

Modes d'oralités

Nicholas Zurbrugg

Number 50, 1990

Oralités, Poyphonix 16

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59309ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nicholas Zurbrugg (1990). Modes d'oralités. *Inter*, (50), 43–45.

Modes d'oralité

La poésie a toujours accentué une certaine oralité verbale et vocale, en tant que texte déclamé et dramatisé par le poète pour les oreilles du public (plutôt que texte silencieux, imprimé typographiquement, pour les yeux du lecteur). On peut donc identifier une première oralité plus ou moins habituelle, produite et restreinte par les codes et les lois de la poésie traditionnelle et du langage quotidien. C'est cette oralité qu'on apprécie, par exemple, dans la poésie anecdotique d'un Jacques PRÉVERT, dans les déclamations didactiques d'un Andrei VOZNESENSKI et les rimes résonnantes d'un VERLAINE.

Depuis le début de notre siècle, on reconnaît un deuxième mode d'oralité moderniste caractérisé surtout par sa franche indifférence envers les traditions de la poésie et du langage quotidien. JOYCE, ELIOT, SCHWITTERS, HAUSMANN, MARINETTI, ARP, BALL et d'autres poètes des mots inconnus ont tous décomposé et recomposé les éléments du langage avec la même verve anarchiste qu'on ressent dans l'aventure visuelle des artistes cubistes, expressionnistes, futuristes, dadaïstes et surréalistes. Ce qu'on découvre dans les deux cas c'est une révolution mutationnelle dans la composition et dans la constitution de la poésie et de l'art. Autrement dit, ces poètes et ces artistes fragmentent, juxtaposent, simplifient, exagèrent, et réorchestrent le contenu et les conventions de leurs matériels. Sauf dans les films et les rayograms d'un artiste comme MAN RAY, les innovations modernistes réorganisent les matériaux de l'art et la poésie du 19^e siècle, sans ajouter des techniques ou des matériaux vraiment nouveaux. Des poètes comme JOYCE et ELIOT ont certes joué avec le collage et avec des jeux multi-linguistiques, tandis que BALL a inventé de nouveaux mots, et HAUSMANN et SCHWITTERS exploraient les relations phonétiques des mots et des lettres. Mais faute de technologie nécessaire, l'avant-garde moderniste ne quitte jamais l'oralité traditionnelle, et au mieux, se penche sur l'oralité technologique des années à venir, sans jamais l'atteindre. L'oralité poétique de l'avant-garde moderniste est surtout une déconstruction innovatrice des traditions littéraires antérieures ; une exploration instinctive ou systématique du grain de la voix et de la logique alphabétique des mots et des phrases.

Les années cinquante et soixante introduisent un troisième mode d'oralité : *l'oralité électronique*. Cette fois, les poètes ne travaillent pas tout simplement avec ce qu'on peut distinguer comme un langage « cru », mais introduisent en plus un langage « cuit » électroniquement par le magnétophone. Brion GYSIN nomme cette innovation *Machine Poetry*. Pour Henri CHOPIN, c'est *la poésie sonore*, ou *l'audopoésie* ; une poésie « faite pour et par le magnétophone (qui) appartient à des micro-particules vocales, plutôt qu'au verbe que nous connaissons ». Ainsi, c'est une poésie qui « se codifie mieux par des machines, par l'électricité, que par les moyens d'écriture ».

Ce troisième mode d'oralité — la voix électronique — représente l'innovation poétique la plus pure et la plus distinctive de l'ère postmoderne. C'est un discours poétique inséparable de la technologie de notre temps ; et irréalisable sans cette technologie : une révolution et une évolution poétique que des modernistes comme MARINETTI et HAUSMANN ont pu prévoir, mais que les post-modernes comme CHOPIN, HEIDSIECK, GYSIN, HANSON, De VREE ont pu perfectionner grâce au magnétophone.

Un quatrième mode d'oralité provient de la synthèse de cette oralité électronique avec des performances et des improvisations en direct. Autrement dit, ce quatrième mode d'oralité sert simultanément de l'oralité *cuite*, électronique, et de l'oralité « crue » de la voix et des sons vocaux naturels « real time ». Si l'oralité électronique pure provient du studio d'enregistrement et existe surtout comme enregistrement sur bande magnétique, ce quatrième mode d'oralité introduit une théâtralité plus complexe, à mi-chemin entre studio et scène. Soit d'inspiration sémantique, comme les performances de Bernard HEIDSIECK, soit d'inspiration abstraite, comme les performances d'Henri CHOPIN, cette synthèse de pré-composition et de post-composition enrichit la poésie conceptuellement et matériellement, introduisant une nouvelle façon d'animer la déclamation en direct, et ajoutant de nouveaux sons, un nouvel élément de « sono-montage » et une nouvelle musicalité aux performances poétiques.

Trois autres modes d'oralité se laissent identifier. Un cinquième mode d'oralité se caractérise par un certain retour aux arts populaires, tels que la *pop music* et les performances cabaret. Citons, par exemple, les chansons, les monologues et les performances des divas *punkette*, telles que les Américaines Laurie ANDERSON, Lydia LUNCH, Diamanda GALAS, Karen FINLEY et Kathy ACKER. Ou bien, citons les collaborations entre Brion GYSIN, William BURROUGHS et John GIORNO et des musiciens comme Steve LACEY, le Rock Group Material, et le John GIORNO Band. Mi-chemin entre poésie, rock, cabaret, prose et la nouvelle musique, ce cinquième mode d'oralité est souvent reconnu — et rejeté — comme une sorte de « mass avant-garde », ou une avant-garde vulgaire, commerciale et impure.

Qualifier et critiquer ces collaborations comme « vulgaires » et « commerciales », c'est peut-être un peu puritain et snob. Qu'on le veuille ou non, c'est évident que les domaines des arts « populaires » et « non-populaires » s'entrecroisent de plus en plus. Toutefois, on peut toujours craindre que le public, séduit par l'oralité *pop* restera indifférent aux innovations plus rigoureuses de l'oralité moderniste, l'oralité électronique, et l'oralité *cuite* et *crue* provenant des recherches antérieures des grands explorateurs de notre temps. Pire encore, on peut également craindre que la presse, la radio et la télévision resteront

indifférents envers les vrais créateurs de notre temps préférant l'anecdote facile à l'authenticité difficile.

On reconnaît des tendances parallèles dans la nouvelle musique et la nouvelle *music theater*, surtout les collaborations de Philip GLASS et les musiciens de rock comme David BYRNE, Linda RONDSTADT et The Roaches sur le disque *Songs from Liquid Days*, et la collaboration théâtrale entre GLASS et Robert WILSON dans *Einstein on the Beach*. Dans les deux cas, une nouvelle oralité évolue, moitié verbale, moitié musicale, née des traditions, *pop, new music and new theater*.

Pensons également aux opéras de Robert ASHLEY, compositeur qui travaille avec le langage parlé et avec des monologues murmurés ; les *readings* à travers des textes d'autres écrivains, de John CAGE ; ou les riches synthèses de voix et d'instrumentation de Steve REICH. Bref, ce sixième nouveau mode d'oralité provient des arts non-littéraires qui pourtant deviennent extrêmement littéraires (un peu comme les arts littéraires deviennent de plus en plus musicaux).

Signalons, enfin un septième mode d'oralité, qui se distingue cette fois par une synthèse des énergies *cuites* et *crues*. Autrement dit, ce septième mode d'oralité produit des effets « studio » en direct en se servant de la plus récente technologie. Pensons, par exemple, aux histoires racontées par Larry WENDT. Lues en direct, ces narrations sont également transformées en direct, grâce aux micro-computers inventés par WENDT, qui lui permettent de modifier, transmuter et varier les qualités de sa lecture, tout en lisant son texte. Tandis qu'un « cut-up poète » comme GYSIN ou BURROUGHS aurait dû travailler laborieusement avec des dizaines de morceaux de bande magnétique avant de les réorchestrer dans un nouveau *cut-up*, WENDT peut réorchestrer ses matériaux enregistrés et ses lectures en direct en même temps, devant son public, profitant à la fois de tous les avantages de la technologie *studio* et de la théâtralité spontanée. Dans ce sens, ces matériaux « crus » deviennent « cuits » sous nos yeux.

WENDT se sert de cette technologie pour varier, multiplier, accompagner et généralement, pour amplifier le contenu sémantique de ses *souvenirs* de San José. On retrouve la même sensibilité alchimique soit à un niveau plus abstrait, dans les performances de Pierre-André ARCAND. Comme l'auteur le souligne, les sons de sa pièce *Spires* « se déplacent » — ou bien, semblent se déplacer — « d'eux-mêmes dans ce continuum à la fois croissant, complexe et fragmenté dont les règles de composition sont manifestement issues du processus même ». C'est cette spontanéité et virtuosité *du processus même* qui distingue ce septième mode d'oralité poétique de ses précurseurs, et qui annonce une toute nouvelle ère de performances technologiques.

C'est aussi bien tentant d'introduire un huitième mode d'oralité — une sorte d'exploration et d'exploitation des accents régionaux et

nationaux (soit dans la langue du poète, soit en se servant des langues étrangères). Ce retour aux symptômes d'identité régionale et nationale s'explique peut-être comme le nouvel expressionisme trans-avant-garde, comme une certaine réaction contre l'esthétique anonyme, structuraliste et conceptuelle des années 60 et 70. Toutefois, cette sorte de poétique régionale n'est pas vraiment nouvelle ; ce n'est pas, autrement dit, une addition substantielle à la tradition de la poésie orale ou « sonore » des dernières trois décades.

Au contraire, ce mode d'oralité est plutôt une modification conservatrice des nouvelles traditions ; une modification ou une alternative très riche, d'ailleurs, dans le sens qu'elle réintroduit et réintègre l'élément de narration autobiographique dans la poésie sonore — élément souvent absent ou négligé par rapport aux éléments formels, structuraux, abstraits et technologiques. La tension entre les nouvelles traditions orales, se servant de la technologie, et les vieilles traditions orales, se servant de la voix et racontant des histoires, était particulièrement évidente au *Festival de la Bâtie*, organisé par Vincent BARRAS, à Genève, en septembre 1990. D'un côté, BARRAS avait invité des maîtres de la nouvelle technologie : Henri CHOPIN et Pierre-André ARCAND, qui, tous les deux, présentaient des performances magistrales. Les deux pièces de CHOPIN étaient d'une énergie presque effrayante, d'une profondeur sonore presque pénible ; pièces, donc, d'une grande et d'une très émouvante puissance. À la fois enregistrées et en direct, les pièces de CHOPIN étaient des espèces de duets pour haut-parleur et microphone : performances relativement courtes, superbement orchestrées, et extrêmement fortes. On assistait à l'œuvre d'un maître. À son tour, ARCAND multipliait et transformait les sons acoustiques, vocaux, instrumentaux et non-instrumentaux avec une économie et un contrôle superbe.

Travaillant à peu près dans la même tradition de CHOPIN et ARCAND, David MOSS présentait des improvisations abstraites avec gestes vocaux et physiques d'une grande richesse comique. Quelquefois ses petits cris semblaient un peu trop mimétiques, un peu trop comme les voix caricaturales de *cartoons* américains, peut-être. Ceci dit, MOSS est incontestablement un virtuose des improvisations microphoniques, et — littéralement et figurativement — manifeste, une grande et une impressionnante présence sur scène.

La grande « star » du Festival, John CAGE, possède également une présence extraordinaire sur scène. Lisant à travers les notes de DUCHAMP en français, CAGE faisait ce qu'il voulait faire et ce qu'il pouvait faire : lire avec l'instrument musical de sa voix. Modeste, tranquille, mystérieux et calme, la lecture de CAGE était presque comme un serment religieux ; un processus partagé entre auteur et public, sans cérémonie, sans prétention, en toute générosité. Bref, une performance merveilleuse, réorchestrant la voix en pleine conscience des années de recherches technologiques.

Se plaindre que CAGE ne travaillait pas avec les nouvelles oralités technologiques à Genève serait ridicule. Depuis les années trente, CAGE a travaillé à travers toutes les oralités. Se plaindre ou regretter que la plupart des autres poètes se servaient tout simplement de la voix serait peut-être plus légitime, si seulement dans le sens que l'absence d'autres auteurs technologiques semblaient signaler l'éclipse de l'aventure électronique des années soixante par un retour aux plaisirs simples de la narration ironique, la narration régionale, la narration accélérée, la narration quasi-phonétique — la narration — finalement — *familière*, quoique souvent très, très adroite ; très, très, amusante ; et très, très, idiosyncratique.

Les deux Australiens, Chris MANN et Ania WALWICZ présentaient des lectures merveilleuses ; MANN déchaînant une tornade de mots et de petits gestes ; WALWICZ partageant la musique presque magique de ses étranges méditations sur les couleurs ou sur des mots comme *sweet*. Le Russe, Valeri SCHERSTJANOI offrait des poèmes plus ou moins phonétiques, même lus avec enthousiasme, ces poèmes n'ajoutaient pas grand chose à la tradition phonétique ; poèmes de jeunesse plutôt qu'œuvre considérable. L'Italien Nanni BALESTRINI présentait des monologues très amusants dans un français très italien. Mais encore une fois, on ne sentait pas que c'était vraiment quelque chose de solide ou de nouveau. Michèle MÉTAIL répétait à peu près les mêmes poèmes qu'elle avait lus il y a trois ans à Genève ; très accompli, très amusant, très correct, mais également très méthodique et très mécanique. Ellen ZWEIG et Armand SCHWERNER présentaient un morceau théâtral d'une heure à peu près ; un projet très admirable, mais finalement une performance qui tombait un peu à plat ; c'est-à-dire une forme d'expression très transitionnelle se situant entre poésie et drame. Il n'y avait pas beaucoup de poésie sonore *innovatrice* à ce Festival, qui nous offrit un grand panorama des oralités *accessibles*, sans vraiment révéler ce qui a suivi les recherches de CAGE et CHOPIN.

