

Embûches de la poésie sonore

Tibor Papp

Number 50, 1990

Oralités, Poyphonix 16

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59308ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Papp, T. (1990). Embûches de la poésie sonore. *Inter*, (50), 39–42.

Tibor PAPP

de la poésie sonore Embûches

La poésie sonore est pratiquée à travers les cinq continents par des centaines de poètes — elle existe, elle est bien là ; les disques, les anthologies, les innombrables présentations publiques l'attestent — on peut l'aimer ou la détester, mais il serait impardonnable de l'ignorer.

Comme toute poésie, elle a ses règles, ses formes, ses contraintes — même si actuellement elles ne sont pas explicitées. Elle a aussi ses œuvres, ses auteurs, elle a son histoire qui est, comme il se doit, jalonnée par différentes écoles et parsemée de schismes, de querelles. C'est un monde peu connu du grand public et négligé par les universités.

La poésie sonore est une émanation de la langue orale, celle que défend Claire BENVENISTE contre la langue mixte (écrite et parlée), et elle est à l'opposé de la poésie visuelle. Un poème sonore n'a pas d'équivalent écrit, elle est, à la rigueur, fixée sur le papier par une partition approximative.

L'enregistrement des sons n'atteignit une qualité acceptable qu'à partir des années trente, mais cette pratique, coûteuse et primitive par bien des aspects, était inabordable pour les poètes. Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale — avec l'apparition et la généralisation des magnétophones — que la fixation électronique et la transmission électro-acoustique des poèmes est devenue une réalité quotidienne.

J'ai pris le terme « poésie sonore » pour désigner l'ensemble des œuvres poétiques destinées à être écoutées, par opposition avec les œuvres destinées à être lues. Depuis le début du siècle les termes n'ont pas manqué pour désigner soit un type particulier de poèmes sonores (*Poèmes à crier et à danser* (P. Albert-BIROT), *La poésie de sons* (SCHWITTERS), *La musique verbale* (SEUPHOR), *La Méta-poésie* (ALTAGOR), les *Mégapneumes* (Gil J. WOLMAN), les *Crirythmes* (François DUFRÈNE), la *Verbophonie* (Arthur PETRONIO), *Audio-poésie* (Henri CHOPIN), *Poèmes-partitions* (Bernard HEIDSIECK, etc.), soit l'ensemble des œuvres sonores — comme, par exemple, *poésie phonique*, *poésie concrète*, *verbosonie*, *sonies*, etc. Depuis une quinzaine d'années, dans les pays francophones, le terme poésie sonore est plus ou moins accepté comme désignation générale de ces œuvres. Une des plus grandes manifestations sonores de poésie en France, qui a eu lieu à la Galerie Annick Le Moine à Paris en 1976, organisée et introduite par Bernard HEIDSIECK avait déjà comme titre *Poésie sonore / Poésie sonore*. Dans le monde anglo-saxon, le terme courant est, *Sound poetry*, en Allemagne *Lautpoesie* ou *Lautgedichte*, en Hongrie *Hangvers*, etc.

Du point de vue historique nous distinguons deux périodes : la première (qui va, en gros, jusqu'à 1950-55), la *période orale*, est liée au papier ; la deuxième (à partir de 1950-55) est la *période électro-acoustique*.

Le terme « sonore » est apparu en 1958 dans le n° 2 de la revue *grâmmes* (Éd. du

Terrain Vague, Paris) où, parlant de la poésie de François DUFRÈNE, Jacques de la VILLEGLE dit que celui-ci « apporte donc à la poésie exclusivement sonore une solution neuve et personnelle. » Henri CHOPIN explique l'adhésion des poètes à ce terme dans son livre *Poésie Sonore Internationale* (Éd. Jean-Michel Place, Paris, 1979, p. 43) en soulignant : « nous avons pris ce mot, au sens où nous nous sommes multipliés avec nos moyens techniques ». Pour Bernard HEIDSIECK, le poème « fuyant ainsi la page et redevenu actif pour tout dire ; il a utilisé les moyens, les techniques électriques, électro-acoustiques, qui se sont offerts à lui et qui sont celles de notre bain sonore quotidien. » (Introduction au *Panorama de la poésie sonore internationale*, Éd. Annick Le Moine, Paris 1976).

Du point de vue historique, l'on considère que la poésie sonore a fait son apparition au début du vingtième siècle avec les mouvements dadaïste et futuriste, mais on en trouve déjà des signes précurseurs à la fin du siècle dernier (comme, par exemple, dans la *Grosse Lalula* de MORGEN STERN).

La première période est marquée par le fait qu'on ne peut restituer d'une manière identique aucune présentation phonique d'un poème, et que la transmission d'une œuvre ne se fait que par l'écrit. Dans cette période, les poètes sonores s'appuient sur la musicalité des phonèmes. Ils évitent, contournent ou triturent les ensembles de phonèmes sémantiquement pertinents. Le fond et la forme subissent donc un changement profond par rapport à la poésie classique et, pour la première fois, la transmission requiert une importance primordiale.

Les poèmes classiques de la langue « écrite et parlée » sont, en effet, consignés par un document écrit, à partir duquel toute transmission par voie orale, si elle respecte les règles de la langue (même si certains aspects phoniques changent d'une transmission à l'autre) peut être considérée comme une restitution fidèle de l'original. On peut de même, à partir de la forme parlée reconstituer d'une manière identique à l'original la forme écrite du poème. (Sauf dans le cas des poèmes en vers libres, dont le trait formel principal (le fait d'aller à la ligne) est un fait visuel. On peut les transmettre oralement d'une manière fidèle, mais on ne peut pas reconstituer leur forme écrite à partir de leur forme orale).

La transmission par l'écrit d'un poème sonore de la première période (poème phonique, phonétique) n'est jamais qu'approximative. Le corpus sonore du poème contient des sons et des tonalités qui font partie intégrante du message artistique ; qui sont donc inaliénable à l'œuvre, mais qui n'ont pas d'équivalents écrits.

Parmi les pionniers de la première période retenons les noms de Hugo BALL (1886-1927) (ses premiers poèmes phoniques datent de 1916), P. ALBERT-BIROT (1876-1967), Alexis KROUTCHENYKH (1886-1968) (dont le premier poème en *zaoum* date de 1913), Vélimir KHLEBNIKOV (1885-1922), Filippo

ORALITÉS, POLYPHONIX 16

QUÉBEC, DU 12 AU 16 JUIN 1991

Tomaso MARINETTI (1876-1944), Raoul HAUSMANN (1886-1971), Kurt SCHWITTERS (1887-1948), Michel SEUPHOR parmi d'autres.

Certains poètes, à cheval sur la fin de la première et sur le début de la deuxième période sont restés fidèles aux phonèmes. Ils enregistrent des poèmes monophones dès la fin des années cinquante, mais une partie de leurs œuvres est toujours consignée par écrit : citons parmi les plus connus Antonin ARTAUD, Arthur PÉTRONIO ; et les lettristes, parmi lesquels, Isidore ISOU, Maurice LEMAÎTRE, SPACAGNA, ALTAGOR, les poètes du Wiener Gruppe, Gerhard RUHM et Ernst JANDL, et le spécialiste français, Pierre GARNIER.

La frontière entre la période orale et la période électro-acoustique n'est pas très nette. François DUFRÈNE a été, à ma connaissance, le premier poète à acheter un magnétophone (en 1953) pour en faire un instrument de création. Le premier montage et enregistrement électro-acoustique d'un poème date, par contre, de 1948. Il s'agit d'une œuvre de Paul de VREE, intitulée *Ogenblick*, enregistrée dans un studio anversois de la radio locale.

Les magnétophones offrent non seulement la possibilité d'enregistrement, mais aussi la manipulation (dédoublage, déformation, etc.) du son.

Sans trop entrer dans les détails, voyons quels sont les procédés techniques les plus courants.

— *Montage en couches multiples.* Cette technique permet, à partir d'un enregistrement monophone, la superposition des sons dans le temps et/ou leur séparation dans l'espace.

— *Coupures et collages de la bande magnétique.* Il y a, en gros, deux types de coupures : les coupures simples servent à éliminer des silences ou des événements sonores inutiles ; les coupures complexes servent, par contre, à modifier la chaîne sonore en général, et la chaîne parlée en particulier (déformation de mots par raccourcissement, par addition, par coupure et collage inattendu (*cut up*), bouleversement de la succession des événements sonores, etc.).

— *Effets techniques (ou électroniques).* On obtient, à partir des manipulations spécifiques, des sons totalement différents de ceux de l'original, ou l'on crée des sons supplémentaires, qui n'existaient pas avant ces manipulations. On peut ainsi tirer d'une source simple une sonorité complexe imitant la nature (écho, voix dans le vent, etc.), ou par la lecture d'une bande à différentes vitesses on obtient des bruits non articulés, ou des sonorités quasi-musicales.

Les premiers enregistrements poétiques, c'est-à-dire les poèmes sonores de la fin des années cinquante gardent, en général, un aspect plus ou moins réaliste par rapport aux sons d'origine buccale.

La présence de sonorités électroniques, de plus en plus fréquentes dans les poèmes, a

amené les auteurs à effectuer deux distinctions, tout d'abord une distinction entre les sons réalistes d'origine buccale et les sonorités artificielles créées à partir de ces sons : puis (en élargissant le champ des composantes du poème sonore) une distinction entre les sons d'origine humaine (plus précisément sons réalistes ou sonorités artificielles) et les sonorités d'origines diverses.

La première distinction suscita une querelle entre spatialistes et évolutionnistes au début des années soixante. Pour le spatialiste Pierre GARNIER les différentes manipulations métamorphosent « la langue en une suite de bruits et de sons qui, même s'ils sont inouïs encore, n'ont plus rien de commun avec le parler ». (« Magnétophone et poème phonique », *Les lettres*, n° 32, Paris, 1964). En somme, pour rester dans le domaine de la poésie il y a pour lui une limite à ne pas dépasser. Henri CHOPIN pense cependant le contraire. Selon lui, « nous enrichissons tous les langages en les faisant progresser dans toutes les sonorités ». (*Poésie sonore internationale*, Jean-Michel Place Éditeur, Paris, 1979, p. 154).

La présence de sons d'origines diverses (non humaine) dans un poème sonore soulève — jusqu'à nos jours — une question fondamentale : quelles sont les limites sonores de la poésie. Peut-on considérer l'art de la communication sonore (distinct ici de la musique) comme un art poétique ? Ce problème est fort troublant, même s'il est largement dépassé dans la pratique poétique actuelle elle-même.

Du point de vue de la poésie sonore, les sons d'origines diverses sont, soit organisés, soit inorganisés.

Les sons organisés sont ceux qui sont chargés de significations, ou ceux qui ont une organisation musicale. Une ambiance reproduisant une situation type (arrivée d'une voiture, bruits d'un port, chants d'oiseaux dans une forêt, départ d'un train, etc.) est une sonorité organisée, tandis qu'un bruit pris au hasard dans la nature ne l'est pas. L'organisation musicale ne concerne, par contre, que les séquences mélodiques ou les rythmes sonorifiés.

La parole synthétique, fabriquée sur ordinateur, représente par rapport à cette problématique un cas particulier. En tant que sonorité, elle n'est pas d'origine humaine. Elle n'est qu'une imitation de la parole, même si, dans certains cas, elle en est très proche. L'intention originelle qui la crée ne diffère, par contre, en rien de celle qui est à l'origine de la parole naturelle. C'est à la fois à cause de sa ressemblance avec la voix et de l'intention qui la fait naître qu'elle ne joue, en tant qu'élément distinctif, aucun rôle dans la classification des poèmes sonores.

Une remarque encore. Dans la classification que je propose, je ne tiens compte que des œuvres qui sont en elles-mêmes auto-suffisantes. Les accompagnements sonores des performances multimédias, n'ont, en principe, pas une existence propre ; ils sont dépendants

des éléments visuels ou cinétiques du reste de l'œuvre, et ne peuvent donc pas être séparés des autres parties de celle-ci.

Les poètes de la deuxième période sont très nombreux. Citons néanmoins quelques noms : Charles AMIRKHAMIAN, Beth ANDERSON, William S. BOURROUGHS, John CAGE, Henri CHOPIN., Carlfriedrich CLAUS, Bob COBING, François DUFRÈNE, Oyvind FALHSTROM, Paul-Armand GETTE, John GIORNO, Lily GREENHAM, Brion GYSIN, Sten HANSON, Bernard HEIDSIECK, Hans G. HELMS, Dick HIGGINS, Ake HODELL, Bengt Emil JOHNSON, Ferdinand KRIWET, Arrigo LORATOTINO, Ilmar LAABAN, Katalin LADIK, Ghérasim LUCA, Jackson MCLOW, Michèle MÉTAIL, Franz MON, Bruno MONTELS, Edwin MORGAN, Paul NAGY, bpNICHOL, Giulia NICOLAI, Ladislav NOVAK, Andras PETOCZ, Oskar PASTIOR, Steve REICH, Mimmo ROTELLA, SARENCO, Aram SAROYAN, Adriano SPATOLA, Patrizia VICINELLI, Gil J. WOLMAN, etc.

En 1975, Bernard HEIDSIECK, par une approche plutôt musicale de la poésie sonore, a dégagé quatre courants majeurs, à savoir :

- 1) le courant qui se définit essentiellement par le matériau phonétique ou post-phonétique ;
- 2) le courant qui utilise les possibilités qu'offre le magnétophone pour mettre en situation un certain nombre d'éléments sémantiques ;
- 3) le courant de la réduction/sublimation du langage (par des procédés électroniques) à un simple matériau sonore de base ;
- 4) le courant qui n'a pas recours au magnétophone, qui vise à faire basculer un texte écrit, « à le projeter, à le catapulte, à l'égrener dans un espace sonore et dans la durée pour en métamorphoser la nature et l'impact ».

Ma classification des poèmes sonores est, comme chez Bernard HEIDSIECK, basée sur la pratique poétique, mais, mon repère principal est la langue, ou le fonctionnement de la langue. Ma propre classification tient compte des sons de toutes origines (humaine ou autre). L'enregistrement et les effets sonore obtenus par des manipulations sur magnétophone peuvent en outre, ici, être présents dans chaque classe. Le rôle historique de tel ou tel groupe de poèmes n'a aucune importance. L'idée directrice de départ y était d'établir une sorte d'échelle d'éloignement des œuvres par rapport à la langue « écrite et parlée ».

1. Poèmes sonores enrichis

Les œuvres de cette classe sont parmi celles que nous considérons les plus proches de la langue « écrite et parlée » — elles ne s'en éloignent que par leur forme sonore. Leur transmission ne peut, en aucun cas, se faire par l'écrit ; ces œuvres ont pour vocation d'être écoutées et non pas d'être lues.

On trouve le plus souvent, à la base de ce type de poème, un texte écrit, un texte simple, que ce soit une liste de mots, ou une prose rythmée, ou des vers libres. Les phrases complètes ou tronquées y sont toujours prononcées avec des intonations fortement connotées. Le sens du discours y évolue d'une manière linéaire, mais cette évolution y est souvent enrichie ou interrompue par des additions sonores, ou par des répétitions d'une séquence quelconque. Les additions ou les accompagnements sonores y dévient ou connotent le sens d'un mot ou le sens d'une séquence entière.

Parmi les additions sonores — typiques de cette forme — relevons les mécanismes suivants : répétition simple, répétition connotée par l'intonation, écho, silences (organisés ou inorganisés), effets sonores dépourvus de sens, effets ayant une influence connotative sur le texte par la création d'un environnement sonore chargé de significations.

Un cas particulier — et extrêmement intéressant — de poème sonore enrichi est celui de poème à changement phonique et sémantique par contagion sonore. Nous avons ici, en plus des traits formels du poème sonore enrichi, le phénomène de l'imperceptible décomposition et recombinaison d'un mot en un autre mot, grâce à l'environnement sonore contagieux : dans un poème de Paul de VREE, par exemple, la séquence « is a rose » est soumise à une répétition accélérée et est transformée en « ambrose ».

Je ne donnerai ici, comme exemple de poème sonore enrichi, que les *Compléments de noms* de Michel MÉTAIL et les poèmes enregistrés de Paul de VREE. On peut cependant facilement en trouver d'autres, notamment dans les œuvres sonores de John GIORNO, d'Angéline NEVEU, de Serge PEY, de Paul NAGY, de Bruno MONTELS, de Jerome ROTHENBERG, de Christian PRIGENT, etc.

2. Poèmes sonores répétitifs

Le poème sonore répétitif a souvent une durée relativement courte. Il est le résultat de la répétition rigoureusement identique, mais avec des intonations variées, d'un groupe de mots (deux au minimum) composant une ou deux phrases (phrases qui peuvent être simples — réduites à un seul élément — ou complexes).

Après un certain nombre de répétition le groupe de base peut être abandonné et remplacé par un autre groupe.

Le but de la variation de l'intonation est le déplacement du sens. On peut obtenir un déplacement connotatif ou, pour des mots polysémiques, un changement complet du sens.

On ne peut cependant parler de poème sonore répétitif que dans le cas où chaque reprise de la cellule de base représente une évolution par rapport à l'état antérieur, dans une direction qui est conforme (ou contraire) à l'attente de l'auditeur.

Le poème répétitif colle parfaitement aux préoccupations de certaines écoles minima-

listes. Le poète italien Andriano SPATOLA en est le représentant le plus connu. Ses poèmes *Séduction séducteur* et *Aviation aviateur* sont des pièces d'anthologie. On peut encore citer, parmi les plus connus, les noms de Phil GLASS, de Steve REICH, de Sten HANSON, de Ake HODELL, de Charles AMIRKHANIAN, de Bengt Emil JOHNSON, de Andras PETOCZ, de SAROYAN, etc.

Poèmes sonores combinatoires

On obtient un poème sonore combinatoire par la permutation de mots à partir d'un ensemble de base, formant des phrases plus ou moins acceptables du point de vue grammatical, et qui sont prononcées avec des intonations variées. Ce type de poème est relativement court. Les éléments de ses différentes variations ne sont pas obligatoirement identiques avec ceux de l'ensemble de base. Les mots de la cellule de départ peuvent être complétés avec des déterminants (article, adjectif possessif, démonstratif, indéfini, etc.), un adverbe, une particule, un complément, etc.

Le sens des variations successives, à l'aide d'intonations appropriées doivent représenter une évolution conforme (ou contraire) à l'attente de l'auditeur.

En principe une variante donnée ne peut être reprise avant que l'ensemble des permutations possibles (ou l'ensemble des permutations fixées d'avance) ne soit épuisé. Chaque retour à la cellule de base donne lieu à un départ d'un nouveau parcours dont les variantes ont une suite d'intonations différentes de la suite d'intonations des variantes du parcours précédent.

Le poème sonore combinatoire le plus connu est celui de Brion GYSIN, *I am that I am* — créé au début des années soixante.

3. Poèmes phonétiques (simples ou rythmés)

La plus petite unité de la chaîne parlée qui a une fonction différentielle, le phonème, comme constituant à part entière, est apparu dans la communication artistique dès le début du siècle. Dans les poèmes phonétiques les phonèmes sont séparés de tout contexte et, même lorsqu'ils sont associés les uns aux autres, n'y ont aucune vocation à exprimer des distinctions sémantiques. Ils ont, par contre, une fonction de distinction formelle (pseudo sémantique) et différencient les associations de phonèmes formées au hasard, de sorte que, en face des sons concrets, les phonèmes y apparaissent (tout comme dans la langue), comme des concepts, c'est-à-dire des types ou classes de sons.

Le poème phonétique simple peut avoir soit une structure musicale, avec une mesure arbitraire (avec ou sans thème principal, mais presque toujours avec des variations, des transpositions et des retours), — soit une structure cognitive, avec des associations ordonnées de phonèmes.

Le poème phonétique rythmé est musicalement structuré, avec un rythme intérieur ou extérieur à la langue, ou est l'imitation d'une prosodie métrique.

Certains poèmes phonétiques ont une apparence formelle classique : ils ne leur manque ni rythme ni rimes, sauf les regroupements de phonèmes qui correspondraient à un sens.

Les poèmes phonétiques classiques sont monophones, tandis que ceux créés après 1955 sont souvent composés de couches superposées.

L'*Ursonate* de Kurt SCHWITTERS, les poèmes de HAUSMANN, d'P. Albert-BIROT, de Hugo BALL, les *zaoums* de KROUTHÉNYKH, et, plus près de nous, les *Méditations* phoniques de Gerhard RUHM, les œuvres sonores des lettristes (Isidor ISOU, Maurice LEMAÎTRE) et le *discours absolu* fait de syllabes imaginaires d'ALTAGOR, sont les œuvres les plus représentatives de la poésie phonique.

4. Poèmes sonores rythmiques à monèmes lexicaux

Il s'agit, avant tout, de poèmes sonores dont la base est le texte rythmique ou le vers métrique. Dans le premier cas, le rythme est déterminé par le retour régulier des accents rythmiques, sans que l'on tienne compte du nombre de syllabes atones intercalaires (qui ont globalement la même durée). La durée des poses joue, elle aussi un rôle, et on peut avoir, comme en musique, un temps fort sur un silence. Dans le deuxième cas, le rythme est obtenu par la division du vers en mesures. La mesure est alors le résultat de différentes combinaisons de syllabes, longues et brèves.

Dans le poème sonore rythmique la mesure prend toujours le pas sur l'organisation syntaxique du discours. L'aspect sonore du texte a donc toujours priorité (notamment sur le sens).

Dans certains cas, le rythme directeur est d'origine extérieure au texte de base. Il peut provenir d'une autre langue, d'un événement sonore d'origine humaine ou non (dont il représente une séquence délimitée) et peut même être une création musicale.

Les éléments constitutifs du poème rythmique à monèmes lexicaux n'ont presque pas de limites dans leur variété.

On peut trouver de nombreux exemples de ce type de poème dans les œuvres de bp NICHOL, de Charles AMIRKHANIAN, de Sten HANSEN, d'Arrigo LORA-TOTINO, de John GIORNO, de Tibor PAPP, de Serge PEY, etc.

5. Poèmes sonores à gisements sémantiques multiples

Les poèmes de ce groupe sont composés d'événements sonores en couches superposées. Chaque couche peut comporter — en dehors des segments lexicalement et grammaticalement corrects — des répétitions simples ou

connotées, des épanalepses, des approximations successives, des étirements, des logatomes, des louchements (défaut de clarté dans le raccord des segments), des notations, des glossolalies, des aposiopèses, des échos à intervalles réguliers ou irréguliers, des brouillages lexicaux ou sonores, des onomatopées, des paronomases, des poses, etc.

C'est par un alignement temporaire très strict des éléments lexicaux et sonores que le fil du discours poétique acquiert une cohérence interne.

La mise en scène spatiale, c'est-à-dire stéréophonique ou quadriphonique, complète l'organisation des couches.

Ce type de poème sonore rappelle les poèmes récités par des cœurs en Allemagne et en Europe-Centrale pendant les deux ou trois premières décennies de ce siècle. Les poèmes sonores à gisements sémantiques multiples actuels sont cependant le plus souvent composés, par une seule voix, celle de l'auteur.

Le maître incontesté de ce type de poésie est le poète français, Bernard HEIDSIECK. Son poème *Tout autour de Vaduz* est le morceau d'anthologie le plus connu.

6. Poèmes en flots sonores

Dans les flots sonores, des monèmes lexicaux et des événements sonores sont mélangés, que ce soit dans une seule couche, ou dans des couches superposées. Dans ces poèmes, il n'y a pas d'organisation syntaxique, donc pas de discours linéaire. Le message poétique — comme cela arrive souvent dans la langue orale — est la somme des sens surgis à différents moments du déroulement de l'œuvre.

Parmi les ingrédients de ce type de poèmes, relevons les logatomes, les glossolalies, les onomatopées, les louchements, les aposiopèses, les poses, les échos à intervalles réguliers ou irréguliers, les brouillages lexicaux ou sonores.

Les bruits (d'origine humaine ou autre) qui ont un sens codé peuvent, non seulement faire partie des constituants de ce type d'œuvre, mais, dans certains cas, y jouer un rôle prépondérant. Ils créent notamment des atmosphères parallèles ou contradictoires aux monèmes.

Dans certains cas, c'est un monème lexical collé à un événement sonore qui confère une signification à cet événement, signification qui peut — pendant la durée du poème — devenir un sens constant de l'événement sonore, même si ce dernier est « séparé » du monème lexical.

Le déroulement du poème est organisé autour des crêtes porteuses de sens.

Il y a dans l'œuvre de Henri CHOPIN plusieurs poèmes à flots sonores. Un des plus connus est le poème intitulé *Sol air*. L'école suédoise a beaucoup privilégié ce type de poèmes, représenté par les œuvres de Bengt Emil JOHNSON, Svante BODIN, Lars GUNAR BODIN, Sten HANSON, etc.

7. Poèmes sonores réalistes

Le poème sonore réaliste est basé sur les bruits humains buccaux ou non, extérieurs au système phonologique — qui ont en général un sens codé : aspiration explosive dentale centrale (ts, ts), sifflement d'admiration, claquement de doigts, battements des mains, hoquet, rire, râlement, raclement de gorge, respiration embarrassée, essoufflement, reniflement, grincement des dents, ronflement, toux, gargouillement du ventre, vent, battement du cœur, etc. On peut y ajouter tous les effets obtenus par déformation sur magnétophone de la voie humaine, ainsi que les bruits qui accompagnent la prononciation mais sont séparés d'elle par des manipulations mécaniques.

Dans le cas des bruits autres que ceux d'origine humaine, c'est le contexte qui confère des significations à ces bruits. On obtient, lorsqu'on les aligne en une chaîne logique, une pseudo-chaîne de signifiants.

La structure du poème sonore réaliste est basée sur la succession logique des éléments ayant un sens codé (ou des significations, conférées par le contexte) et/ou sur une structure musicale.

Une succession logique des bruits ayant un sens n'est cependant ni un critère poétique suffisant, ni un critère nécessaire. Il ne faut, toutefois, pas cacher les difficultés qui se présentent lorsque l'on tente de tracer une frontière entre poésie et musique à propos de ce type d'œuvre (surtout dans le cas où l'organisation de l'œuvre est musicale et où la majorité de ses constituants a une origine autre qu'humaine).

Les *Crirythmes* de François DUFRENE et certaines pièces de Henri CHOPIN sont des exemples de ce genre de poèmes.

8. Poèmes sonores à forme mixte

Il s'agit d'œuvres sonores dont la forme est le résultat d'un mélange des différentes classes que nous venons de décrire. Ainsi, le morceau de Jacques DOYON *Pièce pour un porte-manteau, 3 magnétophones et une voix* contient des parties répétitives, des parties rythmiques à monèmes lexicaux et des parties de flots sonores.

Il est grand temps de recenser tout ce que les poètes sonores ont produit jusqu'ici. En France — à ma connaissance — il n'y a aucune institution qui collecte ce genre d'œuvre. La Bibliothèque Nationale elle-même ne leur prête aucune attention et les chercheurs ne se sont jusqu'ici pas intéressés aux œuvres de la période électro-acoustique.

Ma démarche est celle d'un praticien, et ma classification — forcément incomplète — ne vise qu'à déblayer le terrain pour faciliter la tâche de ceux qui vont me suivre.

* Notons quelques dates et faits concernant l'enregistrement de sons.

1877, T.A. ÉDISON réalise le premier enregistrement musical valable (transformant l'énergie acoustique en énergie mécanique).

1888, Oberlin SMITH pose les principes de l'enregistrement des sons par des moyens magnétiques dans la revue *The Electrical World*.

1900 Valdemar POULSEN (Danois) dépose le brevet de l'enregistrement magnétique des sons, puis avec son associé PEDERSON, il lance aux États-Unis le télégraphone. (fil d'acier enroulé sur une bobine cylindrique).

1928, L'Allemand PLEUMER invente la bande magnétique.

1950, Grâce aux amplificateurs électroniques et à la prémagnétisation à haute fréquence des bandes apparaissent les premiers modèles de magnétophones, commerciaux tant par leur prix que par leurs dimensions.