

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1986)
Heft:	10
Artikel:	Poésie Sonore = Auditive Poesie
Autor:	Barras, Vincent
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927317

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: 12.02.2026

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

recht» zu werden. Sondern — frei nach Nietzsches Zarathustra, «Von den Tugendhaften: Und wenn sie sagen: «ich bin gerecht», klingt das immer gleich wie: «ich bin gerächt! ...»» — sollte hier, mit diesen Genrebildchen einer Ausstellung der Lumpen, nur EINMAL zurückgeschlagen werden. Und zwar mit dem ganzen Unrat, woraus diese Petrifikation von einem Innerlichkeitsbonzen — Traum & Trauma wie aus Deutschen Spiessers Wunderhorn — besteht. Dieses fatale «Sammeltassenmonster» (danke, Martin Walser!), h.c. promoviert zum «Kunstpriester am Pult» (K. Schumann) von Oberlehrers Gnaden, das mit allen Jericho-Posaunen dem verblödeten Verächter eines analytisch-kritisch-argumentativen, als *Produkt von Arbeit* sich verstehenden *Dennnoch-Genusses* von Musik, den letzten Funken jener *Urteilkraft* aus dem Gehirn schalmeit, als welche den ästhetischen Diskurs, seit Kant, sollte begleiten können. Aber — Reflexion? Nein danke! — nicht Besinnung, die Besinnlichkeit, ihr Surrogat, ist angesagt & überkommen. Und so wütet diese Geissel einer unästhetischen Erziehung zum Musikbanausentum geschmäcklerischer Völlerei noch immer ungebremst in den Gehirnen der IHM, ziemlich einspruchslos, verfallenen Nachwelt — / jüngste Blüthe: der Kotau vor IHM, den Hans-Klaus Jungheinrich im soeben erschienenen «Hermes Handlexikon: Die grossen (?) Dirigenten»¹² vollzogen hat / —

Cui bono?? Um mich hier, ein letztes Mal, zu wiederholen —
«Nun, sagte ich, ich meine gar nichts Neues, sondern was ich immer schon und unermüdlich sage»: «Mit dem Ästhetischen ... sinkt oder steigt das Moraleische. Erlogene Ideale ziehen unlautere Sitten nach sich, dem politischen Schwindel folgt der bürgerliche.»

(Platon: Phaidon; Heinrich Mann: Der Untertan)

PS / konterbändchen /pavane ...

Mitte der 70er erzählte mir, in meinem Plattenladen, ein Bekannter, der dort jobbte (danke, Günther Bartek!), folgende Begebenheit:

Er, der B., hatte Maria Callas eine Raubpressung des «Parsifal» (Callas war Kundry) über seinen Freund, den Regisseur Werner Schroeter, nach Paris geschickt. Die C. war erst ein bisschen ärgerlich — sie mochte Raubpressungen nicht —, freute sich dann aber doch darüber, dass sich jene Aufführung erhalten hatte. Man kam ins Gespräch. Und irgendwann fragt Schroeter, welches wohl («A Votre avis, Madame . . .») die *AllerAllerGrösste, -beste, -schönste* unter allen ihren wunderbaren Leistungen gewesen wäre; also: «Welches war *DER* Auftritt Ihres Lebens?» Da erzählt die C. dem S., sie habe einmal (ja, nur einmal, wie John Ardoin: «The Callas Legacy», bestätigt), einmal habe sie die Leonore aus «Fidelio» singen dürfen. Ja, und damals also, unter freiem Himmel, als sie eben — grosse Geste — jene Stelle aus der Leonoren-Arie sang (der, die Ernst Bloch ein Gebet genannt hat, An die Hoffnung), just im Augenblick, da sie die Worte sang: «Komm, Hoffnung . . .», und präzise auf das Wort «den letzten Stern», da sei ihr Blick, zufällig, auf den Abendstern gefallen . . . Ja, schloss sie, in dem Moment, da wusste ich, da war ich gut.

Welch wunderbarer Trost in diesem Trauerspiel von einem Jubeljahr. *Einmal* in ihrem Leben war Maria Callas gut . . .

Erika Deiss

1 Rezzori: Ödipus siegt bei Stalingrad, Reinbek bei Hamburg 1954

2 Wolfgang Sawallisch im Gespräch mit Michel Godard in einem 48-Stunden-Programm von Radio France anlässlich SEINES Hundertsten am 25./26. Januar 1986

3 Wilhelm Furtwängler: Vermächtnis. Nachgelassene Schriften, 4. Aufl., Wiesbaden 1958 (Alle folgenden Furtwängler-Zitate sind diesem Buch entnommen)

4 Karl Schumann, in: Beifeft zur Schallplattenkassette Beethoven: Fidelio (Furtwängler) EMI Electrola 1 C 147-01 105/7

5 Franz Grillparzer (1838)

6 Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797–1801 / Literary Notebooks, hrsg. eingel. und komm. von Hans Eichner, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980

7 Umberto Eco: Über Gott und die Welt, München, Wien 1985

8 Daniel Gillis: Furtwängler und Wagner, in: sämtlichen vier Beifeften von Furtwänglers «Ring»-Aufnahme der RAI

9 Bernd W. Wessling: Furtwängler. Eine kritische Biographie, Stuttgart 1985

10 Elisabeth Furtwängler; zitiert bei: Fred K. Prieberg: Kraftprobe, Wiesbaden 1986

11 Fred K. Prieberg: Kraftprobe, Wiesbaden 1986

12 Düsseldorf 1986

13 Schweizer Vertrieb durch: Carta Jordi, Gewerbezentrum, Bernstr. 99, 3122 Kehrsatz



Postkarte von Sven Nordqvist, Copyright by Pictura Graphica Heidelberg 1984¹³

Poésie Sonore

On peut remonter jusqu'aux sources de la musique d'une part et de la poésie d'autre part pour trouver une paternité à la poésie sonore. Elle naît toutefois véritablement au milieu des bouleversements apportés par la technologie de l'enregistrement et de la reproduction du son, et son esthétique est fondamentalement influencée par ces apports nouveaux. Au travers des différentes tendances de cette forme d'avant-garde, empruntant aussi bien à la poésie qu'à la musique mais possédant néanmoins ses critères propres qui lui confèrent son individualité, on peut déceler un modèle de l'interaction possible des différents genres artistiques.

Auditive Poesie

Letztendlich sind es die Quellen von Musik und Poesie selbst, die der Auditiven Poesie Pate stehen. Die tatsächliche Entstehung dieser Gattung verdankt sich allerdings den Umwälzungen, welche die Technik der Aufnahme und Reproduktion von Klang mit sich brachten. Von diesen neuen Errungenschaften ist die Ästhetik der Auditiven Poesie fundamental geprägt. Nachfolgender Artikel stellt verschiedene Tendenzen dieser avantgardistischen Kunstform vor – einer Kunstform, die bei der Musik ebenso wie bei der Poesie Anleihen macht und dennoch eigene Kriterien, eigene Individualität besitzt und so als Modell einer möglichen Interaktion verschiedener Kunstgattungen betrachtet werden kann.

par Vincent Barras

Toutes les formes d'avant-garde posent d'énormes problèmes lorsqu'il s'agit de les analyser et de les catégoriser. Pires nuisances que les petits bêtés, on préfère les voir de loin plutôt que de les entendre, parfois même, si l'on peut, ne pas les entendre ni les voir. Ce fait, que certains créateurs de musique contemporaine connaissent bien, est encore plus clair pour la poésie sonore: les critiques et autres spécialistes musicaux ignorent presque tout d'elle, jusqu'à son existence; quant aux spécialistes de la littérature, même actuelle, s'il arrive qu'ils connaissent son nom, ils ne lui accordent dans ce cas qu'une place mineure, la rangeant dans le coin des effets, parfois spectaculaires, mais superficiels la plupart du temps. Plus généralement, la poésie sonore évoque la poésie lue, c'est-à-dire la lecture par un écrivain devant un public ou à la radio d'un de ses poèmes, à l'occasion par exemple d'une nouvelle édition. Il y a certes toute une tradition, spécialement dans les pays germaniques, de l'écrit récité en public (à laquelle on peut rattacher la plupart des Festivals de Poésie, comme celui qui s'est tenu début septembre de cette année à Yverdon), mais cette acceptation ne recouvre absolument pas ce qu'est la poésie sonore. L'ignorance de ce phénomène ou l'inexactitude qui s'attache à sa définition sont l'illustration particulière du problème général auquel se trouve confronté celui qui tente d'analyser les œuvres d'avant-garde. Pour Carl Dahlhaus, ce phénomène est patent à propos de la Nouvelle Musique et de ce qui se présente comme la suite de la Nouvelle Musique, lorsqu'il parle du «sentiment d'absence de direction, qui depuis plusieurs années rend presque impossible toute historiographie et précaire toute critique».¹ Dans le cas de la poésie sonore, la difficulté n'est pas moindre, lorsqu'en plus fait défaut le cadre con-

ceptuel pour l'analyse d'une expression artistique qui semble par son nom déjà emprunter à la littérature et à la musique, mais n'appartient ni à l'une ni à l'autre, et qui en outre offre (à toute personne intéressée, à commencer par l'auteur de ces lignes) le désavantage qu'il n'est vraiment pas aisément de se procurer les œuvres de poésie sonore, quand elles ne sont pas tout simplement inaccessibles: distribution confidentielle des cassettes, disques introuvables, livres épuisés, plaquettes imprimées à quelques exemplaires, éditeurs en faillite ou déménagement. Quant aux présentations publiques, elles sont peu fréquentes, du moins dans nos contrées, la dernière en date ayant eu lieu à Genève en 1985, lors du Festival de Poésie Sonore qui s'est tenu à la Salle Patiño (l'expérience n'a malheureusement pas pu être renouvelée).

En première approximation, on peut tenter de définir la poésie sonore, suivant en cela gerhard rühm, l'un de ses protagonistes les plus significatifs, comme «un concept général regroupant tous les produits poétiques dans lesquels la sonorité de la langue et l'articulation entrent de façon consciente dans la composition du texte, dont elles sont des composantes constitutives».² Toutefois, pour la distinguer d'autres produits poétiques où la sonorité entre également de façon consciente dans la composition du texte (pensons aux techniques rythmiques, à la rime, à l'allitération), il faut ajouter un autre critère: «un texte sonore doit, à partir des sonorités qui entrent dans sa composition, transmettre une information réceptible uniquement à travers la réalisation acoustique du texte».² Deux paramètres donc, la performance orale, qui plonge ses racines dans la naissance de la littérature et de la musique, et la réalisation acoustique à partir des éléments sonores, devenue

licht

licht

licht

licht

dumpf

licht

licht

gerhard rühm: simultangedicht für zwei sprecher

possible avec les moyens technologiques nouveaux. En effet, ses acteurs le confirment presque tous, la poésie sonore naît véritablement avec le magnétophone, le microsillon, la radiophonie, le studio de musique électronique. S'il est fait mention plus haut de la poésie sonore comme d'une avant-garde, c'est au sens où Walter Benjamin définissait les avant-gardes par contraste avec les mouvements de création courants: une telle tendance peut être caractérisée par sa volonté de recherche et de production d'effets que l'on obtient pleinement uniquement par la modification d'un standard technique, c'est-à-dire dans une nouvelle forme artistique. Dans le cas de la poésie sonore, cette modification se traduit par son attachement aux moyens d'enregistrement, à la fois comme moyens de production et de reproduction.

Sources

Sans vouloir remonter jusqu'aux sources de la tradition orale, qui se confondent avec la naissance même du récit (voir Homère et les poètes épiques), on peut néanmoins constater que jusqu'à Gutenberg, la poésie se transmet essentiellement par la voix des trouvères et minnesinger, et que, malgré la suprématie de l'écrit établie depuis, la composante sonore n'est jamais oubliée pour autant, sublimée par exemple à travers nombre d'artifices techniques. C'est au début du XX^e siècle qu'apparaissent les premières tentatives systématiques d'éclatement, de projection du texte hors de la page, par les mouvements futuristes d'Italie et de Russie, par Dada également. «Lo studio e la conseguente influenza degli antichi arcaici, dei negri, delle sculture in legno, dei bizantini, ecc., ha portato nei quadri dei nostri giovani amici di Francia, una saturazione di arcaismo che è un'altra piaga passatista, un'altro fenomeno di cultura come le influenze greco-romane. Queste influenze d'arti rudimentali se si fanno accettare per le novità, se hanno servito a liberarci dal classico, sono però dannose allo sviluppo di una pura coscienza plastica moderna. E' in questo senso che noi ci dichiariamo primitivi. Nessuno di noi futuristi... è affatto di quell'arcaismo che porta con sé una immobilità ieratica di solenne antico che ci ripugna. Ripeto ancora: Vi è un *barbarico* nella vita moderna che ci ispira.»³ Ce slogan de Boccioni met en lumière les deux impulsions marquantes des mouvements modernistes du début du siècle: le «primitivisme archaïque» des cubistes et expressionnistes, et le «primitivisme moderne», célébré par Marinetti dans ses manifestes et par Russolo dans *L'arte dei rumori*. Les recherches des futuristes et des dadaïstes, celles de quelques isolés aussi, mises au second plan par la toute-puissance du phénomène surréaliste, aboutissent aux premiers poèmes phonétiques (Lautgedichte), parallèles aux découvertes de la phonologie pragoise, qui mettent l'accent sur la décomposition de la syntaxe, sur l'éclatement du mot en ses plus petits éléments, sur la

sonorité pure des phonèmes; l'expression vocale nécessaire à la projection sonore n'est plus utilisée comme combinaison arbitraire et délimitée désignant un concept. *Ursonate*, fameuse «poésie des sons», pour utiliser l'expression de son auteur Kurt Schwitters, composée entre 1922 et 1927, est un exemple de cette décomposition radicale: l'écrit n'est qu'une partition, dont la réalisation (mentale ou sonore) est laissée aux soins de l'interprète. (*Exemple 1*)

TZPF	priimiitittii.
TZPF	tisch
MWT	tesch
RFMR	priimiitittii
RKT	tesch
PCT	tusch
SW	priimiitittii
SW	tischa
KPT	tescho
F	priimiitittii
G	tescho
KPT	priimiitittii
R	tuschi
Z	priimiitittii
KPT	too
RZL	priimiitittii
TZPF	taa
TZPF	too
HFTL	taa

Exemple 1: Kurt Schwitters, *Ursonate*

Les années d'après la deuxième guerre, période cruciale pour l'avant-garde, représentent le moment décisif à partir duquel se dégage peu à peu le concept de poésie sonore. Cette date n'est pas un hasard, on l'a vu: naissance de la technologie d'enregistrement (le magnétophone sera couramment disponible sur le marché à la fin des années 50), début de la musique électromagnétique avec les premières expériences de musique concrète (Pierre Schaeffer, *Etudes de Bruits*, 1948), et les premières possibilités de décomposition et de reproduction des sons du langage. On peut alors étudier la nature de la voix, l'impact du langage, les structures de l'oralité. Cette époque est aussi caractérisée par l'émergence de la pluridisciplinarité, particulièrement bien mise en évidence dans un mouvement comme l'Intermedia aux Etats-Unis, né dans le sillage de John Cage («[Dans l'Intermedia], aucun élément n'existe vraiment sans référence aux autres éléments. Ils se fondent. Et dans les formes qui se sont imposées depuis, les notations graphiques en musique et autres arts de la performance, le graphique n'acquiert de sens — et ne fonctionne — qu'en référence aux possibilités sonores. C'est ainsi que l'ordre des sons qu'on entend se visualise mieux (permettant en un sens à l'œuvre de «s'ouvrir») grâce à la présence de la notation graphique»⁴), dans Fluxus également, mouvement transatlantique, ou encore, en Italie, dans le «Gruppo 63»: «Je dirais seulement que si, en composant *Laborintus*, s'établissaient pour ma part d'intentionnelles références à certaines situations technico-expressives propres à d'autres arts (je veux dire à la musique non moins

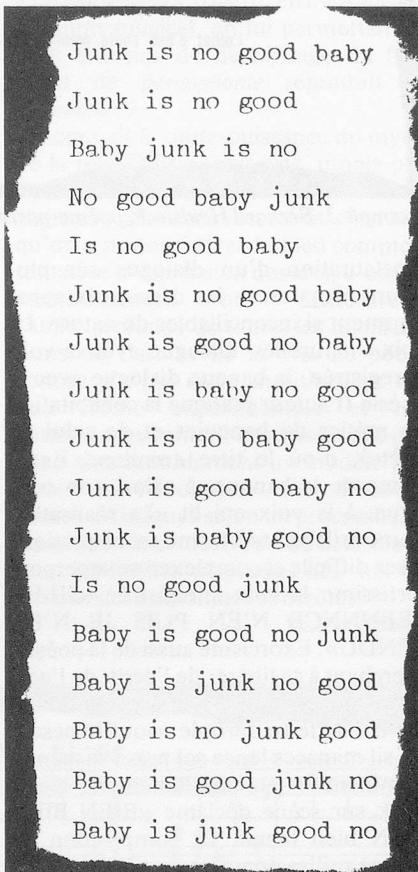
qu'à la peinture), et surtout à la situation représentée par l'expressionnisme abstrait, cela était dû aussi, s'il n'y avait eu d'autres motivations, au simple fait que par rapport à des modèles poétiques contemporains, en ces années 1951 – 1954, il était bien moins facile d'établir une référence. Une crise de langage, que j'entendais bien établir et souffrir dans mes vers, trouvait son réconfort et son analogue dans des expériences picturales (et musicales) apparentées, bien plus qu'en des expériences d'ordre littéraire: le renvoi personnel à d'autres situations artistiques était une manière de rompre, dans la solitude, la solitude même de poétique dans laquelle je me trouvais pratiquement jeté.»⁵

Les jalons, ensuite, se succèdent rapidement, au travers de nombreux créateurs qui établissent le statut de la poésie sonore en tant que forme, (elle possède certes son histoire) et non en tant que mouvement: elle n'a pas de programme ni de télologie, mais une référence formelle commune. Citons, sans ordre hiérarchique ni prétention à l'exhaustivité, quelques-uns de ces pionniers les plus importants: François Dufrêne, français, et ses *crirythmes*, poèmes-cris physiques, exploités au travers de manipulations électro-magnétiques, poèmes sonores bruts où le sens des mots est définitivement perdu; William S. Burroughs, américain («Les mots sont une unité de communication arbitraire et n'importe quel son ferait tout aussi bien. Un sonnet exquis pourrait se communiquer en grondements et grognements bestiaux une fois les unités établies. Et une fois que les unités ont été établies, ce langage se pétrifie pour devenir «l'Académie Française», les transformations défendues... «Ça n'est pas français.» La poésie sonore laisse ouvert le sens. Comme si un mot pouvait être un mot ou beaucoup d'autres choses en plus, libérant le son du langage fixé»⁶); Ladislas Novak, tchèque qui propose des compositions phoniques à partir non seulement de sa voix, mais des divers bruits de son corps, souffles, bruits de bouche et d'intestins (*Deux poèmes onomatopées*, 1961 – 1962); Franz Mon, allemand qui utilise la déformation électrique de la parole (*Ja Nein Parabel*, 1971 – 1978, où seuls les mots Ja et Nein sont utilisés, transformés, tronqués, superposés, répétés par les procédés d'enregistrement); Ernst Jandl, autrichien qui par le travail de sa voix, de son élocution, de ses gestes, fait découvrir de nouvelles associations entre les mots qu'il prononce, créant des résonances sémantiques qui sont comme les harmoniques du sens fondamental; John Giorno, américain («... ma poésie est orale, en coupant et en répétant des phrases, en les doublant... elle ralentit et étend l'espace, et l'esprit en devient plus conscient. Ce que nous lisons par l'écrit dans les poèmes en deux colonnes veut dire qu'on peut lire chaque colonne séparément, on peut utiliser plusieurs voix avec des timbres différents... les mots peuvent devenir musique»⁷).

Tendances

La dichotomie observée dans les modernismes du début du siècle, ainsi que le suggère Nicholas Zurbrugg⁸, permet de révéler quelques concepts analytiques utiles pour aborder la poésie sonore dans ses diverses tendances actuelles. Le retour à la voix et aux expressions les plus brutes de l'oralité, après plus de trois siècles de tyrannie de l'imprimé, pouvant correspondre au «primitivisme archaïque», libéré du classicisme et des traditions (comme l'influence décisive de l'art africain et océanien pour les cubistes et expressionnistes) et l'utilisation de la technologie d'enregistrement correspondant alors à l'enthousiasme pour la machine et pour la vie moderne de Marinetti et de ses comparses.

Un poème sonore comme *Junk is no good baby*, 1960, de Brion Gysin illustre bien le phénomène «primitif archaïque» de l'oralité. (Exemple 2)



Exemple 2: Brion Gysin, *Junk is no good baby*

Développé à partir de la technique de la permutation, selon un processus numérique, des mots à l'intérieur d'une phrase (ce qu'autorise particulièrement bien la syntaxe anglaise), ce poème vise à faire basculer le texte écrit dans un espace sonore, dans une durée, pour en modifier radicalement la nature et l'impact. Les poèmes basés sur cette technique très simple sont d'ailleurs l'une des sources historiques de la musique répétitive (voir les premières œuvres de Steve Reich comme *It's gonna rain*, 1965, et *Come Out*, 1966).

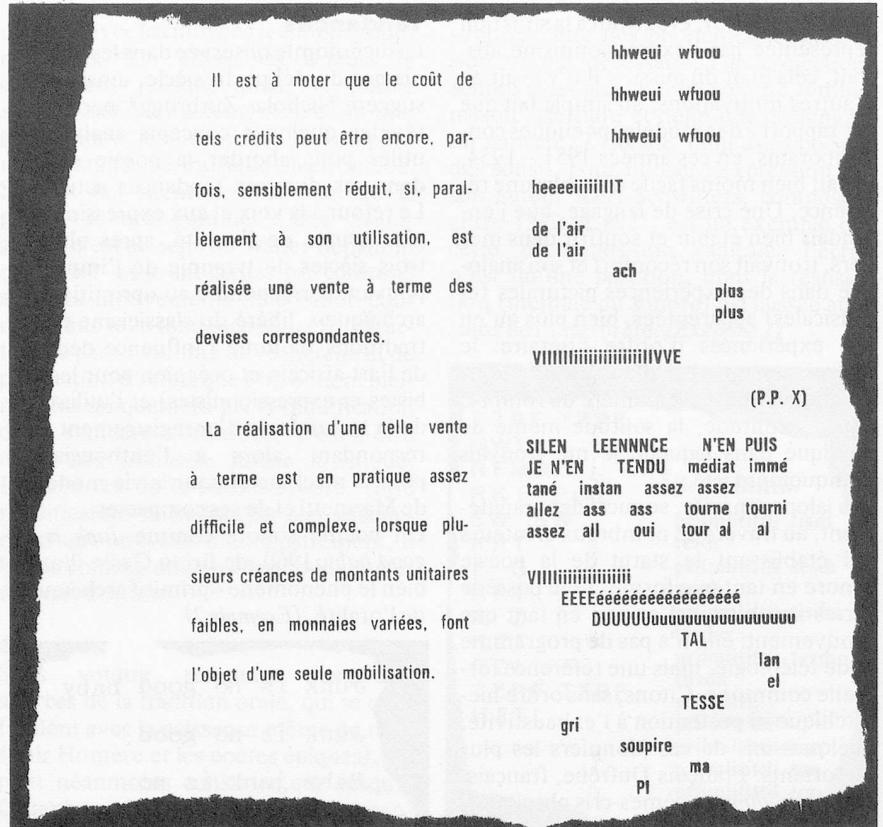
A l'opposé de cet exemple, où seule l'oralité et l'inscription dans le temps comptent, sans recours au magnétophone, se situe le courant représenté par

Henri Chopin: ce dernier exploite toutes les ressources de l'enregistrement, variant les vitesses, filtrant les divers sons vocaux et buccaux, les décomposant, pour créer une sorte d'orchestration de micro-particules vocales, qu'il superpose jusqu'à cinquante fois. Les œuvres qui résultent de cette multiplication de la voix se rapprochent à la fois de la musique concrète et les tentatives de rencontres entre poésie et musique, comme *Thema (Omaggio a Joyce)*, 1958, de Luciano Berio, qui propose, sur la base de la lecture par une voix de femme du début du XI^e chapitre de *Ulysse* de Joyce, un développement musical graduel des seuls éléments verbaux. Berio utilise les moyens électro-niques pour créer l'intégration et la continuité entre les diverses structures sonores propres à la prose joycienne (décomposition de la parole et réarrangement du matériau qui en résulte, transformation des couleurs vocales) et pour mettre en évidence les intentions polyphoniques que le texte contient implicitement (superposition de trois couches de texte, dites en trois langues différentes, échange entre les diverses langues). Musicien et poète se partagent ce domaine, qui ne peut s'inscrire ni sur la page écrite, ni sur scène en représentation, mais exclusivement sur la bande magnétique.

Heidsieck

Le magnétophone tel que l'utilise Bernard Heidsieck ne sert pas uniquement à l'orchestration de sons rendus relativement abstraits par la manipulation électronique, mais aussi comme base d'inscription d'un langage reconnaissable dans sa dimension sémantique. Son *poème-partition b2 b3, exorcisme* (exemple 3), composé en 1962, d'une durée de trois minutes et demie, est formé de deux parties se déroulant simultanément. La première, à gauche et en caractères minces sur l'exemple reproduit, est une description minutieuse et technique de mécanismes de financements bancaires, que l'auteur récite sur scène d'un ton «grave en raison de la fréquence d'utilisation (de cette pratique), de ces incidences, de son rôle moteur dans l'économie, de son poids en tant qu'influx nerveux aux mille répercussions dans l'infinité des rouages et ligaments du corps vivant»⁹ et «froid, détaché, mais à l'écoute de lui-même, car non intimement concerné par son propos, ni, bien sûr, intimement mis en cause. Ton professionnel, en définitive, de semi-comédie ou de jeu»⁹.

La deuxième partie, à droite en caractères gras, est retransmise simultanément par haut-parleurs. Elle est constituée d'une suite de brefs extraits d'autres poèmes sonores de Bernard Heidsieck, enregistrés à cinquante mètres sous terre, afin d'y associer des effets de résonance et d'échos naturels. La superposition permet donc un contrepoint sonore, proprement musical, fondé sur la rencontre et le choc des diverses sonorités de chaque partie, mais aussi un contrepoint sémantique, par



Exemple 3: Bernard Heidsieck, poème-partition b2 b3, exorcisme

l'institution d'un dialogue sur plusieurs plans entre les deux voix apparemment si inconciliables de nature. La voix «naturelle» dialogue avec la voix enregistrée, la banque dialogue avec la poésie (l'auteur pratique la cohabitation du métier de banquier et de celui de poète), d'où le titre *exorcisme*. Exorcisme de la banque, à priori non poétique: à la voix qui lit «La réalisation d'une telle vente à terme est en pratique assez difficile et complexe» se superpose fortissimo la voix enregistrée «SILEN LEENNNCE N'EN PUIS JE N'EN TENDU». Exorcisme aussi de la poésie, cherchant à se libérer de l'écrit, de l'académisme et tendue vers le quotidien: sur la bande se déroule «souffle pesant sol sil manaces lence sol passe suspendu immédiat» et simultanément Heidsieck sur scène déclame «BIEN BIEN BIEN bien bien». La composition du poème utilise donc des procédés strictement musicaux (manipulation des sons sur la bande magnétique, structure polyphonique) et des techniques d'ordre littéraire (deux classes de sens qui en se confrontant l'une l'autre permettent une démultiplication symbolique sur de nombreux niveaux). Le texte reproduit dans l'exemple ci-dessus peut être considéré comme une partition, avec l'inévitable réduction que ce terme implique, en particulier au niveau de la partie enregistrée. Mais il faut souligner l'écart important qui le distingue d'une partition pour voix (comme par exemple *Sequenza III*, 1965, de Berio), et qui introduit une démarcation essentielle entre la forme «poésie sonore» et la forme «musique pour voix», démarcation que Heidsieck décrit en ces termes: «Se rajoute au «texte dit» un «+» venu du lecteur/poète, de son comportement,

de son type — précisément — de «lecture», de son «action», de sa voix — capitale. [...] Il va de soi que cette image qu'il donne de lui-même doit être pensée, voulue, conçue dès sa genèse.»¹⁰

Cet engagement physique du lecteur/poète à travers sa voix peut être défini comme son *style*, condensation spécifique de l'expérience intime. Sa voix s'oppose à la voix «naturelle», comme le geste de l'écriture s'oppose à l'usage quotidien du langage (dans la mesure où l'on parle du style de Marcel Proust ou de Robert Pinget). C'est ainsi que la voix du poète sonore est l'inverse de la voix du comédien ou du chanteur, qu'est évacué tout effet de psychologisation, de vraisemblance, de naturalisation de la voix: la technique vocale du Conservatoire Supérieur de Musique n'entre pas en ligne de compte. Il ne s'agit pas d'interpréter un poème écrit ou une partition de musique. Les risques de la performance en public «ne résident pas dans l'échec de la diction, l'expressivité insuffisante, la platitude des «effets». Ils n'ont pas pour terrain le rapport à celui qui écoute. Ils concernent le rapport du «liseur» à son propre texte, son affrontement, dans sa langue, à sa langue.»¹¹ L'acte de la poésie sonore peut donc se comparer à celui de l'improvisation musicale où le critère d'échec n'est pas la fausse note, l'expression plate, mais la retombée d'énergie, la carence du *style* au sens défini plus haut.

rühm

Tous ces critères considérés globalement au travers des différentes tendances de la poésie sonore, servent surtout à la démarquer des domaines res-

pectifs de la poésie et de la musique, et à l'analyser en tant que forme artistique autonome. Il est certain qu'à l'intérieur même de cette forme, leur importance relative s'amoindrit. C'est sans doute le cas pour gerhard rühm, autrichien dont la production franchit allègrement les frontières des genres. Peut-être est-ce dû à sa formation musicale poussée en piano et en composition (J.M. Hauer), à son activité littéraire «stricto sensu» (romans, théâtre, édition des textes de K. Bayer, F.R. Behrens, du groupe de Vienne, etc.) et à sa production plas-



Exemple 4

tique. Le *simultangedicht für zwei sprecher* reproduit en exergue, où l'intervalle vertical entre les mots est une notation proportionnelle du temps qui les sépare, chaque colonne étant réservée à un des deux parleurs, possède également une dimension graphique par l'opposition entre la régularité du déroulement de *licht* et la densification progressive, puis raréfaction de *dumpf*, et se rapproche par là des expériences de la poésie concrète (voir, au début du siècle, les *Calligrammes* d'Apollinaire). Sa *pornophonie für Klavier* quant à elle propose une pénétration forcée du texte dans le piano: il s'agit, selon les termes de l'auteur, d'un texte pour piano, ou des hauteurs déterminées du clavier sont attribuées à chacune des lettres, les syllabes étant transposées en accords. Le rythme du morceau est lui aussi fixé par le texte sous-jacent, selon le nombre de syllabes des mots et la ponctuation. Dans l'exemple

repris, les traits horizontaux entre les deux portées ne désignent pas uniquement la croche, mais aussi les unités de mots: ainsi un trait horizontal reliant trois traits verticaux détermine un mot de trois syllabes. Le point situé au bout du trait horizontal signifie que l'accord précédent est prolongé d'une croche. Il n'est pas indispensable de connaître le texte original sous-jacent; il s'agit de la description clinique du cas d'une jeune femme ne pouvant éprouver de satisfaction sexuelle qu'accompagnée par des bruits amoureux étrangers, description tirée d'une ancienne revue de sexopathologie. Il faut au contraire se laisser guider, d'après l'indication contenue dans le titre, par la dynamique propre du médium musical (jeu rythmique pianissimo augmentant progressivement jusqu'au fortissimo sans modification notable du tempo). La table de transformation (*exemple 4*) voudrait aider le lecteur à ne pas se sentir frustré, en l'absence du médium musical, en lui permettant un petit exercice de déchiffrement du fragment de *pornophonie* reproduit ici. (*Exemple 5*)

On connaît la toute-puissance du mythe de la réunification des arts, utopie profondément ancrée dans l'esprit romantique et ses avatars successifs: c'est ainsi qu'on a pu considérer le Lied comme la tentative d'une fusion des arts, d'un *Ge-samtkunstwerk* qui démontrerait l'unité profonde de toutes les manifestations de l'art et de la vie. La poésie sonore n'a pas cette ambition; en tant que forme expérimentale et non comme mouvement de pensée, elle propose plus humblement un modèle possible de l'évolution des différents genres artistiques selon un processus dynamique, une «lecture» structurale de leur intrication mutuelle, liée aux circonstances historiques concrètes.

Vincent Barras

¹ Dahlhaus, C.: Die Krise des Experiments in *Komponieren heute*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd 23, Schott, Mainz, 1983 [trad. franç. in *Contrechamps*, no 3, Age d'Homme, Lausanne, 1984]

² rühm, g.: *auditive poesie in Kontextsound*, numéro spécial de *Kontext review of visual and experimental poetry and language arts*, à l'occasion du festival Tekst in geluid, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, avril-mai 1977

³ Boccioni, P., cité d'après Zurbrugg, N.: Marinetti, Boccioni and electroacoustic poetry: Futurism and after in *Comparative Criticism*, 4, Cambridge, 1982, p. 195

⁴ Higgins, D.: Some Thoughts on Intermedia Poetry in Janicot, F.: *Poésie en action*, LOQUES/NéPE, Issy-les-Moulineaux, 1984 [trad. Ph. Mikriammos], p. 63

⁵ Sanguineti, E.: Poesia informale, in *Gruppo 63. Critica e Teoria*, Barilli, R. et Guglielmi, A. éds., Milano, 1977

⁶ Burroughs, W.S. in Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, Jean-Michel Place, Paris, 1979, p. 137

⁷ Giorno, J. in Chopin, H.: *op. cit.*, p. 185

⁸ Sans doute l'un de nos uniques compatriotes, mais installé aux Antipodes (Australie), à s'intéresser de près, à la fois comme théoricien et comme praticien, à la poésie sonore. Voir son article note 3.

⁹ Heidsieck, B.: Notes sur le poème-partition b2 b3 in *Partition V. poèmes-partitions*, Le Soleil Noir, Paris, 1973, p. 47

¹⁰ Heidsieck, B.: Cet œil a tout retenu: merci! in Janicot, F.: *op. cit.*, p. 54

¹¹ Prigent, C.: La voix-de-l'écrit, in Janicot, F.: *op. cit.*, p. 84

Bibliographie:

A part les livres et revues cités dans les notes:

Burroughs, W.S., Gysin, B., Lemaire, G.G.: *Colloque de Tanger*, Christian Bourgois, Paris, 1976

Donguy, J.: 1960–1985 *Une Génération*, Veyrier, Paris, 1985

Berio, L.: *Poesia e musica – un'esperienza in Incontri Musicali*, 3, 1959 [trad. française in *Contrechamps* no 1]

Revues *Change/Polypyhonix*, no 42, 1983; *Ou*, 1958–1977; *Stereo Headphones*, parution irrégulière depuis 1969; *Opus International*, no 40–41, 1973; *Doc(k)s*, 1975

Discographie (très fragmentaire):

Phonetische Poesie, Luchterhand Schallplatte F 60379 10 + 2 = 12, *American Texi Sound Pieces* (C. Amirkhanian, C. Coolidge, J. Cage, J. Giorno, A. Gnazzo, C. Dodge, R. Ashley, B. Anderson, B. Gysin, L. O'Gallagher, A. Saroyan), 1750 Arch Records, Ca. 94709

Thema (Omaggio a Joyce) (C. Berberian: voix, L. Berio, RAID), Philips 836.897 DS Y

You're the guy I want to share my money with (L. Anderson, W.S. Burroughs, J. Giorno), Giorno Poetry System Records 020–021

Sugar, Alcohol & Meat (the Dial-A-Poem Poets), Giorno Poetry Systems Records 018–019

Roxy Boys (B. Gysin), Hat Hut Records 3504

Songs (S. Lacy, B. Gysin), Hat Hut Records 1985–1986

abhandlung über das weltall (g. rühm), S Press Tonband no 8

Aus der Fremde (E. Jandl), S Press Tonband no 98

Polypyhonix, Première anthologie sonore, Multiphila Records M 20138

Exemple 5: gerhard rühm, *pornophonie*