrage rétrospectif *Literally speaking. Sound poetry & text-sound composition*, Bo Ejeby, Göteborg 1993, centrés autour de l'activité alors foisonnante des studios de la Radio suédoise de Fylkingen.
9. Larry Wendt, « Vocal neighborhoods : a walk through the post-sound poetry landscape », *Leonardo Music Journal*, 3, 1993, pp. 65–71, avec l'anthologie *Vocal Neighborhoods, A Collection from the Post-Sound Poetry Landscape*, curated by Larry Wendt, *Leonardo Music Journal* CD Series (compositions de Brenda Hutchinson, Paul Dutton, Valeri Scherstjanoi, Amanda Stewart, Trevor Wishart, Henri Chopin, David Moss) ; *...BOBEOBI Lautpoesie, Eine Anthologie*, hrsg. von Christian Scholz, GSV CD 002, Gertrud Scholz Verlag (compositions de John Cage, Josef Anton Riedl, Oskar Pastior, Hartmut Geerken, Eckhard Rohde, Christian Prigent, Valeri Scherstjanoi, Tom Johnson, Werner Laubscher, Carola Bauckholt, Christian Steinbacher, Dieter Schnebel, Elke Schipper, Carlfriedrich Claus)
10. Ces noms figurent parmi d'autres sur l'anthologie sonore accompagnant le livre de Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, op. cit.
11. On peut consulter pour le premier l'étude à tous points de vue exemplaire de Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, Jean-Michel Place, Paris 1996, accompagnée d'un disque compact. Le second, décédé au début des années 1980, n'a guère été réédité depuis. Un enregistrement de ses *Cri-rhythmes* est disponible aux Éditions S Press, München.
12. Ilmar Laaban, « Lift down and up the throat », dans *Literally speaking*, op. cit., pp. 60–61.
13. Adolphe Kussmaul, *Les troubles de la parole* (trad. française), Paris 1884.
14. Trevor Wishart, « From architecture to chemistry », *Leonardo Music Journal*, op. cit., p. 77.
15. Voir Michel de Certeau, « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses* 20, 1980 (numéro spécial consacré à la voix), pp. 26–37 ; Vincent Barras, « Glossolalies ? La glotte y sonne un hallali ! », *Équinoxe. Revue romande des sciences humaines*, 14, 1995, pp. 155–166.
16. Pour une perspective historique très détaillée et documentée, voir Christian Scholz, *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, 3 vols, Obermittelbach, Gertrud Scholz Verlag, 1989. Voir aussi Michael Lentz, « Musik ? Poesie ? eigentlich... Laut Poesie/ Musik nach 1945 », *Neue Zeitschrift für Musik*, März-April 1996, pp. 47–55.
17. Dont un enregistrement original (datant probablement des années 1940) de la *Ursonate* a miraculeusement réapparu, a été publié en 1993 (Wergo 286 304-2).
18. Pascal Dusapin : « Composer pour la voix ? ». Propos recueillis par Yves Bergeret, *Poésie 97*, 69, octobre 1997, pp. 59–68.