“ Poésie sonore aujourd’hui ? L’exemple d’Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse ” : un développement

Aurélie Boiron

▶ **To cite this version:**

Aurélie Boiron. “ Poésie sonore aujourd’hui ? L’exemple d’Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse ” : un développement. Littératures. 2016. dumas-02285908

HAL Id: dumas-02285908

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02285908

Submitted on 13 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Poésie sonore aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse » : un développement.

Présenté par :
Aurélie Boiron

Directeur de recherches :
M. Jean-Pierre Bobillot

UFR Langage, lettres et arts du spectacle
Département Lettres et arts du spectacle

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits
Spécialité ou Parcours : Littératures
Année universitaire 2015 - 2016

« Poésie sonore aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse » : un développement.

Présenté par :
Aurélie Boiron

Directeur de recherches :
M. Jean-Pierre Bobillot

UFR Langage, lettres et arts du spectacle
Département Lettres et arts du spectacle

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits
Spécialité ou Parcours : Littératures
Année universitaire 2015 - 2016

Un immense

merci

à **Jean-Pierre Bobillot** pour toute son aide et son soutient,

ainsi qu'aux amis qui m'ont aidée et soutenue, au premier rang desquels **Alexis Bouvier**, **David Meyer** et **Marie Cazenave**.

v

UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Boiron PRENOM : Aurélie

DATE : 05/10/2016

Mise à jour mars 2016

Table des matières

Remerciements....2

Introduction....5

0- Remarques liminaires....5
1- Une histoire de la poésie sonore....6
a. Préhistoire....8
b. Histoire (« & Typologie »)....14
c. Des héritiers : Sébastien Lespinasse, Anne-James Chaton, Thomas Braichet et Cosima Weiter....19
2- Notre démarche....21

I/ SÉBASTIEN LESPINASSE : UNE *SCÉNOVOCITURE*....23

1- « Poem Amnesiq » : *le bruit*....24
a. Ouvrir les mots….....26
b. … par le souffle ….....28
c. …, du bout des lèvres jusqu'au fond du ventre, ...28
d. … jusqu'à oublier la langue....29

2- « Mélodie b » : *...de la boîte à musique cassée*....31
a. Un dispositif....32
b. Fiction mécanique et réalité organique....33
c. La musication de la langue....34
d. La langue comme boîte à musique....36

3- « Écrire » : *...posée sur l'étagère du poète*....39
a. Limites & « petits barrages »....40
b. Flux & « forces de vie » 42
c. La mise en corps / en scène du *memento mori*....46

II/ ANNE-JAMES CHATON : l'héritage heidsieckien....51

1- *In the event* : des *Événements 99* à « in the event »....52
a. « Événement n°19 »....54
b. « in the event »....69

2- « Dans le monde » : une référence en amont....75
A. Le « texte » de « Dans le monde » : Une traduction de *Vaduz* dans la langue de l'économiste....77
B. Le *texte* de « Dans le monde » : une réauditure musicale de *Vaduz*....83

3- « Vie de Jésus » : une référence en aval....87
A. Du texte-source au typo-poème....90
B. L'Audiopoème....94

III/ THOMAS BRAICHET : UNE SCRIPTAUDITURE NARRATIVE.....106

1- L'auditure narrative : Phil et la saturation des stimuli auditifs.....108
a. Physiquer le semiotexte.....110
b. Compléter le sémiotexte.....111
c. Court-cicuiter le sémiotexte.....112

2- Une *scriptauditure* : l'audiolecteur et la saturation de stimuli audiovisuels.....114
a. *Conte de F_* : la page en lecture seule.....114
b. L'hypotexte heidsieckien, de *On va pas sortir (…)* à *Conte de F_*.....117
c. *Conte de F_* : la page et le cd.....118

3- La *scriptauditure* de Thomas Braichet et la « la saturation des possibilités ».....120
a. Le dispositif à deux voix.....120
b. Un *audiotexte* musical.....122

IV/ COSIMA WEITER, à la croisée des deux voies de la poésie sonore.....132

Une trajectoire.....134
Des « branchements nomades » : une relance sémantique.....138
Une pragmatique linguistique.....141
Physicalité de la langue, 1 : dans le « texte ».....143
Physicalité de la langue, 2 : dans le *texte*.....145

Conclusion.....151

Bibliographie.....153

Annexes.....160
Annexe 1. Poèmes étudiés [cd].....161
Annexe 2. Transcription de « Mélodie b ».....162
Annexe 3. Transcription de « Écrire ».....164
Annexe 4. Extrait du typo-texte de *In the event*.....166
Annexe 5. Transcription de « Dans le monde ».....167

Introduction

0- Remarques liminaires

Le présent travail prend pour point de départ l'article de Jean-Pierre Bobillot, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », et se pense comme un développement de celui-ci.

Cet article pose l'hypothèse que « l'histoire de la "poésie sonore" en tant que telle [pourrait être] close, ou en voie d'achèvement »[1], c'est à dire qu'elle cesserait d'être un « domaine séparé » de la poésie, car les « diverses pratiques de composition et/ou de divulgation qui, tout au long de cette histoire, l'ont constituée » sont désormais reprises par des poètes qui « à juste titre ne se définissent pas (ou […] "pas seulement") comme "sonores" »[2]. Jean-Pierre Bobillot y présente, à titre d'« exemple », les pratiques de deux poètes actuels, Sebastien Lespinasse et Anne-James Chaton, qu'il estime être « le[s] plus fidèle[s], et, à la fois, le[s] plus inventif[s] héritiers »[3] de l'histoire de la poésie sonore.

Notre première idée, dans ce travail, était de tester, à travers un corpus restreint, cette hypothèse selon laquelle « l'histoire de la "poésie sonore" en tant que telle [pourrait être] close, ou en voie d'achèvement ; mais point celle des diverses pratiques de composition et/ou de divulgation qui, tout au long de cette histoire, l'ont constituée »[4]. Nos recherches cependant, nous ont peu à peu éloignée de notre projet initial : les questions concernant le possible « achèvement » de l'histoire de la "poésie sonore" au sens strict, sans être abandonnées, sont passées au second plan, pour céder la place à une interrogation quant aux devenirs de la poésie sonore. En d'autres termes, nous nous demandons à quelles nouvelles formes et pratiques la reprise et le renouvellement des pratiques de composition / divulgation héritées de la poésie sonore donnent lieu.

Aussi tâcherons-nous, dans ce mémoire, de dégager les différentes modalités et enjeux de la « *reprise*, globale ou partielle » de ces pratiques par certains « poètes des nouvelles générations » qui « ne se définissent pas (ou […] "pas seulement") comme

1 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *Inter : art actuel*, numéro 114, printemps 2013.
2 *Ibid*.
3 *Ibid*.
4 *Ibid*.

"sonores" »[5], en portant une attention toute particulière au renouvellement de ces pratiques et à leurs conséquences.

Nous en passerons pour cela par l'étude des œuvres de quatre poètes des « nouvelles générations » qui, chacun, reprennent différentes pratiques de cette histoire de la poésie sonore, sont plus ou moins fidèles à cette dernière, et en poussent l'héritage dans des directions différentes : à la suite de Jean-Pierre Bobillot, nous prendrons pour objet d'étude les travaux de Sébastien Lespinasse (1975) et d'Anne-James Chaton (1971), en ce qu'ils paraissent être « le[s] plus fidèle[s], et, à la fois, le[s] plus inventif[s] héritiers »[6] de chacune des deux grandes filières dont est constituée la poésie sonore ; à ces premiers nous ajouterons ceux de Cosima Weiter (1973) et de Thomas Braichet (1977 - 2008), en ce qu'ils ne sont pas, cette fois, « fidèles » à cette histoire.

Mais afin de pouvoir justifier ces dernières allégations, il nous est d'abord nécessaire de retracer l'histoire de la poésie sonore, et donc des pratiques dont ces poètes sont les héritiers. Nous pourrons alors, au terme de ce chapitre introductif, situer les travaux de ces quatre auteurs dans cette histoire, et présenter notre démarche de façon plus étayée.

1- Une histoire de la poésie sonore

L'histoire de ces pratiques est, comme Jean-Pierre Bobillot et Philippe Castellin s'attachent à le montrer, inextricablement liée à celle du développement, dans le champ de la poésie, d'une conscience et, par conséquence, d'un usage créatif des *media*. Dans un essai intitulé « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », Philippe Castellin déclare, par exemple,

> qu'en revisitant Dada, futuristes, constructivistes, lettristes, concrets, visuels, la suite, en les restituant dans leur voisinage et leur succession, [...] c'est toute une lignée généalogique qui se trouve reconstituée selon la cohérence de son cheminement […][7],

cohérence qu'il explique par le fait que tous les poètes qui composent cette « lignée », qu'ils s'orientent vers la poésie sonore ou visuelle, sont

> Unanimement acharnés à redonner au langage poétique le statut d'une matière au sens propre, matière-son, matière-image, comme à percevoir le poème en tant

5 *Ibid*.
6 *Ibid*.
7 CASTELLIN, Philippe, « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », *Poésure et peintrie*, Marseille ; Paris : Réunion des musées nationaux, 1993, p.286.

> qu'objet sensible, par l'intégration à son fonctionnement de paramètres longtemps considérés comme purement techniques ou subalternes, ceux du support, du format, des circonstances d'émission/réception, des modalités technologiques de diffusion, etc. La perception de tous ces paramètres comme vecteurs de sens, et l'élargissement du domaine du signifiant au-delà du linguistique restreint tournent la page, déterminant un site commun et nous introduisant à la poésie contemporaine, après la longue période où tous ces éléments furent non pas neutralisés (comment les mettre réellement hors-jeu?) mais enfouis et vécus comme des absolus externes au champ de la création : sa bordure.[8]

Philippe Castellin pointe ici les deux caractéristiques qui constituent la spécificité de la poésie visuelle et de la poésie sonore / action, à savoir : d'une part, « l'intégration [au] fonctionnement [de la poésie] de paramètres longtemps considérés comme purement techniques ou subalternes, ceux du support, du format, des circonstances d'émission/réception, des modalités technologiques de diffusion, etc. », c'est-à-dire une exploitation et une conscience accrue des possibilités du *medium*, du dispositif médiologique, ce que l'on peut encore reformuler dans les termes de l'analyse médiopoétique développée par Jean-Pierre Bobillot comme

> l'activation — exploration et exploitation — d'une ou de plusieurs *strates médiologiques*, jusque-là dormantes ou inaperçues [9] ;

et, d'autre part, un « élargissement du domaine du signifiant au-delà du linguistique restreint », autrement dit : une conception du langage élargie à tout ce qui ne relève pas strictement du verbal – contexte d'énonciation, intonations, gestes, expressions du visage, etc. – , telle que la théorise la linguistique pragmatique[10].

Aussi est-ce cette progressive « perception » et, ajouterons-nous, exploitation, « de tous ces paramètres comme vecteurs de sens », qui commence véritablement avec les premières avant-gardes, de laquelle naîtra – entre autres – , la poésie sonore / action, et dont les poètes de notre corpus tirent encore les conséquences, que nous tâcherons de mettre en lumière dans ce bref historique.

---

8 *Ibid*.

9 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Quand éCRIre, c'est CRIer. De la POésie sonore à la MédioPOétique & autres nouvelles du front. 5 petits essais +1*, Saint-Quentin-de-Caplong :Atelier de l'agneau, 2016.

10 Si cet « élargissement du domaine du signifiant au-delà du linguistique restreint » relève en réalité pleinement de la question du *medium* – il s'agit, dans les termes de la médiopoétique de Jean-Pierre Bobillot, d'un élargissement du signifiant au-delà du seul « sémiomedium », par une exploitation intégrée du « biomedium », du « socio-medium », etc., – il nous semble que la présentation séparée des procédés relevant spécifiquement de la composition poétique – le montage, la typographie, les effets de réverbérations, par exemple – que permet l'activation des différentes « strates médiologiques », de ceux relevant de l'utilisation consciente de moyens de communication non-verbaux dont nous faisons l'expérience, tous les jours, à chaque fois que nous nous adressons à quelqu'un, peut apporter une certaine clarté à cet exposé.

a. Préhistoire

De l'histoire de cette progressive *activation*, nous ne retiendrons que les avancées et les pratiques qui ont donné lieu à la poésie sonore / action. Celles-ci, explique Jean-Pierre Bobillot, se sont développées au sein de « plusieurs histoires », dont la poésie sonore / action « constitue une synthèse et un dépassement »[11] : celles de la poésie scénique, de la poésie enregistrée, de la poésie simultanée et de la poésie phonétique.

La poésie scénique

La plus ancienne de ces histoires est celle de la poésie scénique, que Jean-Pierre Bobillot « fai[t] remonter aux séances du club des "Hydropathes", fondé par Émile Goudeau à Paris (1878), où s'illustrèrent notamment Marie Krysinska et Maurice Rollinat, et auquel succéda le « Chat noir » de Rodolphe Salis (1881) »[12]. Au sein de ces groupes s'amorce l'intégration, dans la poétique des auteurs, d'éléments extra-verbaux tels que le volume de la voix, l'intonation, les gestes, etc. – autant d'éléments qui relèvent, donc, du « bio-medium » –, du fait que les poètes sont amenés à mettre eux-mêmes en voix leurs œuvres, sur une scène et devant un public de cabaret. Parce que leurs poèmes sont destinés à être dits dans ces conditions, les poètes commencent à activer peu à peu cette strate médiologique du *biomedium* dès la composition du texte.

C'est cependant au sein des avant-gardes suivantes, le Futurisme italien et Dada, que cet « élargissement du domaine du signifiant au-delà du linguistique restreint » se fera plus consciemment, comme en témoignent les écrits des poètes de ces groupes.

Marinetti, par exemple, dans son manifeste futuriste « La déclamation dynamique et synoptique » (1916), déclare que « le déclamateur futuriste doit déclamer avec ses jambes comme avec ses bras »[13], qu'il doit « porter un costume anonyme », « déshumaniser complètement sa voix », ou encore :

> Se déplacer dans les différents points de la salle avec plus ou moins de rapidité, en courant ou en marchant lentement, faisant ainsi collaborer son propre corps à la dispersion des mots en liberté[14] ,

11 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit*.
12 *Ibid*.
13 MARINETTI, Filippo Tommaso, « La déclamation dynamique et synoptique », in LISTA, Giovanni, *Le Futurisme, textes et manifestes* (1909-1944), Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015, p.946.
14 *Ibid*., p.947.

autant d'exemples, donc, d'intégration du *bio-medium* dans la pratique poétique, mais, également, d'éléments propres à la scène, comme le costume et le déplacement dans la salle, ce qui relève, dans la terminologie de la médiopoétique, du « topo-medium » et, au-delà, du « socio-medium »[15]. Toutes ces idées ont, par ailleurs, été mises en application, explique Marinetti dans le même manifeste, le 29 mars 1914, lors de la déclamation du poème de Cangiullo, *Piedigrotta* :

> Je déclamais dynamiquement : *Piedigrotta*, merveilleux et bouleversant poème de mots en liberté produit par le génie très hilarant et très original de Francesco Cangiullo, grand motlibriste futuriste […] De temps à autre, l'auteur bondissait vers le piano en alternant avec moi la déclamation de ses mots en liberté.[16]

La conscience et l'exploration des couches médiologiques se font donc croissantes, tout au long de l'histoire de la poésie scénique. Dès lors, la poésie, « sur scène », note Philippe Castellin, « ne saurait éviter d'intégrer les paramètres sémiotiques non sonores, visuels, gestuels, spatiaux, interactifs, etc. »[17].

La poésie enregistrée

Dès 1913, René Ghil, Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren et d'autres auteurs enregistrent certains de leurs poèmes pour les « Archives de la parole ». Ces enregistrements, selon Jean-Pierre Bobillot, amorcent l'histoire de la poésie enregistrée, et annoncent, à travers elle, la poésie sonore, non seulement parce que les poètes y mettent en voix eux-mêmes leurs textes, mais encore parce que ces séances furent l'occasion pour eux de s'entendre les dire. Or, cette nouveauté permet aux auteurs de prendre davantage conscience des caractéristiques et des possibilités de la voix, c'est-à-dire du *biomedium*, ainsi que l'explique le poète suédois Sten Hanson :

> La poésie sonore est une conséquence des outils nouveaux et des media nouveaux : le magnétophone, le studio de musique électronique, le micro-sillon, la radiophonie, offerts aux poètes et aux musiciens […]. Seul le magnétophone a donné aux poètes les possibilités d'étudier la nature de la voix, l'impact des micro-particules du langage, les structures de l'oralité et de transformer tout cet ensemble en structures poétiques signifiantes[18].

---

15 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Quand éCRIre, c'est CRIer. De la POésie sonore à la MédioPOétique & autres nouvelles du front. 5 petits essais +1, op.cit.* : « en l'occurrence : composition et comportement de l'auditoire, mode d'organisation des lectures, etc. ».

16 MARINETTI, Filippo Tommaso, « La déclamation dynamique et synoptique », *op.cit.*, p.948.

17 CASTELLIN, Philippe, « Sur quelques questions possibles liées à la poésie et à son rapport aux nouvelles technologies », disponible en ligne : <http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/C_f/CASTELLIN_f/TEXTES_F/SalernoRiassunto.htm> [page consultée le 20/04/2016].

18 Cité par FRONTIER, Alain, *La poésie*, Paris : Belin, 1992, p.345.

En effet, si toute oralisation d'un poème écrit joue d'intonations de voix particulières, les poèmes spécialement destinés à un enregistrement audiophonique tirent parti du *bio-medium* (intonations, volume, débit, etc.) et, quand ils en ont les moyens, du *techno-medium* (par le montage par exemple) de façon *intégrée* ; nous entendons par là que ces procédés et composantes non-verbales sont utilisés dans la composition même du poème, et y sont donc essentiels.

C'est ce que fait Antonin Artaud, par exemple, dans sa pièce radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), dont il met lui-même en voix la première et la dernière partie de son poème, et pour laquelle il supervise le travail vocal des trois autres interprètes. Cette pièce est en effet tout autant composée de « texte » que de « voix suraiguës, chantonnement, variations brutales d'intensité, débit inhabituel »[19], de glossolalies et de percussions, comme le démontre Jean-Charles Chabanne :

> Dans l'esprit d'Artaud, ils ne sont pas décoratifs, ce sont des composantes du message au même titre que les mots, et peut-être sont-ils plus importants que les mots, car ils touchent où les mots n'atteignent pas. Artaud déplore par exemple que la publication promise pour compenser l'interdiction de l'émission châtre la partition qu'il a enregistrée :
> *''Le texte aura beau paraître dans 'Combat' ou en plaquette on n'entendra pas les sons,*
> *la xylophonie sonore,*
> *les cris, les bruits gutturaux et la voix,*
> *tout ce qui constituait enfin une Ire mouture du Théâtre de la Cruauté.*
> *C'est un DESASTRE pour moi''.*[20]

La poésie simultanée

La poésie simultanée serait apparue en 1908, avec la répétition chez Apollinaire de *L'Église* de Jules Romains[21], par quatre récitants. Henri-Martin Barzun en pose les fondements en 1913 dans son manifeste *Voix, rythmes et chants simultanés*. C'est également l'année où sont publiées les premières œuvres simultanéistes, dont un fragment de *L'Orphéide* de Barzun, *Le Sacre du printemps* de Sébastien Voirol ou encore *l'Exhortation à la Victoire* de Ferdinand Divoire.

Le poème simultané est, par définition, conçu pour être dit par plusieurs

19 CHABANNE, Jean-Charles, « La radio et son double : 'Pour en finir avec le jugement de dieu' d'Antonin Artaud. », CHOL, Isabelle, MONCELET, Christian, *Écritures radiophoniques, actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp.147-163, 1996.
20 *Ibid*.
21 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit*.

récitants. La voix, ou plus exactement la pluralité de voix, en est donc une composante nécessaire. De fait, la poésie simultanée non seulement intègre, pleinement, le *bio-medium* à son fonctionnement, mais fait encore, du mode de lecture (distribution du texte entre les différentes voix, modalité de leurs superpositions, etc.), une syntaxe – un élément relevant, donc, de l'écriture.

Aussi Barzun théorise-t-il dès 1912 « la nécessité de passer par une réalisation sonore : il […] affirme un instant qu'il faut "enterr[er]le livre" au profit de la constitution d'un "Institut d'Art poétique" utilisant le disque et le phonographe »[22]. Barzun reste cependant attaché à la page, contrairement à Guillaume Apollinaire, qui le lui reproche, dans « Simultanisme – Librettisme » en 1914 :

> Je demande pourquoi, à propos de cet instrument, M. Barzun dit: "Mais le poème original n'en restera pas moins exigible, au même titre que la toile du peintre et la partition du compositeur." Comme si le poète ne pouvait pas faire enregistrer directement un poème par le phonographe et faire enregistrer en même temps des rumeurs naturelles ou d'autres voix, dans une foule ou parmi ses amis?[23]

Jean-Pierre Bobillot fait remarquer, d'ailleurs, que dans cette dernière phrase, Apollinaire « li[e] l'avenir de la poésie simultanée (voire de la poésie en général) à l'utilisation *créatrice* de l'enregistrement phonographique, qui n'en était qu'à ses balbutiements »[24].

La poésie phonétique

La poésie phonétique participe également de la préhistoire de la poésie sonore, en ce qu'elle procède d'un travail sur l'infra-linguistique, qui mène les poètes vers une intégration et activation de plus en plus complète du *bio-medium*.

S'il y a eu des « incunables »[25] de poésie phonétique avant les années 1910 (Scheerbart, « Kikakokù » en 1897 ; Morgenstern, « Das große Lalula » en 1905), il semble que le *développement* de la poésie phonétique commence avec les poèmes des futuristes russes écrits en « zaoum », dont le premier est « Pomada » d'Alexei Kroutchonykh, en 1913.

La poésie phonétique naît de la volonté d'échapper à une langue sclérosée. Ainsi,

22 KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le temps et l'espace sont morts hier : les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris : Éd. L'Improviste, 2006, p.103.

23 APOLLINAIRE, Guillaume, « Simultanisme-librettisme », n°25, *Les Soirées de Paris,* Paris : Conti, 2010.

24 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit*.

25 *cf*. BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Reims : le Clou dans le fer, 2009, p.82.

dès 1912, Kroutchonykh, Maïakovski et Khlebnikov dans le manifeste *Gifle au goût public* exigent-ils pour les poètes le droit « d'augmenter le lexique en VOLUME par des mots arbitraires ou fabriqués (mot-novation) » et « de haïr sans compromis le langage pré-existant », afin d'arriver à « la Nouvelle Beauté Future du Mot Autonome »[26]. Comme l'atteste cette dernière expression et comme l'indique le titre de leur manifeste de 1913, *Le mot en tant que tel,* le travail des futuristes russes porte sur le signifiant, c'est-à-dire sur la matière – et plus précisément, sur la matière phonique – du mot. Quelques années plus tard, les poètes Dada du groupe de Zurich commencent également à pratiquer la poésie phonétique pour des raisons comparables à celles des futuristes russes : Hugo Ball, le fondateur du Cabaret Voltaire, partant du refus d'« une langue corrompue par le journalisme et rendue impossible », préconise de « se retire[r] vers l'alchimie la plus intime du mot »[27], c'est-à-dire vers le travail de la matière concrète des mots.

Au sein des différents groupes d'avant-garde, cette pratique se soutient souvent d'une inspiration « primitiviste » : certains travaillent sur les origines ou / et sur les substrats de leurs propre langue, comme Klhebnikov ou Schwitters dans son *Ursonate* (« sonate de sons primitifs »[28]), d'autres imaginent le langage de « l'homme totalement primitif, qui n'avait pas encore de verbe, de langue, de grammaire »[29] comme Pierre Albert-Birot dans son *Poème à crier et à danser*, ou, dans le même ordre d'idée, aspirent à « un état primordial nouveau » comme Raoul Hausmann avec ses poèmes « lettriques » (« fmsbw », « k'perioum ») ; chez d'autres, enfin, ce primitivisme prend la forme de l'exotisme, dans certains poèmes de Tzara inspirés des langues océaniennes et dans les *Poèmes nègres* de Huelsenbeck, par exemple. Or, ce « primitivisme » s'accompagne, comme l'a montré Isabelle Krzywkowski, d'une revalorisation et d'une intégration du *bio-medium* . Les poètes font en effet, souligne-t-elle, « intervenir des éléments jusqu'alors quasiment étrangers au champ poétique : la voix et le corps »[30], citant à titre d'exemple les « poèmes à crier et à danser » de Pierre Albert-Birot, composés de « chant, danse, poésie de bruits et de silences », qui, « avec leur titre "primitiviste", sont tout entiers du côté du mouvement, du rythme et du son »[31].

26 Cité par DACHY, Marc, *Dada et les dadaïsmes,* Paris : Gallimard, 2001, p.53-54.
27 BALL, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, 1927, traduction par Sabine Wolf : *La Fuite hors du temps*, Monaco : Edition du Rocher, 1993, p.146.
28 Comme le souligne KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le temps et l'espace sont morts hier : les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris : Éd. L'Improviste, 2006, p.204.
29 Cité in *Ibid.*
30 *Ibid*, p.213.
31 *Ibid*.

Au cours de cette histoire, les poètes s'aventurent de plus en plus en-deçà du mot. En effet, les premiers poèmes asémantiques, comme ceux de Hugo Ball (« Karawane » ou « Gadji beri bimba »), par exemple, travaillent principalement sur les syllabes, tandis que les poèmes plus tardifs, comme ceux de Raoul Hausmann et, à sa suite, ceux de Schwitters, prennent le phonème comme unité. À la fin des années 40, les Lettristes reprennent et poursuivent cette aventure infra-linguistique – tout en niant tout précurseur –, en partant d'un travail sur les phonèmes, qu'ils poussent jusqu'à l'inclusion, dans l'écriture même du poème, d'éléments relevant du sub-vocal.

Leurs recherches, comme celles de Khroutchenykh, Khlebnikov et Ball avant eux, partent d'un rejet de la langue policée, qu'ils jugent sclérosée :

> LE MOT par la mécanique, fossilisation, fixité et le vieillissement. Fracture notre rythme. Assassine des sensibilités. Uniforme indifféremment la torturante inspiration. [...][32].

Partant, ils choisissent de se concentrer sur l'élément concret de base de la langue qui, selon Isidore Isou, n'est ni le mot ni la syllabe, mais la lettre : il désire « créer une architecture des rythmes lettriques »[33]. Bien que la plupart de leurs poèmes soient destinés à être dits, les Lettristes parlent de « lettres » plutôt que de phonèmes, car leurs œuvres sont composées sur papier. C'est néanmoins par ce travail d'écriture et par la théorisation qui l'accompagne, que les Lettristes réalisent une intégration, une inscription, cette fois complète, du sub-vocal dans le corps même du poème. En effet, les éléments non-verbaux auxquels ils recourent (« des sons produits par les doigts, la main, les pieds de l'interprète, aussi bien que ceux produits par sa bouche, son nez, sa gorge, ses lèvres, etc.. »[34], des éléments, donc, qui relèvent du *bio-medium*) sont inscrits dans le texte dès le stade de l'écriture, sous la forme de ce qu'Isou et Lemaître nomment « lettres nouvelles » : il s'agit de nombres, auxquels correspondent des bruits voire des gestes (« 7 = soupir » par exemple).

Ainsi, au cours de ce que l'on peut rétrospectivement identifier comme la préhistoire de la poésie sonore, certaines ressources des différentes « strates médiologiques » – celles, principalement, du *bio-medium* et du *socio-medium* –, ont été

32 ISOU, Isidore, « Le manifeste de la poésie lettriste », 1942, cité par LENTZ, Michael, *Lautpoesie/-musik nach 1945*, Wien : Edition Selene, 2000, p.935.
33 *Ibid*., p.938.
34 LEMAÎTRE, Maurice, *Qu'est-ce que le lettrisme*, Paris : Fischbacher, 1954, p.59.

activées et intégrées dans le champ de la poésie. De nouvelles pratiques se sont alors ébauchées, qui préfigurent par certains aspects la poésie sonore / action ; nous pensons ici aux poèmes qui nécessitent une réalisation sonore ou scénique afin d'être complets, parce qu'y sont inclus des bruits, gestes ou autres éléments sub-vocaux, à titre de composantes d'égale importance que les mots. Toutes ces pratiques, cependant, prennent toujours comme point de départ et comme ancrage l'écrit.

Or, à ce « travail de l'écrit visant à l'oralité, la poésie sonore » va, explique Guilhem Fabre, « substituer la possibilité – non exclusive […] – d'une écriture portant directement sur la matière sonore »[35]. Cette évolution est rendue possible par l'apparition dans le commerce du magnétophone, dans les années 1950.

b. Histoire (« & Typologie »[36])

« L'étiquette ["poésie sonore"] désigne » en effet, écrit Guilhem Fabre,

> des poétiques, émergeant à la charnière des années 50 et des années 60, qui utilisent la voix comme matériaux et font du magnétophone un instrument constitutif de leur travail, par l'utilisation de se possibilités, telles que le montage, les changements de vitesse ou les superpositions[37].

Les pratiques qui vont constituer l'histoire de la poésie sonore naissent ainsi de la poursuite – voire de l'achèvement – de l'intégration et activation des « différentes strates médiologiques » évoquées précédemment, ainsi que de l'apparition et de l'« exploration et exploitation » du nouveau *techno-medium* qu'est le magnétophone.

Tous les poètes sonores, cependant, ne font pas le même usage du magnétophone, de la même manière que tous n'activent pas les mêmes strates médiologiques, ni à un même degré. À partir de ces spécificités se dessinent différents « courants »[38] – quatre, selon Bernard Heidsieck, ou « filières »[39] – deux, selon Jean-Pierre Bobillot. Aussi voudrions-nous, sur le modèle de l'ouvrage de Jean-Pierre Bobillot *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, combiner à notre historique de la poésie sonore une « typologie ».

35 FABRE, Guilhem, *Poésie sonore et poétiques expérimentales de la voix au XXe siècle* [thèse], Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2003, p.191.

36 Nous nous référons ici aux titres des chapitres II et III de BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Reims : le Clou dans le fer, 2009.

37 FABRE, Guilhem, « Poésie sonore, Expérimentation de la voix et expérience du corps », *Innovation / Expérimentation en poésie*, Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, 2005, p.175.

38 HEIDSIECK, Bernard, « ça + ça », *Inter : art actuel*, Numéro 50, 1990, p.29.

39 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore, op. cit*., p.43.

Nous privilégierons, dans cette présentation, la typologie établie par ce dernier – celle, donc, qui identifie « deux grandes filière historiques dont procède la poésie sonore ou action » –, que sa plus grande rigueur rend davantage fonctionnelle. En outre, nous simplifierons radicalement cette histoire/typologie de la poésie sonore en la concentrant autour des deux poètes que l'on peut considérer comme étant à l'origine de ces deux grandes filières : François Dufrêne et Bernard Heidsieck.

François Dufrêne & la lignée « élémentaire » / « phonatoire »[40]

François Dufrêne rejoint le groupe Lettriste en 1946, l'année de sa fondation, groupe qu'il quitte quelques années plus tard, en lui reprochant sa « pauvreté d'invention »[41]. Les Lettristes avaient pourtant, comme nous l'avons dit précédemment, poussé très loin l'exploration des *media*, en intégrant, pleinement, des composants non-verbaux dans leurs poèmes, signalés par des « lettres nouvelles ». Mais, « en dépit d[e cette] intuition novatrice », comme le souligne Bernard Heidsieck, le lettrisme « est resté finalement, aveuglément, limitativement, désespérément ancré à la sacro-sainte page, refusant la logique de son postulat de départ »[42]. C'est précisément ce que Dufrêne reproche à Isou et ses disciples dans son « Demi-tour gauche pour un cri automatique » ; à leur poésie « écrasée sous le pied de la lettre unijambiste », il oppose une poésie « hors de page », une « criation de transes intranscriptibles »[43].

En effet, Dufrêne se procure très tôt un magnétophone et commence dès 1953 à improviser directement dessus ses *Crirythmes*. Il substitue ainsi la bande magnétique et la scène à la page, ce qui lui permet une exploitation et exploration plus libres et plus larges du *bio-medium*. L'apparition de cette nouvelle pratique de divulgation s'assortit donc d'une nouvelle pratique de composition poétique, qui consiste à travailler aussi bien sur un matériau phonétique que phonatoire. En d'autres termes, le poète désormais compose tout autant avec les sons de la langue (les phonèmes), qu'avec les divers bruits que peuvent produire les organes de la phonation (appareil respiratoire, langue, larynx, etc.). Plus précisément, le poète non seulement *écrit* avec des éléments *sub-vocaux*, mais il intègre encore à son poème *l'exploration* de ceux-ci, en laissant une large place à l'improvisation. Gil J Wolman, lui aussi dissident du lettrisme, suit la même voie avec

40 *Ibid*.
41 DUFRENE, François, « Demi tour gauche pour un cri automatique », *Archi-Made*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2005, p.115.
42 HEIDSIECK, Bernard, *art. cit.*.
43 DUFRENE, François, *op. cit*., p.115.

ses *Mégapneumes.* Ils forment, ensemble, ce qu'ils ont baptisé « l'ultra-lettrisme ».

François Dufrêne inaugure ainsi la filière « primitiviste »[44] de la poésie sonore, synthèse et dépassement de la poésie phonétique, enregistrée et scénique[45]. À cette filière appartiennent, entre autres, Julien Blaine avec ses « poëme[s] en chair & en os et à cor & à cri » et sa poésie « élémentaire », Bob Cobbing et sa « body-generated poetry », Bartholomé Ferrando, ou encore Jaap Blonk. Ces poètes travaillent sur les « micro-événements et micro-éléments du subvocal ou de l'infra-linguistique »[46], c'est-à-dire sur les composantes minimales de la langue (lettres, phonèmes) ou bien sur les « substrats organiques et pulsionnels de la voix et de la parole »[47] (souffles, bruits, et tout autre geste ou action qui relève du *bio-medium*).

Au sein de cette branche de la poésie sonore se développent, d'une part, de nouvelles pratiques de composition caractérisées par l'exploration et exploitation très large du *bio-medium*, l'improvisation, et, plus rarement, par une utilisation créatrice du *techno-medium* (par des coupes ou superpositions, par exemple) ; et, d'autre part, de nouvelles pratiques de divulgation : le poème est réalisé sur scène, en *live*, ou est enregistré sur bande magnétique.

Bernard Heidsieck & la lignée « systématique » / « pragmatique »[48]

> Le poème donc, dans son perpétuel souci de communication, s'est alors résumé, concentré, dans le cri, dans le phonème, dans des suites de phonèmes, dans le son. Fuyant ainsi la page et redevenu « actif » pour tout dire, il a utilisé les moyens, les techniques électriques, électro-acoustiques, qui se sont offertes à lui et qui sont celles de notre bain quotidien.[49]

Comme le sous-entend Bernard Heidsieck dans cet extrait, la seconde branche de la poésie sonore naît peu après la première. Dans les années 1950, tandis que Dufrêne s'affranchit de la page, et ouvre une nouvelle voie à la poésie, Heidsieck à son tour « renonc[e] à poursuivre dans la voie – jugée sans issue – de la "poésie écrite " »[50]. Il compose alors, en 1955, ses premiers « poèmes-partitions ». Ceux-ci, comme leur nom

44 BOBILLOT, Jean-Pierre, *op. cit.*, p.43.
45 Cette filière correspond au courant « phonétique ou post-phonétique » identifié par Bernard Heidsieck, *in* HEIDSIECK, Bernard, *art. cit.*
46 BOBILLOT, Jean-Pierre, *op. cit.,* p.62.
47 *Ibid*, p.43.
48 *Ibid,* p.64.
49 HEIDSIECK, Bernard, *Notes Convergentes,* Romainville : Al Dante, 2001, p.139.
50 BOBILLOT, Jean-Pierre, *op. cit.*, p28.

l'indique, sont destinés à être oralisés ; la page y assure donc un rôle de partition, indiquant, en plus des composants strictement verbaux, le « rythmes, les durées la vitesse, les hauteurs de tons »[51] à adopter pour la lecture. Si le poème n'est pas encore à proprement parler *sonore*, l'intégration de ces éléments supra-verbaux dans l'écriture du poème témoigne de cet « élargissement du domaine du signifiant au-delà du linguistique restreint »[52] dont parle Philippe Castellin.

C'est en 1959 que la poésie d'Heidsieck entre dans son « stade électro-acoustique »[53], lorsque le poète se procure un magnétophone et commence alors à

> inclure dans le poème (…) tout autre chose que le seul matériau verbal, dont, censément, serait fait, depuis toujours et par nature, un poème : des bruits de rue, des cris, des rires d'enfants[54].

À partir de 1961, le poète pousse plus loin son exploration et exploitation du *techno-medium*, en commençant, dans « poème-partition 'J' », à

> à manipuler la bande et à utiliser les possibilités spécifiques du magnétophone au niveau même de la création, au niveau de la composition ou recomposition du texte sur la bande par découpages, superpositions, mises en espaces, etc.[55]

Bernard Heidsieck développe ainsi une nouvelle pratique de composition, basée sur l'utilisation créatrice du *techno-medium*. La bande magnétique est selon lui « un nouveau stylo, une nouvelle machine à écrire » avec laquelle « pouvait et allait s'opérer un renversement à 180 degrés du texte, cela quant à sa facture et quant à sa transmission »[56].

Le magnétophone va en effet permettre également aux poètes de développer de nouvelles techniques de divulgation, qui dépassent le simple enregistrement. En effet, Bernard Heidsieck ne se contente pas d'enregistrer ses œuvres sur bande magnétique, mais met au point un dispositif de lecture/diffusion/action qu'il expérimente dès 1962 avec son « poème-partition B2B3 ». Ce poème est une superposition de deux pistes sur la bande : l'une est destinée « à la lecture *live*, par le poète (debout, tenant bien visiblement les feuillets dactylographiés) ; l'autre (enregistrée à part donc), à la diffusion *off*, synchrone avec la lecture »[57]. Jean-Pierre Bobillot nomme cette nouvelle pratique

51 HEIDSIECK, Bernard, cité par BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris : Jean Michel Place, 1996, p.37.
52 CASTELLIN, Philippe, « De la poésie retreinte à la poésie généralisée », *op. cit.*, p.286.
53 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, *op.cit*., p.79.
54 *Ibid*., p.80.
55 HEIDSIECK, Bernard, cité in *Ibid*, p.80.
56 HEIDSIECK, Bernard, *op. cit*, p.191.
57 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit.*

« lecture / diffusion / action »[58], puisque Heidsieck lit un texte en même temps qu'est diffusé un autre texte, et que le tout passe par « un engagement, corps et biens, total ! Souffle et muscle en cause »[59] du poète lui-même. Cette pratique s'enrichit, en outre, de l'héritage de la poésie scénique, en exploitant également le *socio-medium* : Jean-Pierre Bobillot explique ainsi, à propos de la version scénique de « Bilan ou mâcher ses mots », que l'action du poète y consiste, pendant le diffusion de l'enregistrement du poème, à « "distribuer, pendant le temps de l'audition, sur un plateau, des langues de chat", tandis que "quelques participants" sont "conviés à venir sur scène, face au public, manger un gâteau" »[60]. Dès 1963, d'ailleurs, Bernard Heidsieck qualifie sa pratique de « poésie action » plutôt que de « poésie sonore ».

Bernard Heidsieck inaugure ainsi la filière qu'on pourrait dire plutôt "technologique" de la poésie sonore, synthèse et dépassement de la poésie scénique, enregistrée et simultanée. Les poètes de cette lignée travaillent sur les « macro-composantes lexicales, sémantiques, syntaxiques ou encore contextuelles ou conversationnelles du langage ordinaire »[61], c'est à dire sur le discours ou la syntaxe (les expérimentations « *systématiques* »[62]) ou bien sur le langage en acte, la communication (les « approches *pragmatiques* »[63]).

Si certains poètes, comme Michèle Métail, qui poursuit depuis plusieurs décennies son « poème infini », n'utilisent pas particulièrement les technologies du son (à l'exception du microphone), la plupart les exploitent, comme Patrick Dubost, et réemploient parfois le dispositif de lecture/diffusion/action de Bernard Heidsieck.

Telles sont donc les pratiques de composition et divulgation poétiques dont héritent les auteurs de notre corpus : d'un côté, des pratiques principalement axées sur un utilisation créatrice du *bio-medium* ; de l'autre, des pratiques davantage fondées sur une exploitation du *techno-medium.*

58 *Ibid*.
59 Cité par FRONTIER, Alain, *op. cit*., p.347.
60 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, *op.cit*., p.211.
61 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, *op. cit.*, p.63-64.
62 *Ibid*, p.64.
63 *Ibid.*

c. Des héritiers : Sébastien Lespinasse, Anne-James Chaton, Thomas Braichet et Cosima Weiter

Parmi les poètes actuels qui perpétuent ces pratiques, notre choix de corpus s'est tout d'abord porté sur les œuvres de Sébastien Lespinasse et d'Anne-James Chaton, en ce qu'ils nous paraissent être, comme nous l'avons annoncé,« le[s] plus fidèle[s], et, à la fois, le[s] plus inventif[s] héritiers »[64] de chacune de ces deux grandes filières dont est constituée la poésie sonore.

Sébastien Lespinasse (1975) semble en effet être « le plus fidèle, et, à la fois, le plus inventif héritier »[65] de la filière « primitiviste » – ou « élémentaire / phonatoire »[66] – qui prend racine dans la poésie phonétique des futuristes russes et des Dada, passe par les lettristes et devient pleinement sonore avec les ultra-lettristes, comme François Dufrêne ou Gil J Wolman. Il se dit lui-même « entrepreneur d'expériences, laboureur de langues, activiste polyglotte », car il porte une attention toute particulière à la matière phonique du langage, à ses éléments constitutifs, c'est-à-dire à l'« infra-linguistique » mais également à tout ce qui soutient et permet ce travail phonique, c'est-à-dire le *phonatoire.* Sébastien Lespinasse exploite en effet, dans le sillage de François Dufrêne et Julien Blaine, très largement le *bio-medium* dans la composition de ses poèmes : dans sa poésie, chaque placement d'organes, chaque geste, comme chaque son est signifiant, pleinement intégré au dispositif du poème. Aussi œuvre-t-il dans le sens de ce que Jean-Pierre Bobillot appelle la « scénovociture »[67], une écriture de la scène et de la voix.

De son côté, Anne-James Chaton (1970) semble être « le plus fidèle, et, à la fois, le plus inventif héritier »[68] de la seconde filière – « systématique / pragmatique »[69] selon une typologie grammaticale, « technologique » selon une typologie basée sur le degré d'exploitation du techno-medium. Il s'inscrit plus spécifiquement dans le sillage de Bernard Heidsieck, dont il « perpétue, en l'adaptant à son propos, le dispositif»[70] de lecture/diffusion/action : il compose, lui aussi, des poèmes constitués de deux pistes, l'une destinée à la lecture directe, l'autre à la diffusion *off* simultanée. Sa pratique consiste essentiellement en un travail de prélèvement de ce qu'il appelle des « écritures

64 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit*.
65 *Ibid*.
66 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, *op. cit.*, p.43.
67 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit.*
68 *Ibid.*
69 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, *op. cit.*, p.64.
70 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit*.

très pauvres » du monde actuel, que sont « tous les reçus et tous les documents que produit la société contemporaine au quotidien, et qui nous habitent, qui nous occupent en permanence »[71], de mise en voix et de montage, pour aboutir à des œuvres qui trouvent une réalisation sur scène (ou sur cd) : il s'agit, dans les termes de Jean-Pierre Bobillot, d'une « scénauditure »[72].

Il nous paraissait intéressant, en outre, d'adjoindre à ce premier corpus deux autres auteurs, Thomas Braichet (1977-2008) et Cosima Weiter (1973) qui, contrairement à Sébastien Lespinasse et Anne-James Chaton, ne comptent sans doute pas parmi « les plus fidèle[s] […] héritiers » de la poésie sonore, afin d'étudier la reprise et le renouvellement des pratiques en question dans des œuvres qui nous paraissent être des ramifications plus lointaines de la poésie sonore.

Thomas Braichet, en effet, est présenté en tant qu' « artiste » plutôt qu'en tant que « poète sonore »[73] – il a développé sa pratique aux Beaux-Arts –, bien qu'il se dise « auteur », sans doute en raison des formes souvent dites « hybrides » de ses œuvres ; celles-ci sont ce qu'il appelle des « livreaudio », c'est-à-dire qu'elles sont constituées d'un livre et d'un cd. Notons que l'adjectif hybride ne désigne pas uniquement le mélange d'écrit et de son : Braichet lui-même dit de ses cd qu'ils « se ballad[ent] entre musique, musique concrète, électro-acoustique, pièce radiophonique et lecture »[74]. Comme le remarque Gilles Dumoulin, ses œuvres « n[e] [sont] donc pas *sensément* de la "poésie sonore", mais bien [des] livre[s] à *lire* et à *écouter* »[75], livres qui présentent par ailleurs la particularité d'être narratifs. Aussi Thomas Braichet nous semble-t-il être un bon exemple d'auteur qui reprend et refond les nouveautés formelles apportées par la poésie sonore – plus précisément celles de Bernard Heidsieck – dans un genre radicalement nouveau.

Cosima Weiter, quant à elle, est, au sein de ce corpus, un exemple de poète qui ne « se définit pas » comme une « poète sonore », mais qui reprend « les diverses pratiques de composition et/ou de divulgation » de la poésie sonore / action. De celles-

71 Entretien avec Anne-James Chaton, par BOURSEILLER, Christophe, « Musique matin », *France Musique*, disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xrrw5m_anne-james-chaton-musique-matin-26-06-12_music> [page consultée le 21/09/2013].

72 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit*.

73 La page que lui consacre le site du FLAC, par exemple, l'annonce comme « artiste transdisciplinaire » : <http://www.leflac.fr/noms/36/thomas_braichet> [page consultée le 02/05/2016].

74 Entretien avec Thomas Braichet, par Fabrice Eglin, in *Revue & Corrigée*, n°70, décembre 2006, p.6.

75 DUMOULIN, Gilles, « On ne va pas sortir comme… de Thomas Braichet », consultable en ligne : <http://www.sitaudis.fr/Parutions/on-ne-va-pas-sortir-comme-de-thomas-braichet.php> [page consultée le 20/07/2015]

ci, elle dit simplement que « ces données font partie d'[elle] et résonnent à l'intérieur de [s]on travail de manière plus ou moins consciente »[76], car elle a « commencé à écrire et pratiquer ce qu'on appelle la poésie sonore sans avoir aucune culture de la chose »[77]. Notre choix tient également au fait que son travail opère une synthèse de l'héritage des deux filières de la poésie sonore. En effet, comme Anne-James Chaton et Bernard Heidsieck, Cosima Weiter fait un usage créatif du *techno-medium* (superpositions de voix, intégration de bruits, etc.), et ses poèmes correspondent linguistiquement à la filière pragmatique. Sa démarche cependant – nous entendons par là tant sa philosophie de la langue que certains traits de son *auditure* –, est pourtant plus proche de celle de Sébastien Lespinasse, avec qui elle partage une exploration poussée du bio-*medium*.

2- Notre démarche

Nous tâcherons donc, comme nous l'avons annoncé, de déterminer comment et dans quels enjeux ces quatre poètes contemporains, chacun à leur manière, perpétuent et renouvellent les pratiques et les dispositifs hérités de l'histoire de la poésie sonore, et à quelles nouvelles formes ou pratiques cela donne lieu : Sébastien Lespinasse, par une constante expérimentation de la « scénovociture », Anne-James Chaton, par un renouvellement de plus en plus poussé de l'héritage heidsieckien, Thomas Braichet, par la mise au point d'une *scriptauditure* narrative à partir de ce même héritage, et Cosima Weiter, par une adaptation libre de diverses pratiques de compositions apparues au cours de cette histoire.

Cette réflexion passera par l'étude de certaines œuvres qui nous semblent être exemplaires de la pratique – ou bien d'un aspect ou d'une étape de la pratique – de chacun de ces poètes. En effet, très peu de travaux – voire, pour certains, aucun travail – ont en effet été consacrés, à l'heure actuelle, à ces auteurs des nouvelles générations. Or, un des enjeux de ce mémoire est également de donner de la visibilité aux pratiques qui se développent dans le champ de la poésie contemporaine, et d'en révéler la pertinence. Nous entendons en effet montrer, au fil de nos réflexions, que ces œuvres s'inscrivent bel et bien dans l'histoire de la poésie, et peuvent, de fait, faire l'objet d'une analyse stylistique.

Nous avons donc fait le choix de consacrer à ces auteurs des études séparées – nous les avons sélectionnés, du reste, pour leurs différences –, en partant des plus

76 Entretien par courriel avec Cosima Weiter.
77 *Ibid*.

fidèles, Sébastien Lespinasse et Anne-James Chaton, pour aller vers les moins fidèles, qui sont, dans l'ordre, Thomas Braichet, et Cosima Weiter.

Les *audiopoèmes* abordés dans ce mémoire – à l'exception du poème « Écrire » de Lespinasse, dont il n'existe actuellement qu'une captation vidéo –, sont reproduits sur support cd en Annexe [*cf.* Annexe n°1, p.161].

I/ SÉBASTIEN LESPINASSE : UNE *SCÉNOVOCITURE*

Nous proposons tout d'abord d'étudier un des devenirs des pratiques développées au sein de la filière « primitiviste » de la poésie sonore, à partir de trois poèmes de Sébastien Lespinasse, qui est, parmi les auteurs de notre corpus, le seul à reprendre et à développer fidèlement cet héritage.

En effet, dans la lignée de François Dufrêne et Julien Blaine, Sébastien Lespinasse explore et exploite moins le *techno-medium* que le *bio-medium*. Jean-Pierre Bobillot parle à son propos de « scénovociture », ce qui signifie que son écriture utilise la voix, le corps et d'autres éléments scéniques comme media, comme stylo. Chacun de ses poèmes, en effet, si différents soient-ils, se base sur ces éléments : la matière de la langue, certes, mais aussi la voix, le souffle, la gestuelle.

Sa poésie est donc essentiellement phonatoire, physique, mais n'exclut que très rarement le sémantique (il le fait dans « Mégaphone-cri » et « Z » de *Pneuma-R*). Un dialogue s'instaure entre linguistique et infra-linguistique, qui est toujours renouvelé. Ainsi donne-t-il, tout en partant de son corps et du corps de la langue, des poèmes de factures assez diverses. Nous nous concentrerons sur trois d'entre eux, qui illustrent les différents traitements de la langue chez Sébastien Lespinasse : « Poem Amnesiq », tiré du cd *Pneuma-R*[78], « Mélodie b », tirée du *cd R*[79], et « Écrire », dont nous n'avons pour l'instant qu'une captation *live* au Centre Pompidou[80]. Le premier, « Poem amnesiq » se situe au niveau de la seconde articulation linguistique[81], et en-deçà. « Mélodie b » quant à lui est une trajectoire qui va de la seconde à la première articulation. Le dernier poème, « Écrire », relève de la première articulation.

Ce dialogue entre sémantique et sub-linguistique donne forme à des dispositifs signifiants, dispositifs qui nous permettent de présenter autrement le cheminement que nous allons suivre : nous pouvons dire, en effet, que ce que nous proposons ici est une sorte de tableau de la poésie de Lespinasse. Nous commencerons par en analyser un détail : le bruit, le grésillement de la langue, de la voix (« Poem amnesiq »). Prenant du

78 LESPINASSE, Sébastien, *Pneuma-R*, [cd], Paris : Traces Label, 2012.
79 LESPINASSE, Sébastien, *R*, [cd], Pneuma 01, 2006.
80 Disponible en ligne : <http://www.dailymotion.com/video/xb1ska_bruits-de-bouche-sebastien-lespinas_creation> [page consultée le 02/06/2014] ; le poème commence à 14 min 09 et se termine à 20 min 38 de la vidéo.
81 MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris : A. Colin, 1971.

recul, nous nous pencherons sur l'origine de ce bruit : une boîte à musique cassée (« Mélodie b »). Enfin, nous arriverons à une vue d'ensemble : le système du poète, dans lequel la boîte à musique et un objet parmi d'autres, aligné sur les étagères (« Écrire »).

1- « Poem Amnesiq » : *le bruit...*

Comme nous l'avons annoncé, « Poem amnesiq » est emblématique de la poésie phonatoire de Lespinasse, en ce qu'il agit au niveau de la seconde articulation, et en-deçà, dans la droite lignée de la poésie phonétique des premières avant-gardes, et de la poésie « subvocale » des ultra-lettristes. Disons qu'il travaille à l'échelle *quantique* de la langue, c'est-à-dire au niveau des plus petites composantes du langage, de la même façon que la physique quantique travaille à l'échelle atomique et subatomique. Il comporte toutefois des éléments sémantiques : son titre, et quelques mots. Or, ces composantes sémantiques renvoient à ce que le poème lui-même est en train de faire : c'est par ce dispositif signifiant que nous l'aborderons.

Notre analyse portera sur trois versions de ce poème :
- la version audio enregistrée lors d'un *Pneuma Récital* à Barjols, sur cd, sous le titre « Mnémo » (2008)[82],
- la version scénique que Lespinasse présente, dans un *Pneuma-Récital* au Centre Pompidou, comme un « poem amnesiq » (2009)[83],
- la version audio du cd *Pneuma-R,* titrée « Poem Amnesiq » (2010)[84].

Trois interprétations différentes, donc, puisqu'elles n'utilisent pas la même configuration médio-poétique (audio / scénique), et puisqu'elles relèvent en partie de l'improvisation. Mais il s'agit bien, fondamentalement, d'un même poème, car il est programmé comme indéfiniment variable : les trois réalisations suivent un même cheminement, dont le point de départ est le titre : « Poem Amnesiq ». Elles suivent en

82 LESPINASSE, Sébastien, *Pneuma Récital* (enregistrement réalisé en public à Barjols le 22 avril 2008), [cd], Plaine Page, 2008. « Mnémo » est disponible sur : <http://www.plainepage.com/editions/boitesvocales/pneuma.htm >. [page consultée le 8/05/2016]

83 Captation du *Pneuma-Récital* du 28 octobre 2009 au Centre Pompidou, disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xb1ska_bruits-de-bouche-sebastien-lespinas_creation> [page consultée le 02/06/2014] : le poème commence à 20:40 et se termine à 22:33 de la vidéo.

84 LESPINASSE, Sébastien, *Pneuma-R*, [cd], Paris : Traces Label, 2012.

quelque sorte des trajectoires parallèles, bien que le *finale* de la version scénique soit très différent des deux autres :

Le poème se déroule en trois temps. Il s'ouvre sur une exploration des phonèmes contenus dans le titre : [m], [n], puis plus tard [z], le tout sur une fréquence qui va de l'aigu jusqu'au médium. Progressivement arrive le phonème [R], la fréquence devient grave. Le son [R] devient un bruit de gorge, un bruit corporel ; c'est la deuxième étape (et le deuxième état) du poème. Les versions cd s'achèvent par l'arrivée et la formulation de « terminé », tandis que la version scénique se termine en-deçà de la langue : Lespinasse prolonge son chant de gorge à travers un mégaphone, passe progressivement le mégaphone de sa bouche à son front, jusqu'à ce que se fasse entendre un bruit de larsen.

Le titre « Poem amnesiq » laisse à penser qu'il est question, dans ce poème, d'« amnésie » ou de « mémoire », ce que confirme le titre alternatif, « Mnémo », donné au poème dans l'enregistrement du *Pneuma-Récital* à Barjols. Reste alors à savoir de quoi le poème est « amnésique », ce qui, nous semble-t-il, peut se déduire de la graphie du titre donné dans *Pneuma-R*. Dans celui-ci sont évacués les accents et les lettres muettes finales (e/ue), qui composent normalement les termes « poème amnésique ». Or, ces altérations graphiques appellent deux remarques : d'une part, seuls les signes graphiques ne jouant pas de rôle pertinent dans la prononciation des deux vocables sont supprimés. Ces suppressions annoncent ainsi une pratique fondée sur le travail de la matière phonique, et non écrite, des mots. D'autre part, un tel rejet des conventions orthographiques peut être interprété comme un refus, plus largement, de la langue institutionnelle et des mots qui la composent, auxquels le poète reprocherait, comme, en autres, Isidore Isou avant lui, d'être figés par trop de conventions dans des significations trop déterminées. Aussi ce « poem » serait-il « amnesiq » de cette langue.

Nous observerons, en effet, par l'étude de cette pièce, que la pratique de Sébastien Lespinasse consiste essentiellement à extraire les mots de cet état figé, de leur assujettissement à un sens unique. Il tente de les remettre en mouvement, de les ré-activer, et cela, en jouant de leur aspect concret, des sons que leur profération mobilise.

a. Ouvrir les mots…

Lespinasse travaille la matérialité des mots. Il élabore son poème à partir des phonèmes du titre : « poem amnesiq », soit les consonnes [m], [n], [z], [k] et les voyelles [ɔ], [e], [i].

Les trois versions s'ouvrent par une exploration des phonèmes [m] et [n], et de leurs rencontre avec les voyelles [i],[e],[ɔ], sur un rythme rapide. De leurs rencontres naissent des mots identifiables : « mots / minimaux / mnémo » pour la version scénique, « mnémo / nomine / nommer / miner / mots », sur le cd *Pneuma-R*, « mots » et [mɔnymɔ], croisement possible entre « monument » et « mots », pour le *live* de Barjols. Le poète investit les particules sonores du titre, les module, de sorte que ces termes (« poem », « amnesiq ») en rencontrent d'autres auxquels ils sont liés par leur matière phonique. À cet effet, il utilise des consonnes non-occlusives, qui sont, ainsi que le fait remarquer Jean-Pierre Bobillot, précisément « les moins articulantes »[85].

En associant des signifiants à d'autres signifiants, il tisse des liens entre leurs signifiés, tout en laissant l'auditeur/spectateur interpréter ces rapprochements. Dans la version de Barjols, on peut entendre [mɔnymɔ], qui associe « mots » à « monuments », et qui avec l'arrivée du phonème [z] devient « communisme ». Se crée alors un réseau de sons et de sens entre les termes « poèmes / amnésie / mots / monuments / communisme ». Le sens n'est pas donné. D'ailleurs, il n'y a pas de « sons » imposés non plus : Lespinasse crée toujours à partir de la partition. L'improvisation fait partie intégrante de sa poétique. Aussi les différentes versions du poème voient des termes très différents apparaître lorsqu'aux phonèmes [m] et [n] s'ajoute le [z]. Tandis que dans la version de Barjols, apparaît le terme « communisme », dans la version du cd *Pneuma-R* on peut entendre « phonèmes / phénoménaux / phénomènes ». Dans les deux cas, le poète rajoute un phonème extérieur au titre ([z], [f]) qui permet d'étendre le réseau des sonorités/sens.

Notons enfin, toujours en ce qui concerne l'audio-texte, que presque tous les mots disent ce que le poème est en train de faire : il produit des « mots », des noms (« nomine »), il « nomm(e) », il produit des « phonèmes », ce sont des « phénomènes ». Là encore, l'auditeur/spectateur est renvoyé à la matérialité de la langue et du poème lui-même. Dans deux des trois versions, l'œuvre se termine de cette manière : le phonème [R] arrive, s'ensuit un passage profondément guttural – , nous y reviendrons –

85 BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. » n°76, *L'intranquillle*, n°5, Saint-Quentin-de-Caplong : Atelier de l'Ageau, 2013.

puis il se combine avec les autres sons déjà explorés, [e], [m], [i], [n], auquel s'ajoute la consonne [t]. Le poète joue, allonge, les différentes syllabes, jusqu'à formuler audiblement : « TERMINÉ ». Et c'est en effet sur ce terme que le poème se termine. Il fait ce qu'il dit. Tous ces commentaires qui portent sur ce que le poème fait « en surface » nous révèlent en fait que ce n'est pas là l'important. De la même façon que dans d'autres poèmes de Lespinasse, la phrase entière, qui n'arrive clairement qu'à la fin, n'est pas l'élément le plus important du poème. Le plus important, c'est le cheminement qui y mène. C'est l'état mouvant, mobile et tout ce qu'il peut impliquer. Il en va de même dans ce poème. Ce qui compte, c'est la mise en action des phonèmes – qui y perdent alors leur statut phonologique –, c'est ce qui se passe lorsqu'on les fait vibrer au niveau tant linguistique qu'infra-linguistique.

Dans un entretien, Sébastien Lespinasse dit aimer l'« idée de faire confiance à la matière des mots, à leurs orientations, à tout ce monde que l'on trouve dès que l'on commence à ouvrir les mots, à les fondre, à voir comment ils copulent ensemble, comment ils fabriquent ensemble, comment ils s'appellent les uns les autres »[86], ce qui résume bien ce que nous avons analysé jusqu'ici : ce qui se passe au niveau de l'audio-texte. Et à ce niveau-là, Lespinasse s'inscrit dans la lignée de Gherasim Luca, d'après qui le poème est « un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées »[87]. Pour ce dernier, c'est le *bégaiement* qui permet d'« ouvrir les mots » et de libérer leurs potentielles significations. Pour Sébastien Lespinasse, c'est son souffle, c'est un travail sur son corps lui-même.[88]

86 Entretien avec Sébastien Lespinasse, par DELMAS, Anaïs, « Portrait d'une voix de profil », *Multiprise*, 2010, n°17, p.6-7. Disponible sur : <http://fr.calameo.com/read/00078710640928fadeb31> [page consultée le 22/11/2013].

87 LUCA, Gherasim, « Introduction à un récital », Vaduz, 1968, cité par VELTER, André, in : LUCA, Gherasim, *Héros-Limite*, Paris : Gallimard, 2001, p.XII.

88 Sébastien Lespinasse fait, par ailleurs, régulièrement référence à Ghérasim Luca : le poème « toutes proportions gardées » (cd *R*) est une reprise de deux poèmes de ce dernier, intitulés « Prendre corps » ; la construction par accumulation que met en œuvre Lespinasse dans certains de ses poèmes a elle aussi à voir avec la poétique de Luca (nous y reviendrons, dans notre étude de « Mélodie b ») ; enfin, des citations sont glissées dans certains poèmes, comme dans « Une » (cd *Pneuma-R*) dont les expressions « Pass / passi / passio » sont tirées du poème de Gherasim Luca « Passionnément ».

b. … par le souffle …

Et ce n'est pas pour rien que son récital s'intitule *Pneuma-R*. Le souffle est une composante capitale de sa poésie. Si les phonèmes utilisés dans « Poem amnesiq » sont presque tous des constrictives, c'est parce que ce sont les « moins articulantes », ce qui implique qu'elles sont celles qui laissent passer le plus d'air. L'émission des sons [m], [n], ou [z] permettent / requièrent une émission d'air continue. Aussi le poète peut-il souffler les phonèmes – et tout ce qui s'y accroche au passage –, leur insuffler de l'oxygène (au sens très concret) et donc (au sens symbolique) de la vie, de l'énergie. La consonne [R] est de fait le phonème-blason de Lespinasse[89], étant celui qui laisse passer le plus et le plus librement *l'air* (comme son nom l'indique). Cette consonne, vibrante, est celle qui épouse le mieux le déplacement du souffle. Car le souffle se meut, et c'est sans doute en cela qu'il est – comme le battement de cœur – un symbole de vie. La poésie sonore, phonatoire ou non, donne souvent à sentir ces mouvements vitaux : Gil J. Wolman, avant Lespinasse, travaille à partir de variations respiratoires dans ses *Mégapneumes* (1950) ; Bernard Heidsieck quant à lui compose son *Poème-partition* « A » à partir de la métrique cardiaque, et de ses anormales variations.

Sébastien Lespinasse nous donne donc à entendre/voir/sentir cette circulation du souffle, ainsi que la manière dont il en gère le flux – la *phonation*. Et il semble bien que dans ce poème la danse des *positions* – au sens lettriste du terme : « Nous appellerons position, l'ensemble complexe défini par les places que doivent nécessairement prendre les organes de phonation (langue, dents, palais, etc.) pour pouvoir l'émettre »[90] – que la danse des positions, donc, soit signifiante en elle-même.

Nous verrons que le poème est non seulement une exploration des mots « poem / amnesiq », mais qu'il nous parle aussi d'amnésie / de mémoire.

c. …, du bout des lèvres jusqu'au fond du ventre, ..._

Lorsque l'on prête attention à la phonation, on observe dans toutes les versions du poème une progression des lèvres vers la gorge, de l'aigu (fréquence élevée) au grave (basse fréquence), c'est à dire que l'on passe de sons qui résonnent dans la tête à des sons qui résonnent dans le ventre, et des phonèmes au bruit.

89 *cf.* les titres de ses deux albums : *Cd-R* et *Pneuma-R*.
90 LEMAÎTRE, Maurice, *Qu'est-ce que le lettrisme*, Paris : Fischbacher, 1954, p.58.

En performance, Sébastien Lespinasse commence par placer ses mains, l'une au-dessus de ses lèvres, l'autre à côté de sa bouche, comme pour signifier que le poème commence à cet endroit. Et il s'ouvre en effet par un jeu sur les phonèmes [m] et [n], c'est-à-dire une bilabiale et une apico-dentale : cela commence par se jouer au niveau des lèvres et des dents. Même chose pour les voyelles employées, [e], [i], [o], qui sont des voyelles antérieures fermées – bien qu'il y ait également des [ɔ], ouverts. Les consonnes [m] et [n] sont en outre des nasales, et leur émission les fait résonner dans la tête de l'émetteur (et dans celle du récepteur). Ce qui se double du fait que le poète commence par les former dans les aigus.

Puis, à chaque nouvelle respiration – et cela est assez net dans la version cd *Pneuma-R* – le poète descend vers une fréquence inférieure, donc un son moins aigu, jusqu'à parvenir à une hauteur qu'on pourrait qualifier de « medium ». Ce type de son résonne non plus dans la tête mais dans la poitrine. C'est là qu'arrive le phonème [z], apico-alvéolaire, qui déplace la production du son un peu plus vers l'intérieur de la bouche. Puis le poète produit, d'abord sporadiquement, puis de plus en plus fréquemment des [R] uvulaires qui font résolument descendre la phonation vers la gorge.

Le poème entre alors dans un autre état, car le phonème uvulaire [R] devient un véritable bruit guttural. Il n'y a plus de mots, ni de phonèmes. Cette phase-là, par laquelle passent toutes les versions de « Poem amnesiq » s'apparente à un véritable chant de gorge (*throat singing*), très grave, qui vibre dans le ventre, qui requiert une respiration abdominale. Son *ex-pression* mobilise alors, avec encore plus d'intensité, tout le corps du poète, comme en témoigne le geste fortement appuyé de ses bras qui se meuvent autour de son diaphragme et de haut en bas vers son ventre. À ce moment, ce qui nous est donné de percevoir, ce n'est plus seulement la matérialité de la langue, c'est le corps du poète qui profère.

d. … jusqu'à oublier la langue.

Nous en revenons alors au thème de la mémoire, « mnémo ». Il semble bien que, dès le début, le poème est « amnésique » d'une langue figée, policée et comme morte, dont il ne garde que des phonèmes, afin de la remettre en mouvement, en vie. Mais maintenant, lors de ce chant de gorge, le titre prend tout son sens : il s'agit bien d'un poème, or il n'y a plus de langue. Le poème oublie en quelque sorte la langue, pour se

rappeler la présence du corps. Il (re)trouve aussi un mode de communication plus immédiat que la langue : celui du corps, qui passe aussi bien par le bruit guttural que par la gestuelle.

En cela, la version *live*, la « performance » que Lespinasse donne au Centre Pompidou, me semble de loin la plus intéressante. Elle se termine en deçà de la langue. Le poète profère ce chant guttural dans un mégaphone, et tout en proférant il passe le mégaphone sur son visage pour l'appliquer sur son front. Il ne se tait que lorsque le mégaphone émet un bruit de larsen. Symboliquement, c'est sa tête qui émet dans le mégaphone ce bruit continu. Le spectateur ne peut s'empêcher d'associer ce son à celui d'un encéphalogramme plat, signe qu'il n'y a plus d'activité cérébrale – et ainsi de le relier au titre : « Poem amnesiq ». Nous pouvons aussi interpréter ce signal sonore comme une expression de la présence du poète.

Sébastien Lespinasse semble ainsi réaliser le vœu de Bernard Heidsieck

> qu'à travers [''la poésie sonore''] – au-delà des mots et des sons ou à travers sons et mots physiquement saisis et retransmis – passe ou doit passer une électricité immédiate qui transcende les normes habituelles de la communication [91] :

le bruit final du mégaphone est comme l'illustration très-concrète de cette « électricité immédiate ». Et en effet, par sa présence même et par son corps, le poète arrive à transmettre des sensations qui sont aussi des sens, à l'auditeur/spectateur. Des *sensations*, car le poème demande au récepteur de le percevoir par tout son corps, de part la nature vibratoire du son. Les sons aigus résonnent également dans sa tête à lui ; les sons graves vibrent aussi dans son ventre. Ainsi, « celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale »[92] (Gherasim Luca).

Cette première approche de l'œuvre de Sébastien Lespinasse nous aura ainsi permis de voir que ce poète réinvestit pleinement les pratiques de la filière « primitiviste » ou « post-phonétique » de la poésie sonore / action. En effet, le *texte* même de « poem amnesiq » est constitué d'élément verbaux, phonétiques, phonatoires et scéniques (le geste final et le mégaphone), dont l'agencement fait sens. A cet égard, une des originalités de la pratique de Lespinasse nous semble être de réinvestir un

91 Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, Al Dante, 2001, p.140-141.
92 LUCA, Gherasim, « Introduction à un récital », Vaduz, 1968, cité par VELTER, André, in : LUCA, Gherasim, *Héros-Limite*, Paris : Gallimard, 2001, p.XII.

héritage poétique très expérimental, dont les réalisations peuvent parfois paraître assez austères – nous pensons ici, par exemple, aux *Crirythmes* de François Dufrêne ou aux *Mégapneumes* de Gil J Wolman –, en y réintroduisant une part de sémantique, de sorte à créer une amorce fictionnelle. Si cet aspect fictionnel est limité, dans « poem amnesiq », par le caractère métatextuel des divers signes qui le composent, il est, dans des poèmes comme « Mélodie b » ou « Écrire », nettement plus développé, comme nous allons l'observer.

2- « Mélodie b » : *...de la boîte à musique cassée...*

Tandis que la performance de « Poem amnesiq » part du linguistique pour aller vers l'infra-linguistique, plusieurs poèmes de Lespinasse dessinent une trajectoire inverse, c'est-à-dire qu'ils vont de la phonétique ou/et du phonologique vers une phrase articulée. C'est le cas de « Mélodie b » (du cd *R*) ou de « Pluie » (du cd *Pneuma-R*).

« Mélodie b » se joue entre la première et la seconde articulation linguistique. La sémantique y est bien plus présente que dans « Poem amnesiq ». Pour autant, le corps, la gestuelle y jouent un rôle tout aussi important.

En effet, des poèmes qu'il donne lors du *Pneuma Récital* au Centre Pompidou, « Mélodie b » est sans doute le plus gestuel, le plus physiquement engagé. Bien qu'il en existe aussi une version cd[93], il s'agit essentiellement d'un poème scénique, qui donne autant à voir qu'à entendre :

Avant même d'annoncer le titre, le poète se place dans la posture d'un automate, un bras levé, un bras baissé, les mains tendues, rigides. À chaque émission de son, les bras bougent, par à-coups, de bas en haut ou de haut en bas : soit ils bougent lorsque le poète-automate essaie de produire un son articulé, soit ils bougent de façon décalée, et dans ce cas le poète émet un son proche de [kRR kRR] – son qu'il est malaisé de traduire en alphabet phonétique puisqu'il s'agit d'un élément non-verbal, d'une onomatopée, plus précisément, puisqu'il imite le bruit d'une machine dont les mécaniques seraient coincées.

Le poète agit et parle comme un automate cassé, et en *imite* le bruit. Ici, dire c'est faire donc, puisque le poète incarne la figure de cette « boîte à musique [...]

93 Disponible en ligne : <http://www.musiqueapproximative.net/post/sebastien-lespinasse-melodie-b> (page consultée le 18/02/2014)

cassée » dont précisément il parle. Ainsi, « Mélodie b » présente quelque chose de l'ordre de la diégèse, de la fiction – dont il convient de dégager les enjeux. Nous parlerons principalement de la version *live* donnée au Centre Pompidou[94]. [*cf.* Annexe n°2, p.162] pour la retranscription du poème].

a. Un dispositif

Tout d'abord, cette fiction mécanique agit comme un dispositif expérimental qui permet à Lespinasse d'explorer ce qui se passe lorsque l'on bloque le bon fonctionnement de la profération, lorsque l'on butte sur les phonèmes et les syllabes.

Ce poème a en effet la particularité de se baser essentiellement sur des occlusives (principalement sur le phonème [b], comme le titre l'indique), ce qui n'est pas le cas des autres pièces de Lespinasse, qui ont principalement pour matière des non-occlusives, de préférence vibrantes, comme « Poem amnesiq » ([m], [n], [R]), mais aussi « v'ivre » ([v]), « R » ([R]), « Z » ([z]), etc. Dans celles-ci le poète gère des « flux de langage »[95], des émissions de son en continu ; dans celle-là, c'est tout l'inverse. Les occlusives nécessitant un blocage total de l'air, et étant sans durée, le poète est amené à éprouver les ruptures, les barrages dans la langue.

Ce choix du blocage est dicté, à deux niveaux, par la phrase qui sert de matière première au poème : « la boîte à musique ronde en bois blanche est cassée ». Au niveau du signifiant, d'une part, parce que celui-ci contient trois occurrences de l'occlusive [b] ; et au niveau du signifié, d'autre part, puisque le sens de la phrase veut que quelque chose soit « cassé ». Ainsi tout le poème est-il un jeu sur les sons et le sens de la phrase.

Celui-ci ne porte pas, en effet, seulement sur le phonème [b], car la pièce est construite, comme souvent chez Lespinasse, comme une « trajectoire »[96] qui va de l'émergence du phonème [b] et de l'esquisse du premier mouvement, jusqu'à l'articulation de la phrase finale, et de l'enchaînement gestuel.

---

94 LESPINASSE, Sébastien, « Mélodie b », *Pneuma Récital* du 28 octobre 2009 au Centre Pompidou, disponible sur <http://www.dailymotion.com/video/xb1ska_bruits-de-bouche-sebastien-lespinas_creation> [page consultée le 02/06/2014] : de 27:56 à 30:48 de la vidéo.

95 Entretien avec Sébastien Lespinasse, par DELMAS, Anaïs, « Portrait d'une voix de profil », *Multiprise*, 2010, n°17, p.6-7. Disponible sur : <http://fr.calameo.com/read/00078710640928fadeb31> [page consultée le 22/11/2013] : « Il me semble qu'il s'agit de devenir sujet de sa langue. Et mon rôle de sujet c'est parfois de ralentir, d'accélérer, de gérer ce flux de langage ».

96 *Ibid*.

b. Fiction mécanique et réalité organique

Le poème commence en effet par l'émission du phonème [b], et même avant, puisqu'il décompose les étapes de la phonation : prendre de l'air, le retenir dans ses poumons, puis dans sa bouche, placer ses lèvres, puis expulser l'air d'un coup. Comme dans « Poem amnesiq », il s'agit donc de rendre palpable le souffle dans le corps, non plus cette fois comme un flux continu, mais en le bloquant et débloquant par salves.

Le mouvement mécanique de son bras souligne le processus. Lespinasse inspire, baisse le bras d'un cran, comme pour faire pression sur l'air qu'il retient dans sa cage thoracique, alors l'air vient dans ses joues. Encore un cran en-dessous et l'on voit les joues gonflées, les lèvres placées, au bord de l'explosion. Au troisième coup de bras arrive le phonème [b] – [be], plus précisément –, et le bras remonte aussitôt, retrouve sa place initiale.

Puis, il recommence, mais après nous avoir montré l'arrivée d'une occlusive sonore, c'est l'arrivée d'une semi-voyelle [bwa], puis du mot « boîte », qu'il décompose. Le [be], avec une consonne bilabiale et une voyelle très fermée, est suivi d'un [bə], dont le son vocalique est moins fermé, puis d'un [bɔ], plus ouvert. Le [b] est ainsi suivi de sons vocaliques à l'aperture de plus en plus grande, jusqu'à devenir la diphtongue [bwa], début du mot « boîte ». Le fait de buter sur chaque son permet donc de faire sentir l'origine physique, organique, de la parole. On sent ainsi que [bwa] est une trajectoire qui prend son origine dans les poumons (le souffle), part des lèvres ([b]), s'en détache ([w]), puis est projeté devant soi ([a]). Même chose avec l'arrivée progressive du mot « ronde » (moins d'une minute après), décomposé en [R] puis [Rɔ̃] suivie de [n], et [d].

On pourrait dire que le poème commence dans le phonatoire pour arriver au phonologique, mais ce ne serait pas exact car le sub-phonétique affleure constamment, quand entre deux articulations de la séquence « boi » le poète se prépare à émettre le phonème [b] mais n'émet finalement qu'un bruit de lèvres. Ces éléments renforcent l'impression de blocage et ainsi soulignent l'effort physique du performeur.

Cette idée de parler comme une boîte à musique cassée constitue précisément la fiction dont l'auteur s'autorise pour rendre palpable la phonation de chaque son. De la même manière, les mouvements des bras, dans lesquels Lespinasse met la même tension, la même résistance que dans la profération des mots, soulignent son effort physique, musculaire. Autrement dit, ce que cette fiction *mécanique* donne à voir et à entendre est, paradoxalement, l'origine *organique* de la profération.

c. La musication de la langue

En nous rendant palpable le travail physique de la profération, Lespinasse attire du même coup notre attention sur le caractère sensible de la langue, sa matérialité.

Le poème est en effet une exploration des signifiants de la phrase « la boîte à musique ronde en bois blanche est cassée », de ses sons constitutifs que le poète fragmente, extrait de l'ordre syntaxique, et remet en jeu par le bégaiement et l'improvisation. En effet, comme tous les poèmes de Lespinasse, « Mélodie b » comporte une part d'improvisation, dont on peut, en comparant différentes interprétations, retrouver les constantes.

Ainsi, en comparant la version du *Pneuma Récital* (au Centre Pompidou) avec celle qu'il donne au festival Expoésie[97], et à la version cd, on remarque que le poème commence systématiquement par les mots (dans l'ordre) : « boîte / en / bois / blanche ». Or, il ne s'agit pas des premiers mots de la phrase finale (« la boite à musique »). L'ordre d'apparition des mots n'est donc pas celui de l'ordre syntaxique. Il est en fait dicté par la matière même de ces mots.

Le poème débutant par le phonème [b], il est logique que les trois mots commençant par ce phonème (« boîte / bois / blanche ») soient les premiers formulés. « Boîte » et « bois » se suivent parce qu'ils commencent par la même séquence : [bwa]. C'est d'ailleurs parce que les mots sont fractionnés (soit en syllabes ou séquences de plusieurs phonèmes, soit en phonèmes pris isolément), que « en » succède à « boîte » : le poète découpe ce dernier en [bwa] suivi de [tɑ̃], pour faire la liaison. Et ce n'est qu'après avoir introduit ce phonème [ɑ̃] qu'il formera le mot « blanche », qui le contient aussi. De la même façon, c'est sans doute parce que le mot « ronde » comporte lui aussi un son vocalique nasal qu'il apparaît, dans les trois versions, à la suite du mot « blanche ». Les sons s'appellent, donc, par des traits phonologiquement communs (la « nasalité », dans l'exemple de « blanche » et « ronde »), en une sorte de glissement métonymique au niveau des signifiants.

Lespinasse travaille ainsi (avec) la matière concrète de la langue, qu'il « tord » et « hache »[98] pour en faire une « mélodie ». Si le poème s'intitule « mélodie » c'est –

97 Disponible en ligne : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-video-sebastien-lespinasse-22/> [page consultée le 18/02/2014].

98 Entretien avec Sébastien Lespinasse, *Libr-critique*, disponible sur : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-2009-entretien-video-avec-sebastien-lespinasse-12/> [page consultée le 18/02/2014]. :

certes, entre autres, par dérision, car le bégaiement forcené s'oppose à toute idée de « mélodie » ou d' « harmonie » – mais c'est aussi parce qu'en composant avec des phonèmes, des syllabes et des éléments non-verbaux, et en les répétant, le poète musique la langue.

Le poème en effet progresse par répétitions et adjonctions ; la structure en est donc fondamentalement répétitive. Or, en reprenant les mêmes séquences sur le même ton (sur la même *hauteur*), le poète crée un rythme, de la musication, ce qui est particulièrement frappant dans la version cd, dans laquelle l'absence de gestes est compensée par une plus grande attention à la manière de dire les mots. Prenons par exemple la séquence :

> La boîte à ronde en bois blanche
> La boîte à ronde en bois blanche est est est
> la boîte à ronde en bois blanche (De 0:56 à 1:1)

Le groupe nominal « La boîte à ronde en bois blanche » est prononcé, à chaque fois, sur le même ton et à la même vitesse, ce qui instaure une cadence. Dès lors, l'attention de l'auditeur se porte davantage sur la matière phonique de l'énoncé que sur son signifié, d'autant plus que ce dernier est brouillé. La séquence verbale est, en effet, rendue abstraite, d'une part, par l'ellipse du substantif « musique » qu'est sensée introduire la préposition « à », et, d'autre part, par la prononciation de la lettre « t » du verbe « est » – le poète le prononce [ɛt].

De semblables effets d'abstraction et musication sont obtenus, peu après, par la combinaison d'aphérèses, d'apocope, d'ellipse et de répétitions :

> la boîte à [my] ronde en bois blanche est [se] est [se]
> […] la boîte à [myz] ronde en bois [se] [se]
> la boîte à [myz] ronde en bois blanche est [se] [se]

Ici, la fin du mot « musique » et le début du mot « cassée » sont tronqués, et le verbe « être » est absent de la seconde ligne de notre transcription – ces ellipses et sections étant justifiées par la fiction de la machine qui dysfonctionne.

Ainsi, ce que nous avons appelé « fiction mécanique » permet-elle de « lester de la musicalité dans la langue », comme le dit Lespinasse lui-même : « Les bégaiements, toutes ces choses-là, je ne les utilise pas tellement pour représenter une défaillance mentale. C'est plutôt un point sur lequel j'achoppe pour donner de l'intensité, pour lester

« C'est ça qui m'intéresse, que le poème soit un corps de Dionysos, mais en vrai corps quand même, qui soit quelque chose de l'ordre d'une matière et qui puisse se hacher, se tordre, se donner, se boucher, etc ».

de la musicalité dans la langue »[99] – pour notre part, nous parlerons de « musication » plutôt que de musicalité.

d. La langue comme boîte à musique

Si le signifiant prime, c'est que dans « Mélodie b », le signifié de la phrase est déjà montré, mis en acte. Aussi la phrase dans sa totalité n'est-elle dite qu'à la fin, pour clore le poème, le refermer sur lui-même. À ce moment d'ailleurs, la « boîte à musique » n'est plus « cassée », puisqu'à chaque syllabe correspond un mouvement net des bras (l'un monte, l'autre descend), et que les gestes comme les mots s'enchaînent dans une syntaxe déterminée à l'avance. Or, c'est précisément à cette syntaxe, à cet ordre, que le poète entend échapper par le bégaiement.

Le titre permet une assimilation entre le poème et une « mélodie », et entre le poète et une « boîte à musique […] cassée », c'est-à-dire que la boîte à musique est une métaphore de la langue elle-même. Or, le propre de cet objet est de répéter constamment la même mélodie, accompagnée d'une figurine qui refait constamment les mêmes gestes. Il en va de même de la langue. Francis Ponge emploie d'ailleurs une métaphore similaire : il parle de « manège ». Comme la boîte à musique, le manège est un automate ; il tourne en boucle, toujours dans le même sens, et ses composantes (chevaux de bois, sièges, etc) effectuent constamment les mêmes mouvements (rotation, montée / descente, ou autre), le tout sur une même musique. Or, comme nous le voyons à propos de Lespinasse, Ponge propose une « sortie du manège » par une « reconsidération élémentaire lexicale, organique», ainsi que l'explique Sollers dans un entretien[100]. C'est ce qu'ils font tous deux, à des échelles différentes (disons que Lespinasse opère dans la langue à une échelle plus petite, à un niveau microscopique, comme nous l'avons vu).

Cette « reconsidération élémentaire » du langage est pour eux nécessaire car celui-ci, si nous ne luttons pas contre sa pesanteur, véhicule toujours une idéologie, une vision du monde : « Il y a, à travers la langue, » explique Lespinasse, « des rapports sociaux, il y a des sociolectes, il y a une organisation hiérarchique, il y a un corps

99 *Ibid*.

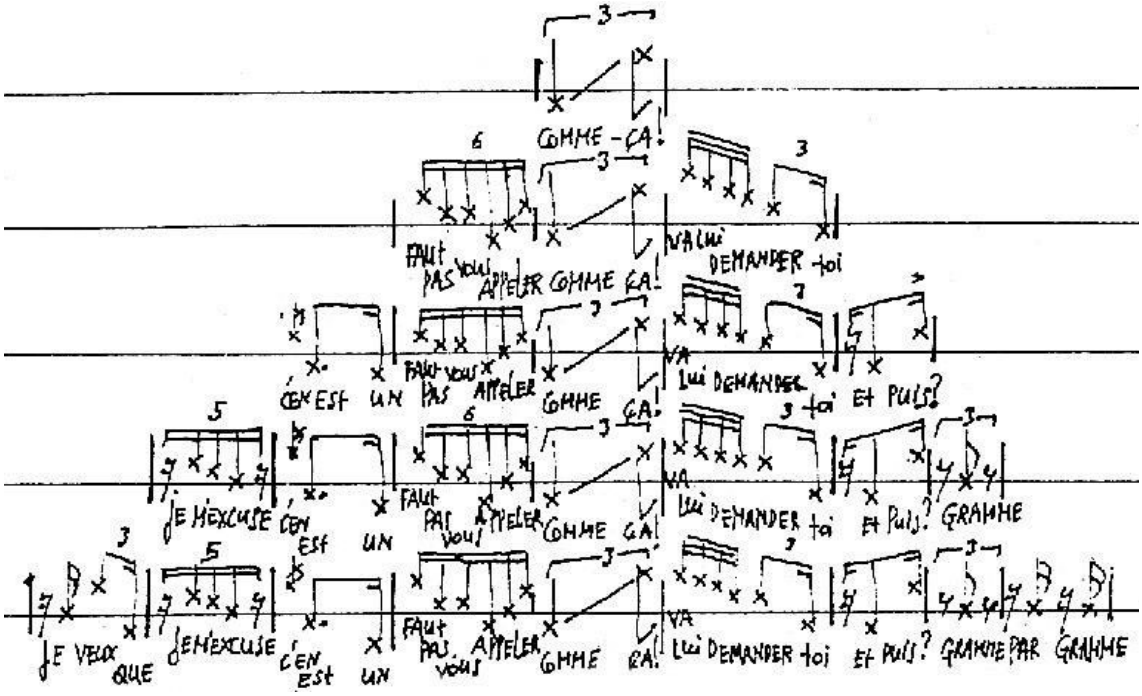
100 PONGE, Francis, SOLLERS, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers,* Paris : Seuil, 1970, p.11.

social »[101]. Ainsi s'agit-il « d'en être conscient, et à partir de là, d'agir en conséquence »[102], selon les mots de Ponge. Les deux poètes pensent qu'il faut « modifier le langage »[103].

Le fait de triturer la langue permet en outre d'échapper à l'appauvrissement du langage – et donc de la réalité –, c'est-à-dire d'éviter ce que Ponge nomme les « lieux communs ». Le problème est en effet que, comme le dit Gherasim Luca, « le mot n'a qu'un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière »[104]. Le bégaiement de Luca et de Lespinasse est alors un moyen de sortir de cet état de fait. Le premier suggère de « briser la forme où [le mot] s'est englué » pour que « la sonorité s'exalte » et que « celui qui écoute [soit] introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale »[105]. Le second ne dit pas autre chose lorsqu'il déclare, investissant le vocabulaire deleuze-guattarien, « viser à une langue intensive, une langue parcourue d'intensités »[106].

Et en effet, comme le fait Gherasim Luca dans « Passionément », Lespinasse ouvre les mots par le bégaiement dans « Mélodie b » – à ceci près qu'il ne laisse pas les particules de mots se croiser pour en créer de nouveaux, comme il le fait dans « Poem amnesiq ». Ce qui est intéressant ici est ce qui se passe en-deçà du jeu sémantique : la musication inhérente à la langue, et l'énergie du poète. En cela, le mode de composition par adjonction de « Mélodie b » est à rapprocher de celui des *Récitations* (1978) du compositeur Georges Aperghis. Chez ce dernier, la langue y est considérée en même temps dans son aspect phonique (la voix et les mots sont les uniques composantes des *Récitations*), et sémantique : une phrase se forme au fil des répétitions et ajouts, qui n'est complète qu'à la fin [voir l'extrait de la partition de « Récitation n°11 » ci-après]

101 Entretien avec Sébastien Lespinasse, Libr-*critique*, disponible sur : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-2009-entretien-video-avec-sebastien-lespinasse-12/> [page consultée le 18/02/2014].
102 PONGE, Francis, SOLLERS, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p.14.
103 *Ibid*., p.15
104 LUCA, Gherasim, « Introduction à un récital », 1968, cité par André Velter dans Gherasim Luca, *Héros limite*, Paris : Gallimard, 2002, p.XII.
105 *Ibid.*
106 Entretien avec Sébastien Lespinasse, *Libr-critique*, disponible sur : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-2009-entretien-video-avec-sebastien-lespinasse-12/> [page consultée le 18/02/2014].



Georges Aperghis, "Récitations n°11"

Ainsi, cette fiction de la boîte à musique cassée amène-t-elle Lespinasse à « bégayer dans sa propre langue »[107] . Il « taille dans sa langue une langue étrangère » en extrayant les mots de leur rôle syntaxique et de leur forme fixe, pour en travailler la matière concrète, sur le mode du blocage, du « barrage ». Ce qui passe alors à travers cette langue presque abstraite, c'est l'énergie que le poète déploie à la proférer, la tension (sur les occlusives), le relâchement (sur les constrictives) du corps profératoire. Aussi Lespinasse parvient-il à « cette langue du corps sans organe »[108] à laquelle il aspire.

Quittant le détail de ce poème, on peut considérer le poème « Mélodie b » comme un *zoom* sur une « boîte à musique » qui se trouve, parmi une multitude d'autres objets, dans « Écrire » [*cf.* la transcription que nous donnons, en annexe, du poème « Écrire » , au sein de laquelle nous avons mis en évidence la « boîte à musique » : Annexe n°3, p.164]. Dans la réflexion philosophique que permet la forme de ce dernier,

107 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux,* Paris : Les éditions de Minuit, 1980, p.124 : Deleuze et Guattari parlent du « bégaiement créateur de Gherasim Luca, dans le poème "Passionnément" » et de celui d'autres auteurs (Kafka, Beckett, entre autres), en expliquant à ce propos que ces auteurs sont « bègue[s] du langage lui-même » : « Bégayer, c'est facile, mais être bègue du langage lui-même, c'est une autre affaire, qui met en variation tous les éléments linguistiques, et même les éléments non linguistiques, les variables d'expression et les variables de contenus ».

108 ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* Studios de la Radio Française, 1947 : « il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté ».

on retrouve également la notion de « barrage », mais il ne s'y agit plus, alors, d'une modalité d'action sur la langue ; le mot « barrage » y désigne un empêchement, une restriction, qu'incarne également la notion d' « organes ».

3- « Écrire » : *...posée sur l'étagère du poète.*

Parmi les poèmes *intensifs*, *vibratoires* que donne Lespinasse dans son *Pneuma-Récital,* vient s'insérer un long texte philosophique, « Écrire ».

Contrairement à ses autres poèmes, il ne se situe pas au niveau de la « bruiterie subvocale »[109], mais présente quelque chose de l'ordre du discours : des mots, articulés en phrases (de la syntaxe), elles-mêmes articulées en un texte plutôt long. Plus exactement, cette pièce mêle une énumération d'objets (qui sont vraisemblablement ceux qui entourent le poète au moment où il écrit) et un discours à la première personne.

Dans un entretien, Lespinasse explique qu'il dit parfois « des textes qui sont finalement très difficiles, qui parlent de choses très dures, des textes qui parlent de la mort, de l'impossibilité de vivre qu['il] ressen[t], et qui font rire tout le monde » – « Écrire » en est un exemple particulièrement éloquent. En effet la partie discursive du poème parle de la vie et de ses limites, sa finitude. C'est cette partie du texte qui paraît assez « dure », par le vocabulaire qui y est employé (« vivre / invivable / incapable / prudence / possession de soi... ») et son organisation syntaxique. L'énumération, qui constitue l'autre partie du texte, paraît plus légère et prête à rire, par son vocabulaire trivial (« chaussettes trouées dépareillées ») et par sa forme même (une simple juxtaposition dont le lien avec la partie discursive n'est au premier abord pas évidente).

Nous verrons que cette dernière est en fait, sans doute, la plus sombre, car ces deux strates mêlées forment une sorte de *memento mori*, que la mise en voix et en corps du poète parachèvent. [une retranscription du poème est donnée en Annexe n°3, p.164].

109 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *Inter : art actuel,* numéro 114, printemps 2013.

a. Limites & « petits barrages »

La conscience des limites

Lespinasse insiste beaucoup sur l'écart absurde qu'il y a entre la petitesse de la Terre (« notre petite planète perdue ») et « l'immensité sans bornes du cosmos ». Cette pensée se retrouve dans plusieurs de ses poèmes, notamment dans ceux de son livre *Fougax et Barrineuf vont en bateau*. Dans « Impression Mona Hatoum » par exemple : « L'océan est pourtant vaste autour d'eux, masse à travers laquelle leur existence est sculptée, dans un petit coin oublié du n'importe où » [110]; ou encore dans « (Digression) » : « Je suis quelque part dans le monde. Dans un point précis du cosmos. J'occupe un lieu, une toute petite parcelle d'espace »[111]. Comme dans *Écrire*, on y relève l'opposition entre le « cosmos / le vaste », et le « petit » : espace délimité.

De même, il souligne l'écart entre l'éternité du cosmos et la « toute petite parenthèse de [s]a vie • de l'humanité • d'une existence d'une planète comme la Terre »[112]. A deux reprises il parle du « peu de temps » qui nous est imparti (« si peu de temps pour s'aimer […] si peu de temps pour aimer ») avant le « moment de la mort demain après • demain ou dans une seconde ». Le discours est donc un *memento mori* explicite : il dit qu'il faut « pisser son être dans le grand fleuve de l'oubli ». Lespinasse partage ainsi l'idée de Tristan Tzara selon laquelle « Mesurée à l'échelle Éternité, toute action est vaine »[113] – il cite Tzara comme étant un des auteurs qui a le plus marqué son travail, en particulier avec ses manifestes dada[114]. Or, il me semble qu'il y a en effet un lien à établir ici entre « Écrire » et certains de ces manifestes, comme *Manifeste Dada* de 1918 : Tzara y déclare que « la vie est une mauvaise farce, sans but ni accouchement initial » ; Lespinasse dans « Écrire » dit que le monde est « sans finalité ni origine » – même signification (synonymes), même construction (« sans […] ni [...] »).

La vie n'a donc pas de sens, elle est « invivable » (le mot est répété trois fois). Plusieurs autres adjectifs (substantivés ou non) à préfixe privatif sont d'ailleurs employés : « l'impossible / incompréhensible / intraduisible ». Ce discours sur

110 LESPINASSE, Sébastien, *Fougax et Barrineuf vont en bateau*, Châteauroux-les-Alpes : ed. Gros Textes, 2013, p.29.
111 *Ibid.,* p.51.
112 (Les signes « • » correspondent à des pauses dans la diction. Nous y reviendrons).
113 TZARA, Tristan, « Manifeste dada », *Dada*, n°3, 1918 publié dans *Dada : réimpression intégrale et dossier critique de la revue publ. de 1917 à 1922*, Nice : Centre du XXe siècle, p.56.
114 Entretien avec Sébastien Lespinasse par Chloé Le Bris, « Entre(deux)tien », disponible sur : <http://poema-blog.cie-lescalier.com/post/2014/04/02/Entre%28deux%29tiens-avec-S%C3%A9bastien-Lespinasse> [page consultée le 5/05/2014].

l'existence est donc placé sous le signe du paradoxe, de l'antithèse, car même si elle est « invivable » ou « impossible », on vit cependant. Là encore, on peut faire un parallèle avec le manifeste dada : « entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE »[115]. Car ce paradoxe est fertile : « je vous souhaite l'invivable qui me secoue qui • me fait vivre et me tue ». A l'oxymore « vie invivable » s'ajoute l'antithèse « vivre » et « tue ». Si la vie est « invivable » c'est donc parce que le poète ne se satisfait pas de respirer, n'a pas un rapport naïf à la vie. Il a pris conscience des limites de l'existence, ce n'est qu'à partir de là qu'on peut vraiment agir ; et c'est précisément ce mouvement, cet effort qui le « secoue », qui est créateur – nous nous basons sur le poème « (Impression Mona Hatoum)» pour extrapoler :

> Dans leur enfance verte, quand ils n'étaient pas encore conscients, leur vie était plus simple. Plus fausse aussi. Elle se construisait dans le vide, l'illimité du vide. […] Maintenant ils sont face à un mur d'autant plus impénétrable qu'il est presque invisible, mur ténu de ficelles tout contre eux. Ils doivent se construire face à ça, dans la conscience des limites, se construire contre la certitude de ne pas s'en sortir[116].

Nos « petits barrages »

Ce poème extrait de *Fougax et Barrineuf* révèle le parallèle entre le rapport du poète à l'existence en général, et son rapport au langage en particulier. En effet, il y est question d'un « mur d'autant plus impénétrable qu'il est presque invisible », et, dans une phrase qui précède la citation, d'un « voile qui les [Fougax & Barrineuf] coupe du reste du monde ».

Ce « mur », ce « voile », peuvent autant être le langage (en tant que médiation entre le réel et notre conscience), que les limites concrètes de notre existence. Ces « murs » sont également évoqués dans « Écrire » : « des murs emprisonnent et nous protègent ». Il n'y est donc pas seulement question des limites inhérentes à notre condition, mais aussi de celles que l'on se crée : les « petits barrages ».

Les « petits barrages » dont parle Lespinasse, sont nos « certitudes », c'est à dire les concepts, les idées, que nous avons (et qui nous ont[117]), que nous ne mettons pas en doute. « Que l'on a », car ces certitudes ne sont que les débris, les formes réifiées, gelées, d'une pensée « qui va ». Ainsi, dans « Écrire », quand Lespinasse déplore la

115 *Ibid.*

116 LESPINASSE, Sébastien, *Fougax et Barrineuf vont en bateau*, Châteauroux-les-Alpes : ed. Gros Textes, 2013, p.28 (On note là encore que l'opposition « l'illimité / limites » recoupe l'opposition « l'immensité sans borne / petite planète perdue »).

117 cf. le poème de Lespinasse «Actif::Passif » : « Nous qui parlons sommes parlés / Nous qui achetons sommes achetés... »

« possession de soi », « le besoin pleurnichard de récupérer son don » et notre propension à « retenir », à « s'obséder du bonheur », les termes utilisés ont tous un rapport avec l'idée de détenir, d' « avoir ».

C'est qu'il est nécessaire d'être attentifs aux concepts, de s'en défier, sans quoi nous nous limitons considérablement : « c'est quand on croit savoir qui on est qu'on est le plus dans l'ignorance », c'est-à-dire que lorsque nous nous croyons (dé)finis, nous oublions que nous sommes en constant changement, nous oublions toutes nos potentialités. Interroger les concepts c'est, fondamentalement, interroger le langage, sans quoi au lieu de parler nous risquons d'être « parlé[s] par les mots »[118] comme Lespinasse le dit dans une interview, parlé[s] par une idéologie.

Cette réflexion sur la langue apparaît explicitement dans « Écrire » , lorsqu'il dit « entend[re] dans le silence son propre sang se révolter encore dans les organes, se révolter encore dans la signification ». Les « organes » et la « signification » sont deux exemples d'enfermement. Les organes sont un exemple des limites physiques, concrètes, qui nous sont assignées (au même titre que les limites spatiales et géographiques de l'homme) – on retrouve ici le souhait d'Artaud de former un « corps sans organes »[119]. La « signification », c'est une des limites que nous nous créons nous-mêmes, c'est l'enfermement mortifère dans un concept, dans une catégorie, ce sont les « tiroirs du cerveau, et ceux de l'organisation sociale » que dit détruire Tristan Tzara dans le « Manifeste Dada » de 1918[120]. Le sang, fluide qui circule, c'est un flux : le flux vital. Et la poésie de Lespinasse se base précisément sur des flux : « flux de langue » ou flux de l'énergie vitale du poète qui profère.

b. Flux & « forces de vie »

Une poétique

Cette pièce peut en effet être lue, *aussi*, comme une poétique, ainsi que l'indique son titre : « Écrire ». Lespinasse s'y explique sur les raisons pour lesquelles il écrit (« j'écris *pour* … », « *alors*, écrire […] *c'est une manière de* [...] »).

118 Entretien avec Sébastien Lespinasse, par DELMAS, Anaïs, « Portrait d'une voix de profil », *Multiprise*, 2010, n°17, p.6-7. Disponible sur : <http://fr.calameo.com/read/00078710640928fadeb31> [page consultée le 22/11/2013].

119 *cf.* note 108 p.38 de ce travail.

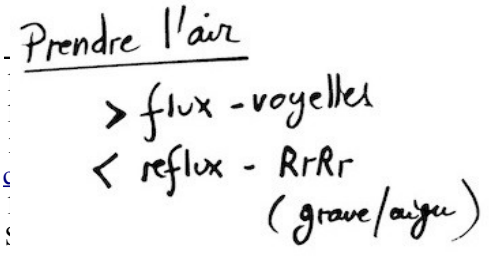
120 TZARA, Tristan, « Manifeste dada », *Dada*, n°3, 1918 publié dans *Dada : réimpression intégrale et dossier critique de la revue publ. de 1917 à 1922*, Nice : Centre du XXe siècle, p.56.

La poétique de Lespinasse est basée sur ces « flux », qui sont un des thèmes centraux du poème « Écrire », sous le nom de « forces de vie » : « des forces de vie qui s'abattent sur moi / filtrer un peu de ses forces / prendre un peu de leurs forces / une force qui va / donner encore de la force pour donner ». C'est à ces « forces de vie » que le poète associe sa pratique poétique. Il dit en effet écrire « pour survivre à la pression des forces de vie », et qu'écrire « est une manière de filtrer un peu de ses forces [à la vie] ». Au cœur de sa poésie il y a donc la vie concrète, et donc, il y a le corps. D'où une poésie en acte, en action, plutôt qu'une poésie gravée dans un livre. D'où aussi une préférence pour la profération scénique plutôt que pour l'enregistrement discographique.

Le poète dit en effet qu'il faut se « jete[r] » et toujours « continuer à risquer », ce qu'il fait dans ses poèmes, qui, par l'importante part d'improvisation qui les constituent, sont à réinventer continuellement. Cette pensée fait d'ailleurs écho à la poétique de Bernard Heidsieck, dans les textes duquel se retrouvent souvent ces deux termes : dans ses « Notes sur le poème-partition D4P (Art poétique) », par exemple, Heidsieck parle du « *risque* » ou de l'« aventure dans lesquels, à corps perdu, s'est *jeté* le poème »[121], et du rôle de d'anti-somnifère » de la poésie qui la pousse à « se *jeter*, brûlante, dans ce jeu de quilles d'anesthésiés »[122]. Cette idée de « se jete[r] », chez l'un comme chez l'autre, va de pair avec celle de « donner » dont nous avons déjà parlé. Ce que Lespinasse donne au public dans une performance, ce sont encore, avant tout, des flux matériels – des ondes sonores, de l'énergie. Dans un autre entretien il confie que ce qui l'intéresse « c'est l'idée que le poème agit, le poème fait quelque chose, le poème soulève quelque chose, il a une force »[123] – Tzara aussi clame dans son tract de 1921 que «DADA *soulève* TOUT » (nous soulignons).

Ses poèmes sont donc davantage des expériences à vivre que des objets de langage ; leur agencement médio-poétique inclut donc totalement le *bio-medium* et le *socio-medium*[124].

Flux de langue



On pourrait objecter que n'importe quelle

, Romainville : Al Dante, 2001, p.25.

r-critique, disponible sur : <http://www.t-pas-net.com/libr-bastien-lespinasse-12/> [page consultée le 18/02/2014].
re, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de éro 114, printemps 2013.

personne lisant un poème donne également de l'énergie, mais Lespinasse s'en distingue en ce qu'il pense ses poèmes mêmes en terme de « flux de langue » : et cela, explicitement, tant dans ses entretiens que dans ses partitions, comme dans cet extrait de la partition de « Prendre l'Air », ci-contre. En d'autres termes, cette énergie vitale est inscrite dans le processus de création du poème. Lespinasse considère et manie la langue dans toute sa matérialité : les composantes phonétiques des phonèmes, mais aussi le souffle qui les porte, le corps entier du poète qui les profère.

« Écrire » semble bien différent de ces poèmes-là (des poèmes comme « prendre l'air », « v'ivre », etc.), puisqu'il s'agit manifestement d'un texte entièrement écrit, puis lu. Écrit avec des phrases. Néanmoins ce poème est lui aussi, d'une autre manière, composé en flux, et met ainsi en acte ce dont il parle.

Le texte est en effet construit sur des répétitions et reprises qui lient les différentes phrases et propositions à l'intérieur de chacune d'elles, de sorte que le texte « coule ».

Prenons par exemple les lignes 2 à 27 de la transcription , de « on se jette dans le courant » jusqu'à « son don ». Les six premières propositions sont liées par l'anaphore du pronom « on » . Certaines d'entre elles reprennent, en outre, la précédente en l'augmentant d'un mot (« on donne on donne tout ») ou d'un préfixe (« on puise dedans on s'épuise »). La sixième proposition commence par « on continue », verbe qui donne lieu à un polyptote quand il est repris dans la phrase suivante : « continue / continuer / continuellement ». Suite à cette derrière occurrence, c'est l'anaphore de « contre » qui assure l'enchaînement des dernières parties de ce passage.

Autre exemple, des lignes 31 (« ce qui en fait sa valeur c'est ») à 39 (« du cosmos ») : deux fois le poète répète « sa capacité à ne pas », puis « sa capacité d'être une force qui va », il reprend là le verbe être (« ce qui en fait sa valeur c'est […] d'être »). L'attribut du sujet est « force », mot repris trois fois par le pronom relatif « qui » , qui permet donc de prolonger la phrase par trois relatives. Comme pour le verbe être, la dernière proposition relative se terminera également par le mot sur lequel a commencé la construction de la série, c'est-à-dire ici « force » : « une force […] qui donne encore de la force », proposition qui à son tour est prolongée par l'anaphore de la préposition « pour », etc. Le texte entier s'enchaîne par des reprises de ce type : reprises grammaticales (pronoms relatifs), dérivations (polyptotes), répétitions de toutes sortes,

parallélismes de construction.

Nous disions donc que le poème met en acte ce dont il parle, car cette force qui traverse tout, qui « se nourrit de tous les obstacles », qui « va », qui « continu[e] » encore, n'est pas seulement le thème du poème mais en est aussi le principe compositionnel. Le texte semble en effet être traversé par un flux continu.

Sébastien Lespinasse lors d'un entretien que le rôle du « sujet de sa langue », c'est-à-dire de celui qui la parle au lieu d'être parlé par elle, est « de ralentir, d'accélérer, de gérer ce flux de langage ». C'est ce qu'il fait dans « Écrire ». En effet, lorsqu'il le dit sur scène, il marque des pauses très brèves (le temps d'une respiration), qui viennent scander le poème. Celles-ci ne sont pas placées entre des groupes de mots plus ou moins autonomes sur le plan syntaxique et sémantique, mais s'intercalent entre des mots grammaticalement interdépendants : entre un nom et son déterminant (« des • forces de vie »), un verbe et son sujet (« que la vie • passe »), un nom et l'adjectif épithète qui le caractérise (« ticket de métro • déchiré »), etc.

Nous parlerons de pauses avant de parler de respiration, car il nous semble probable que « Écrire » ait été rédigé avec des espaces, des trous dans le texte, comme certains autres poèmes de *Fougax et Barrineuf vont en bateau* dont voici un extrait (p.40) :

je me promène avec mon bric- à-brac
à organes et je ne sais plus comment inventer
la solidarité de mes mains de mon souffle de mes
poumons de mon foie de ma colonne [125]

Il semble que ces pauses aient pour fonction d'entrecouper le flux continu du discours, de le bloquer à des moments inattendus pour mieux « le gérer », comme dans les poèmes plus « expérimentaux » de Lespinasse. C'est une manière de ne pas se laisser aller à dire des phrases qui ne nous appartiendraient pas (la langue dominante et ses idées), en redonnant de la présence aux mots, aux signifiants, en rappelant que le langage n'est pas transparent. C'est un procédé comparable à l'utilisation des occlusives dans « Mélodie b ».

Laurent Meynier, *Nature morte de prospectus avec vanité,* *ateau*, Châteauroux-les-Alpes : ed. Gros 2009-2010

c. La mise en corps / en scène du *memento mori*

Ce poème a vraisemblablement été écrit, puis lu. Ainsi les gestes et la mise en voix, en souffle, ont ici un autre statut que ceux de « Mélodie b ». Dans ce dernier, ils font partie intégrante du texte (*vocoscénotexte*), c'est-à-dire que ce poème utilise, entre autres, le corps du poète comme composante médio-poétique majeure (le *biomedium*). La situation est donc différente dans « Écrire » : le souffle et les mouvements de bras *accompagnent* le flux du poème. Pour reprendre le terme employé dans l'extrait de *Fougax et Barrineuf [...]* cité précédemment, il s'agit fondamentalement de « solidarité » (« de [s]es mains // de [s]on souffle / de[s]es poumons ») avec le texte. Ils en renforcent le message, sans y être inhérent pour autant.

Un texte autonome

En effet, si l'on reprend le texte en lui-même, on peut y voir un *memento mori*, une vie et son envers, la mort. La vie, c'est ce flux continu dont nous avons parlé précédemment. Ce *memento mori* est complété par une énumération d'objets, qui constitue une sorte de vanité, au sens pictural du terme.

> Ces objets sont tous usagés, ils portent les traces de leur utilisation, les marques du temps : « une nappe cirée avec quelques trous / un stylo bille avec l'embout mâchonné / paquet de biscuits entamé / cendrier pastis 51 plein d'mégots ». Or dans les vanités, de nombreux objets sont représentés pour rappeler que toutes ces possessions, tous ces plaisirs terrestres sont vains et ne nous empêcheront pas de mourir. A ceci près que dans les vanités classiques il s'agit souvent de symboles de richesses, ou de connaissance, tandis qu'ici, les objets sont triviaux : « une montre bon marché / un récipient en plastique rempli de liquide vaisselle / rouleau de papier essuie-

tout ». Mais il se pourrait que ce fût là une caractéristique des vanités contemporaines. De ce point de vue on peut en effet comparer la vanité de Lespinasse à celles de Laurent Meynier, notamment « Nature morte de prospectus [...] » ci-dessus, ou encore « Nature morte avec hamburger, coca light et vanité »[126]. Chez le photographe comme chez le poète, les objets qui constituent la vanité sont triviaux et ont tous plus ou moins un rapport avec la société de consommation. Tous deux citent des marques (Coca-cola pour Meynier, « pastis 51 » pour Lespinasse), ou des formules en lien avec la publicité, comme les prospectus de Meynier où l'on peut par exemple lire : « Gagnez un voyage », ou comme les mentions : « un paquet de biscuits entamé ouverture facile » chez Lespinasse. Le flux vital du poème est donc, dans « Écrire », entretissé avec cette vanité.

Le poème se termine d'ailleurs sur la répétition de l'expression « un vieux pull qui pue », qui devient à la toute fin une anaphore de « un vieux pull ». Contrairement à ce qui se passe dans le reste du poème, les pauses n'interrompent plus les phrases (peut-être même n'y a-t-il plus de pauses), et chaque groupe de mot est dit en entier : « un vieux pull qui pue • une chaise en bois • une bouteille de vin vide ». Il n'y a plus le tempo marqué du début, les choses se figent et se cristallisent en l'unique forme du « vieux pull qui pue », de la même façon que les composantes de « Mélodie b » se figent en une phrase finale : « la boîte à musique est cassée ».

On peut considérer ce « vieux pull » comme les restes, les vestiges du poète dont le « je » disparaît, mais peut-être aussi comme une métaphore du texte lui-même, qui est également un des restes du poète. En effet, le mot texte vient du latin « texere » qui signifie « tisser, tramer ». Le « vieux pull », fait de tissu, se prête donc bien à la métaphore. Or, Lespinasse rappelle que « nous sommes les dépositaires d'une langue que nous n'avons pas fabriquée nous-mêmes, qui vient de loin. Nous mourrons et les mots continueront leur chemin sans nous, ils sont peut-être plus vivants que nous »[127]. Le poète nous propose ainsi une vanité linguistique, dans laquelle l'immortalité est dans la langue (le collectif), et est donc immanente.

Or, pour faire le lien avec la poétique des flux de Lespinasse, c'est précisément parce que les textes ne sont qu'une vanité de plus que le poète dit « écrire très peu »[128],

126 Disponible en ligne : <http://laurent.meynier.free.fr/pages/nouvelles-vanites.html> [page consultée le 30/03/2014].

127 Entretien avec Sébastien Lespinasse, par DELMAS, Anaïs, « Portrait d'une voix de profil », *Multiprise*, 2010, n°17, p.6-7. Disponible sur : http://fr.calameo.com/read/00078710640928fadeb31 [page consultée le 22/11/2013].

128 *Ibid.*

et préfère le plus souvent les performances, où il s'agit de « tout donner » *hic et nunc*, d'être intensément présent (*carpe diem*).

Une mise en corps complémentaire

La mise en scène (ou : en voix et en corps) vient, comme nous l'avons dit, accompagner le sens du poème, le rendre palpable.

En effet, le texte, au début, s'apparente à un flux continu, rythmé par les répétitions et reprises, le poète fait un mouvement de bras circulaire, cyclique. Ce mouvement va de pair avec la respiration. À chacune des brèves pauses, qui interviennent plutôt régulièrement, le poète inspire de façon très nette. Le poème est ainsi ponctué d'une respiration, qui participe de la symbolique vitale du poème.

Or, à la fin du poème, le poète cesse de bouger son bras, puis le laisse pendre, et cesse de faire entendre la respiration. Le ton se fait plus monotone, plus lent. Jusqu'à ce qu'à ce que le poète se taise, et reste un moment silencieux devant son texte. Plus de mouvement, plus de respiration : c'est bien une sorte de mort qui nous est donnée à voir et à entendre.

La mise en scène colle donc de très près à ce qui est dit, tout en restant une sorte d'accompagnement, d'oralisation publique d'un texte écrit.

▨ ▨ ▨ ▨

Ainsi, Sébastien Lespinasse réinvestit-il pleinement les pratiques de composition et de divulgation de la filière « primitiviste » de la poésie sonore : de composition, tout d'abord, puisque ses poèmes sont composés tout autant de mots, éclats de mots, phonèmes, que d'éléments relevant du subvocal, tels que des bruits (les onomatopées de « Mélodie b », par exemple), des modulations vocales (partir dans les aigüs, aller dans le grave dans « Poem Amnesiq »), du souffle (sa circulation dans « Poem amnesiq », son blocage dans « Mélodie b », les brèves inspirations et leur disparition dans « Écrire »), ainsi que de composantes scéniques, comme des mouvements (les gestes d'automate de « Mélodie b », par exemple), ou encore l'utilisation qu'il fait du

mégaphone dans la partie finale de « Poem amnesiq » ; de divulgation, ensuite, dans la mesure où l'intégration de gestes au *texte*, la place réservée à l'improvisation ainsi que la volonté de transmettre une « électricité immédiate » au public, fait de la performance physique le moyen de divulgation le plus adéquat de sa poésie. Dans un récent entretien il déclare d'ailleurs à ce propos que « la scène est une forme d'écriture complète, qui ne manque de rien et qui est sans doute [s]on moyen d'expression privilégié »[129].

Aussi nous semble-t-il, à travers l'exemple de Sébastien Lespinasse, que la filière phonétique/phonatoire de la poésie sonore s'oriente résolument vers la performance, vers une poésie physique, « en chair & en os et à cor & à cri » comme l'écrit Julien Blaine, dans l'idée de « faire du langage une expérience, un champ d'intensités »[130], qui concerne tout autant le poète que le public – Lespinasse parle, à cet égard, de « mettre en place une sorte d'intimité extérieure commune »[131]. Les enregistrements audio ou vidéo des pièces sont dès lors considérés comme des substituts – voire des « résidus », pour Julien Blaine –, par défaut, à la performance.

Par ailleurs, comme ce dernier, et contrairement aux lettristes, ultra-lettristes ou à Henri Chopin, qui sont les précurseurs pour les premiers, et les pionniers pour les seconds, de la filière « primitiviste » de la poésie sonore / action, Sébastien Lespinasse réintroduit du *sémantique* dans des pratiques « post-phonétiques ». Cela s'explique, nous semble-t-il par le fait que le travail des générations précédentes relevait davantage de *l'exploration* des « dessous de la langue », qu'il s'agissait de faire entrer dans le champ de la poésie, tandis que cette activation du *bio-medium* et du *socio-medium* est, pour les nouvelles générations, une pratique désormais admise comme un moyen de composition possible. Le travail des héritiers consiste donc plutôt à *exploiter* ces « dessous de la langue » et le corps tout entier comme matériau poétique, au même titre que des mots, des gestes des bras ou mains, voire des objets ou accessoires scéniques[132], d'une manière plus maîtrisée et fixée, c'est-à-dire de les mettre, pour employer les mots de Sébastien Lespinasse, « au service du jaillissement d'un sens »[133]. De là la différence, entre les

129 Entretien avec Sébastien Lespinasse par Chloé Le Bris, « Entre(deux)tien », disponible sur : <http://poema-blog.cie-lescalier.com/post/2014/04/02/Entre%28deux%29tiens-avec-S%C3%A9bastien-Lespinasse> [page consultée le 5/05/2014].

130 *Ibid*.

131 *Ibid*.

132 Nous pensons ici au mégaphone de « Poem amnesiq », aux feuilles que tient Lespinasse sur scène et la manière dont il les manipule, dans « Écrire », mais, également, aux fruits dans le poème « Ecfruiture » de Julien Blaine.

133 Entretien avec Sébastien Lespinasse, *Libr-critique*, disponible sur <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-2009-entretien-video-avec-sebastien-lespinasse-12/> [page consultée le 18/02/2014].

ultra-lettristes et Lespinasse, quant à la place réservée à l'interprétation. Ce dernier, en effet, tout en laissant une place à celle-ci, ne pratique pas l'improvisation totale, du fait que les divers éléments ou procédés qui composent ses poèmes sont agencés d'une manière davantage contrôlée et signifiante.

Sur ce dernier point, la pratique de Sébastien Lespinasse se rapproche de celle des poètes de la seconde filière de la poésie sonore, dont les œuvres sont davantage réglées, fixées, en particulier lorsqu'elles exploitent le *techno-medium*, comme le fait Anne-James Chaton. C'est à partir de l'œuvre de ce dernier que nous entendons à présent nous intéresser au devenir sonore des pratiques de cette seconde filière.

II/ ANNE-JAMES CHATON : l'héritage heidsieckien

A la différence de Sébastien Lespinasse, et à l'instar des poètes de la seconde filière de la poésie sonore, Anne-James Chaton travaille essentiellement sur les « macro-composantes du langage »[134]. Il se distingue également du poète précédent en ce que sa pratique se soutient d'un travail important sur le *techno-medium*, auquel s'ajoute l'exploitation, moins complète que chez ce dernier, du *bio-medium,* caractéristiques qui l'inscrivent plus spécifiquement dans la lignée de Bernard Heidsieck.

Anne-James Chaton est, en effet, d'après Jean-Pierre Bobillot, « l'héritier le plus fidèle, et, à la fois, le plus inventif »[135] de ce dernier. Dès *Événements 99*, son premier livre + cd, il en reprend, explicitement, les pratiques de composition et de divulgation, tout en « les adaptant à son son propos »[136]. Il ne cesse depuis, au fil de sa biblio-discographie, de les renouveler et d'élargir la palette de son *audiure*, notamment en travaillant avec des musiciens. Sa « fidélité » et « inventivité » dans la perpétuation de l'héritage de Bernard Heidsieck font ainsi de lui un bon exemple à partir duquel étudier les devenirs de cette seconde filière de la poésie sonore.

Nous tâcherons donc d'étudier les modalités et les enjeux de cette reprise et renouvellement, en suivant l'évolution de *l'audiure* d'Anne-James Chaton. Aussi avons-nous sélectionné trois de ses œuvres, qui, chacune, témoignent d'une étape et d'un aspect différent de sa pratique : nous commencerons avec le livre + cd *In the event* (2005), qui nous permettra d'aborder à la fois ses premiers travaux, très proches de ceux de Bernard Heidsieck, et les premiers grands changements qu'y apportent le début de la collaboration entre le poète et le musicien Andy Moor. Nous nous intéresserons ensuite aux divers chemins que prend, après cette œuvre-charnière, la pratique d'Anne-James Chaton, à savoir : d'une part, la poursuite de la collaboration avec des musiciens, et, d'autre part, celle de sa carrière solo. Nous travaillerons pour cela à partir de deux œuvres qui, pour différentes raisons, peuvent être considérées comme des réécritures de la pièce la plus connue de Bernard Heidsieck, *Vaduz* : « Dans le monde », tout d'abord, tiré du cd *Le Journaliste* (2008), nous permettra d'étudier l'évolution de *l'audiure* de Chaton dans ses collaboration avec Moor ; nous prendrons ensuite « Vie de Jésus », issu du livre + cd *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* (2011),

134 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, *op. cit.*, p.64.
135 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit.*
136 *Ibid*.

comme exemple d'œuvre solo ultérieure.

1- *In the event* : des *Événements 99* à « in the event »

In the event est le troisième livre + cd d'Anne-James Chaton. Paru en 2005, il fait suite aux *Événements 99* (2001) et aux *Autoportraits* (2003). C'est à partir de lui que nous aborderons le travail du poète, car il s'agit d'une œuvre charnière, qui nous permettra d'appréhender, à travers les deux pistes du cd, tant la pratique qu'Anne-James Chaton a entreprise dans son premier opus, que l'évolution de celle-ci vers la musique, qu'il poursuit dans des œuvres ultérieures : *Le Journaliste* (2008), la série des *Transferts* (2011), *Décade* (2012).

In the event est en effet composé de deux pistes, toutes deux construites à partir du typo-« texte » donné dans le livre : la première, « événement n°19 » s'inscrit dans la droite lignée des *Événements 99*[137] ; elle s'annonce d'ailleurs comme une suite de cet album, dans la mesure où celui-ci se terminait par l' « événement n°18 ». Le « texte » de l'« événement n°19 » a été construit selon le même protocole que les précédents *événements* : Anne-James Chaton conserve tous les documents qu'il reçoit au cours d'une journée, qu'il s'agisse de tickets de caisse, de courriers, de flyers, etc., qu'il liste et dont il retranscrit tous les constituants verbaux visibles ; cette retranscription constitue la plus grande partie du « texte », l'autre étant un titre de journal que le poète prélève dans un journal du même jour. Ce contenu verbal est ensuite lu, enregistré, et monté,en deux pistes audio superposées, l'une répétant en boucle un titre d'un journal du jour, l'autre où le poète lit rapidement, sans discontinuité et sur un ton neutre, l'ensemble des autres graphes, de la même manière que dans les *Événements 99*.

Les papiers collectés présentent toutefois la particularité, par rapport aux *Événements 99*, de ne pas avoir été destinés ou récoltés uniquement à et par Anne-James Chaton, mais également aux et par les membres du groupes The Ex, avec lesquels il crée la seconde piste du cd. C'est le cas, par exemple, des « 8 passes "CONFORT MODERNE" (…) », ou encore des documents indiquant les horaires auxquelles le groupe doit faire ses balances et se produire (« **THE EX [8] – Get in : 12h – Sound Check : 12h30 / 14h30 – Show : 00h00 / 01h30** »). Il est d'ailleurs possible, en écoutant ou en lisant le « texte » de comprendre que le jour où ces documents ont été

137 CHATON, Anne-James, *Événements 99*, [livre + cd], Romainville : Al Dante, 2001.

reçus – le 6 juin 2003 –, Anne-James Chaton est en tournée avec le groupe[138]. En effet, après avoir rencontré Andy Moor en 2001, lors d'un festival où il lui-même donne ses *Événement 99*, le poète a été invité à assurer la première partie du groupe The Ex lors de ses tournées[139]. « événement n°19 » témoigne ainsi d'un premier changement dans le travail d'Anne-James Chaton, tant par son « texte » que par son contexte de lecture.

C'est toutefois avec la seconde piste du cd que s'amorce l'évolution de la pratique d'Anne-James Chaton vers un « décloisonnement […] de la poésie sonore »[140], puisqu'avec elle commence la collaboration entre Andy Moor et Anne-James Chaton. « in the event » a en effet été composée par Anne-James Chaton et le groupe The Ex. Elle est constituée de la lecture par Chaton d'une partie du typo-texte d' « événement n°19 », de paroles chantées en anglais, sans doute écrites par les membres du groupe, et de musique instrumentale (contrebasse, guitare, batterie, etc.). Le dispositif est donc radicalement différent de celui des *Événements 99*. Le statut de l'œuvre aussi : chanson ou poème ? Les auteurs semblent refuser de trancher en publiant « in the event » simultanément aux éditions Al Dante, comme les autres œuvres poétiques de Chaton (*Événements 99*, *Autoportraits*) et sur le cd *Turn* de The Ex (2004) sur le label *Touch and Go records,* spécialisé dans le rock alternatif et autres musiques « underground ». Anne-James Chaton déclare cependant en entretien être « toujours là en tant qu'écrivain » lorsqu'il collabore avec des musiciens :

> « je ne veux pas faire de la musique, je ne vais pas vers la musique, je travaille à l'écriture avec des musiciens. Je suis toujours dans ma situation de poésie sonore »[141].

Il s'agit donc d'un travail de poésie, mais au sein d'un objet qui, lui, n'est plus réductible à ce seul domaine (aussi vaste soit-il).

C'est donc au sein de cette œuvre double que nous allons étudier les principes et

---

138 Les courriers reçus nous informent qu'ils doivent se produire le soir même au « CONFORT MODERNE », et qu'ils jouent le lendemain à « Lapeniche – Café-Musique - 52, Quai Saint Cosme – 71 100 Chalon-sur-Saône ».

139 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, in *Le Sofa*, n°1, disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013] : « je les ai retrouvés à un festival de musique improvisée, il y a quatre ans dans le nord où Terry et Andy jouaient des duos, Terry avec Han Beninck le batteur et Andy avec Katie Duck, musicienne électronique. Ils faisaient des duos de musique improvisée, j'avais été invité pour lire les ***Evénements 99***. On a sympathisé, on a discuté… Ils faisaient une tournée en France en juin de l'année suivante et m'ont proposé de faire la première partie. ».

140 *Ibid.* : « c'est, » dit Anne-James Chaton, « à peu près le rêve que tente la poésie sonore, un décloisonnement consécutif de la poésie sonore et c'est un rêve que m'a permis de réaliser The Ex »

141 Entretien avec Anne-James Chaton, par BOURSEILLER, Christophe, « Musique matin », *France Musique*, disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xrrw5m_anne-james-chaton-musique-matin-26-06-12_music> [page consultée le 21/09/2013].

les enjeux de l'écriture et de l'auditure d'Anne-James Chaton, ce qui impliquera d'étudier les modalités et les enjeux de le reprise et la transformation de certains procédés d'auditure hérités de l'histoire de la poésie sonore.

Nous partirons globalement du « texte », c'est-à-dire du contenu strictement verbal, avant d'intégrer progressivement à notre étude les procédés et éléments extra-verbaux, tout en traitant séparément des deux pistes.

a. « Événement n°19 »

Comme nous l'avons dit en introduction, le « texte » de l'« événement n°19 » est, comme celui des autres événements, en partie constitué de la somme des graphes reçus au cours d'une journée par l'auteur – et, dans le cas de cet événement, par le groupe –, ainsi que par un titre de presse datant de ce même jour. Anne-James Chaton travaille donc à partir d'énoncés trouvés, comme Bernard Heidsieck avant lui.

En effet, certains poèmes de Heidsieck sont constitués d'énoncés prélevés dans les médias, ou dans des documents administratifs : à la première catégorie appartiennent « La mer est grosse », par exemple, qui tire son sémiotexte d'un journal télévisé, et « La semaine », qui est un montage d'enregistrements d'une journée d'émission radio d'Europe 1, dont l'auteur n'a gardé que les indicatifs horaires ; de la seconde relève la pièce « Qui je suis en une minute », dans laquelle Heidsieck lit des extraits des documents qu'il porte sur lui : son permis de conduire, sa carte d'immatriculation à la sécurité sociale, sa carte d'identité et une fiche de paie. Les *Autoportraits* et les *Événements* d'Anne-James Chaton sont très proches de ce poème, en ce qu'il utilisent le même type de documents, tirés du même contexte. Pourtant, Chaton explique en interview qu'il ne connaissait pas « Qui je suis en une minute » à l'époque où il a composé ces deux albums[142]. Les *Autoportraits* et *Événements* ne procèdent donc pas d'une volonté de reprendre ou d'actualiser cette pièce, mais d'une préoccupation, commune aux deux auteurs, vis-à-vis de la langue dominante.

En effet, « travailler à partir d'un matériau langagier préformé, c'est […] toujours travailler sur la façon dont le réel est présenté via cette langue »[143], comme l'explique

142 « Performance, l'art en action. Qu'en dire ? », [émission radiophonique], *Radio Grenouille*, 21/08/2013, consultable à l'adresse : <http://www.radiogrenouille.com/actualites-2/sujets/performance-lart-en-action-quen-dire/>

143 THEVAL, Gaëlle, *Poésie ready-made*, Paris : L'Harmattan, 2015, p.134.

Gaëlle Théval à propos des poèmes ready-made. C'est ce que fait Bernard Heidsieck dans les pièces mentionnées, en mettant en évidence, par le montage (dans « La Semaine ») ou la distribution des voix (dans « La mer est grosse »), les « emprises coercitives croissantes et successives qui affleurent »[144] dans la langue dominante. De la même manière, la pratique d'Anne-James Chaton consiste à

> fai[re] travailler une langue, peut-être celle qui nous est la plus commune, en tout cas, […] celle que nous lisons le plus souvent à notre insu[145],

afin de révéler l'idéologie qu'elle véhicule. Aussi est-ce d'abord sur la portée critique, voire politique – c'est-à-dire, l'aspect des œuvres de Chaton sur lequel l'auteur est le plus souvent questionné –, de l' « événement n°19 », et à travers lui, des *Événements 99*, que portera notre étude du « texte ».

• Portée politique

La dimension critique de l'œuvre, – c'est à dire la réflexion sur la langue dominante qu'elle appelle, est l'aspect le plus remarqué des « événements » de Chaton, sans doute à juste titre, puisque le poète traite de cette question dans un ouvrage philosophique, *L'Effacé, Capitalisme et effacement dans les* Manuscrits de 44 *de Karl Marx*[146]. Dans ce livre il « se fait lecteur d'un lecteur, à savoir lecteur de Marx lui-même lisant les économistes »[147], comme le résume la notice que lui consacre Sitaudis. Dans le sillage de Marx, il explique que l'hégémonie du capitalisme passe par une colonisation, et modification, du langage. Il y a, nous dit-il, une « l*angue de l'économie* » capable de réduire toutes nos réalités à leur « *sens marchand* ». Cette langue est celle qui, par exemple, nous invite à substituer à l'expression « étendue de terre », qui ne comporte pas en elle-même de connotation marchande, celle, économique de « propriété foncière ». La « *propriété privée* » travaille d'ailleurs la langue de telle sorte qu'une « étendue de terre » est considérée, par une falsification idéologique, comme un synonyme de « propriété foncière ». Dès lors,

> ce qui n'apparaît plus dans les phrases des économistes, cela n'existe pas. L'effacé,

144 HEIDSIECK, Bernard, *Notes Convergentes,* Romainville : Al Dante, 2001, p.124.

145 « Voix machinées », Entretien avec Anne-James Chaton et Carole Rieussec, par David Sanson, disponible en ligne : <http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=6&id=101330&fiche_alias=mouvement> [page consultée le 05/02/2015].

146 CHATON, Anne-James, *L'Effacé, Capitalisme et effacement dans les* Manuscrits de 44 *de Karl Marx,* Paris : Sens&Tonka, 2005.

147 Chronique de *L'Effacé*, d'Anne-James Chaton, sur le site *Sitaudis*, disponible à l'adresse : <http://www.sitaudis.fr/Parutions/l-efface-d-anne-james-chaton.php> [page consultée le 05/04/2016].

> c'est alors tout ce qui n'est plus en capacité de se dire et de s'écrire, et l'effacement, cette stratégie qui nous oblige à parler cette seule langue et enferme le sens du monde dans les rets des mots et des phrases marchande[148].

Or, c'est bien cette « langue de l'économie » que parle Chaton dans ses poèmes, en prétendant établir le portrait d'une personne (dans les *Autoportraits*) ou de présenter le fil des événements de sa journée (dans les *Événements*) à partir des traces économiques de leurs actes que sont les reçus bancaires et tickets de caisse. Il adopte cette langue dans une visée performative, qu'il théorise là encore dans *L'Éffacé* :

> en usant des mots de l'économie, et c'est le sens de la critique de Marx, il peut contraindre l'économiste à reconnaître ce qu'il dissimule[149].

Ainsi, en parlant le langage des tickets de caisse pour retracer sa journée, Anne-James Chaton attire-t-il notre attention sur tout ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas traduisible par ce langage et qui pourtant est sans doute l'essentiel : des émotions, des sensations, des pensées, des mouvements, etc.

Cette analyse de l'effacement nous semble applicable également aux phrases journalistiques . Dans l' « événement n°19 », comme dans *Événements 99*, un titre de journal est répété en boucle : « Tchtéchénie, un peuple en voie de disparition ». Il nous semble qu'en répétant le titre, Chaton nous montre peut-être « l'effacé » de l'actualité, c'est-à-dire le contenu de l'article, dont la gravité contraste nettement avec la rhétorique racoleuse du titre[150]. Celui-ci fait état, entre autre, d'enlèvements en grand nombre et d'exécutions qui ont lieu dans des camps de réfugiés tchétchènes. Est-ce parce qu'il y est question de « disparitions » que l'auteur de l'article s'autorise l'emploi du lieu commun : « en voie de disparition » ?

Enfin, la superposition des deux parties du « texte », dont nous aborderons plus tard les modalités d'auditure, est en elle-même critique. Dans *Dispositif / dislocations*, Olivier Quintyn explique à ce propos que

> Chaton, dans ses *Événements*, bricole un dispositif symbolique d'écartèlement entre des représentations incommensurables du sujet, à partir de données issues justement de deux "dispositifs de pouvoir" […] : les institutions économiques et la

148 CHATON, Anne-James, *L'Effacé, Capitalisme et effacement dans les* Manuscrits de 44 *de Karl Marx, op. cit*., p. 117.
149 *Ibid*.
150 ROUSTEL, Damien, « Tchétchénie, un peuple en voie de disparition », in *L'Humanité*, 6 juin 2003, disponible sur : <http://www.humanite.fr/node/286119> [page consultée le 13/10/2013].

production médiatique [151].

En effet, le titre générique « événements » réfère en même temps au micro-événements de la vie d'une personne, traduits, dans le « texte », dans la langue de l'économiste, ainsi qu'aux grands événements mondiaux relayés par des titres de presse qui en atténuent la réalité par des jeux de mots. Le l'auditeur est ainsi enjoint à réaliser l'écart et l'imperméabilité entre ces deux échelles, c'est-à-dire, pour reprendre l'analyse de Quintyn,

> la césure entre le sujet économique, réduit à l'état de consommateur/producteur privé, et le sujet acteur/producteur d'une Histoire (qui ne se vit que dans la séparation médiatique et l'appauvrissement symbolique), [qui] se fait de plus en plus incomblable[152].

Ainsi, dans le sillage des *Événements 99* et des *Autoportraits*, l' « événement n°19 » est-il une critique, non pas discursive mais performative, de la domination de la langue de l'économie, et à travers elle de l'hégémonie capitaliste. Aussi ces œuvres sont-elles identifiées comme des « dispositifs » par Olivier Quintyn et Christophe Hanna, dans le sens où elles « produis[ent] un nouveau type d'usage et de savoir à partir d'elle »[153].

Cependant, si Anne-James Chaton est souvent interrogé, en interview, sur la dimension politique de son travail, il évite souvent d'y répondre, afin de ne pas enfermer la réception de ses œuvres dans cette seule lecture politique.

• Une œuvre littéraire dans la filiation de Pérec

Dans son entretien avec Anne-James Chaton, Sophie Dubois remarque à juste titre que plusieurs critiques « mettent en avant un supposé côté morbide » de son travail, et pensent que « d'aligner des objets liés à la marchandise, des objets du quotidien le plus trivial, ça mettrait en avant un vide énorme »[154]. Elle fait sans doute référence, entre

151 QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/dislocations*, Al Dante / Questions théoriques, collection Forbidden Beach, 2007, p.111.
152 *Ibid*.
153 *Ibid.,* p.111.
154 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, *Le Sofa*, n°1, disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013].

autres, à l'article de Charles Pennequin, « Anne-James Chaton a disparu dans le langage de tous » :

> On voit bien chez Chaton comment les mots sont des échanges, des signaux, émission-réception, capteurs ultra-sensoriels. Que ces résidus de paroles sont des choses mortes alors que Chaton nous montre bien que c'est nous qui sommes morts. Et cette conscience vive de la mort nous est donnée ici par le poète, qui n'est pas le poète du rien, de l'in-signifiant, de la nullité, du vide ou que sais-je, mais le témoin de ce qui reste quand tout nous est repris, celui par qui vient l'épuisement. Et c'est de l'épuisement au présent, car son acte est des plus politiques qui soient.[155]

Si les remarques de Charles Pennequin sont motivées par les raisons que nous venons d'évoquer, – ainsi que par les réflexions qui guident son propre travail –, Anne-James Chaton regrette cette lecture unilatérale de ses œuvres :

> On peut y percevoir quelque chose d'assez engagé…Mais je crois qu'une écriture peut être engagée sans être militante, dire d'une écriture qu'elle est spécifiquement militante, c'est l'enfermer… [156].

Cette vision est effectivement réductrice, car, bien qu'Anne-James Chaton a étudié la philosophie, et est nourri des écrits de Marx et des Situationnistes (en témoigne son « Autoportrait accoudé à la bibliothèque »), c'est en tant que poète qu'il réalise les *Événements 99* et *In the event.* De fait, son travail est marqué par celui d'autres poètes ou écrivains, et s'inscrit dans la continuité de certains d'entre eux, en particulier dans celle Georges Perec, dont il partage l'intérêt pour les listes, le quotidien, le trivial, ce à quoi on ne fait plus attention.

Dans son interview sur France Musique, il explique qu'un ami (Jean-Michel Espitallier) lui a dit un jour qu'il « avai[t] tenté d'assécher Perec »[157]. « événement n°19 » en témoigne ; cela paraît d'ailleurs évident lorsqu'on l'écoute ou le lit à la lumière de l'ouverture du recueil *L'Infra-ordinaire* de Perec. Dans ce texte, l'écrivain prend le parti de « l'infra-ordinaire », en opposition à « l'extra-ordinaire », et cette distinction semble recouper celle qu'opère le dispositif à deux voix utilisé par Anne-James Chaton : une voix pour dire l' « infra-ordinaire », c'est-à-dire le quotidien, une autre voix pour dire l' «extra-ordinaire », c'est-à-dire des événements politiques :

---

155 PENNEQUIN, Charles, « Anne-James Chaton a disparu dans le langage de tous », *Sitaudis*, disponible sur : <http://www.sitaudis.fr/Incitations/anne-james-chaton-a-disparu-dans-le-langage-de-tous.php> [page consultée le 13/09/2013].

156 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, in *Le Sofa*, n°1, disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013].

157 Entretien avec Anne-James Chaton, par BOURSEILLER, Christophe, « Musique matin », *France Musique*, disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xrrw5m_anne-james-chaton-musique-matin-26-06-12_music> [page consultée le 21/09/2013].

> Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser.
>
> Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?[158]

Les « événements » répondent également à cette question de savoir comment « rendre compte » de « l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel *»,* tout en nous laissant juger de la vanité du parler médiatique. En effet, dans « événement n°19 », ce sont les titres d'actualité qui sont relégués en « bruit de fond », puisqu'une seule phrase ou un seul mot est enregistré et mis en boucle, tandis que ce qui relève de l' « infra-ordinaire » est lu en intégralité et en *live* par le poète dans sa version scénique.

Par ailleurs, Chaton comme Perec établissent des listes. Toujours dans *L'Infra-ordinaire*, l'écrivain dit : « Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac »[159], ce que, précisément, fait le poète. Précisons, à ce propos, que, bien qu'on ait tendance à dire d'Anne-James Chaton qu'il lit des documents trouvés, ces documents sont bel et bien présentés sous la forme d'une liste : chaque document est précédé d'une mention « 1 feuille de route / 1 ticket / 1 ticket », le contenu est mis entre guillemets, et ces objets textuels sont séparés les uns des autres par un point virgule. Comme le dit J.M. Espitallier, il s'agit cependant d'un « assèchement » de Perec, puisqu'il ne s'agit plus ici de décrire les objets, de parler d'eux, mais de les retranscrire, de les laisser parler. Chaton nous invite à porter de l'attention à ces écritures « très pauvres », à leur matérialité.

Enfin, qu'un poète sonore ait « une adoration » pour un écrivain comme Perec n'est pas un hasard. Perec est en effet l'auteur d'une pièce radiophonique, *Tentative de description de choses vues au carrefour Marbillon le 19 mai 1978,* une pièce, donc, qui s'écrit avec le micro et le montage. L'écrivain y énonce les éléments et micro-événements du quotidien sur un ton neutre. Comme dans les « événements », d'ailleurs, le dispositif comporte deux voix : celle de Perec décrivant ce qu'il voit, et celle de Claude Piéplu lisant des inventaires, les deux pouvant se superposer. Cette pièce n'appartient pas au domaine de la « poésie sonore » car elle n'est pas pensée comme telle, mais elle est une des influences de Chaton dans *Événements 99* et « événement n°19 ».

158 PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris : le Seuil, 1989, p.10-11.
159 *Ibid*., p.12.

L'œuvre d'Anne-James Chaton s'inscrit donc dans une filiation incontestablement littéraire, tout en utilisant un agencement médio-poétique différent. Ce dernier, cependant, est moins inspiré par la pièce radiophonique de Pérec qu'un héritage direct de Bernard Heidsieck.

• Une auditure héritée de Bernard Heidsieck

Comme Jean-Pierre Boblillot l'explique à propos du travail de Bernard Heidsieck, le *texte* – c'est-à-dire, ici, le poème, n'est pas réductible au seul « texte – c'est-à-dire, à son contenu strictement verbal[160]. Aussi nous faut-il enfin réintroduire les composantes non-verbales et procédés d'*auditure* à notre étude.

Dans les « événements », la lecture du titre complet vient interrompre à intervalle régulier la lecture, « frontale, litanique »[161], des documents listés, tandis qu'une partie du titre (dans notre poème il s'agit du mot « disparition ») est assénée sur toute la lecture. Ce dispositif audio-technique où l'une des voix répète en boucle une phrase ou un mot tandis que l'autre poursuit une longue lecture linéaire vient de Heidsieck. C'est avec son poème-partition « B2B3 » que Bernard Heidsieck commence à jouer de la superposition de deux pistes, une

> procédure type – inédite, semble-t-il, et, pour longtemps, spécifique à l'auditure, voire au *style* même de Bernard Heidsieck (poète sonore), au point d'en apparaître, de plus en plus, comme l'emblématique pierre de touche, l'inaliénable signature, la marque la plus reconnaissable ; et la plus significative –, à savoir le mixage et le déroulement simultané de deux « textes » [...][162].

Anne-Chaton Chaton ne reprend donc pas n'importe quel procédé de Bernard Heidsieck, mais sa « signature », la « marque la plus reconnaissable » de son œuvre, et apparaît ainsi comme son héritier « le plus fidèle ». Plus spécifiquement, il reprend le dispositif mis en place par Heidsieck dans certains poèmes de *Canal Street* . Les quatre premières pièces de ce cd ainsi que la douzième, sont en effet constituées de la superposition d'une première partie du « texte », celle, assurée en live, par le poète, et d'une seconde piste sur laquelle un mot ou une expression est répétée en boucle pendant toute la durée du poème : « des mots / des mots / des mots » dans la première, « qu'est-ce que tu

160 cf. la distinction entre « texte » et *texte* établie par Jean-Pierre Bobillot, dans : BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris : Jean Michel Place, 1996, p.85.

161 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *art. cit.*

162 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck, poésie action*, o*p.cit*., p.99-100.

deviens » dans le seconde », ou encore « ce fût un dîner très parisien » dans la troisième pour ne citer que ces trois pistes. Ainsi, comme l'explique Jean-Pierre Bobillot, Anne-James Chaton, « perpétue », « perpétue, en l'adaptant à son propos et aux nouveaux outils, le *dispositif audio-technique* »[163] de Heidsieck.

Il l'adapte en effet aux nouveaux outils, puisque la seconde piste de l' « événement n°19 » – ainsi que celles des *événements* précédents –, n'est pas constituée d'un long enregistrement de la lecture répétée d'un substantif ou d'une expression avec des variations de ton et de débit, comme c'est le cas chez Heidsieck, mais par la mise en boucle, réalisée sur ordinateur, d'un seul enregistrement du titre de presse « La Tchétchénie, un peuple en voie de disparition ». Plus précisément, l'enregistrement complet de ce titre n'est donné à entendre que ponctuellement, tandis que de la seule lecture du substantif « disparition » est constitué un *loop*. L'utilisation de l'ordinateur confère au retour de l'énoncé une régularité métronomique. Or, la réduction du titre à un seul de ses composant, ainsi que sa mise en boucle mécanique achèvent d'effacer la réalité de l'événement relaté dans l'article original, et réduit le discours médiatique à un bruit de fond oppressant et vain. Anne-James Chaton « adapte » donc bel et bien le dispositif audio-technique heidsieckien « à son propos », pour reprendre les termes de Jean-Pierre Bobillot. De la même manière, la lecture rapide, ininterrompue et monotone de l'autre partie du « texte » – celle, donc, constituée des documents reçus – accentue l'impression que le sujet réel se dissout dans le langage de l'économie. Enfin, la lecture qu'Olivier Quintyn donne des *Événements* se base elle aussi sur cette séparation et superposition des deux « textes » en deux pistes. En effet, ce n'est pas le simple fait qu'il y ait deux « textes » de natures différentes qui exprime « la césure entre le sujet économique, […] et le sujet acteur/producteur d'une Histoire », mais leur distribution en deux pistes superposées – et, par là-même, immiscibles –, et à volume égal – il s'agit là encore d'une différence avec le dispositif des poèmes de *Canal Street*, dans lesquels l'une des deux pistes prédomine, en volume et donc en audibilité, sur l'autre. C'est donc de l'auditure que naît le sens.

Ainsi, Anne-James Chaton radicalise-t-il le dispositif audio-technique de Heidsieck, en diffusant les deux pistes à volume égal, en éliminant toutes variations de débit ou d'intonation dans la piste des *loop*, et en radicalise-t-il l'utilisation, en appliquant ce dispositif à tous ses « événements », afin de faire travailler la langue de

163 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *art.cit.*

l'économie.

S'il la « fait travailler » pour en manifester *l'effacé* ou encore pour porter attention à « l'infra-ordinaire », il la travaille également, dans la piste des *loop*, en tant que matière phonique.

Le choix des titres de presse ainsi que son traitement audio semblent en effet régis par des principes plastiques plutôt que politiques. L'événement est, certes, choisi pour sa portée mondiale, comme Anne-James Chaton l'explique en interview :

> Il faut d'abord que l'événement soit mondialisé. […] Ce n'est qu'à partir de là, alors, que j'achète quatre grands quotidiens du pays dans lequel je me trouve pour prélever les gros titres, et que je conserve les écrits du jour[164].

Il semble cependant que le choix que doit opérer le poète entre les titres des différents journaux qu'il se procure est déterminé par les qualités phonétiques de ceux-ci. En effet, la plupart des titres – ou, plus exactement, des fragments de titres mis en boucle –, comportent au moins une consonne bilabiale, et associent souvent une occlusive sourde ([p]) et une occlusive sonore ([b], [d]), comme en témoignent les expressions choisie dans les *Événements 09* (2011) :

> « ***B***arack O***b***ama », « Sème le trou***b***le », « le ***P***rintemps de Téhéran », « ***P***op is ***d***ea***d*** », « ***D***e l'em***p***ire », « ***P***ina ***B***ausch », « Avoir ***p***eur » , « Tali***b***an », « Sommet de ***P***itts***b***urgh ».

L'« événement n°19 » ne déroge pas à la règle, en utilisant le mot « ***d***is***p***arition ». Or, ces choix phoniques installent une cadence, une pulsation quasi-musicale, d'autant plus ces occlusives s'accompagnent d'une brève saturation du son, comme le fait remarquer Robert Barry lors d'un entretien avec Anne-James Chaton :

> *POP IS DEAD POP IS DEAD POP IS DEAD* – each plosive consonant is wedded to a glitched burst of sub-bass to create an insistent, technoid beat pattern[165]

C'est donc, aussi, pour cette raison que ce qui est répété dans cet « événement » n'est pas le titre entier (« the king of pop is dead », dans cet exemple, « Tchétchénie, un peuple en voie de disparition », dans « événement n°19 »), mais seulement la partie la plus à même à créer une cadence (« pop is dead », « disparition »).

Dans le même entretien, Chaton confirme que cet effet de saturation est désiré,

---

164 Entretien avec Anne-James Chaton, réalisé par Sylvain Dambrine & Floriane Laurichesse, « Archéologie du ticket de caisse », *Vacarme*, n°65, automne 2013. Disponible sur : <http://www.vacarme.org/article2282.html> [page consultée le 24/11/2013]

165 Entretien avec Anne-James Chaton, par Romain Barry, « The Mic Is Mightier Than The Sword: Anne-James Chaton Interviewed », *The Quietus*, disponible sur : <http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview> [page consultée 10/10/2013] .

ce qui en fait un procédé d'auditure à part entière. Il explique, en effet, qu'il utilise pour ses « événements » un micro de mauvaise qualité précisément pour produire cet effet de saturation, et créer ainsi un *beat* :

> "That's en element of the writing, ", he insists. "For example, for the *Événements*, I choose a really bad lo-fi mic because I knew this kind of lo-fi mic will make crashes in the sound and then create beats. So I use them like a writer. Microphones are pens"[166]

Il s'agit d'un bon exemple, à côté de celui de la superposition de deux « textes » en différentes pistes, de « procédur[e] technologiqu[e] et compositionnell[e] électro-acoustiqu[e] »[167] propre à la poésie sonore, qui n'est cette fois pas hérité directement de Heidsieck, met mis en place par Anne-James Chaton. Ce procédé répond à un souci de musication, voire de musicalisation – l'effet musical ne reposant pas uniquement sur le matériau langagier, mais sur la combinaison de celui-ci à l'utilisation d'un micro de mauvaise qualité et d'une mise en boucle réalisée grâce à un logiciel.

Aussi, dès les *Événements 99*, l'œuvre du poète présente-elle une certaine proximité avec la musique électronique, ce qui le poussera à collaborer, entre autre, avec Alva Noto dans le livre-cd que nous évoquions précédemment, É*vénements n°09* , édité par raster noton, un label de musique électronique.

Cette musicalisation est par ailleurs soutenue, dans l'autre piste, par des effets musicants involontaires – car propres aux matériaux textuels prélevés –, que le poète, par des choix d'auditure et de typoscripture met en valeur.

• Valeur et potentiel fictionnel des écritures pauvres

Sophie Dubois, « que ce processus d'accumulation, d'énumération est davantage dans la construction, plus une réponse à l'angoisse du vide qu'un processus mortifère »[168]. Anne-James Chaton le confirme :

> pour moi, ces textes, ces lectures n'ont rien de mortifère. […] Il n'y a pas de dénonciation parce que, pour moi ces écritures ont une vraie valeur[169].

Par son travail de « cadrage », et par ses choix typographiques et audiophoniques, le

166 *Ibid*.
167 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, *op. cit.*, p.66.
168 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, in *Le Sofa*, n°1, disponible sur : <http://www.lessofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013].
169 *Ibid.*

poète nous invite à reconsidérer ce qu'il nomme les « littératures très pauvres », et à en apprécier la valeur plastique (visuelle et phonique). Nous traiterons ici du *typotexte*, dont nous n'avons, jusqu'ici, pas encore parlé, avant de nous intéresser à la « litanie » créée dans *l'audiotexte*, et à son potentiel fictionnel.

Avant d'entrer dans l'analyse, nous présentons ici la liste des éléments utilisés par le poète, dans l'ordre, afin de pouvoir nous y référer :

> 1 feuille de route
> 10 tickets de caisse (autoroute)
> 8 passes CONFORT MODERNE
> 1 feuille de déclaration CONFORT MODERNE
> 1 programme CONFORT MODERNE
> 1 journal
> 1 paquet de cigarettes
> 3 fax LA PENICHE
> 1 carte postale CONFORT MODERNE
> 1 disque
> 1 feuille (réglages son)
> 1 affiche CONFORT MODERNE
> 1 mot / 1 note / 1 chèque / 1 mot
> 1 feuille CONFORT MODERNE

• Le typotexte

Le typotexte donné dans le livre présente un statut différent de ceux des livres + cd de Bernard Heidsieck. Les typotextes d'Heidsieck sont les partitions de ses poèmes sonores : nous y trouvons le « texte » des différentes pistes, la mention des événements non-verbaux donnés à entendre sur le cd (« BRUITS DE LA RUE », par exemple)[170], ainsi que des indications de lecture ou d'auditure (« mixés de plus en plus forts (47 secondes) »[171]). La mise en page est conçue pour en faciliter la lecture.

Le statut des typotextes des *Événements 99* et d'*In the event* est très différent, puisque seul le « texte » de la première piste est écrit, sans indication de lecture ou d'auditure. De plus, les très nombreux effets typographiques dont il est composé (caractères gras, italiques, majuscules, minuscules, caractères évidés, soulignés) – nous en donnons un exemple en annexe : [*cf.* Annexe n°4, p.166]– ne correspondent pas à des indications de diction. Anne-James Chaton a en effet reproduit les principales caractéristiques typographiques des graphes prélevés, tout en les unifiant par une même taille et police d'écriture. Il est d'ailleurs précisé, à la fin du livret, que le « texte est

170 HEIDSIECK, Bernard, *Le carrefour de la Chaussée d'Antin*, Romainville : Al Dante, 2001, p.15.
171 *Ibid*., p.113.

composé en Arial »[172]. Toutes ces remarques nous incitent à considérer le typotexte comme une œuvre complémentaire au cd, un travail visuel doté d'une certaine autonomie. Le poète déclare en effet qu'il « fai[t] des livres » et que « les textes se donnent d'abord comme des objets visuels pour celui qui les reçoit »[173]. Il précise avoir « publié de nombreux textes de cette facture sans les compositions sonores et sans indiquer qu'il y avait un travail sonore derrière »[174]. Contrairement à Bernard Heidsieck, donc, Chaton mène de front un travail sonore et un travail visuel.

Ce travail visuel, cependant, ne consiste pas à ajouter une valeur plastique à des textes qui n'en auraient pas, mais à mettre en valeur leur potentiel plastique, c'est à dire à « exemplifie[r] certaines de [leurs] propriétés »[175]. Ainsi, l'attention à « l'infra-ordinaire », qu'il partage avec Pérec, n'est pas seulement une attention aux gestes dont ces documents sont la trace, mais également une attention à ces écritures elles-mêmes, dont le déplacement dans une œuvre poétique modifie la réception. En effet, comme le dit Anne-James Chaton lui-même :

> Rassemblés et cadrés, ces écrits, tickets de courses, notes de restaurant, récépissés en tout genre, traitent […] de cette fameuse "traçabilité" des individus et de leurs rapports au collectif, mais ils racontent aussi de micro-histoires, quasi fictionnelles, comiques, romantiques ou tragiques[176].

Afin de ne pas nous éloigner de notre objet étude, cependant, nous étudierons les modalités d'exploitation de ce potentiel fictionnel au sein de l'audiotexte uniquement.

• L'audiotexte

De la même manière qu'il n'ajoute pas, dans le typotexte, d'effets typographiques aux « textes » prélevés, afin de mettre en valeur et de laisser jouer leurs qualités visuelles originales, Anne-James Chaton n'ajoute pas d'intonations ou de variations dans sa diction. Il lit en effet le « texte » de la première piste sur un ton neutre, « a-pathique »[177] comme le dit Jean-Pierre Bobillot, et sur un débit rapide et constant, afin

172 CHATON, Anne-James, *Événements 99,* [livre + cd], Romainville : Al Dante, 2001.
173 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, *Le Sofa*, n°1. Disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013]
174 *Ibid.*
175 GOODMAN, Nelson, « Quand y a-t-il art? », in Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris : Seuil, 1992, p.78 : « Normalement, la pierre n'est pas une œuvre d'art tant qu'elle est sur la route, mais elle peut l'être, exposée dans un musée d'art. Sur la route, elle ne remplit habituellement pas de fonction symbolique. Dans le musée d'art, elle exemplifie certaines de ses propriétés – par exemple des propriétés de forme, couleur, texture, etc. »
176 Entretien avec Anne-James Chaton, par GRUGIER, Maxence, *MCD*, n°54, 2009, consultable en ligne : <http://www.digitalmcd.com/anne-james-chaton/> [page consultée le 16/06/2016].
177 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit*.

d'épouser les caractéristiques des documents qu'il utilise :

> pour lire ce type de documents, je ne pouvais pas me permettre de leur ré-insuffler une âme, en quelque sorte. Donc j'ai choisi cette lecture assez monotone ou a-tone de sorte à ne pas trahir en quelque sorte la matière textuelle que j'étais en train de travailler. Et pour une seconde raison qui à mon avis permet une écoute différente, c'est-à-dire qu'une intonation trop forte de cette écriture retiendrait un petit peu trop l'oreille de l'auditeur. Cette espèce de tunnel de lecture permet à mon sens d'ouvrir l'écoute.[178]

Le poète ne veut ni fermer le sens du « texte », ni retenir trop « l'oreille de l'auditeur », afin, dit-il encore dans un autre entretien, de laisser à l'auditeur « la possibilité d'apporter lui-même la fiction à l'intérieur de cette matière-là »[179]. Il nous faut dès lors comprendre par quels moyens ce « tunnel de lecture » permet à l'ensemble des documents qu'est le « texte » de générer de la fiction.

Tout part, nous semble-t-il, du fait qu'en choisissant de ne pas « intoner»[180] le « texte », le poète laisse jouer la matérialité sonore, c'est-à-dire les particularités concrètes, de ces graphes, auxquelles nous ne prêtons pas attention dans notre quotidien, ce qui, à terme, les rend abstraits, étrangers, à l'écoute. En effet, ce « tunnel de lecture » rend manifeste à l'auditeur certains traits stylistiques de ces documents, que nous pouvons identifier comme figures de style – bien qu'involontaires. La figure la plus prégnante au sein du « texte » est la répétition : répétition de phonèmes, d'une part, et, d'autre part, répétition de mots ou d'expressions.

Des échos, assonances et allitérations traversent en effet l'audio-poème, ce que nous proposons d'observer à travers deux exemples tirés du bloc des 3 fax de « La péniche » :

> - « ***Lapeniche*** – Café-musique – 52, Quai Saint Cosme – 71100 Chalon-sur-Saône [...] ».
> - « LA PEN***I***CHE – CAFE MUS***I***QUE – GERE PAR L'ASSOCIATION MOSA***Ï***QUE ».

Le débit rapide du poète empêche ici l'auditeur de bien saisir le sens de chaque mot, de sorte que celui-ci prêtera davantage attention aux allitérations en [k] du premier exemple – qui n'est que l'adresse du café mentionnée au tout début du premier fax –, à la

178 Entretien avec Anne-James Chaton, par BOURSEILLER, Christophe, « Musique matin », *France Musique*, disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xrrw5m_anne-james-chaton-musique-matin-26-06-12_music> [page consultée le 21/09/2013]

179 « Plus je serais neutre, plus l'auditeur aura la possibilité d'apporter lui-même la fiction à l'intérieur de cette matière-là. » : Entretien avec Anne-James Chaton par Pascal Mouneyres , « voix / Sonorités (17) : mes tickets de caisse (5'23'') / "Merci pour votre achat" », disponible à l'adresse : <http://www.arteradio.com/son/616273/anne-james_chaton__voix/>.

180 Entretien radiophonique avec Anne-James Chaton, « En direct d'Actoral », émission du 25/09/2013, Radiogrenouille : <http://media.radiogrenouille.com/2013-09-25-actoral-direct-studio-01-web.mp3> [page consultée le 11/01/2016]

rime approximative entre « Cosme » et « Saône », ainsi qu'aux assonances en [i], tout particulièrement au sein du second exemple – il s'agit des derniers mots du dernier fax.

En outre, le grand nombre de noms propres, au sein de cet exemple comme dans le « texte » tout entier, focalise nécessairement l'attention du spectateur sur la matière phonique des mots, tout particulièrement dans les multiples listes de titres de chansons ou de nom de groupes en langue étrangère. Citons pour exemple des premières, la liste de chansons de The Ex que comporte la « feuille de déclaration » (« 1 *HUMAN CAR* – T.J. Hessels BUMA – T.J. Hessels – 2 *STATE OF SHOCK* – 3 *THE BIG BLACK* » […] »), et celle qu'annonce le document titré « une note » (« *POETS PAINTERS – CONFUSION - GETATCHEW* […] »), et pour exemples des secondes la liste des groupes du programme du « CONFORT MODERNE » (« **THE EX / RADIO BOMB / INTERLOPE / SONIC BOMB / ABA SHANTI-I / JUGGLING JUGULARS / BURNING HEADS / M.SAYYID & HEAT SENSOR** »), ou encore celle de l'affiche du CONFORT MODERNE (« ***Liquid team*** / ***Dj Aï*** / ***Weak*** […] »).

Tous ces phénomènes nous rendent tous ces flyers, tickets de caisse, et autres documents quotidien étrangers, dans le sens où nous cessons d'associer les noms de groupes, de marques, et les résidus de transactions à leurs référents réels, d'autant plus que ceux-ci sont répétés tout au long du poème. Le nom du collectif artistique « **AAA Corp** », par exemple, revient très souvent, accompagné d'autres noms eux-mêmes souvent répétés : « **CONFORT MODERNE – AAA Corp** » (p.12), « **AAA CORP. - COUPE CIRCUIT** […] **LE CONFORT MODERNE** » (p.14), « **AAA Corp. - COUPE CIRCUIT** » (p.17), « ***COUPE CIRCUIT AAA CORP*** » (p.21). L'oreille du spectateur est plus sensible encore aux répétitions à l'intérieur des regroupements de documents de même nature. Par exemple dans les 10 tickets de caisse, notamment à celui, transcrits à la page 12, des quatre tickets « Shell » lus d'affilés, dans lequel la répétition devient hypnotique : chaque ticket s'ouvre par « **Shell** – STATION SERVICE SHELL PAMPROUX – S.P.P.P. – AUTOROUTE A10 – 79800 LA MOTTE ST HERAY », et se termine par « BONNE ROUTE AVEC SHELL », ce que nous pourrions qualifier d'anaphores et d'épiphores.

Or tous ces vocables, étrangéisés par les assonances, et répétés tout au long du poème, finissent, comme l'analyse Anne-James Chaton lui-même, par devenir, dans l'imaginaire de l'auditeur, un décor et des personnages :

> au bout d'un certain temps, ça crée une certaine lassitude auditive, du coup l'écoute se transforme et on arrive à cette idée de chant puis à partir de là on recrée une

> écoute visuelle : il y a des mots qui ressurgissent, on sort du texte, on y revient ; là, on peut commencer à se raconter des choses, on fonctionne plus par noms de lieux qui apparaissent ou des noms de personne qui font que c'est une autre histoire qui commence à se mettre en place, qui peut être drôle, ou pas, qui peut dire autre chose…[181]

Une fiction se met en effet, en place, dont les grandes lignes sont données par les feuilles de routes qui ouvrent et closent l'audio-poème. Celui-ci début en effet par des indications décrivant un long itinéraire en voiture allant de Pau à Poitiers (« **N230 / E05 / E70** sur **8km** – **N230 / E05 / E 606** sur **2.2 km** »), et se termine sur une feuille en anglais et français donnant des indications pour rejoindre un hôtel en voiture : « Au feu à gauche – **At fire on left** – Au stop tout droit – **At Stop straight on** ». Ces « textes » posent donc les jalons d'une histoire de déplacement ou voyage en voiture, qui rendent possible une toute autre interprétation de la seconde piste du poème. En effet, si nous pouvons gloser la « disparition » dont il est question dans la piste des *loop* comme étant celle de l'homme derrière le bavardage de « l'entre-expression des marchandises »[182], nous pouvons également, dans le cadre d'une histoire de trajet en voiture, l'interpréter comme un signe évoquant la disparition du sujet qui prend la route, sujet qu'on peut imaginer en fuite. Il ne s'agit là cependant, que d'un des fictions rendues possible par les choix d'écriture et d'auditure d'Anne-James Chaton.

L'« événement n°19 » et les précédents *Événements 99* témoignent donc d'un souci commun à Anne-James Chaton et Bernard Heidsieck de « rebrancher le poème sur le monde »[183] en intégrant dans leurs *textes* des prélèvements opérés dans le réel. Chaton, par ailleurs, reprend de façon manifeste le dispositif audio-technique d'Heidsieck en le radicalisant afin de faire travailler « la langue de l'économie ». Sa pratique n'est cependant uniquement guidée par une réflexion économico-politique, mais également par un souci péréquien de l'infra-ordinaire, et laisse la possibilité à

181 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, in *Le Sofa*, n°1, disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013].

182 CHATON, Anne-James, *l'Effacé*, cité par DIACRE, Jérôme, « Lorsque les artistes interrogent la sphère marchande », disponible sur : <http://www.crl-franche-comte.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=153:chaton-anne-james&catid=62:auteurs&Itemid=71> [page consultée le 20/11/2013] : « nous pénétrons à cet instant dans la véritable société des marchandises, l'espace inédit de leur socialité d'où l'homme le producteur est exclu. Ici commence l'entre-expression des marchandises, leur communication par-dessus la tête de ceux qui les produisent et les mènent au marché. Le rapport fantastique des choses entre elles prend naissance à cet instant précis où les produits du travail, pour s'échanger, pour exprimer leur valeur les uns dans les autres, utilisent un mode d'expression qui leur est propre. Les choses s'inventent une langue ».

183 HEIDSIECK, Bernard, *Notes convergentes*, *op.cit*, p.168.

l'auditeur de se frayer une fiction.

A partir du poème « in the event », cependant, le travail d'Anne-James Chaton s'éloigne peu à peu du dispositif qu'il s'est construit à partir de celui de Heidsieck, tout en développant le potentiel fictionnel de ses poésies ready-made, notamment grâce à sa collaboration avec des musiciens – ce que nous proposons, à présent, d'étudier.

b. « in the event »

Comme nous l'avons annoncé en introduction, « in the event » partage la plus grande partie de son « texte » – celui qui est donné dans le livre –, avec l' « événement n°19 », tout en présentant une auditure différente de celui-ci. « in the event » amorce en effet la longue évolution de l'auditure d'Anne-James Chaton qu'a permise, mais, également, nécessité, sa collaboration avec le groupe post-punk The Ex. Le poète explique en effet en interview qu'Andy Moor lui a dit que s'ils devaient travailler ensemble, il devra changer sa façon d'écrire, car il n'y a pas de place pour une intervention extérieure[184]. Il a alors dû modifier son auditure au contact du guitariste :

> if I hadn't met Andy Moor, […] I wouldn't have gone into some parts of my poetry of today. His way of playing and composing obliged me to invent new ways of writing, different kinds of rhythms[185].

Aussi n'y a-t-il pas, dans « in the event », de seconde piste composée de *loop*, ce qui signifie qu'Anne-James Chaton rompt avec le protocole et le dispositif audio-technique qu'il avait adopté jusqu'ici, au profit d'un agencement que l'on pourrait qualifier de « multimédia » ainsi que la théorie Dick Higgins, c'est-à-dire de multimédia et multidisciplinaire. La piste est en effet constituée de musique instrumentale, de chant, écrit et assuré par Andy Moor, et de la lecture, par Chaton, d'une partie de son « texte ».

Nous commencerons ainsi par dégager les changements produits dans l'auditure par cette collaboration – nous nous appuierons pour cela sur deux versions de la pièce : celle, publiée dans le livre+cd *in the event*, et celle éditée sur l'album de The Ex *Turn*[186] –, avant de voir comment cette œuvre multidisciplinaire engendre une

184 « if we start something together, you can't keep this way of writing – there's no space! », Entretien avec Anne-James Chaton, par Romain Barry, « The Mic Is Mightier Than The Sword: Anne-James Chaton Interviewed », *The Quietus*, juillet 2013. Disponible sur : <http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview> [page consultée 10/10/2013]

185 *Ibid*.

186 The Ex, *Turn*, Touch and go records, 2004.

fiction plus affirmée et plus cadrée que l' « événement n°19 ».

• Une auditure plus souple

Anne-James Chaton, tout d'abord, ménage une place aux membres du groupe dans la composition en n'occupant pas la piste sonore de bout en bout et de manière ininterrompue comme il le fait dans ses « événements ». Sa lecture ne commence en effet qu'à 2min03 dans la version *in the event*, et à 3min48 dans la version *Turn*, après une introduction instrumentale et le refrain chanté par Andy Moor. De plus, il marque non seulement une pause durant la reprise du refrain – entre 4min55 et 6min03 –, mais encore à deux reprises entre plusieurs documents : il s'interrompt durant 3 secondes à 4min10, entre la lecture d' « 1 programme » et celle d' « 1 paquet de cigarettes », ainsi qu'à 4min29, entre le document précédent et l'extrait du « fax LA PENICHE ». L'introduction de brèches dans le « tunnel de lecture » – dont l'effet « tunnel » demeure malgré tout –, s'accompagne d'un ralentissement du débit, tout particulièrement dans la version de l'album *Turn*.

La principale nouveauté, cependant, qui peut-être découle de ces deux premiers changements, est que Chaton ne lit plus l'intégralité du « texte » présenté dans le livre, mais seulement des passages qu'il choisit au sein du « texte » initial. L'auteur explique en effet qu'en commençant à travailler avec des musiciens, il a commencé à

> lire par ponctions, prendre des passages et les développer, alors qu'auparavant [il] lisai[t] du début à la fin sur le même rythme[187].

Nous pouvons observer dans le tableau ci-après, qui dresse la liste des documents utilisés et lus, dans l'ordre d'apparition dans « l'événement n°19 » et dans les deux versions d' « in the event », quelles « ponctions » ont été opérées :

« événement N°19 »	**« in the event »**, *In the event*	**« in the event »**, *Turn*
1 feuille de route 10 tickets de caisse (aurotoute) 8 passes CONFORT MODERNE 1 feuille de déclaration	Extrait de 1 déclaration (liste de chansons de The ex) 1 programme 1 journal 1 programme [bis] 1 paquet de cigarettes	Extrait de 1 déclaration (liste de chansons de The ex) 1 ticket de caisse (gini) 1 ticket cofiroute 1 programme 1 journal

187 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, *Le Sofa,* n°1. Disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013]

CONFORT MODERNE 1 programme CONFORT MODERNE 1 journal 1 paquet de cigarettes 3 fax LA PENICHE 1 carte postale CONFORT MODERNE 1 disque 1 feuille (réglages son) 1 affiche CONFORT MODERNE 1 mot / 1 note / 1 chèque / 1 mot 1 feuille CONFORT MODERNE	début de 1 fax LA PENICHE fin de 1 fax LA PENICHE (« *Bon courage, Bruno* ») 1 fax LA PENICHE (déroulement du concert) fin de 1 fax LA PENICHE (« longer la zone commerciale »)	1 paquet de cigarettes 1 fax de LA PENICHE (« *Bon courage, Bruno* »)

Nous remarquons que non seulement de nombreux documents du « texte » initial ne sont pas réutilisés, mais également que le poète a opéré des ponctions à l'intérieur même de certains d'entre eux, comme dans le « fax Lapéniche », dont il n'a retenu que le tout début et la fin – la lecture de ces deux fragments étant entrecoupée du refrain chanté. En outre, toujours en ce qui concerne la version *in the event*, l'élément « 1 programme » est lu deux fois. Ce qui retiendra, cependant, notre attention sera la différence de « texte » dans les deux versions du poème, car cette différence atteste d'une place ménagée à l'improvisation. Cette nouveauté a été permise et appelée par la collaboration avec The Ex. Le groupe est en effet connu pour sa pratique de la musique improvisée. La place réservée à l'improvisation dans la pratique d'Anne-James Chaton reste cependant limitée, puisqu'elle ne concerne que les choix de ponctions effectuées dans un « texte » établi par avance. Aussi le poète parle-t-il « d'improvisation arrangée » :

> J'ai une masse de matériaux qui tourne avec le concert, ensuite, c'est en fonction de ce qui se passe dans la situation de concert que j'apporte des éléments ou pas; donc je suis dans une improvisation… arrangée. Je ne suis jamais dans l'improvisation complète, en tout cas pas pour ce qui concerne l'écriture, ce qui est lu, le texte. L'improvisation du texte est simplement dans la manipulation que je peux en faire.[188]

Le poète peut alors écrire différentes lignes de « texte » à partir de la même base, de la même manière que les membres du groupe tracent différentes lignes de son à partir des mêmes gammes.

188 *Ibid.*

Par tous ces moyens, donc, Anne-James Chaton adapte les procédés d'auditure qu'il avait mis au point, dans les œuvres précédentes, à partir de ceux de Bernard Heidsieck, à l'écriture musicale de The Ex, afin de donner lieu à une œuvre hybride, dont les effets et le sens proviennent de l'entremêlement de l'auditure du poète, de la musique, et du chant. Ce dernier d'ailleurs, est conçu de sorte à préciser la fiction que recèle le « texte » de Chaton.

• Une fiction plus affirmée

Le « texte » chanté entre en effet en résonance avec les considérations économico-politiques auxquelles donne lieu le « texte » d'Anne-James Chaton, puisqu'il y est question de travail, voire d'exploitation : le premier couplet parle de fin de semaine difficile (« Another weak end-of-the-week »), d'Heures Supplémentaires (« it's called Working Overtime ») – dont les majuscules, sur le livret, suggèrent le caractère sacré conféré au travail –, d'argent à gagner (« Sould I make one more dime ? »). Ce « texte » présente en outre la particularité commune avec celui de Chaton de comporter un énoncé préformé, qui constitue le refrain. Celui-ci – « A sign would go up on Saturday : / "if you don't come in on Sunday / you need not come in on Monday..." » –, est une citation, à peine modifiée, du témoignage d'une ouvrière du début du 20ème siècle, employée dans une usine de vêtements :

> In these disease-breeding holes we, the youngsters together with the old men and women, toiled from seventy to eighty hours a week! Saturdays and Sundays included… **A sign would go up on Saturday afternoon: "If you don't come in on Sunday, you need not come in on Monday"**… Children's dreams of a day off shattered. We wept, for after all, we were only children…[189]

La phrase signifie, en contexte, que les ouvriers dont il est question dans le « texte » original, doivent venir travailler le dimanche, sous peine de ne plus être acceptés : « Une pancarte a été posée le samedi après-midi : "Si vous ne ne venez pas dimanche, ce n'est pas la peine de venir lundi" ». C'est donc, comme dans le « texte » de Chaton, le Capital ou « la langue de l'économie » qui s'exprime dans ce refrain.

Cependant, le reste de ce « texte », par le fait qu'il soit articulé, ne laisse pas cette langue s'exprimer, mais donne une orientation précise à la fiction. Le chant est en effet

189 Cité dans ZINN, Howard, *Passionate Declarations : essays on war and justice*, New York : HarperCollins, 2003, consultable à l'adresse : <www.books.google.fr/books?id=eC-K13FAcQoC&pg=PA171&lpg=PA171&dq=#v=onepage&q&f=false> [page consultée le 15/10/2013].

écrit à la première personne, est semble donné la parole à un exploité : « Should *I* make one more dime ? / What's wrong this life of *mine* ? ». Ce faisant, son propos n'est pas de dévoiler, comme le fait Anne-James Chaton, une soumission absolue à l'ordre économique (par l'adoption de sa langue), mais de suggérer la fiction d'un employé qui se demande comment réagir face à la soumission qu'on attend de lui : « What's wrong with this life of mine ? Should I spend it, should I bend it behind this bureau, should I end it ? ».

Or, la fin du premier couplet ainsi que le second, évoquent la possibilité d'une fuite (« waste it away, and have a nice day »), voire d'une révolte, puisque l'énonciateur dit vouloir être le grain de sable qui fera dérailler la machine (« I'll be like sand in the machine »). C'est sur ce point là que le « texte » de The Ex rencontre notre interprétation du « texte » lu par Anne-James Chaton comme l'histoire d'une fuite ou d'une disparition. Les paroles, en outre, orientent notre interprétation de certains des documents lus dans cette direction. Il en va ainsi, par exemple, de l'extrait du fax « La péniche », que le poète emploie dans les deux versions d' « in the event », comportant la phrase « Bon courage, Bruno » : ici, le réel Bruno qui a écrit et signé le fax, devient, par l'intégration du « texte » chanté, un personnage fictif qui encourage une rébellion. De la même manière, les « actions plus ciblées et plus spectaculaires » annoncées dans le journal peuvent être lus comme le récit suggéré de la révolution entreprise par l'énonciateur. Nous laisserons cependant à chaque auditeur le soin de s'imaginer sa fiction, comme que le désire l'auteur.

Le chant entre donc en résonance avec l'auditure de Chaton, d'une manière telle que l'objet « in the event » nous semble irréductible à l'appellation « poésie » comme à celle de « chanson ». Cette piste réalise un « décloisonnement consécutif de la poésie sonore », ce qui est, d'après Anne-James Chaton, « à peu près le rêve que tente la poésie sonore »[190].

En partant en tournée avec le groupe The Ex, d'ailleurs, Anne-James Chaton marche, là encore, dans les pas de Bernard Heidsieck. Ce dernier, dans son désir de rencontrer de nouveaux publics, avait en effet accepté un jour d'assurer la première partie d'un concert d'Anne Clarck. Chaton poursuit son geste et le dépasse, puisqu'il se lance dans une véritable collaboration avec le groupe, qui aboutit à une première œuvre *mixed media*.

190 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, *Le Sofa,* n°1. Disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013].

Cette première approche de la pratique d'Anne-James Chaton aura mis en évidence la filiation directe entre ce poète et Bernard Heidsieck. Non seulement il partage avec un lui le souci de se « brancher sur le monde » et un besoin d'interroger la langue dominante, mais il en reprend encore les procédés d'auditure qui lui font sa singularité, apparaissant dès lors comme « l'héritier le plus fidèle » de ce poète. Si Jean-Pierre Bobillot déclare néanmoins qu'Anne-James Chaton en est en même temps l'héritier « le plus inventif », c'est qu'il se créé sa propre auditure à partir de celle d'Heidsieck, dans un dessein qui lui est propre : ainsi, dans les *Événements 99* et « événement n°19 », radicalise-t-il ces procédés tout en mettant au point un véritable protocole d'élaboration du « texte », de sorte à aboutir à des œuvres d'inspiration tout autant heidsieckienne que marxistes ou péréquienne ; ainsi, dans « in the event », fait-il subir à cette première auditure des évolutions, afin qu'elle s'adapte à la musique et au chant des musiciens avec lesquels il collabore. Il s'agit là d'une particularité propre à Anne-James Chaton, d'ailleurs, que de réinvestir l'héritage de la poésie sonore dans le domaine musical. Sa pratique poétique, cependant, reste clairement séparée de la la pratique musicale des membres de The Ex, bien que l'œuvre issue de leur collaboration transgresse, elle, les frontières entre poésie et musique.

Dans ses œuvres ultérieures, Chaton poursuivra ce décollement de son dispositif audio-technique initial, réinventant son auditure et écriture en suivant deux voies parallèles : la poursuite, d'une part, de sa collaboration avec Andy Moor, et celle, d'autre part, de sa carrière solo. C'est cette double manière de réinvestir et transformer l'héritage d'Heidsieck que nous proposons à présent d'étudier, à travers l'exemple de deux œuvres relevant chacune d'une de ces deux voies, mais qui ont pour point commun d'être toutes deux construites à partir d'une même pièce de Heidsieck, *Vaduz*.

Il s'agit de la première pièce de Bernard Heidsieck à laquelle a assisté Anne-James Chaton, et qui l'a amené, raconte-t-il en interview, à sa tourner vers la poésie sonore[191].

Or, si, comme on l'a vu, les œuvres d'Anne-James Chaton sont d'une façon générale nourries de la poésie de Heidsieck, deux pièces d'Anne-James Chaton portent

191 Entretien avec Anne-James Chaton, réalisé par Sylvain Dambrine & Floriane Laurichesse, « Archéologie du ticket de caisse », *Vacarme*, n°65, automne 2013, disponible en ligne sur : <http://www.vacarme.org/article2282.html> [page consultée le 24/11/2013] : « je me suis tourné vers la poésie sonore en partie du fait de ma bibliothèque personnelle, mais surtout parce que j'ai assisté à une lecture de Bernard Heidsieck (il lisait sont tube, *Vaduz*) ».

la trace du poème *Vaduz* en particulier : « Dans le monde » et « Vie de Jésus » appellent en effet la comparaison avec ce poème, chacun pour des raisons et dans des enjeux différents.

Ces différences d'enjeux et de partis pris d'auditure sont en partie induites par leur contexte de création. Le premier, issu de l'album *Le journaliste*, sorti en 2008 sur le label Unsound, est composé en collaboration avec Andy Moor. Le second, « Vie de Jésus », est quant à lui issu du livre+cd *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, paru en 2011 aux éditions Al Dante. Cette œuvre présente la particularité de prélever sa matière textuelle non pas, cette fois, dans les reçus, relevés, et autres *graphes* que le poète ou ses contemporains portent sur eux, mais dans une œuvre littéraires, dans le sillage de *Questio de Dido* (2008), pièce radiophonique qui tourne autour de *l'Énéide* de Virgile.

Nous proposons ainsi d'étudier les enjeux et les principes de la référence implicite à *Vaduz* au sein de ces deux poèmes, afin, plus largement, d'observer, par l'étude du premier, l'évolution de la collaboration entre Anne-James Chaton et Andy Moor, – comment cette collaboration fait évoluer, bouger, l'auditure du poète – et, par celle du second, de découvrir un autre pan – très différent des poèmes dont nous avons parlé jusqu'ici – de la création en solo d'Anne-James Chaton.

2- « Dans le monde » : une référence en amont

« Dans le monde » est le second morceau du cd *Le Journaliste*, paru en 2008 sur le label Unsound. Cet album a été composé en duo avec Andy Moor, signant ainsi la poursuite de la collaboration qu'ils avaient initiée en 2005 avec *in the event*.

Tandis que la piste « in the event » avait été publiée simultanément dans le livre + cd édité chez Al Dante et dans l'album *Turn* de the Ex, sur le label Touch and Go records, l'album *le Journaliste* est cette fois uniquement sorti sur un label musical. Il s'agit du premier travail d'Anne-James Chaton à ne pas se présenter sous la forme livre + cd, mais sous celle d'un cd accompagné d'un livret, sur lequel ne figure que le « texte » de trois des huit morceaux qui composent l'album, autant de signes qui situent cette œuvre dans le domaine musical.

Tout en y poussant plus loin l'intrication de son travail poétique et de la musique d'Andy Moor, Anne-James Chaton, y poursuit par ailleurs son travail sur les « textes »

produits par le monde contemporain, qu'il s'agisse des documents accumulés et portés par quelqu'un au cours d'une journée ou d'extraits de journaux, bien que, comme dans la piste « in the event », le travail de collecte de ces « textes » appartient à une strate plus ancienne de l'œuvre. En effet, la matière textuelle qui a servi de base à la composition du *Journaliste* a été prélevée antérieurement, pour un autre travail. Elle provient de la série des *Portraits*, un travail visuel et lisuel d'Anne-James Chaton : dans la lignée des *Événements 99* et des *Autoportraits*, le poète a créé des *Portraits* textuels d'individus, à qui il a demandé « de se délester, de se dévêtir en quelque sorte, de la totalité des écrits qu'il porte sur [eux]à cet instant-là », écrits qu'il a ensuite « photographi[és] et qu[il a] restitué[s] dans leur totalité »[192], en intitulant chaque œuvre du nom de la profession du « modèle » portraituré.

C'est donc toujours à partir de – et donc, dans une certain mesure, sur – « la langue de l'économie » qu'œuvre le poète, en travaillant à partir de reçus, tickets, et autres documents de ce type. La première piste du cd, « Le journaliste », fait d'ailleurs office de transition avec les *Événements*, dont il reprend en partie le dispositif : le « texte » est en effet composé de ces mêmes « matériaux d'écriture bruts » que les *Événements 99, Autoportraits* et *in the event* (tickets, reçus, cartes…), mis bout à bout sous forme d'une longue liste. Comme dans ses œuvres précédentes, ce « texte » est, sur papier, imprimé en un bloc, et est lu, également, en un bloc (de manière « frontale, litanique »). Comme dans les *événements*, enfin, un titre de presse, mis en boucle, s'ajoute à la première piste vocale : « la tradition de la trahison ». La façon dont est introduite ce titre diffère, cependant, nettement de celle des *Événements 99* : il n'entre qu'à partir de 2min46, et en fondu, avant de disparaître à 5min04, soit une minute avant la fin du morceau. Le titre est en fait traité comme un élément musical : la pièce est en effet composée par une accumulation progressive de composants, qui sont introduits l'un après l'autre, et sont, à l'exception de la piste vocale d'Anne-James Chaton lisant les documents reçus, tous mis en boucle – le titre de presse n'est qu'un de ces *loops* mélodique et rythmiques. Aussi la dimension critique de la superposition du titre de journal à la masse des documents prélevés s'estompe-t-elle derrière la musicalisation de la phrase. Comme dans « in the event », mais en entremêlant davantage son auditure à celle d'Andy Moor, Anne-James Chaton amorce donc dans « Le journaliste » une sortie du *dispositif poétique* qui était le sien, et qu'il quittera tout à fait dans la seconde piste de

192 Entretien avec Anne-James Chaton, *Radio Grenouille*, « En direct d'ActOral », 25/09/2013, disponible sur : <http://media.radiogrenouille.com/2013-09-25-actoral-direct-studio-01-web.mp3> [page consultée le 10/02/2016]

l'album, « Dans le monde ».

C'est à partir de cette seconde pièce que nous étudierons l'évolution du travail critique d'Anne-James Chaton et de la poursuite de sa collaboration avec le guitariste de The Ex, car dans celle-ci s'observe un renouvellement de la pratique d'Anne-James Chaton. S'il s'agit toujours d'un *ready-made aided*, le contenu verbal n'est cependant plus constitué de la somme des « graphes du quotidien » qui constituait l'essentiel des « textes » des *Événements 99*, des *Autoportraits* et d'*In the event* , mais d'une énumération de syntagmes structurée par l'anaphore de « dans le monde, il y a », sur le modèle du *Vaduz* de Bernard Heidsieck.

« Dans le monde » s'apparente en effet, tant par son « texte » que par son mode d'auditure, à une sorte de réécriture chatonienne de *Vaduz* ; la référence à cette pièce s'y fait donc, comme nous l'annonçons en titre, *en amont*, c'est-à-dire que l'auteur s'est basé sur *Vaduz* pour donner forme à son poème. Il s'agira dès lors pour nous de déterminer les enjeux et les modalités de cette référence, en analysant tout d'abord son seul contenu verbal, puis l'auditure dans sa totalité.

A. Le « texte » de « Dans le monde » : Une traduction de *Vaduz* dans la langue de l'économiste

1)Un renouvellement verbal

Nous pouvons séquencer le « texte » de « Dans le monde » en quatre parties, correspondant aux quatre paragraphes que nous avons indiqués dans la transcription donnée en annexe [cf. Annexe n°5, p.167]. Chaque séquence est introduite par l'anaphore du présentatif « dans le monde, il y a » – à l'exception de la quatrième, dans laquelle elle est sous-entendue –, qui donne suite à une énumération de syntagmes actualisés par des articles indéfinis : « une sénatrice / un adversaire / une rivale / un époux [...] » :

• La première séquence, de 0'00 à 1'56", est composée de syntagmes pour la plupart au singulier au début (« Une sénatrice. Un adversaire. Une rivale. Un époux [….] », puis plus souvent au pluriel à la fin (« Des parents d'élèves. Des économistes. Des cardiologues européens. Des élus locaux [...] »).

• Les syntagmes listés dans la seconde séquence – de 2'02 à 2'28 –, sont tous au

singulier (« Une infirmière. Un jeune sénateur. Un général. Un vice-président [...] »).

• La troisième – de 2'29 à 3'22 –, est composée uniquement de pluriels dont la plupart sont introduits par des numéraux : « 300 blessés / une dizaine de partisans et des milliers de manifestants / 126 délégués / 3 kinésithérapeutes [...] ».

• Enfin, la dernière séquence, qui commence à 3'45 et s'achève à 4'21, est, comme la première, constituée de singuliers et de pluriels. La spécificité de cette partie relève principalement de l'auditure, cette séquence textuelle étant, contrairement au reste du « texte », partagée entre plusieurs pistes de voix qui s'enchaînent et se superposent – nous y reviendrons.

Comme les indications temporelles le signalent, l'auditure souligne ce découpage en quatre parties, celles-ci étant séparées par des temps uniquement musicaux.

Le contenu verbal de « Dans le monde », on le voit, diffère nettement de celui des précédentes œuvres d'Anne-James Chaton, que ce soit par son lexique, qui n'est pas celui des tickets de caisses, flyers et autres documents qui composaient les *Événements* et les *Autoportraits*, ou par sa construction, qui prend ostensiblement comme modèle celle du *Vaduz* de Heidsieck.

En effet, comme *Vaduz*, « Dans le monde » est structuré par l'anaphore d'un complément circonstanciel de lieu suivi d'un présentatif : au « Autour de Vaduz, il y a » fait écho la formule « Dans le monde, il y a », d'autant plus que le sens de ces deux expressions se rejoint, le propos des deux œuvres étant d'énumérer ce qu'il y a « dans le monde », mais d'un point de vue différent. Ces présentatifs introduisent, dans les deux poèmes, de longues énumérations : une liste d'ethnies, dans *Vaduz* (« des lorrains / des alsaciens / des tziganes / des wallons »), et des listes de personnes ou de groupes de personnes de diverses natures chez Chaton : la plupart de ces individus ou groupes sont désignés par leurs professions (« une sénatrice / des cardiologues européens / des avocats [...] »), ou, plus largement par les fonctions qu'ils occupent au sein d'une situation (« un adversaire / une rivale / des adhérents / un bouc émissaire »), ou d'un cadre, familial par exemple (« un époux / des grands-parents / un cousin / des conjoints [...] »). Les deux poèmes créent un effet de masse, et si la liste qui compose « Dans le monde » est moins longue que celle de *Vaduz*, l'effet de nombre est y décuplé dans le « texte » même de la troisième partie par les numéraux et surtout par la gradation en nombre qui la termine, qui va de « 503 électeurs, 1 000 supporters, 2 000 soldats, plus de 10 000 habitants » à « 40 000 000 de paysans ».

Ainsi, Anne-James Chaton utilise avant tout le « texte » de *Vaduz* comme un modèle de construction, et par là-même comme un moyen de se renouveler sur le plan verbal, à un moment où il abandonne son protocole habituel. : le refrain de « Dans le monde » se réfère clairement à celui de *Vaduz*, et les énumérations qui composent le poème frappe l'auditeur, de la même façon que celles du poème-source, par la multiplicité et la diversité des éléments évoqués.

2) Le monde et *Le Monde*

L'effet de diversité est toutefois moindre dans le « texte » de Chaton que dans celui d'Heidsieck, et l'effet de masse le serait également sans l'utilisation de numéraux, notamment parce qu'il ne mentionne pas exclusivement des groupes – un certains nombre de syntagmes sont au singulier : « Une infirmière / un jeune sénateur [...] » –, et que les syntagmes pluriels ne réfèrent pas toujours à des communautés (« Des repentis / des passants / des alités /une dizaine de partisans », par exemple), et parce que les substantifs mentionnés nous sont tous connus, voire familiers, (« une sénatrice / un agresseur / des blessés / des combattants / des soldats américains [...] »), ce qui n'est pas le cas de la plupart des ethnies énoncées dans *Vaduz* (« des Walapaïs / des Yumans, des Pite-Rivers / des Yavapans », pour ne citer qu'une infime partie de la liste). Cette moindre diversité vient d'une différence d'appréhension du réel entre les deux poèmes, c'est-à-dire d'une différence de langue : Anne-James Chaton parle la langue dominante de notre société, ce que refuse de faire Heidsieck.

En effet, Heidsieck, en entreprenant d'énoncer « toutes les ethnies – et non nationalités »[193] rencontrées au gré des cercles qu'il trace sur la carte du monde, choisit un séquençage du réel qui n'est pas celui de la langue majeure (dominante) – celle-ci impose d'identifier les hommes justement par leurs nationalités –, préférant évoquer les ethnies « dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités »[194]. Chaton, à l'inverse, en désignant des individus principalement par leur profession, adopte cette « langue de l'économiste » dont il parle dans *l'Effacé*. Ce choix, qu'il a, nous l'avons évoqué, également fait dans la série *Portraits*, rend manifeste, comme l'explique Gaëlle Théval, la « déshumanisation du sujet dans la société contemporaine par la logique institutionnelle » ainsi que « la dissolution de l'individu

193 HEIDSIECK, Bernard, *Vaduz*, (1998), Marseille : Al Dante, 2007.
194 *Ibid*.

dans le collectif »[195] que produit ce séquençage du monde :

> Ces sérigraphies sont censées représenter les portraits non plus d'individus mais de catégories socio-professionnelles, comme le suggère leur titre : « L'agent de sécurité », « l'architecte », « l'assistante sociale », ou encore « l'artiste » l'individu s'y dissout dans le générique, se confond avec son métier.[196]

La fin du poème laisse d'ailleurs entrevoir cette dissolution et déshumanisation. En effet, de la même manière que Bernard Heidsieck énumère, à la fin de *Vaduz*, des groupes de personnes dont le séquençage en ethnies ne saurait rendre compte (« des exilés / des internés / des paumés / des apatrides »), « Dans le monde » se termine par la mention d'éléments qui n'entrent pas dans le cadre de la langue dominante : les syntagmes « deux jeunes éphèbes à moitié nus sur un lit, des mannequins coiffés de plumes de corbeaux et des femmes portant des collants » renvoient, par les expansions « coiffés de plumes de corbeaux / à moitié nus sur un lit / portant des collants » ainsi que par le signifié et les connotations du substantif « éphèbe », à la physicalité et la singularité des individus, et non à leur seul rôle social. Ces derniers régimes du présentatif invitent ainsi à un retour critique sur le cadre langagier choisi dans le reste du poème.

Parce qu'Anne-James Chaton y « us[e] des mots de l'économie » afin de « contraindre l'économiste à reconnaître ce qu'il dissimule »[197], « Dans le monde » s'inscrit dans la continuité critique des *Événements*, *Autoportraits* et *In the event* . Comme dans ces albums, d'ailleurs, le matériau verbal de la pièce a été prélevé d'un texte préexistant qu'une recherche de mots-clefs sur google nous permet d'identifier : il s'agit du numéro du journal *Le Monde* du 03/03/2008. Anne-James Chaton joue donc de la confusion entre ce qu'il y a « dans le monde » et ce qu'il y a « dans *Le Monde* » – c'est-à-dire entre le réel et la réalité façonnée par les médias – confusion qu'il entretient à l'écrit, puisque le titre indiqué sur la pochette de l'album ne présente ni italiques ni majuscules. Aussi l'auditeur est-il amené, une fois l'origine des syntagmes découverte ou perçue, à réfléchir sur la manière dont les médias de masse construisent notre réalité, et combien celle-ci est étriquée : presque tous les termes désignent des professions, – ils se conforment, donc, à l'ordre économique –, ou relèvent de la politique (« une sénatrice / un ancien président / des leaders islamistes / des dirigeants / un militant [...] »), et de la guerre (« des combattants / un chef guérillero / un militaire / 300 blessés / des officiers pakistanais / 2 000 soldats [...] »), d'où un moindre effet de diversité.

---

195 THEVAL, Gaëlle, *Poésies ready-made, XX-XXIe siècles,* [Thèse de doctorat en littérature], Université Paris-Diderot - Paris VII, 2011, p.366.
196 *Ibid*., p.366-367.
197 CHATON, Anne-James, *L'effacé*, Paris : Sens & Tonka, 2005, p.117.

« Dans le monde » fait donc partie de cette catégorie de poèmes *ready-made* aidés « pensés comme un moyen de critique de la société via les représentations qu'elle véhicule dans les énoncés en apparence les plus anodins »[198], recensée par Gaëlle Théval. Dans ceux-ci, explique-t-elle, « la reconnaissance par le lecteur de l'élément déplacé appelle […] une prise de distance vis-à-vis des énoncés qui émaillent son quotidien propice à la dimension critique »[199]. La référence appuyée à *Vaduz* favorise grandement cette prise de conscience et de distance. En effet, la ressemblance entre « dans le monde » et le poème de Heidsieck appelle nécessairement, chez l'auditeur qui connaît *Vaduz*, le rapprochement entre les deux œuvres, et donc la confrontation entre les deux « versions du monde » – pour reprendre les termes d'Olivier Quintyn[200] –, dont elles se soutiennent : l'une, tentant de nommer les peuples d'une manière qui respecte au mieux leurs particularités ; l'autre nommant les individus dans la langue de l'économiste, les réduisant à la profession, à leur rôle dans le système. Or, cette confrontation avec *Vaduz* rend d'autant plus manifeste l'idéologie véhiculée par le lexique de « Dans le monde », du fait que la pièce de Heidsieck permet de voir une partie de ce qu'oblitère la langue des *médias*, à savoir la « spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités » des ethnies, qui transparaît dans leurs noms. Aussi la référence à *Vaduz* sert-elle également le dessein critique de l'œuvre.

« Dans le monde » s'apparente ainsi à une traduction de *Vaduz* dans le langage de l'économiste, dans cette langue d' « affairistes et de marchands », à propos de laquelle Ponge disait dans « Les écuries d'Augias » :

> Ces gouvernements d'affairistes et de marchands, *passe encore*, si l'on ne nous obligeait pas à y prendre part, si l'on ne nous y maintenait pas de force la tête, si tout cela ne parlait pas si fort, si cela n'était pas seul à parler[201].

Pour Chaton comme pour Ponge, d'ailleurs, « il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de peindre à fresque avec leur purin »[202], non seulement pour montrer à quel point cela est « seul à parler », mais également, pour en faire autre chose.

198 THEVAL, Gaëlle, *Poésie ready-made*, Paris : L'Harmattan, 2015, p.131.
199 *Ibid.*
200 QUINTYN, Olivier, *op.cit.*, p.24.
201 PONGE, Francis, *Le parti pris des choses* ; précédé de *Douze petits écrits* ; et suivi de *Proêmes*, Paris : Gallimard, 1967, p.155.
202 *Ibid.*

3) Une amorce de fiction

En effet, comme nous l'avons vu dans notre étude d'*In the event,* il serait restrictif de réduire l'œuvre à sa dimension critique, Chaton lui-même expliquant en interview que ses poèmes

> traitent effectivement de cette 'traçabilité' des individus et de leurs rapports au collectif, mais ils racontent aussi de micro-histoires, quasi fictionnelles, comiques, romantiques ou tragiques.[203]

Il y a dans « dans le monde » comme dans les *événements* une amorce de fiction, qui ne naît pas, comme dans ces derniers, de la suite de micro-événements dont les récépissés, lettres et autres documents sont la trace, mais de la mise en forme des éléments textuels prélevés.

En se calquant sur le modèle de *Vaduz*, Anne-James Chaton a transformé tous les articles du texte original, qui étaient presque toujours des définis ou des démonstratifs, en articles indéfinis, tout en supprimant dans le même temps les expansions du nom et appositions qui étaient associées aux syntagmes : ainsi, « Shawn Stevens, juriste et vice président du parti »[204], par exemple, devient « un vice-président » ; de la même manière, « son délégué général et ancien président, Denis Gautier-Sauvagnac » devient « un délégué général » et « un ancien président ». Si ce changement d'article répond avant tout à une volonté de respecter les principales caractéristiques du poème de Heidsieck, il a pour conséquence de rendre les syntagmes abstraits, au sens où il ne réfèrent plus à des personnes en particulier. De cette abstraction des termes, ainsi que du changement d'article des syntagmes au singulier, s'ébauche la fiction d'un monde différent du nôtre : lorsque le « texte » affirme que « dans le monde, il y a une sénatrice / un adversaire / une rivale / un époux / un ancien président », on y entend en effet que dans le monde il n'y a *qu'*une sénatrice, *qu'*un adversaire, *qu'*une rivale, etc., ce qui n'est pas sans effet comique.

Ainsi, pour conclure en ce qui concerne le seul « texte », la référence à *Vaduz* permet à Anne-James Chaton de se renouveler sur le plan du contenu verbal – c'est-à-dire à la fois de ponctionner et de mettre en forme différemment des fragments textuels –, tout en servant son entreprise de critique de la langue dominante, entreprise que le

203 Entretien avec Anne-James Chaton, par GRUGIER, Maxence, *MCD*, n°54, 2009, consultable en ligne : <http://www.digitalmcd.com/anne-james-chaton/> [page consultée le 16/06/2016].

204 LESNES, Corine, "La candidate démocrate Hillary Clinton joue son va-tout dans les primaires du Texas", *Le Monde*, 03/03/2008, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/international/article/2008/03/03/la-candidate-democrate-hillary-clinton-joue-son-va-tout-dans-les-primaires-du-texas_1018131_3210.html> [page consultée le 16/03/2016]

poète cherche toutefois toujours à dépasser, en tendant à la fiction.

En résulte un « texte » d'une facture différente de celle des précédentes œuvres du poète, notamment par le fait qu'il ne se présente plus sous la forme d'un bloc compact et continu, mais est séquencé en quatre parties distinctes. Or, cette nouvelle écriture appelle une nouvelle auditure.

B. Le *texte* de « Dans le monde » : une réauditure musicale de *Vaduz*

Comme nous l'avons expliqué dans notre étude d'*in the event*, la lecture rapide, monotone et ininterrompue que donne Anne-James Chaton des blocs « textuels » de ses *Événements* est dictée par la nature même des documents, auxquels le poète refuse de « ré-insuffler une âme »[205], préférant en tirer des contraintes créatrices. Dès lors, le renouvellement verbal qu'induit le modèle de *Vaduz* ouvre la possibilité d'une autre diction, et plus largement, d'une autre auditure.

1) Un rapprochement du musical et du poétique

Pour la première fois, en effet, la diction du poète dans « dans le monde » n'est ni rapide ni ininterrompue. Dans la première partie notamment, chaque syntagme est lu posément, avec de courtes pauses de deux secondes entre chaque énoncé. Une autre nouveauté concernant le débit est qu'il n'est pas uniforme d'un bout à l'autre du poème : il s'accélère dans la troisième partie, dans laquelle les énoncés sont enchaînés sans discontinuité, avant de ralentir à nouveau à la toute fin de la séquence. Cette évolution dans la lecture n'est cependant pas uniquement permise par la référence à *Vaduz,* mais est également due à la collaboration de Chaton avec des musiciens. Le poète déclare à ce propos en entretien :

> ce travail avec les musiciens me permet de prendre d'autres angles : à la fois je peux changer le rythme et je peux lire par ponction, prendre des passages et les développer, alors qu'auparavant je lisais du début à la fin sur le même rythme.[206]

Si « in the event » avait introduit des moments de pause dans la lecture, qui laissaient alors place à la musique et au chant seuls, comme il y en a dans « dans le monde » entre

205 Entretien avec Anne-James Chaton, par BOURSEILLER, Christophe, « Musique matin », France Musique, disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xrrw5m_anne-james-chaton-musique-matin-26-06-12_music> [page consultée le 21/09/2013].

206 Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, *Le Sofa*, n°1. Disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013]

chaque paragraphe, ce n'est que dans ce dernier poème qu'apparaissent de nets changements dans le rythme. Les différences de débit entre les parties 1 et 3 ne sont pas uniquement dues, d'ailleurs, à la présence ou non de pauses entre chaque énoncé, mais également à la prosodie : la prosodie de chaque régime du présentatif de la première partie est descendante, suggérant une fin de phrase – c'est la raison pour laquelle nous l'avons ponctuée de points dans notre transcription –, tandis que celle des énoncés de la 3e section est plutôt ascendante, comme avant une virgule. Dans cette dernière d'ailleurs, la lecture séparée et plutôt rapide de chaque groupe de mots induit une amorce de cadence, un décollement dans la lecture habituellement plate et monotone de Chaton, due elle aussi au travail avec Andy Moor, qui, explique le poète, le « déplace petit à petit dans [s]a diction, au point qu['il] frôle à certains moments le chant, ce à quoi [il] essaie de [s]e refuser »[207]. Le poète poussera un peu plus loin le procédé dans la troisième piste du cd, « Portrait », dans laquelle il lit d'un souffle des groupes de cinq à sept phrases sur un rythme constant, sur une durée d'environ cinq secondes pour chacune d'entre elle, s'approchant cette fois nettement du chant.

Ainsi, c'est donc dans cette seconde piste de l'album *Le Journaliste* que s'observe un véritable renouvellement de l'auditure d'Anne-James Chaton, dû tout à la fois à sa volonté de donner un pendant au poème *Vaduz* et à son travail avec Andy Moor. Sa collaboration avec ce dernier évolue d'ailleurs vers une plus grande intrication du poétique et du musical. Là où « in the event » résultait de la rencontre entre un poème déjà existant, « événement n°19 » et de la musique et du chant apportés par le groupe The Ex, « dans le monde » procède dès l'origine d'une coopération entre Moor et Chaton :

> L'album [*Le Journaliste*] s'est construit très progressivement, "on stage" en quelque sorte. […] Au fil des dates, nous avons tenté beaucoup de choses, conservant des matériaux, en excluant d'autres, enregistrant certains *lives*, puis nous sommes entrés en studio. L'album est le fruit de cet aller-retour entre la scène / composition[208].

C'est par cet entremêlement plus étroit de procédés musicaux et de procédés propres à la poésie sonore que le duo donne une sorte de *réauditure* du poème *Vaduz*.

---

207 Entretien avec Anne-James Chaton, par Sylvain Dambrine & Floriane Laurichesse, « Archéologie du ticket de caisse », Vacarme, n°65, automne 2013, disponible en ligne sur : <http://www.vacarme.org/article2282.html> [page consultée le 24/11/2013].

208 Entretien avec Anne-James Chaton, par GRUGIER, Maxence, *MCD*, n°54, 2009, consultable'(en ligne : <http://www.digitalmcd.com/anne-james-chaton/> [page consultée le 16/06/2016].

2) Une réauditure de Vaduz

En effet, « dans le monde » ne reprend pas seulement les principales caractéristiques du « texte » de Bernard Heidsieck, mais également – dans les grandes lignes toujours –, la structure audiotextuelle, par des moyens qui toutefois sont parfois différents de ceux de *Vaduz.*

Les deux poèmes commencent calmement, tout en recourant à des dispositifs médiologiques différents. Le début de *Vaduz* est composé de deux pistes diffusant chacune par un canal stéréophonique émettant le même « texte », avec un léger décalage temporel ; « dans le monde » n'est, en revanche, constitué que d'une seule piste, dans laquelle Chaton énonce posément les premiers éléments du « texte ».

Suite à ces premières parties relativement posées, le *texte* des deux œuvres s'enrichit progressivement de toutes sortes de procédés ou éléments non-verbaux visant à frapper physiquement l'auditeur – l'auditeur-spectateur dans le cas de *Vaduz* –, à lui faire sentir la multiplicité de tout ce qui compose le monde. Ainsi, dans *Vaduz*, la succession avec chevauchement des deux pistes énonçant le même « texte » laisse place, à partir de 5min30, à une alternance de deux voix assumant chacune une partie différente du « texte » en se chevauchant. Apparaît ensuite, au cours de la dixième minute, un bruit constitué d'applaudissements et des rumeurs d'une foule *crescendo*, ainsi que, un peu plus tard, une troisième piste vocale, laquelle répète avec des variations le présentatif « il y a, il y a ».

A tous ces procédés qui produisent un emballement, un effet de masse, répondent certains des choix d'auditure d'Anne-James Chaton et Andy Moor dans « dans le monde ». La concordance de la musique, du « texte » et du débit de parole participent, par exemple, à produire un emportement dans la troisième partie du poème. Au début de celui-ci, la musique se constitue d'un certains nombre de *loops* musicaux qui apparaissent et s'additionnent l'un après l'autre : un premier riff de guitare, puis des basses à 0min31, puis un bruit aigü à 0'47, la batterie) 1'04 et un second riff de guitare. Tous ces éléments, à l'exception des basses, disparaissent lors de la seconde partie du poème, ce qui marque une pause ; ce moment de calme coïncide avec l'utilisation exclusive de singuliers dans « le texte » et de la diction posée et espacée du poète. Or, la reprise soudaine du premier riff de guitare au début de la troisième partie (à 2'29) combinée à une accélération de la diction, et aux numéraux du « texte », donne de la vigueur à l'œuvre, et crée un effet d'emportement comparable à celui observé dans

Vaduz, d'autant plus que le « texte » de cette section s'achève par une gradation en nombre. Dans la quatrième partie, ensuite, Chaton use de deux autres procédés, cette fois relevant clairement de la poésie sonore, et présents dans le poème de Heidsieck : la superposition de plusieurs pistes vocales et la stéréophonie. Le « texte » y est en effet distribué en trois pistes correspondant chacune à un canal audio différent (gauche, médian, droite), chaque voix énonçant successivement et en se chevauchant des groupes nominaux (« Un militant / des vigiles / un directeur des R.G. [...] »), de sorte à submerger l'auditeur de nombreux énoncés lui provenant de toute part et empiétant les uns sur les autres.

Enfin, dans « dans le monde » comme dans *Vaduz*, tous ces éléments extra-verbaux et procédés disparaissent progressivement à la fin du poème : de la même manière que le bruit de foule disparaît en fondu tandis qu'Heidsieck évoque les « apatrides / paumés / expatriés […] », la plupart des *loops* (un des riffs de guitare, le bruit aigü, la batterie) disparaissent l'un après l'autre tandis que Chaton mentionne les « deux jeunes éphèbes à moitié nus sur un lit / des mannequins coiffés de plumes de corbeaux et des filles portant des collants ».

« Dans le monde » suit donc de près les temps forts du poème de Heidsieck, aussi pouvons-nous considérer « dans le monde » comme une réauditure de *Vaduz*, que nous qualifions de « musicale » dans un sous-titre de cette étude, car elle procède d'une plus étroite intrication du « texte », de la musique et de procédés hérités directement de la poésie sonore.

3) Une amorce de fiction

La musique cependant, introduit une différence de taille entre le poème de Chaton et celui de Heidsieck, en orientant la lecture – la lecture du *texte*, et non seulement du « texte » – de « dans le monde » du côté de la fiction. Bien que la combinaison des énumérations verbales et des procédés sonores produise un effet de nombre et de diversité comparable à celui que donne *Vaduz*, cet effet est en partie atténué par la musique, qui enveloppe le « texte ». Celle-ci instaure en effet une ambiance sonore plutôt lourde et oppressante, alimentant ainsi, de la même manière que peut le faire de la musique dans du théâtre radiophonique, le potentiel fictionnel du poème. L'auditeur imagine un monde vaguement inquiétant qui ne serait composé que des personnes et groupes de personnes cités, eux-mêmes n'ayant d'autres qualités que le

rôle qu'il joue dans le système.

Dans leurs collaborations ultérieures – la série *Transferts* ainsi que le livre+cd *Décade*, auquel participe également Alva Noto –, Chaton et Moor s'aventurent de plus en plus du côté de la fiction, explorant entre autre, comme dans « dans le monde », la capacité de la musique a créer une ambiance, c'est-à-dire une composante qui participe pleinement de la fiction sans jamais être mimétique.

•

Lorsqu'Anne-James Chaton commence à collaborer avec Andy Moor, il comprend qu'il lui faut « chercher de nouvelles façons de travailler »[209] afin de laisser de la place au guitariste. Dans ce contexte, le choix de prendre le poème de Heidsieck comme matrice formelle agit comme une consigne lui permettant de se renouveler à la fois sur le plan verbal et sur celui de l'auditure. Il parvient ainsi à composer plus étroitement avec Andy Moor, la musique répondant au « texte » et aux nouveaux procédés d'auditure (diction, superposition ponctuelle de plusieurs pistes, fondus, etc.) du poète, afin de tracer une sorte de réauditure musicale de *Vaduz*. La référence à cette pièce, en outre, sert la critique de la langue dominante sur laquelle Chaton travaille depuis ses premiers *événements*. Aussi, bien que le poète sonore y renouvelle sa pratique de la poésie sonore, « Dans le monde » s'inscrit toujours et clairement dans la lignée critique de ses précédentes œuvres.

C'est en effet avec le livre+cd *Vie d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* (2011), et particulièrement dans un poème lui aussi proche de *Vaduz*, « Vie de Jésus », que cette sortie du dispositif des *Événements* se doublera d'une sortie de la critique des « littératures pauvres », ce qui permettra à Anne-James Chaton de renouveler et d'enrichir considérablement sa pratique.

3- « Vie de Jésus » : une référence en aval

209 « immediately I knew that I had to search inside myself, to find new ways of working, if I want to let somebody else in », Entretien avec Anne-James Chaton, par Romain Barry, « The Mic Is Mightier Than The Sword: Anne-James Chaton Interviewed », *The Quietus*, disponible sur : <http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview> [page consultée 10/10/2013]

« Vie de Jésus » est issu du livre+cd *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, paru en 2011 aux éditions Al Dante. Cette œuvre présente la particularité de prélever sa matière textuelle non pas, cette fois, dans les reçus, relevés, et autres *graphes* que le poète ou ses contemporains portent sur eux, mais dans une œuvre littéraire, démarche qu'Anne-James Chaton a initiée avec *Questio de Dido*[210], la même année que *Le Journaliste* (2008).

Cette pièce radiophonique – qui a également été éditée sous la forme livre+cd –, est construite autour de *l'Énéide* de Virgile, de deux manières différentes : l'œuvre fait alterner des moments d'enquête à propos du manuscrit perdu de Virgile, et des moments de lecture et de réécriture de *l'Énéide*. Dans les premiers Anne-James Chaton travaille soit, comme dans les *Événements*, à partir de documents reçus, soit à partir d'enregistrements de témoignages de personnes qu'il définit, comme dans sa série des *Portraits*, par leur profession (« l'antiquaire / l'architecte / l'avocat », etc.)[211]. Les seconds s'éloignent un peu plus des travaux antérieurs de Chaton en ce qu'ils intègrent des passages de *l'Énéide* lus en italien, ou en présentent une réécriture, comme par exemple une réécriture du départ d'Énée sur le modèle du journal télévisé[212].

Si dans *Questio de Dido*, le rôle de l'œuvre de Virgile dans la pièce est plutôt incertain – le texte de *l'Énéide*, sa réécriture et les traces de l'enquête sur le manuscrit s'y mêlent –, le statut des œuvres littéraires et, plus largement, la démarche d'Anne-James Chaton dans *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* y sont beaucoup plus nets : les hypotextes y jouent le rôle de matrices dont le poète tire, d'une part, de la matière textuelle – chacun des douze poèmes qui compose ce recueil est un *ready-made aided*, composé en bonne partie de prélèvements effectués dans la biographie d'un « homme illustre » par un autre : la « **Vie de Tibère** *d'après Suétone* », par exemple, qui est le premier poème du recueil –, et, d'autre part, des principes formels généraux. Ainsi, les textes des *Vies d'hommes illustres* naissent-ils de la rencontre du poète, du sujet de la biographie et du biographe, comme l'indique la présentation de l'œuvre sur le site web d'Anne-James Chaton :

---

210 CHATON, Anne-James, *Questio de Dido*, Romainville : Al Dante, 2008.

211 Comme l'album *Le Journaliste*, d'ailleurs, *Questio de Dido* s'ouvre sur des pièces sonores et écrites qui font le lien avec *Événements 99* et *In the event*. On retrouve en effet une lecture de documents de « littérature pauvre » (reçus, dépliants, tickets, etc) dans ce que l'on peut délimiter comme étant la seconde séquence de la bande sonore (à 1min03), et dont la transcription est donnée dans les premières pages du livre. Ces séquences de *ready-made* sont cependant plus éloignées du dispositif des *Événements 99* que ne l'est la première piste du *Journaliste*, puisqu'il n'y pas le contrepoint d'un grand titre du jour, que la lecture est faite sur bruits d'extérieurs, et que Chaton n'en est pas l'interprète.

212 CHATON, Anne-James, *Questio de Dido*, *op.cit.*, p.65 du livre / à partir de 35'42 du cd.

> Nous sommes nos écrits. Nous sommes définis par les écrits qui nous entourent. Nous sommes également les écrits que nous provoquons. Et les écrits que nous provoquons deviennent, de fait, les portraits de ceux qui les produisent... Tels sont les postulats de base du poète Anne-James Chaton. Partant de ces affirmations, *Les Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* sont autant les portraits de ceux qui sont sujets, que de ceux qui en écrivent les vies.[213]

Cette contrainte posée en amont fournit au poète l'occasion de renouveler son écriture, c'est-à-dire, comme le note Jean-Pierre Bobillot, de renouveler tant son « contenu verbal » que son « traitement », qu'il soit sonore ou graphique[214]. Ce dernier aspect, le « graphique », joue un rôle plus important que dans les précédents opus d'Anne-James Chaton. À chaque audio-poème correspond en effet un typo-poème, qui n'est pas, à l'inverse des typo-textes publiés dans les *Événements 99* ou *In the Event*, une partition ou un complément, mais un poème à part entière, dans lequel l'auteur exploite les diverses possibilités du medium typographique. Certains poèmes du recueil sont d'ailleurs uniquement typographique/visuels, comme la « **Vie de Wagner** *d'après Friedrich Nietzsche* », dans lequel l'auteur joue sur différentes tailles de police, sur différentes casses (gras, barré), et fait sortir certains mots de la ligne en les mettant en indice ou en exposant, ou bien en superposant du texte, tous ces procédés répondant à la violence des propos de Nietzsche sur Wagner.

Aussi dans « **Vie de Jésus** *d'après Ernest Renan* » la référence au modèle de *Vaduz* ne se fait-elle nécessairement pas *en amont*, puisque l'œuvre procède de la consigne précise de créer un poème à partir de fragments de textes de la *Vie de Jésus* d'Ernest Renan.

Il s'agira donc pour nous de voir comment, par cette consigne et par des innovations dans l'auditure du poète, le poème « Vie de Jésus » produit un effet – effet de sens et effet sensoriel – comparable à celui de *Vaduz* de Bernard Heidsieck.

Bien que ce soit l'audiopoème qui appelle cette comparaison, nous commencerons par examiner le typo-poème et le « texte », en le comparant au texte-source afin de mettre en relief les choix qu'a opérés Anne-James Chaton dans ce *ready-made aided.* Nous nous focaliserons ensuite sur l'auditure, en traitant séparément les deux grandes composantes de l'audiopoème : la ligne vocale d'Anne-James Chaton qui structure et soutient le poème, et la polyphonie énumérant les différentes types de compléments qui se développe sur cette ligne.

213 < http://aj.chaton.free.fr/illustres.html > [page consultée le 6/01/2016]
214 BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. n°68 » , *Action poétique*, n°206, décembre 2011.

A. Du texte-source au typo-poème

Interrogé sur son admiration pour Pérec, Chaton déclare en entretien que

> the Oulipo were "too systematic – to choose the rules and then see what impact the rules have on the writing." Chaton's method is almost the reverse: to start from a set of materials – be they train tickets or a novel by Jules Verne – and then to derive rules from the materials at hand.[215]

Seulement, il y a peu de règles, en ce qui concerne la construction du seul « texte », à dériver d'un ticket de train, et celles que tire Anne-James Chaton de ces « littératures pauvres » relèvent plus spécifiquement de l'auditure : une lecture rapide et « a-pathique », « a-tonale »[216]. Il y en a beaucoup plus en revanche dans les œuvres littéraires, desquelles le poète reprend et radicalise les caractéristiques stylistiques.

Le projet de Renan dans *Vie de Jésus* est d'évoquer Jésus dans une optique non pas théologique mais historique, d'où un style sobre et factuel : en effet, Renan,

> quand il se borne à la biographie proprement dite du Christ ou quand il en présente la pensée, procède par phrases brèves, le plus souvent des indépendantes juxtaposées, et s'en tient au vocabulaire le plus quotidien[217].

A cette sobriété, à ces « phrases brèves » et autres « indépendantes juxtaposées », répondent la mise en page et la syntaxe du typo-poème d'Anne-James Chaton. Celui-ci est en effet composé dans une police de type *times new roman*, pour rendre la sobriété du texte d'origine[218], et est exclusivement constitué de phrases simples, plus précisément de « ligne[s]-phrase[s]-paragraphe[s] »[219] – un saut de ligne sépare chaque phrase –, ce qui cette fois ne fait pas seulement écho au style de Renan, mais l'exagère.

C'est en effet par la radicalisation des traits stylistiques du texte de Renan que procède Anne-James Chaton. Toutes les « lignes-phrases-paragraphes » sont construites de la même manière : elles commencent par l'anaphore « J.-C. a », suivie d'un participe passé et d'un ou d'une énumération de compléments du verbe. Seuls ces derniers sont prélevés du texte de Renan.

---

215 Entretien avec Anne-James Chaton, par Romain Barry, « The Mic Is Mightier Than The Sword: Anne-James Chaton Interviewed », The Quietus, disponible sur : <http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview> [page consultée 10/10/2013]

216 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit.*

217 GUISAN, Gilbert, *Ernest Renan et l'art d'écrire*, Genève : Droz, 1962, p.67.

218 Chaque poème des *Vies d'hommes illustres*... utilise une police de caractère différente.

219 BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. n°68 », *art. cit.*

Les verbes quant à eux ont été ajoutés par le poète, mais celui-ci, attentif, comme dans toutes ses œuvres, « à ne pas trahir la matière textuelle qu['il est] en train de travailler »[220], a choisi de réduire au maximum sa marge de liberté dans le « texte ». Aussi le choix et l'utilisation de ces verbes sont-ils régis par un système précis : ils sont dictés par la nature des objets auxquels réfèrent les compléments prélevés dans le texte de Renan, mais également par la nature grammaticale de ces compléments. Ainsi, lorsque le ou les compléments sont des noms de personnes, l'auteur emploie systématiquement le verbe « connaître » : « J.-C. a connu son père Joseph et sa mère Marie / Alphée et Cléophas / César [...] » (p.17-18), réservant le verbe « rencontrer » pour les substantifs désignant des personnes : « J.-C. a rencontré des non-Juifs, des Phéniciens, des Syriens […] / des frères et des sœurs, Jacques et des cousins germains » (p.17). De la même façon, le poète intègre les noms de villes par le verbe « marcher » auquel il ajoute « dans les rues de » : « J.-C. a marché dans les rues de Nazareth / dans les rues de Mageddo » (p.17) ; lorsque ces compléments de lieux réfèrent à de plus vastes territoires, ils sont régis par le verbe « parcourir » (« J.-C. a parcouru la Palestine / l'Orient ») ; enfin, si ces lieux sont désignés par des substantifs, le verbe utilisé est « traversé » : « J.-C. a traversé des hameaux de Bédouins / des villages galiléens » (p.18).

Les verbes, et, donc, les constructions syntaxiques, sont, ainsi, très peu variés : il n'y a en tout que 15 participes différents pour 324 phrases, dont 4 – « rencontré / vu / connu / entendu » – sont très largement plus employés que les autres. Ils participent de ce fait à la répétitivité et à la quasi-fixité du premier segment de phrase induites par l'anaphore « J.-C. a ».

La construction syntaxique minimale et invariable, le nombre très limité de verbes différents et les règles précises qui justifient leur choix, mettent en relief la grande diversité sémantique ou référentielle des compléments. D'autant que ces derniers sont, non seulement de natures très diverses (personnes, lieux, objets, discours, etc.), mais encore en nombre très variable d'une phrase à l'autre : les deux premières phrases du typotexte, par exemple, ne comptent qu'un complément (« J.-C. a marché dans les rues de Nazaeth. / J.-C. a parcouru la Galilée »[221]), contre cinq pour la troisième phrase

220 INTERVIEW FRANCE MUSIQUE, « Musique matin », 26/06/12, <http://www.dailymotion.com/video/xrrw5m_anne-james-chaton-musique-matin-26-06-12_music>, [page consultée le 18 /10/13].

221 CHATON, Anne-James, *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, [livre + cd],

(« J.-C. a rencontré de non-Juifs, des Phéniciens, des Syriens, des Arabes et même des Grecs »[222]) ; la phrase n°40, une page plus loin, est constituée de quatorze compléments[223]. Le fait qu'il y ait un seul complément ou toute une énumération est là encore dicté par le texte-source ou du moins par l'opération de prélèvement effectuée sur celui-ci. Leur ordre d'apparition dans le texte de Chaton suit en effet celui de leur apparition dans *Vie de Jésus* ; le poète commence une nouvelle phrase – et donc une nouvelle série de compléments – lorsque les éléments prélevés au fil du texte changent de nature (nature du référent ou bien nature grammaticale du complément). Ces variations de nombre accentuent l'effet de multitude et de diversité sur le lecteur.

Or, cette construction textuelle et cette mise en valeur d'une multitude n'est pas sans rappeler le « texte » du *Vaduz* de Bernard Heidsieck.

Les deux poèmes sont en effet structurés par un premier segment verbal, fixe pour *Vaduz* [« Tout autour de Vaduz | il y a… »] – bien que ce refrain verbal ne soit pas toujours lu entièrement –, semi-fixe pour « Vie de Jésus » [« J.-C. a | + marché / rencontré / parcouru... »], sur lequel se développe un ou une série de compléments très variés. L'attention du lecteur étant focalisée sur ce qui varie, et non sur le segment de phrase répété, le sujet singulier annoncé par le titre – « Vaduz » pour l'un et « Jésus » pour l'autre – tend à disparaître derrière les énumérations de compléments – cela est d'autant plus vrai pour « Vie de Jésus », dans lequel l'anaphore « J.-C. a », loin de donner de l'importance au sujet, participe à son effacement, par la répétition de ses seules initiales. Aussi « J.-C. » semble-t-il, comme « Vaduz », être utilisé comme prétexte à une célébration de la diversité, de la pluralité de ce qui compose le monde. Les « textes » des deux poèmes produisent ainsi un effet, une émotion, du même ordre sur le lecteur.

Cet effet serait toutefois faible dans le poème de Chaton si le texte « Vie de Jésus » reposait strictement sur le même dispositif que celui de *Vaduz*. En effet, l'efficience du procédé chez Heidsieck tient à la tentation et l'effet d'exhaustivité de l'énumération (celle de « toutes les ethnies du monde ») et au fait que celle-ci concerne

Romainville : Al Dante, 2011, p.17.

222 *Ibid*.

223 *Ibid*, p.18 : « J.-C. a connu le sénateur Publius Sulpicius Quirinius, des procurateurs romains, le légat impérial de Syrie, Coponius, Marcus Ambivius, Annius Rufus, Valérius Gratus, Pontus Pilatus, Juda le Gaulonite, fils de Sariphée, Mathias, fils de Margaloth, les Samaritains, les Zélotes, des assassins pieux et des thaumaturges ».

le monde de l'auditeur à qui il s'adresse. Or, celle de « Vie de Jésus » n'est pas exhaustive et les compléments qui la constituent ne renvoient pas toujours, voire pas souvent, au monde dans lequel vit le lecteur ou l'auditeur, étant tous spécifiques à « J.-C. » : les personnes citées sont des personnes singulières et ne sont plus de notre monde (« sa mère Marie et son père Joseph / le sénateur Publius Sulpicius Quirinius » (p.17,18), etc. ; les compléments circonstanciels de lieux se réfèrent exclusivement aux lieux où a il a vécu (« Nazareth / la Galilée », etc.). Tous ces éléments sont ancrés géographiquement et temporellement dans son monde à lui, et se sont en outre éloignés de notre culture, par la déchristianisation et délatinisation, entre autres.

Néanmoins, le « texte » de Chaton parvient à toucher tout autant le lecteur que ne le fait celui de *Vaduz*, par la dimension supplémentaire qu'il ajoute : celle du portrait, de la biographie.

En effet, les compléments sont intimement liés à Jésus, puisque ce n'est que par eux que se constitue son portrait. Ils assurent notamment la chronologie : le premier complément, « dans les rues de Nazareth » évoque la naissance du Christ – « évoque » seulement, car le verbe est « marcher » : « J.-C. a marché dans les rues de Nazareth » –, tandis que le dernier évoque sa mort (« […], la rigidité des membres »). D'où une autre différence avec *Vaduz* : le « texte » de « Vie de Jésus » est fondé sur une temporalité, ce qui lui confère un caractère relativement linéaire, tandis que *Vaduz* est fondé sur une spatialité et est, par la manière dont Heidsieck a effectué le relevé des ethnies[224], « tournoyant ».

Le caractère biographique confère en outre au sujet annoncé par le titre un statut différent de celui donné à « Vaduz » chez Heidsieck : tandis que « Vaduz » dans le poème de Heidsieck n'est que le complément circonstanciel du présentatif « il y a », « J.-C. », chez Chaton, est le sujet grammatical des verbes. La relation entre le sujet et les compléments est donc grammaticalement plus forte dans « Vie de Jésus ». Aussi nous semble-t-il que, tandis que la charge affective est générée, chez Heidsieck, par l'abondance des peuples mis en "orbite" autour de la capitale d'un des plus petits pays au

224 Bernard Heidsieck a commencé par « tracer sur une carte du Monde, à partir de Vaduz, des cercles d'égale largeur, s'en éloignant en parallèles successives jusqu'à en boucler la surface », pour ensuite « inscrire dans chacun des cercles, en partant de Vaduz, cercle après cercle, et à leur emplacement géographique, toutes les ethnies – et non nationalités – rencontrées au cours de ce parcours circulaire, toutes les ethnies possibles, vivant là [...] », Bernard Heidsieck, « Vaduz (notes) », cité par BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck poésie action*, *op. cit*., p.219.

monde, elle est créée chez Chaton par une semblable multiplicité de compléments, mais également par l'accent porté sur l'interaction entre une personne singulière et la multitude d'objets, lieux, personnes, etc. qu'elle révèle.

Ainsi, en exemplifiant et exagérant les propriétés du texte de Renan – sa factualité, sa sobriété –, Anne-James Chaton compose un « texte » dont la structure et les effets qu'il produit sur le lecteur[225] sont proches de celui du *Vaduz* de Heidsieck : les deux poèmes sont construits à partir d'un sujet, qui sert de prétexte à la mention d'une multiplicité d'éléments. Cependant, si le « texte » de Chaton affecte son lecteur d'une manière comparable à celle de *Vaduz*, c'est en en passant par un moyen un peu différent de celui de Heidsieck : il y parvient en insistant sur le rapport, actif, entre le sujet particulier de l'œuvre et la multitude des objets, lieux et personnes qu'il met en lumière.

Ce « texte » sert de base à la composition de l'audiopoème « Vie de Jésus », dans lequel ces différentes caractéristiques – mise en valeur de la multitude et interaction entre le sujet et celle-ci, auxquelles il faut ajouter la linéarité du poème que nous évoquions plus tôt – sont décuplées par des procédés et des choix relevant de l'auditure.

B. L'Audiopoème

L'audiopoème « Vie de Jésus », comme la première pièce du cd des *Vies d'Hommes Illustres […]*, « Vie de Tibère », s'ouvre sur la voix « litanique, frontale », « a-lyrique » et « a-pathique »[226] du poète, rattachant

> ainsi clairement le nouveau recueil, par tous les éléments immédiatement reconnaissables et, littéralement, proto-typiques d'un "style" et, indissociablement, d'un "auteur", à ses travaux antérieurs les plus généralement reconnus, et à travers lesquels ce style s'est imposé comme tel : ses *Événements* et ses *Autoportraits*.[227]

Arrive toutefois très vite une nouveauté dans l'auditure : la polyphonie[228]. Le « texte »

225 C'est, bien sûr, improprement que nous parlons de « lecteur » pour le « texte » d'Heidsieck, ce dernier considérant le typotexte comme une partition ; c'est en revanche légitime pour celui d'Anne-James Chaton, selon qui les typo-poèmes et les audio-poèmes peuvent être lus/écouté de façon indépendants.
226 BOBILLOT, Jean-Pierre, *art. cit.*
227 *Ibid*.
228 Ce n'est pas tout à fait la première fois qu'Anne-James Chaton utilise la polyphonie – il le fait, par exemple, dans la dernière pièce de l'album *Le Journaliste*, « Weather », ainsi que dans sa pièce radiophonique *Questio de dido* (à laquelle participent notamment Nathalie Quintane et Charles Pennequin) – dans une moindre mesure, en ce qui concerne cette dernière, celle-ci ne superposant pas les

du poème est en effet distribué entre deux instances : la voix d'Anne-James Chaton, d'une part, qui énonce le sujet, « J.-C. », puis uniquement les verbes, poursuivant sans discontinuer, et, d'autre part, une multitude d'autres voix qui se superposent à la sienne, et parfois entre elles, qui énoncent chacune une des listes de compléments, de telle sorte que la première sert de soutien à la seconde.

Nous proposons dès lors d'étudier séparément ces deux instances, avant d'observer comment le montage et le mixage de ces différentes pistes créent une fiction.

a. La ligne verbale d'A.-J.C.

Bien qu'elle n'assure plus, cette fois, l'intégralité ni même la majeure partie du « texte », la voix d'Anne-James Chaton dans « Vie de Jésus » s'inscrit dans la lignée de ses *Événements* et *Autoportrait*, pour les raisons déjà évoquées, ainsi que par la « ligne » qu'elle trace dans le poème, celle-là étant une constante dans les travaux du poète. Celui-ci explique ainsi, à propos de sa manière de lire, que

> ce n'est pas véritablement le chant qui me pose question, c'est **la possibilité d'une ligne dessinée** de cette manière-là. La nature textuelle est déjà linéaire et aride ; son articulation avec un ton monocorde crée une sorte de **ligne sonore** qui, paradoxalement, plus elle est ferme, plus elle est droite, crée de la fuite […], et donc de la **fiction**[229].

Laissons pour plus tard la question de la fiction, nous constaterons ici que la voix du poète crée dans « Vie de Jésus », comme dans les *Événements*, une « ligne sonore » qui constitue la colonne vertébrale du poème dont la première fonction est de soutenir les autres voix.

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, le « typotexte » de « Vie de Jésus » est, par les caractéristiques du texte-source et leur intensification, « linéaire et aride », ce qu'Anne-James Chaton accentue encore en introduisant une discrépance entre l'audio- et le typo-« texte ». En effet,

> si, dans *Jésus*, l'anaphore systématique de « J.-C. a » + participe formant un passé composé en début de chaque ligne-phrase-paragraphe, offre à l'œil une litanie correspondant à celle que le « texte » de la version « sonore » offre à l'oreille, dans celle-ci en revanche, l'anaphore *stricto sensu* disparaît, le support « J.-C. a » n'étant prononcé qu'une seule fois, au tout début, suivi immédiatement de la longue litanie

différentes voix, mais les alternant. C'est néanmoins la première fois qu'il introduit de la polyphonie dans son « dispositif phono-technique » habituel, qu'il y mêle sa propre voix.

229 Entretien radiophonique avec Anne-James Chaton, « En direct d'Actoral », émission du 25/09/2013, Radiogrenouille : <http://media.radiogrenouille.com/2013-09-25-actoral-direct-studio-01-web.mp3> [page consultée le 11/01/2016].

des seuls participes […].[230]

Ce cadrage textuel a deux conséquences : il confère, tout d'abord, au « texte » énoncé par le poète une forme linéaire épurée, qui, dite par sa voix grave et monocorde, va constituer une sorte de basse continue qui soutient le poème ; il donne, ensuite, moins d'importance au sujet « J.-C. », pour faire porte l'accent sur les verbes, c'est-à-dire, d'une part, sur l'interaction entre un sujet et la multitude des choses, personnes et lieux mentionnés, et, d'autre part, sur la vie, l'action, d'une manière intransitive. La fiction portée par la voix d'Anne-James Chaton sera ainsi davantage celle d'une vie, que celle de la vie de la personne « J.-C. » en particulier. La succession rapide de ces participes, plus importante ici que le contenu sémantique de chacun d'entre eux, évoque la vie, la vitalité, d'autant que le même verbe n'est jamais énoncé deux fois de suite. Il y a un vrai souci de la variation dans le poème sonore, car celle-ci n'est pas de règle dans le typo-« texte ». En effet, l'auteur lit, dans la version sonore, tous les verbes du typo« texte », dans l'ordre, exceptés ceux qui sont répétés deux fois de suite : le participe « vu », par exemple, présent dans les 12e et 13e phrases du typo-poème, n'est dit qu'une fois (à la 7e seconde du poème). Cette variation sémantique constante portée par un flux vocal continu, ininterrompu, se fait signe de vitalité.

La diction n'est d'ailleurs pas aussi monotone dans « Vie de Jésus » que dans les *Événements* – trace, sans doute, de ce « bougé » de la voix qu'a permise la collaboration du poète avec Andy Moor dans *in the event* et *Le Journaliste*. En effet, lorsque deux verbes de trois syllabes se suivent, le poète les enchaîne plus rapidement, de sorte que si nous avions à transcrire cette « litanie » des participes en tenant en compte le rythme d'élocution, nous transcririons les premières secondes de la façon suivante : « J.-C. a marché / parcouru_rencontré / connu / parcouru_rencontré / marché / vu / marché [...] ». La voix d'Anne-James Chaton créée ainsi une sorte de légère pulsation qui n'est certes pas parfaitement régulière, mais dont la variation créée un effet de régularité. Vers la fin du poème, d'ailleurs, ce qu'elle dit devient inaudible ; ne reste perceptible que cette pulsation, ce rythme.

En effet, à partir de 4'18 environ s'amorce un très long decrescendo, auquel s'ajoute un brouillage progressif de la voix d'Anne-James Chaton ; ce qu'il dit devient inaudible aux environs de 5'20. À partir de là, sa voix se fait, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Bobillot, « bourdonnement rythmique et percussif »[231]. La manipulation

230 BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. n°68 », *art. cit.*
231 *Ibid.*

technologique qui est à l'origine de ce phénomène, s'inscrit dans la continuité des *Événements*, dans lesquels, nous l'avons vu, le poète utilise le micro « en sous-régime »[232] afin de créer un effet percussif similaire sur les titres de journaux mis en boucle. Ainsi la voix du poète se fait soutien rythmique du poème.

La ligne sonore ainsi tracée produit alors rapidement, pour reprendre les mots d'Anne-James Chaton, « de la fuite », non seulement grâce à la lecture monocorde du poète, mais aussi par le fait que sa voix progressivement s'efface et ce brouille jusqu'à devenir basse rythmique. Cette fuite est cependant dirigée, puisque l'attention de l'auditeur se focalise en effet très vite sur les compléments énoncés par les autres voix .

b. Polyphonie et « paniquante richesse »

Dans *Vaduz*, Bernard Heidsieck décuple l'effet d'abondance et de variété produit par les compléments dans le « texte » par des procédés audio-techniques et scéniques : d'une part, par la diffusion de deux pistes qui se superposent avec un léger décalage, énonçant d'abord le même texte puis s'enchevêtrant, à laquelle s'ajoute une lecture live par le poète ; et en exhibant, d'autre part, la longue partition qu'il déroule dans l'intention « d[e] marquer visuellement, pour l'auditoire, le poids, la variété, la beauté, l'affolante ou paniquante richesse »[233] de la liste qu'il énonce. C'est à une commune volonté de marquer – bien que par des moyens strictement phono-techniques[234]– pour l'auditeur « le poids, la variété, la beauté, l'affolante ou paniquante richesse » de son énumération que répondent les choix d'audiuture d'Anne-James Chaton concernant la polyphonie.

L'auteur rend concrète, palpable, la grande diversité des compléments du « texte », en les faisant dire et enregistrer par près de 160 personnes différentes[235]. Chacune lit/dit un ou deux (groupes de) compléments, en ne prenant jamais la parole deux fois de suite. Aussi le *texte* est-il constitué par une effective variété de voix : celles

232 Anne-James Chaton dit « introduire du lo-fi en littérature » par l'utilisation de « d[e] matériaux d'écriture bruts (le ticket, par exemple, c'est du lo-fi), combinés à des outils d'écriture bruts, ou utilisés en sous-régime – par exemple [s]on utilisation (…) des logiciels de son ». Entretien avec Anne-James Chaton, réalisé par Sylvain Dambrine & Floriane Laurichesse, « Archéologie du ticket de caisse », *Vacarme*, n°65, automne 2013, disponible en ligne sur : <http://www.vacarme.org/article2282.html> [page consultée le 24/11/2013].

233 HEIDSIECK, Bernard, *Vaduz*, (1998), Marseille : Al Dante, 2007.

234 Nous ne connaissons pas de version scénique à la pièce « Vie de Jésus ».

235 *cf*. la page des remerciements ; nous dénombrons 161 noms.

de personnes de sexes et d'âges différents, « au timbre, à la diction, au débit, à l'accent indéfiniment variés »[236]. Absolument tout concourt dans cette œuvre à mettre en valeur l'hétérogénéité de ces voix.

La diction, en particulier, diffère énormément d'un(e) participant(e) à l'autre. Dans le court passage entre 4'58 et 5'07, par exemple, s'enchaînent et se chevauchent tout d'abord la voix d'une femme à la diction expressive évoquant « une ville de pédantisme, d'acrimonie, de dispute [...] » (de 4'58 à 5'05), à la quelle s'ajoute la voix d'un enfant dont l'oralisation relève plutôt de la récitation (« des héros, des hommes faibles [...] », de 5'00 à 5'05), puis celle d'une femme qui lit d'une façon relativement neutre les compléments : « des astrologues chaldéens et deux vieillards [...] », (de 5'04 à 5'07). Ajoutons à ces quelques exemples le notable passage proféré, presque chanté, par un homme dont la voix devient audible vers 3'31 et s'achève sur la mention « d'un médecin et d'un berger ! ».

En outre, la différence de qualité d'enregistrements d'une personne à l'autre renforce encore l'effet de diversité/pluralité : certains micros produisent une légère saturation et distorsion de la voix (c'est le cas de celui de l'homme qui, de 4'46 à 4'57, évoque « les monuments monolithes »), tandis que d'autre restituent les voix de façon très claire (entre 5'15 à 5'17, par exemple, à propos de la voix qui prend en charge « une théorie apocalyptique et des utopies de son temps ») ; certains enregistrements, enfin, donnent à entendre un bruit de fond (par exemple, de 2'12 à 2'29). De plus, ces différences de qualité peuvent donnent la sensation que la voix est plus ou moins proche : ainsi la voix de femme qui annonce, entre 1'24 et 1'25, le « lac de Tibériade », contraste nettement, par l'impression de proximité qu'elle dégage, avec celle de l'homme qui la précède (« le lac de Génésareth, et le lac de Tibériade », entre 1'21 à 1'23), cette dernière paraissant lointaine. Anne-James Chaton a demandé aux participants de s'enregistrer eux-mêmes, par leurs propres moyens, peut-être afin de tirer parti des écarts de qualité que cela ne manquerait pas de créer. Quoiqu'il en soit, ces différences semi accidentelles – ces accidents attendus, disons – sont volontairement conservés dans le montage final, pour accentuer l'effet de foule, de diversité. En effet, comme le musicien concret, le poète sonore

> n'est pas seulement responsable du son émis, mais aussi de la manière dont le son est gravé. […] De sorte que le moindre frémissement, le moindre effleurement sonore, le moindre écart de hauteur, le moindre souffle ou cahot dans le cours d'un

236 BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. n°68 », *art. cit.*

> son font partie intégrante de cette œuvre, et constituent une dimension, parfois la plus importante, du message qu'elle livre..[237]

L'auteur, enfin, spatialise l'émission des différentes voix par la stéréophonie, de manière à ce qu'elles apparaissent et s'évanouissent sans cesse autour de sa ligne vocale. Cette spatialisation des voix achève ainsi d'accentuer cette diversité sur laquelle nous ne cessons d'insister.

La stéréophonie permet en outre de garantir la perceptibilité de chacune de ces voix lorsque celles-ci se superposent, ce qui est très fréquent. En effet, si dans les premières secondes du poème les prises de voix se succèdent, séparées par de courtes pauses, elles s'enchaînent la plupart du temps en se chevauchant, quand elles ne se surimposent pas complètement. Les superpositions peuvent concerner deux à trois voix simultanées – en plus de celle du poète –, et peuvent être maintenues à cette forte intensité sur une longue durée : c'est ce qui se passe par exemple entre la 2nde et la 4e minutes, durant la 5e et au début de la 7e. Dans ces moments-là, l'effet de vertige que le *texte* peut produire est porté à son maximum.

Or, cet effet pragmatique du poème n'est pas sans nous rappeler celui que produit, par des moyens différents, la pièce de Bernard Heidsieck. En effet, *Vaduz* comme « Vie de Jésus » suscitent chez l'auditeur une émotion comparable par la diversité des éléments listés dans leurs « textes », ainsi que par la spatialisation et la stratification des pistes sonores qui les constituent. La particularité du poème de Chaton réside cependant dans l'utilisation et la mise en valeur d'une effective multitude et diversité de voix, qui s'avère plus frappante encore que celle des éléments mentionnés par elles.

Le paratexte, à cet égard, constitue une sorte d'extension ou de pendant à l'audiopoème. En effet, dans la page des remerciements, Anne-James Chaton ne se contente pas de citer le nom de toutes les personnes ayant collaboré à l'œuvre, mais précise également la ville et le pays dans lesquels ils vivent ou dans lesquels ils se trouvaient au moment de l'enregistrement. Ces précisions, peu communes, font – sans doute intentionnellement – écho à la multitude de personnes et de lieux mentionnés dans le poème, faisant de cette page le reflet, réel et actuel, du poème, sur lequel nous sommes tenté de projeter l'initial segment verbal du « texte », à peine altéré : « A.J.C. a marché / parcouru / rencontré / connu... ».

237 CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, Fontaine : Metamkine, 1991, p.7.

Jean-Pierre Bobillot parle, à propos de *Vaduz*, d'un « haut emportement lyrique »[238]. De la même manière, il nous semble juste de parler, à propos de « Vie de Jesus », non d'emportement cette fois, mais de « bouillonnement quasi-lyrique », selon l'expression qu'emploie Olivier Quintyn au sujet des *Dépôts de savoir et de techniques* de Denis Roche,

> (si l'on accepte l'idée que le lyrisme réside non dans l'assignation de la voix à un Je-origine, mais au contraire dans l'écart et la discontinuité entre plusieurs voix)[239].

Il nous faut à présent recontextualiser notre étude de la polyphonie dans le cadre plus large de l'audiopoème afin de voir comment la conjonction de celle-ci avec la ligne vocale du poète crée de la fiction.

c. Ligne, polyphonie et fiction sonore

La particularité de cette fiction tient à ce qu'elle n'est pas uniquement assurée par le sémantique, mais également par des moyens strictement audiotechniques.

La ligne que trace la voix du poète, par exemple, se fait, par sa seule altération, vectrice de fiction. Nous avons vu précédemment que son effacement et brouillage progressifs la transformaient en un « bourdonnement percussif ». Cet effet percussif n'est toutefois pas utilisé dans « Vie de Jésus » uniquement pour produire une cadence, comme c'est le cas dans les *Événements*, mais dans un but narratif. Vers la fin du poème, la voix du poète s'apparente en effet de plus en plus à un bruit de cœur qui palpite (particulièrement à partir de la 7e minute), de telle sorte que cette voix cesse de produire des signes pour devenir elle-même signe – et plus particulièrement, indice – de la vie, menacée, du personnage. Dans les deux dernières minutes, la saturation des basses atteint son maximum, créant une ambiance angoissante, jusqu'à ce que vers 8'50, ce bourdonnement devienne plus aigu, comme un battement de cœur qui s'emballe, avant de s'arrêter net, une fois que le dernier c.o.d., qui évoque la mort de Jésus, est énoncé : « un trouble affreux dans la circulation, de terribles maux de tête et de cœur, et enfin la rigidité des membres ». De la conjonction de ce dernier c.o.d., qui annonce verbalement « un trouble affreux de la circulation » et de « terribles maux de […] cœur », avec la montée dans les aigüs de la pulsation irrégulière qu'est devenue la voix d'Anne-James

238 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, *op.cit.*, p.360.
239 QUINTYN, Olivier, *op.cit.*, p.111.

Chaton, naît la narration de la mort de Jésus. Notons d'ailleurs que la saturation des basses touche physiquement l'auditeur, et crée chez lui une sensation de malaise, ce qui rend cette fiction d'autant plus directe et concrète.

Par ailleurs, le montage qui préside à l'organisation de ces voix participe à la fiction tracée par la ligne vocale d'Anne-James Chaton. En effet, l'espacement ou le rapprochement des paroles énoncées par les autres participants suggèrent et rendent palpables – de façon non-réglée mais sensible –, des périodes de solitude / de langueur dans le premier cas, de compagnie / d'effervescence dans le second : aussi dans les premières secondes, symbolisant le début de sa vie, et les dernières, les voix sont-elles nettement espacées.

En outre, sont également enchâssés, au sein de cette fiction-cadre qu'est la biographie de J.-C., des micro-fictions narrant certains épisodes de sa vie, là encore par la conjonction d'éléments verbaux et supra-segmentaux (montage, intonation, etc.).

Ces brefs moments expliquent certaines disjonctions entre le typo- et l'audio-« textes » assumé par les voix qui s'ajoutent à celle du poète. On remarque en effet, comme pour le « texte » dit par ce dernier, une discrépance entre les « textes » de la version sonore et de la version typographique : le premier n'est pas entièrement repris dans le second, et surtout, n'est pas donné à entendre tout à fait dans le même ordre. Vu de loin, la chronologie est, globalement, respectée : dans les trente premières secondes sont mis en voix des fragments de « texte » correspondant à la première page du poème (p.17), puis, dans les trente suivantes, des fragments tirés pour la plupart de la seconde page (p.18), etc. Dans le détail, cependant, l'ordre n'est pas scrupuleusement respecté : dans les premières secondes, l'auteur a rassemblé les compléments de la seconde et de la cinquième phrase (« l'Orient, la Galilée »), donne à entendre celui de la quatrième phrase (« son père Joseph et sa mère Marie ») avant celui de la troisième (« des non-Juifs, des Phéniciens [...] »). Si la plupart de ces entorses s'expliquent vraisemblablement par des raisons plastiques ou rythmiques, elles participent parfois pleinement à la narration de la fiction. Entre 3'20 et 3'26, par exemple, sont enchaînées et superposées deux formules tirées de la p.22 du livre qui, dans celui-ci, ne se suivent pas : « des enfants heureux, des disciples et des auditeurs » (3^{e} phrase de la page) et « une bande de joyeux enfants » (15^{e} phrase). Le second complément est monté de sorte à s'enchaîner avec le premier segment de l'autre, « des enfants heureux », ce qui crée un écho entre les deux fragments de phrases. La première phrase endosse dès lors,

temporairement, le rôle d'un narrateur annonçant la rencontre des « enfants heureux » qui prennent la parole à sa suite. Or, le complément « une bande de joyeux enfants » est effectivement dit par un groupe d'enfants qui éclatent ensuite de rire, faisant d'eux des interprètes, des incarnations des personnes qu'ils mentionnent. Ici Anne-James Chaton touche, ponctuellement mais nettement, à la fiction radiophonique.

On trouve quelques minutes plus tard un autre exemple de micro-narration issu de la conjonction du verbal et de procédés audio-techniques, quand entre 6'34 et 6'37, l'auteur enchaîne en les faisant se chevaucher trois compléments qui, là encore, ne se suivent pas dans le typo-« texte » : « du poisson / du pain / du pain » (les deux premiers se trouvent à la p.26 du livre, et le troisième à la p.22). Par la juxtaposition de ces trois substantifs, et, tout particulièrement, par l'épizeuxe que forme les deux derniers, Anne-James Chaton narre de façon minimale l'épisode biblique de la multiplication des pains. Le montage fait ici office de syntaxe pour générer une micro-fiction, de la même manière que l'altération technologique de la voix de l'auteur le fait à l'échelle plus large du poème.

L'audiopoème engendre donc une fiction – davantage que « *de la* fiction » –, celle de la vie et mort de J.-C., qui ne passe pas exclusivement par du sémantique, mais également par des moyens non-verbaux, propres à l'auditure : manipulation technologique, montage, intonation. Aussi cette fiction atteint-elle physiquement l'auditeur.

En tirant de la *Vie de Jésus* d'Ernest Renan des ponctions de textes et des règles stylistiques, Anne-James Chaton crée un premier « texte » très proche par sa structure et l'effet qu'il produit sur le lecteur de celui du *Vaduz* de Bernard Heidsieck. Les « textes » des deux poèmes utilisent un sujet comme pré-texte à une célébration de la diversité et de la multitude qui composent le monde. Les propriétés du typo-« texte » de « Vie de Jésus » ainsi que leurs effets sont décuplés par l'auditure de l'audiopoème, dans lequel cette diversité et multitude sont rendues palpables, effectives, par la polyphonie, et mises en valeur par la ligne sonore que trace la voix d'Anne-James Chaton. Ainsi l'audiopoème produit-il un effet sensoriel et émotionnel comparable à celui que suscite *Vaduz*. « Vie de Jésus » comporte cependant une dimension supplémentaire par rapport

au poème de Heidsieck, celle de la fiction. Si toutes les œuvres d'Anne-James Chaton comportent un potentiel fictionnel, ainsi que nous l'avons vu dans notre étude du cd *in the event*, « Vie de Jésus » présente la particularité de composer une fiction plus réglée, plus précise, par des procédés d'auditure nouveaux dans l'œuvre du poète : une composition polyphonique, un important travail de montage sonore, des altérations de sa voix.

Ainsi, cette seconde pièce du livre+cd *Vie d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*

> laisse […] augurer les différents types d'innovations que le dispositif de base est amené, dans celles qui suivent, à accueillir et qui, en retour, lui vaudront maintes variations.[240].

En effet, dans les trois audiopoèmes suivants, la voix d'Anne-James Chaton n'y est plus, comme dans la plupart de ses œuvres, litanique, ni prépondérante, laissant de la place à de nouveaux types d'éléments sonores : fragments radiophoniques dans la « Vie de Napoléon Ier », samples de films et bruits d'orage, de pluie et de vent dans la « Vie de Christophe Colomb », samples de films et bruits de machine à écrire dans la « Vie de Sigmund Freud », tous ces éléments nécessitant dans chaque composition un important travail de montage.

▨ ▨ ▨ ▨

Anne-James Chaton, donc, réinvestit pleinement les techniques de composition et de divulgation de la seconde filière de la poésie sonore, et tout particulièrement celles de Bernard Heidsieck. Les modes d'auditure de ses premiers travaux relèvent, en effet, d'une reprise et d'une radicalisation des traits les plus caractéristiques de l'auditure de Bernard Heidsieck, renouvelés, cependant, par le nouvel outillage à la disposition du poète (l'ordinateur ou autres instruments qui permettent facilement, par exemple, de mettre en boucle un énoncé). Il met ainsi au point un « dispositif » qui lui permet de faire travailler la langue dominante, non seulement pour en révéler l'idéologie, mais encore pour la dévier de son rôle original, et d'en tirer une sorte de fiction minimale. En travaillant avec des musiciens, Anne-James Chaton commence, cependant, à ouvrir sa pratique à d'autres procédés et éléments, c'est-à-dire à ajouter à sa palette d'auditure d'autres procédés de compositions relevant du *bio-medium* (variation dans la vitesse de

240 BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. n°68 », *art. cit.*

lecture, par exemple, dans « in the event » et « Dans le monde ») et du *techno-medium* (spatialisation par l'exploitation de la stéréophonie dans « Dans le monde » et « Vie de Jésus », superpositions d'un grand nombre de pistes et polyphonie dans « Vie de Jésus », etc.), ainsi qu'à intégrer et à tirer parti de la musique d'Andy Moor. Le poète recourt, donc, à un grand nombre de procédés audio-techniques, dont il tire de plus en plus volontairement et consciemment au fil de sa biblio-discographie, des fictions.

Dans « Poésie sonore, aujourd'hui ? », Jean-Pierre Bobillot avance qu'« il se pourrait que l'histoire de la "poésie sonore" en tant que telle fût close, ou en voie d'achèvement ; mais point celle des diverses pratiques de composition et/ou de divulgation qui, tout au long de cette histoire, l'ont constituée, et qui respectivement la caractérisent », c'est-à-dire, comme nous l'avons expliqué en introduction, que la séparation de la poésie sonore à l'intérieur du champ général de la poésie a fortement tendance à disparaître. Or, alors même qu'Anne-James Chaton semble être le poète actuel qui maintient le plus nettement la spécificité de la poésie sonore, sa pratique semble bel et bien évoluer vers un décloisonnement de celle-ci, non seulement au sein du champ général de la poésie, mais également dans vers d'autres domaines :

- il remet en jeu, d'une part, l'héritage de la poésie sonore dans le champ musical, par sa collaboration avec des musiciens. En effet, si les pratiques musicales et poétiques restent, dans les œuvres du duo, clairement distinctes, les objets qu'ils produisent, en revanche, relèvent, il nous semble, des deux champs. Certains d'entre eux, comme l'album *Le Journaliste* et la série des *Transferts* (2011-2012), sont d'ailleurs clairement rattachés, par leur label et leur présentation, au champ musical.

- sa pratique de la poésie sonore, d'autre part, l'amène paradoxalement à réinvestir le livre, et à accorder une importance de plus en plus prépondérante au *sémio-medium*. En effet, tandis que l'album *Le Journaliste* (2008), par exemple, ne compte que trois « textes » écrits pour huit pièces sonores, le livre + cd *Vie d'hommes illustres* (2011) compte, à l'inverse, seulement cinq pièces audiophoniques pour douze typo-poèmes. La même prépondérance quantitative des *typotextes* sur les *audiotextes* s'observe dans son livre + cd suivant, *Décade* (2012). A cette part croissante accordée au livre, s'ajoute – sans que cela en soit nécessairement une conséquence directe –, une primauté de plus en plus nette accordée au *semio-medium* sur les autres strates médiologiques. Dès l'album *Le Journaliste*, en effet, Anne-James Chaton pratique, selon ses propres termes, une « réécriture en prose continue »[241] des documents bruts qu'il employait jusque-là tels

241 Présentation de *Décade* par Anne-James Chaton, cité, entre autre, sur le site <http://www.sonore-

quels – le premier exemple en est le morceau « Portrait », qui fait suite à « Dans le monde ». Il reprendra et explorera à plusieurs reprises ce procédé par la suite, en exploitant sa capacité à produire de la fiction : dans certaines pièces de la série *Transfert*, par exemple, et dans *Décade*, dont le « texte » entier a été élaboré selon ce principe. Ainsi les fictions élaborées dans ses pièces les plus récentes, sont moins portées par des procédés relevant de l'auditure que par des choix d'écriture, contrairement à ce qu'il fait dans « Vie de Jésus ».

Le réinvestissement des pratiques inhérentes à la poésie sonore dans un but narratif peut cependant prendre d'autres formes, de la même manière que le décloisonnement entre la poésie sonore et la musique peut s'opérer autrement que par une collaboration entre des poètes et des musiciens. D'autres poètes des nouvelles générations se sont en effet attachés – et s'attachent encore – à reprendre, renouveler et exploiter les pratiques de compositions de cette seconde filière de la poésie sonore, ainsi qu'à les rapprocher du domaine musical, afin de créer des fictions qui reposent tout autant, sinon plus, sur des procédés audio-techniques que sur du « texte ». C'est ce que fait, exemplairement, Thomas Braichet, dans ses deux « livreaudios », *On va pas sortir comme ça on va pas rentre*r (2004) et *Conte de F_* (2007). Aussi est-ce à présent à ce second héritier, moins fidèle, mais plus inventif encore, de Bernard Heidsieck, que se consacrera le prochain volet de notre étude.

visuel.fr/evenement/decade-le-voyage-marseille-danne-james-chaton> [page consultée le 04/05/2016].

III/ THOMAS BRAICHET : UNE SCRIPTAUDITURE NARRATIVE

Les œuvres de Thomas Braichet, comme celles d'Anne-James Chaton, s'inscrivent dans la lignée de celles de Bernard Heidsieck : non seulement elles s'inscrivent dans la « seconde filière » de la poésie sonore de la typologie établie par J.-P. Bobillot, c'est-à-dire celle qui, frayée exemplairement par Heidsieck, se caractérise par « un souci […] accru des macro-composantes lexicales, sémantiques, syntaxiques ou encore contextuelles ou conversationnelles du langage ordinaire »[242] , mais elles réinvestissent encore tout spécifiquement les pratiques de composition et de divulgation de ce dernier. Comme lui, en effet, Thomas Braichet exploite et explore les possibilités offertes par la *phono-technè* : superposition de plusieurs pistes de voix et/ou de bruits, intégration d'objets sonores prélevés (bruits, énoncés préexistants, musique), manipulation sur ces matériaux (coupes, montages, ralentissements, accélérations, etc.), principe de lecture/diffusion/action. En plus de se nourrir des pratiques de composition et de divulgation de Bernard Heidsieck, Thomas Braichet partage avec ce dernier un intérêt certain pour le quotidien, le monde réel et actuel, avec toutefois pour différence de traiter ces thèmes par le biais de fictions inventées[243], ou, du moins, de fictions expressément prises en charges par lui-même à certains moments de la bande-son, par l'intermédiaire d'une narration à la troisième ou à la seconde personne.

Il en va ainsi, exemplairement, de son second audiolivre, *Conte de F_* (2008), qui est le récit de « quelques journées de la vie de Phil »[244], personnage fictif également appelé « Phileas F_ », référence à demi éludée à Phileas Fogg, le héros du *Tour du monde en 80 jours de* Jules Verne.

Ce que le Phileas F__ de Braichet partage avec le Phileas Fogg de Verne – tel qu'il est décrit, du moins, au début du roman de ce dernier – est un mode de vie répétitif et sédentaire : chaque aspect de leur existence est « noté, prévu, régularisé »[245], chacune

242 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, *op.cit.*, p.64.

243 Bernard Heidsieck a certes écrit des poèmes narratifs, « La poinçonneuse » et « Chapeau ! », mais, comme le notent Jean-Pierre Bobillot et Guilhem Fabre, il s'agit pour cet auteur « de relayer » dans ces pièces « une parole réelle » , des « faits réels » : « l'un [est] relayé par la presse, l'autre raconté à l'auteur par l'un de ses amis qui en avait été le protagoniste » (FABRE, Guilhem, *Poésie sonore et poétiques expérimentales de la voix au XXe siècle*, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2003, p.335).

244 BRAICHET, Thomas, *Conte de F_*, Paris : P.O.L., 2007, quatrième de couverture.

245 VERNES, Jules, *Le tour du monde en quatre-vingt jours*, (1872), Paris : Hetzel : Hachette, 1971, p.13.

de leurs journées se compose des mêmes actions, des mêmes déplacements, effetuées « à des heures chronométriquement déterminées »[246]. Mais tandis que dans *Le tour du monde en 80 jours* cette routine est présentée comme une fantaisie, comme la singularité d'un homme oisif, elle est donnée à voir dans *Conte de F__* comme le lot quotidien d'un homme ordinaire de notre époque dont la vie est entièrement organisée autour et en vue de son travail salarié.

Aussi la narration de chacune de ces journées est-elle décomposée en quatre chapitres : un premier, non numéroté, dans lequel il dort, rêve, se réveille et se lave ; un chapitre 2, dans lequel il sort de chez lui pour se rendre à son lieu de travail ; le chapitre 3 le montre sur son lieu de travail ; et enfin un chapitre 4 qui raconte la soirée qu'il passe devant son écran de télévision. Puis à un chapitre 4 succède à nouveau un chapitre non-numéroté (une nuit, un réveil), puis un chapitre 2', un chapitre 3', 4' : « une journée est déjà recommencée »[247]. Si l'on prend en compte les quelques ellipses temporelles, c'est une semaine entière de la vie de Phil qui nous est narrée.

Nous proposons d'aborder le travail de Thomas Braichet par l'étude d'un de ces chapitres, à partir duquel nous tenterons de dégager quels éléments (quelles techniques, quelles préoccupations, quelles configurations) reprend cet auteur à l'histoire de la poésie sonore – plus précisément, aux œuvres de Bernard Heidsieck – , de quelle manière il les réinvestit et dans quels enjeux.

○

Parce que les captations urbaines qui le composent en partie font écho au *Carrefour de la chaussée d'Antin*, et parce qu'il présente un bon nombre de techniques, effets et motifs qui composent les autres chapitres de la première moitié de *Conte de F_,* nous avons choisi le chapitre 2 (p.17 – piste 5) comme point de fixation. Comme nous l'avons annoncé, ce chapitre, comme les autres chapitres 2 – 2', 2'', etc. –, met en scène Phil qui traverse la ville, pour se rendre sur son lieu de travail.

La répétition quotidienne de cette sortie de chez soi et entrée dans le monde nous indique qu'à l'échelle de notre seul chapitre, l'important ne réside pas dans cette action elle-même, mais dans ce qui se passe lors de cette plongée dans la « Mer-de-monde »[248] : un déluge de perceptions, de sollicitations, propres au monde urbain, qui

246 *Ibid*., p.5.
247 BRAICHET, Thomas, *op. cit.*, quatrième de couverture.
248 *Ibid*, p.61

n'est pas sans rappeler le *Carrefour de la chaussée d'Antin* de Bernard Heidsieck.

Ce dernier, dans ses *Notes convergentes*, déclarait que la poésie, par la machine, « pourra restituer sur la bande magnétique les agressions physiques, visuelles, auditives de la rue, sur un déroulement cisaillé de pensées, aussi fugaces – flashs éclairs – qu'obsessionnelles »[249].

Nous montrerons comment Thomas Braichet réalise et dépasse ce programme, en réinvestissant et poussant très loin l'héritage de la poésie sonore au sein d'un récit fictionnel.

Nous verrons que non seulement il le réalise dans la bande sonore, en reprenant des principes d'auditure des œuvres narratives et non-narratives de Heidsieck (1), mais qu'il renforce encore ces effets d' « agressions […] de la rue » par un travail sur la page imprimée – qui, comme nous le verrons, doit également beaucoup à l'histoire de la poésie sonore – (2) ; il apparaîtra, alors, que ces procédés de *scriptauditure*, qui assurent la narration de l'histoire, sont explorés et poussés au point de menacer cette dernière, ou, en d'autre termes, de déborder ce seul rôle narratif (3).

1- L'auditure narrative : Phil et la saturation des stimuli auditifs

Afin de rester au plus près de notre objet d'étude – le devenir des pratiques de composition et de divulgation de la poésie sonore –, nous aborderons le travail de Thomas Braichet par l'étude de la bande sonore du chapitre. Réservant le terme « pistes » à la désignation des multiple *pistes* de son superposées au sein d'une bande sonore, nous parlerons, pour éviter toute confusion, de « séquence » pour nous référer aux différentes pièces qui composent le cd – nous dirons donc, ici, que nous étudions la *séquence* 5 du cd.

Nous pouvons décomposer cette séquence, donc, en 6 sections, que rien ne délimite expressément à l'écoute :

• C'est lors des 12 premières secondes que se résume l'action principale de ce chapitre : Phil sort de chez lui pour se rendre au travail. Bien qu'une didascalie annonce « Extérieur, jour, lui, dehors », cet événement n'est pas verbalement narré, mais est signifié par des bruits : un bruit de pas dans un escalier, celui d'une porte qui s'ouvre, puis deux secondes de « rumeur urbaine » nous disent que le personnage sort de chez

249 HEIDSIECK, Bernard, *Notes Convergentes*, Romainville : Al Dante, 2001, p.210.

lui, et le bruit de montre, plus symbolique que réaliste, nous signifie que son temps est compté.

• Une coupure dans la plage sonore de rumeur urbaine ouvre la seconde partie. Celle-ci est composée par un « texte » descriptif au sujet de la foule et par des séquences de « rumeur urbaine », les deux s'entrecoupant, s'interrompant, jusqu'à se mixer sous une couche de grésillements. Un court silence (à 0min22) clôt cette section.

• La troisième est inaugurée par un morceau de piano et se termine elle aussi par un quasi-silence – ou, plus exactement, par un bruit de grésillement qui assume une fonction de pause – de deux secondes (0min 34-35). Le « texte », qui n'est ici plus interrompu par des bruits prélevés, narre à la troisième personne les faits et gestes d'un Phil enjoué qui traverse la foule en l'observant.

• A nouveau, le « texte », qui nous rapporte, cette fois, les pensées de Phil en discours indirect libre et à la seconde personne du singulier, est haché, interrompu par, puis mixé avec des captations de « rumeur urbaine ». Quelques secondes de musique instrumentale – du piano –, terminent cette quatrième section (de 0min48 à 0min51).

• La cadence du *texte* est fortement ralentie dans la cinquième section. Le « texte » se réduit à une phrase, dont chaque segment est séparé de l'autre par plusieurs secondes de grésillement doux, tandis que Phil, absorbé dans ses pensées, est moins sensible aux perceptions qui l'assaillent. Deux secondes de silence total marquent la fin de la section (1min07-08).

• La sixième partie s'inaugure par un retour *crescendo* de la rumeur urbaine (non coupée, cette fois), du bruit de chronomètre et du grésillement, et présente un dialogue entre Phil et un personnage anonyme interprété par Cosima Weiter qui le sollicite pour une enquête.

L'audiotexte est ainsi fragmenté en six sections assez différentes les unes des autres dans leurs procédés : la première narre quasi-exclusivement par des bruits, la seconde et la quatrième se composent d'une mise bout à bout[250] de bribes de « texte » et de bribes de captations sonores en milieu urbain, captations qui ne figurent ni dans la troisième partie, dans laquelle le verbal n'est pas interrompu mais mixé avec de la musique, des bruitages et des séquences de grésillements, ni dans la cinquième, dans laquelle ce sont les séquences de grésillements qui viennent cette fois espacer sans rupture les différents temps de la phrase énoncée ; la dernière section, enfin, se compose

250 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action, op.cit.*,p.90.

de la rumeur urbaine ininterrompue sur laquelle est donné à entendre un dialogue.

Nous mettrons pour l'instant de côté les parties 1 et 3, pour nous intéresser aux parties 2, 4, 5 et 6 ; au sein de celles-ci nous analyserons les procédés d'auditure qui les composent, en partant de ceux qui renforcent simplement le sens du sémiotexte, pour aller vers ceux qui le complètent, qui portent une part non négligeable du sens.

a. Physiquer le semiotexte

Certains procédés d'auditure servent à renforcer le sens du « sémiotexte », à en faire éprouver le sens de façon sensible, directe. C'est ce que fait par exemple Bernard Heidsieck dans *La Poinçonneuse*, lorsqu'il met en son les réactions de l'homme qui vient de lire le billet de la poinçonneuse. Sa violente réaction est, en partie, signifiée par les mots qui y sont énoncés : « panique / stupeur / confusion / cauchemar », et en partie par des éléments suprasegmentaux, dont Heidsieck n'a de cesse de montrer qu'ils font sens, eux aussi, et de façon directe : une forte réverbération sur sa voix, ainsi que la répétition enchaînée qui devient rapidement une superposition des différents énoncés signifient et font expérimenter à l'auditeur la confusion du personnage.

Un procédé similaire dans ses effets, mais bien différent dans sa mise en œuvre, s'observe dans la partie 5 de notre chapitre. Ici aussi, l'essentiel du sens est annoncé par le « texte » : « penser atténue l'extérieur », atténuation qui est rendue palpable à l'auditeur par des éléments suprasegmentaux : d'une part, la vitesse, non pas de diction à proprement parler, mais d'actualisation sonore de la phrase, est considérablement diminuée ; et, d'autre part, par l'intégration d'un élément non-verbal : un bruit de grésillement qui s'intercale sans provoquer de rupture entre différents segments de l'énoncé. L'absence des « bruits de foule » qui ponctuaient la section précédente de la piste illustre également cette « atténuation de l'extérieur ». Aussi le lecteur peut-il faire l'expérience de cette « atténuation » .

Ainsi, Thomas Braichet comme Bernard Heidsieck explorent-ils différentes ressources de la *phono-technè* dans le but de toucher, d'atteindre physiquement l'auditeur, profitant de ce que

> La machine […] par la trituration des mots et des sons qu'elle autorise, qu'elle provoque, par les possibilités de variation de vitesse, de confrontations, superpositions, collages, manipulations de tous ordres qu'elle permet, suscite une approche du réel – tout autant que de l'imaginaire – concrète et immédiate, physique, dont les possibilités ne sont à l'heure actuelle qu'à peine entrevues et touchées, les prolongements à peine perçus[251].

251 HEIDSIECK, Bernard, *op. cit.*, p.139-140.

Or, en ce qui concerne l'exemple de Thomas Braichet, il nous faut tout de suite noter que tous ces procédés d'auditure ne font pas que « physiquer » le sémiotexte, mais orientent déjà le sens de celui-ci : ce n'est pas le fait que Phil pense qui est important, mais l'intensité des « stimuli extérieurs » qui l'atteignent, stimuli dont le bruit de tic-tac qui se superpose à l'énoncé des mots suivants de la phrase (« passants / phrases et images / passantes »), est le signe. Nous verrons au fil des exemples que ces « stimuli » sont le thème principal de ce chapitre.

b. Compléter le sémiotexte

C'est en effet encore pour insister sur la présence de ces « stimuli » et leur impact sur Phil, que Thomas Braichet élabore un dialogue non-réaliste entre les deux personnages de la partie 6.

En effet, dans *La Poinçonneuse*, et dans le chapitre 2 de *Conte de F_*, Heidsieck comme Braichet recourent à une interprète pour incarner un des personnages de leur récit : Christine Tsingos pour le premier, Cosima Weiter pour le second. Alors que ce choix pourrait les rapprocher du théâtre radiophonique, ils s'éloignent radicalement de l'esthétique réaliste qu'on attribue généralement à ce dernier, dans la manière dont ils mettent en place la parole de ces deux personnages.

Chez le premier, la déclaration d'amour de la poinçonneuse n'est pas prononcée qu'une fois, et la réaction de l'homme n'entre dans le poème que très tardivement. Sa parole est répétée quatre fois, modulée parfois par des échos. C'est que tout l'intérêt de la pièce ne réside pas dans l'histoire racontée – qu'on peut résumer à : une poinçonneuse avoue ses sentiments, par le truchement d'un papier, à un homme qui passe devant elle chaque matin – ; le travail du poète dans cette œuvre vise plutôt , selon les mots de Guilhem Fabre, à « faire entendre la violence portée par cette voix »[252] qui tente de s'exprimer « au sein d'un cadre répétitif et oppressant »[253], signifié par le bruit des « rames de métro ».

De la même façon, mais, là encore, dans une optique très différente, la parole de la personne qui alpague Phil n'est pas simplement énoncée par une interprète, enregistrée puis livrée telle quelle. Thomas Braichet y entrecoupe des segments de différentes dictions, de différentes prises de voix, pour être plus précis, de ce qui n'est pas tout à fait la même phrase. Nous la retranscrivons ici, en signalant les coupes, c'est-

252 FABRE, Guilhem, *op.cit.*, p.338.
253 *Ibid.*

à-dire les passages d'une première captation de l'énoncé à une autre :

> Excusez-moi de vous déranger, c'est pour une enquête.. Pourrais-je vous prendre cinq minutes de votre / , c'est pour une enquête... / , juste cinq minutes de votre temps...

La seconde phrase est interrompue par la répétition du segment de phrase précédent (« c'est pour une enquête... ») mais dit sur un ton un peu différent, et ne se poursuit que par une répétition / variation d'un autre fragment du premier segment : « juste cinq minutes de votre temps ». Ce démontage / montage de l'énoncé n'a pas d'abord été écrit, puis lu tel quel par l'interprète, mais est opéré par une manipulation technologique, qui enchaîne rapidement ces divers bris de phrase. Aussi l'histoire de cette rencontre entre cette femme et Phil, ainsi que la parole qu'elle lui adresse, ne sont-elles pas pertinentes au strict niveau narratif, elles ne donnent pas lieu à une péripétie. Ce qui est essentiel ici n'est pas la signification du « texte » mais celle de son agencement répétitif : celui-ci signifie et donne à sentir à l'auditeur le sentiment d'oppression et d'impatience de Phil. Comme dans notre exemple précisément, c'est donc encore sur les stimuli, c'est-à-dire sur tout ce qui vient frapper et solliciter le personnage au cours de sa traversée de la ville, qu'est orienté le *texte*.

~~c. Court-cicuiter le sémiotexte~~

Ce que nous appelons, en nous référant au typo-texte, des « stimuli extérieurs », sont par ailleurs donnés à entendre dans les parties 2 et 4, sous forme de séquences de captations sonores urbaines qui interrompent – tout autant qu'elles sont interrompues par – le « texte » énoncé par Thomas Braichet et la seconde voix.

Là encore, alors que l'intégration de ces bruits prélevés dans le réel pourrait, dans une esthétique naturaliste, « renvoyer l'énoncé […] à un indésirable surcroît de *mimesis* », c'est-à-dire instaurer un décor à la pièce, c'est au contraire, « d'un surcroît de *semiosis* qu'elle enrichit, de coups de ciseaux en coups de ciseaux, le texte du poème »[254] . Plutôt qu'à *La poinçonneuse*, c'est au « poème-partition "J" » de Heidsieck ainsi qu'à l'analyse qu'en fait Jean-Pierre Bobillot que nous nous référons ici. Expliquons cette remarque : s'il voulait donner une impression de réel, l'auteur aurait placé en bruit de fond une plage sonore continue qu'il aurait prélevée dans la ville. En ce cas, quand bien même celle-ci serait composée tout à la fois de bruits de trafic, de bribes

254 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, *op.cit.*, p.327.

de conversations, et autres, elle n'aurait été perçue que comme un magma continu. Or, l'auteur a préféré cisailler cette captation en micro-séquences qui elles-mêmes coupent intempestivement le « texte » dit – jusqu'à, parfois, scinder un mot en deux, il en va ainsi, exemplairement, du mot « syn / thèse » – de manière à signifier la dysharmonie, la multiplicité des signaux auditifs qui frappent Phil. Aussi ces brefs segments de « bruits de la rue » – pour reprendre les indications qu'Heidsieck inscrit en marge de ses partitions – deviennent-ils, par la coupe et le montage, de véritables *signes* de la « disruptivité » de la foule qu'évoque le typotexte[255].

Notons d'ailleurs que ces énoncés non-verbaux viennent contredire l'énoncé verbal qu'ils court-circuitent, selon lequel la foule serait « d'une harmonie surhumaine »[256] : il y a une sorte d'oxymore entre le signifié de ces mots, et celui, non-réglé, des séquences de bruits et de leur "syntaxe". Thomas Braichet joue ici de toutes les possibilités de signifiance que lui offre le medium-son, afin de signifier tout à la fois que le personnage traverse la foule, qu'il est bombardé de signaux auditifs discordants de toutes sortes, et que, malgré tout, celui-ci trouve – et la formulation pléonastique et hyperbolique vient confirmer que Phil est niais de penser ça – que le monde « est heureux d'une harmonie surhumaine ».

Ainsi la narration sonore de Thomas Braichet se nourrit-elle des principes propres à l'auditure de Heidsieck dans un but qu'il partage avec ce dernier, celui de « restituer sur la bande magnétique les agressions physiques » et « auditives de la rue, sur un déroulement cisaillé de pensées, aussi fugaces – flashs éclairs – qu'obsessionnelles »[257].

Il nous faut désormais voir que Thomas Braichet dépasse déjà ce programme par la configuration médiologique de son œuvre. En effet, l'effet de masse de ces stimuli est largement renforcé par un travail écrit, un travail sur la page, que le lecteur, idéalement, devrait lire tout en écoutant cette bande sonore.

255 « La foule / L'image d'une impossible synthèse, bariolée, disruptive », BRAICHET, Thomas, *Conte de F__*, Paris : POL, 2007, p.17.
256 *Ibid.*
257 HEIDSIECK, Bernard, *op. cit.*, p.210.

2- Une *scriptauditure* : l'audiolecteur et la saturation de stimuli audiovisuels

*Conte de F_* est en effet un « audiolivre » ou « livreaudio », c'est-à-dire qu'il est composé à la fois d'un *typotexte* et d'un *audiotexte* qui entretiennent des relations complexes : la page n'est pas une partition ou une transcription de ce qui est donné à entendre, comme elle l'est dans les œuvres de Bernard Heidsieck[258].

Comme dans son premier « audiolivre », *On va pas sortir comme ça on va pas rentrer* (2004), le typotexte est composé d'éléments qui sont uniquement donnés à lire au lecteur, sur la page, et d'autres, en gras, qui sont ceux donnés à entendre sur le cd, à l'auditeur, comme l'explique la liminaire « légende » d' *On va pas sortir (...)*, reproduite ci-contre.

du lu **des dits** *du lu* **des dits**

Il y a donc deux *sous-textes* à saisir simultanément, qui ensemble forment un *texte* que l'auteur qualifie de « verbi-voco-visuel ». Si ce dispositif égarait déjà facilement l'auditeur-lecteur d' *On va pas sortir (...),* nous allons voir que l'auteur pousse très loin dans *Conte de F_* certains aspects de cette configuration de façon à submerger l'audio-lecteur, afin de lui faire éprouver ce déluge de signes et de signaux qui assaille Phil dans la diégèse.

a. *Conte de F_* : la page en lecture seule

Mon mari et moi ça va bien gros sac verdâtre. Les cages thoraciques se gonflent. Pull-over olive à coutures apparentes noires où se redressent épaules veste moutarde *forcée*. Regards qui jaugent. Blouson en néoprène. Regards qui jugent. ~~RIEN A SIGNALER~~

Un camaïeu de bleu assorti aux yeux; six nuances tapent de l'œil aux yeux bleus.

flou

baisse du volume sonore de la parole, du volume de paroles, doublées d'une descente tonale les graves *à ~~ton~~ leur approche.* **Penser atténue** la portée des stimuli **extérieurs, passants, phrases et images passantes** sont d'autant plus lointains qu'il spécule ou rêvasse fort, **là**, ailleurs, **ailleurs**. Tout son regard distrait **quand son *timing* dit : esquive**. Quelqu'un a **« juste »** besoin de **cinq minutes** de lui et/ou d'un autre et de bien d'autres. Sa voix suave forcée cogne, a dû faire mouche puis ricocher ***« Non »*** *il a dit.* Ricochets de pensées en possibles. Phrase qu'il eut peut-être dû laisser s'achever *qui eût pu s'achever autrement que ce — À quoi tu t'attendais ?!*

Thomas Braichet, *Conte de F__*, Paris : POL, 2007, p.18

258 Du moins selon les dires de celui-ci ; *cf.* NACCACHE, Marion, *Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique*, Lyon, École normale supérieure : 2011.

Nous venons de dire que deux *sous-textes* constituent le *texte* : un *typotexte* et un *audiotexte* ; ce n'est pas tout. Le *typotexte* – celui qui figure sur la page, donc – est lui-même composé de deux « textes », disposés en deux colonnes. (Pour plus de clarté nous reproduisons ci-dessus un extrait de la p.18, issu du chapitre 2 de *Conte de F_*)

Comme on peut le voir sur cette reproduction, le « texte » de la colonne de droite est composé en police de taille standard et occupe une plus large surface sur la page que celui de la colonne de gauche, écrit en caractères nettement plus petits. Aussi nommerons-nous le second « texte "adventice" »[259] ou complémentaire, et le premier « texte » massif.

Le « texte massif » assure l'essentiel de la narration de la vie de Phil, c'est-à-dire qu'elle raconte ses faits et gestes à la troisième personne du singulier, avec des verbes d'actions : « Lui […] siffle l'air qu'il vient d'inspirer / qu'on vient d'entendre / Il meut un air enjoué […] », etc. La colonne de gauche, quant à elle, bien qu'elle contienne également quelques phrases verbales, consiste principalement en une énumération de groupes nominaux : « pardessus vert de cuir, casquette dévissée et châle rouge pas si mal assortis / bien gros sacs verdâtres / pull-over olive à coutures apparentes », etc. Nous avions jusqu'ici mis de côté les « agressions […] visuelles » de la rue pour des raisons pratiques, mais, comme nous le voyons ici, celles-ci composent une partie non-négligeable du *texte* ; elles sont à trouver dans le « texte » adventice.

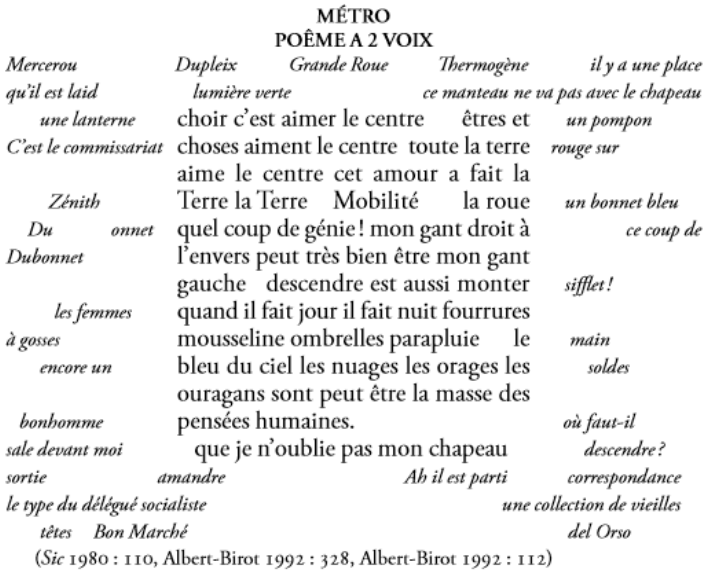
Celui-ci, d'ailleurs, comme dans toutes les colonnes de gauche de *Conte de F_*, est saturé du champ lexical de la couleur : pour notre seul chapitre on relève « noir / vert / verdâtre / olive / moutarde / camaïeu de bleu / bleus ». Or, Phil est photographe, et l'on apprend dans le chapitre 3" que « déformé professionnellement, rien ne refrène sa propension à la taxinomie des couleurs, à la physionomie facile, cribles auxquels tu et je passent » (p.51). Nous pouvons donc en conclure que ce qui figure dans la colonne de gauche n'est autre que les perceptions – à dominante visuelle – de Phil au cours de sa traversée de la ville.

Or, cette organisation de la page n'est pas sans nous rappeler celle du poème « Métro »[260] de Pierre Albert-Birot, reproduit ci-dessous.

---

259 Nous reprenons ici une expression d'un article de LAVERDURE, Bertrand, « Le sourire verbi-voco-visuel », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 224, 2009, p. 45-46.

260 ALBERT-BIROT, Pierre, *Poésie : 1916-1924, La lune ou le livre des poèmes*, Mortemart : Rougerie, 1992, p.112.



MÉTRO
POÊME A 2 VOIX

Mercerou *Dupleix* *Grande Roue* *Thermogène* *il y a une place*
qu'il est laid *lumière verte* *ce manteau ne va pas avec le chapeau*
une lanterne choir c'est aimer le centre êtres et *un pompon*
C'est le commissariat choses aiment le centre toute la terre *rouge sur*
aime le centre cet amour a fait la
Zénith Terre la Terre Mobilité la roue *un bonnet bleu*
Du onnet quel coup de génie ! mon gant droit à *ce coup de*
Dubonnet l'envers peut très bien être mon gant
gauche descendre est aussi monter *sifflet !*
les femmes quand il fait jour il fait nuit fourrures
à gosses mousseline ombrelles parapluie le *main*
encore un bleu du ciel les nuages les orages les *soldes*
ouragans sont peut être la masse des
bonhomme pensées humaines. *où faut-il*
sale devant moi que je n'oublie pas mon chapeau *descendre ?*
sortie *amandre* *Ah il est parti* *correspondance*
le type du délégué socialiste *une collection de vieilles*
têtes *Bon Marché* *del Orso*

(*Sic* 1980 : 110, Albert-Birot 1992 : 328, Albert-Birot 1992 : 112)

Pierre Albert-Birot, « Métro », *Poésie : 1916-1924, La lune ou le livre des poèmes*, Mortemart : Rougerie, 1992, p.112

En effet, « Metro » et *Conte de F_* articulent tous deux à un « texte massif» écrit en caractères de taille standard, doté d'une certaine autonomie, et occupant la plus grande partie de la surface paginale, un « texte adventice », écrit en plus petit qui est placé dans les marges – celle de gauche chez Thomas Braichet, toutes les marges chez Pierre Albert-Birot, mais de façon dispersée. Dans nos deux œuvres, le « texte massif » est celui qui comporte, entre autres, les pensées personnelles du personnage / poète : « que je n'oublie pas mon chapeau » chez P.A.B., « *Des gens que tu croises pensent que tu veux écouter ce qu'ils disent?* », chez Braichet, tandis que le texte périphérique énumère surtout des éléments perçus qu'ils perçoivent : les couleurs (les « lumière verte / pompon rouge / bonnet bleu » chez le premier, font écho à notre relevé lexical dans *Conte de F_*), de commentaires sur les vêtements des autres (« ce manteau ne va pas avec ce chapeau » chez l'un, « casquette dévissé et châle rouge pas si mal assortis » chez l'autre).

Par ces moyens, les deux auteurs non seulement mettent en page – autrement dit : *représentent*, par des procédés verbaux et non-verbaux – la simultanéité chaotique des pensées et des perceptions multiples qui envahissent un individu en milieu urbain moderne, mais la font également éprouver au lecteur, par l'aléatoire qu'induit la disposition typographique.

On pourrait dire ainsi que Thomas Braichet exploite tout à la fois les apports

formels de l'auditure et de la typoscripture développées au cours de l'histoire de la poésie sonore, cumulant les procédés propres à ces différentes configurations médiopoétiques pour démultiplier du même coup les stimuli qui assaillent Phil dans la diégèse, et ceux qui assaillent le lecteur du récit. Mais il nous faut immédiatement nuancer cette conclusion, car « Métro », s'il présente effectivement une forme écrite, est également destiné à être dit, comme l'indique le sous-titre : « poème à deux voix ». La mise en page sert donc la performance scénique du poème. Aussi ces techniques typographiques et de mise en page sont-elles, elles aussi, un héritage lointain de la préhistoire de la poésie sonore, dont Pierre Albert-Birot est l'un des précurseurs.

b. L'hypotexte heidsieckien, de *On va pas sortir (…)* à *Conte de F_*

On nous objectera que ce rapprochement avec Albert-Birot pourrait être fortuit ; mais on ne saurait nier que les composantes livresques d'*On va pas sortir comme ça on va pas rentrer* et de *Conte de F_* sont marquées de l'héritage direct de Bernard Heidsieck, c'est-à-dire de ses « partitions ».

En effet, le premier audiolivre de Thomas Braichet conserve partiellement un rôle de partition/transcription de la bande sonore à la manière de Heidsieck. Il organise ainsi le typotexte en deux colonnes : celle de gauche comporte l'essentiel du « texte », tandis que celle de droite se compose principalement de la mention des bruits donnés à entendre dans l'enregistrement. De la même manière qu'Heidsieck dans ses partitions note, souvent sur le côté, et dans une casse de caractères différente du reste du texte, les bruits et effets sonores donnés à entendre – « BRUITS DE LA RUE », par exemple, écrit verticalement et en capitales, sur le côté droit, dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* – Thomas Braichet indique les bruits dans une police d'écriture différente du reste du texte, et les introduits par le signe typographique « • », comme par exemple p.57 :

• Déverrouillage de porte,
• Nos respirations • mon cœur
• le réfrigérateur
• verrouillage de porte

A la lecture de cet exemple apparaît toutefois une différence de taille entre les mentions de bruits plutôt objectives de Heidsieck (« Bruits de rue / échos », etc.) et

celles-ci, qui présentent des embrayeurs (pronoms personnels, déterminants définis). Cette différence s'explique par le fait que Braichet subvertit le dispositif heidsieckien en intégrant ces mentions de bruits elles-mêmes au *texte* du poème, les liant entre elles par du « texte » écrit en italique, qui ne sera, lui, pas donné à entendre. Ainsi, replaçant notre précédent exemple dans le cotexte duquel nous l'avons extrait, nous voyons qu'il constitue une narration complémentaire à celle de la colonne de droite :

• Déverrouillage de porte,	*rassuré.*
• Nos respirations • mon cœur	*fonctionne toujours.*
• le réfrigérateur	*fonctionne toujours.*
• verrouillage de porte	*l'habitude*
	fonctionne toujours.

Dans son second audiolivre Thomas Braichet s'éloigne encore un peu plus du modèle heidsieckien, mais en garde toujours la trace, transformée par l'expérience de *On va pas pas sortir [...]* : la disposition en deux colonnes demeure, mais les événements sonores ne sont plus mentionnés sur la page ; à la manière de Bernard Heidsieck, Thomas Braichet indique cependant toujours l'ordre chronologique des événements verbaux en plaçant sur la même ligne ceux qui ont lieu à peu près au même moment, mais tous les éléments du typotexte ne sont pas dits.

Ainsi, de *On va pas […]* à *Conte de F_*, Thomas Braichet réemploie et subvertit le modèle des partitions d'Heidsieck, en donnant une relative autonomie à la page et au cd, explorant les possibilités respectives des deux media (typographie, et mise en page, entre autres, pour l'un ; montage, intégration d'objets sonores préexistants, entre autres, pour l'autre). Autrement dit : il creuse la *discrépance* entre l'entendu et le lu.

c. *Conte de F_* : la page et le cd

Cette partielle discrépance, Thomas Braichet l'utilise pour noyer l'auditeur-lecteur sous un déluge de signes et signaux audiovisuels.

A considérer la page seule, notre œil se perd déjà dans la mutliplicité des signes, oscillant entre la colonne de gauche et la colonne de droite, hésitant à lire colonne par colonne ou ligne par ligne. L'expérience de lecture devient vertigineuse lorsqu'on tente d'écouter la bande sonore tout en lisant, d'une part parce que l'abondance de signes s'en trouve multipliée, et d'autre part parce que ce qu'on entend et ce qu'on lit ne concordent pas vraiment.

Nous en trouvons un exemple éloquent p.18, c'est-à-dire la seconde page de notre chapitre : on peut lire en haut de la colonne de gauche, écrite en italique, la phrase « *Mon mari et moi ça va* ». Les italiques indiquent qu'il s'agit d'une parole citée, l'inscription dans la colonne de gauche en petits caractères précise qu'il s'agit d'une parole entendue par Phil. Cette phrase est placée sur la même ligne que le segment de « texte » de la colonne principale : « baisse du volume sonore de la parole, du volume de paroles » ; les deux devraient donc être donnés à entendre simultanément. Or, ce n'est pas le cas : si l'on écoute ce qui se passe à ce moment-là sur la bande sonore (entre 0'40 min et 0'46 min), nous trouvons en lieu et place de la phrase « *Mon mari et moi ça va* » un autre énoncé, capté dans la rue : « quand je suis rentrée à la mai• / tu m'as lai• / tu m'as laissée en plan » (la plage sonore est hachée pour les raisons dont nous avons déjà parlé : il s'agit de la partie 4). Cette divergence (les phrases énoncées sont différentes) dans la concordance (dans les deux cas il s'agit d'une parole entendue dans la rue par le personnage) produit un puissant effet de submersion chez l'audiolecteur.

Dans *Traité de bave et d'éternité*, Isidore Isou déclare, à propos du cinéma, « qu'un texte qui ne tiendrait pas compte de la photo élargirait les possibilités de la photo »[261]. Cette déclaration, si on l'applique non plus au cinéma mais à l'audiolivre, nous semble assez bien rendre compte de ce qui se passe dans *Conte de F_* : le typotexte, certe, y *prend en compte* l'audiotexte et vice-versa, mais pour c'est pour mieux créer des écarts, des divergences avec lui ; aussi, par cette discrépance partielle, la page élargit-elle les possibilités de la bande sonore, et inversement.

Ainsi, par un travail conjoint de la page et de la bande sonore, travail qui réinvestit l'héritage de la poésie sonore dans l'un comme dans l'autre, et par un travail sur les liens et disjonctions entre les deux, Thomas Braichet parvient-il à démultiplier le nombre de stimuli et l'effet de confusion qu'il engendre chez Phil dans la diégèse et chez l'audiolecteur lui-même. *Conte de F_* présente donc des enjeux politiques/sociaux comparables aux poèmes « serpillières / caniveaux / passe-partout » de Bernard Heidsieck. Comme ceux-ci, cet audiolivre intègre et se joue du fait que dans notre monde occidental actuel

> Tout chahute, se fend, éclate et nous écartèle. Tout tangue, nous agresse, nous pousse, nous happe, nous fouette, nous immerge, nous aspire, nous propulse,

261 ISOU, Isidore, *Traité de bave et d'éternité*, 1951, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.ubu.com/film/isou.html> [page consultée le 08/05/2016]

> nous… nous… nous… catapulte, déchire, illumine, nous apeure, nous habite, nous…[262]

Ce rendu des « agressions physiques, visuelles, auditives de la rue » par le sémiotexte, la typoscripture, l'auditure, et l'utilisation conjointe de toutes ces composantes se retrouvent dans tous les chapitres 2, ainsi que dans tous les chapitres 3, dans lesquels ces stimuli proviennent soit de la rue (lors des scènes de pause), soit de l'intérieur de la grande surface dans laquelle Phil travaille. Ainsi au chapitre 3" peut-on lire, dans la colonne principale (et entendre, dite par la voix de Thomas Braichet) la phrase

> Et le flot d'image continue de se déverser sur ses rétines. Cette profusion de lignes et de taches mouvantes est passée au crible de sa conscience et seuls sont réellement perçus quelques rares détails signifiants de son environnement […][263],

pendant que l'on tente de lire les énumérations de perceptions visuelles du « texte » adventice : « des allées carrelées. / l'avalanche de couleurs vive des produits [...] ».[264]

La discrépance, les écarts entre l'audiotexte et le typotexte ont toutefois pour corollaire de démultiplier le récit, c'est-à-dire la mise en fiction de l'histoire qui est racontée. Il nous faut en effet voir que l'auteur pousse les possibilités de la configuration médiopoétique à un point tel que le récit lui-même est « chahut[é] », « fend[u], « éclat[é] et « écartel[é] ».

3- La *scriptauditure* de Thomas Braichet et la « la saturation des possibilités »[265]

a. Le dispositif à deux voix

Reprenons la comparaison entre « Métro » et notre chapitre de *Conte de F_*. Le poème de Pierre Albert-Birot, comme tous les poèmes simultanés des dada et des futuristes, est fait pour être dit à plusieurs voix – deux, en ce qui le concerne. Chaque voix y correspond à un des deux « textes » que comporte le *typotexte*, ce qui est également le cas dans l'audiolivre de Thomas Braichet : le « texte massif » est (en

262 HEIDSIECK, Bernard, *op. cit*., p.121.
263 BRAICHET, Thomas, *op cit.*, p.49 / piste 18.
264 *Ibid*.
265 BRAICHET, Thomas, *op cit.*, quatrième de couverture.

partie) dit par la voix du poète, tandis que l'autre est (en partie) composé d'énoncés *samplés* d'une méthode pour apprendre le français[266]. Cependant la répartition de ces « textes » en deux voix ne répond pas aux mêmes enjeux chez le précurseur de la poésie sonore qu'est Pierre Albert-Birot et chez l'héritier de celle-là qu'est Thomas Braichet.

Chez le premier en effet, c'est la simultanéité des deux voix énonçant deux « textes » en même temps qui crée à elle seule cette impression de multiplicité des perceptions. Chez Thomas Braichet, cet effet est déjà assuré, d'une part, par les procédés sonores que nous avons analysés dans notre première partie, et, de l'autre, par le fait de soumettre au lecteur une énumération d'impressions visuelles qu'il doit lire tout en écoutant la bande sonore, les deux ne concordant pas souvent, comme nous venons de l'observer. Il n'est donc pas étonnant que Braichet joue de la répartition des énoncés en deux voix d'une tout autre manière que ne le fait Albert-Birot : les deux voix qui assurent la narration de *Conte de F_* ne sont pas simultanées, mais alternées. Or, comme chacune est dévolue à l'un des deux typotextes, il en résulte que le « texte » à deux voix donné à entendre sur le cd consiste dans une alternance, voire une collision, de segments de ces deux « textes » différents, ce qui provoque parfois des failles, des contradictions dans les phrases.

Ces failles apparaissent dans la partie 2 de la bande sonore : par exemple, alors que le typotexte central raconte, en parlant de Phil, qu'« il meut un air enjoué et des regards attentifs », l'audio"texte", lui, intercale juste avant cette phrase un groupe nominal inscrit dans le typotexte complémentaire, « L'autre », créant ainsi un trouble quant au sujet de la phrase : « L'autre : Il meut un air enjoué [...] ». La suite de la phrase présente un télescopage du même type :

Voix de Thomas Braichet	Il meut un air enjoué et des regards attentifs d'un pas des plus relax
Voix samplée	**Par-dessus vert**

Ici, la rencontre des deux énoncés perturbe encore la signification de la phrase, en créant une syllepse sur le vocable « pas », qui est alors à comprendre en même temps comme un substantif (« un pas des plus relax »), et comme une négation (« pas des plus relax »), ce qui contredit les informations sur la bonne humeur de Phil. Ce dernier est censé être « d'une très bonne humeur », avoir un « air enjoué », être « relax ». Or, non seulement l'adjonction du groupe nominal « par-dessus vert » tend à transformer la fin de l'énoncé

266 Il est précisé à la fin du livre que ces samples sont tirés d'*Intensiv französisch (Sprach-Schnellkurs von Professeur Ludwig Steiner).*

en une négation (« pas des plus relax »), mais en plus la voix de l'auteur sur la dernière syllabe de « relax » est modifiée de manière à monter subitement dans les aigus, ce qui suggère également une crispation. On relèvera enfin un dernier exemple dans lequel la phrase énoncée par Thomas Braichet est tout à fait contredite par la voix samplée :

Voix de Thomas Baichet	Des gens que tu croises pensent que tu veux écouter ce qu'ils disent ?
Voix samplée	**pas**

Dans tous ces exemples, le fait qu'il y ait deux voix bien distinctes permet de maintenir simultanément les divers sens des phrases : « l'autre » et « il » comme sujet dans le premier exemple, « relax » et « pas des plus relax » dans le second, « pensent » et « pensent pas » dans le dernier[267]. Aussi le sens foisonne-t-il, le récit se diffracte. Cette profusion est une des particularités les plus notables de l'écriture de Thomas Braichet, qui d'ailleurs dit en quatrième de couverture viser la « saturation des possibilités »[268].

De là il apparaît que si la démarche de Thomas Braichet présente un enjeu éthique comparable à celui de Heidsieck, nous entendons par là, celui de nous parler de notre condition dans le monde actuel, en donnant, comme le veut Heidsieck

> une photographie, un calque plus fidèle des mouvements, des sortilèges, entrelacs, rythmes, flous raccourcis, interférences de la conscience tant individuelle que collective[269],

les procédés qui portent cet enjeu, qui le permettent, sont poussés à un point tel qu'ils le dépassent pour faire fructifier la forme pour elle-même, jusqu'à frôler le non-sens. Ainsi l'enjeu éthique est-il débordé par un enjeu esthétique. Ce débordement s'observe encore dans le travail de musicalisation de la séquence, qui, lui aussi, menace la narration de dislocation.

b. Un *audiotexte* musical

En effet, l'alternance des deux voix produit – en plus du télescopage des « sous-textes » –, des ruptures de tons, des variations phoniques, qui participent d'un processus de musicalisation de l'audio*texte*. Nous verrons que le processus s'opère dans le détail de

267 Notons que ce procédé s'observe également dans les autres chapitres, tout particulièrement dans les chapitres 4, lorsque Phil regarde la télévision.
268 BRAICHET, Thomas, *op cit.*, quatrième de couverture.
269 Bernard Heidsieck cité par BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action, op.cit.*, p.96.

l'œuvre, dès le premier stade de la composition, et qu'il implique toutes les composantes de la bande sonore : les voix, les bruits, et la musique instrumentale.

1) Les voix

Les voix, tout d'abord, sont montées de sorte à créer une musique phonique.

Comme nous l'avons dit, Thomas Braichet a samplé les énoncés correspondants au « sous-texte 'adventice' » d'une méthode de français. Il lui a donc fallu composer non seulement *l'audiotexte* mais également le « texte »-même, en partie avec des objets verbaux-sonores déjà constitués, en jouant simultanément des informations sémantiques véhiculées par les samples et de leurs qualités concrètes (la voix, le ton, les qualités d'articulation, la vitesse de diction, etc). Les éléments phono-verbaux que sont ces samples présentent la particularité d'être tous déclarés sur le même ton – c'est-à-dire sans intonation particulière – et d'êtres très brefs, incisifs. Or Thomas Braichet, qui prend en charge l'autre partie des énoncés – ceux du « texte massif » –, a choisi de créer du contraste par rapport à ces objets phono-verbaux en modulant, manipulant, et dédoublant sa propre voix.

Cela s'observe facilement dans ce que nous avons circonscrit comme la 2nde section de la bande sonore. Comparés au premier et à l'avant-dernier énoncés déclaratifs assurés par la voix de Thomas Braichet au sein de la première section – « image de syn• » et « d'une harmonie surhumaine » –, la fin du mot « synthèse » ainsi que les syntagmes « de monde » et « du monde qui » présentent une prosodie particulière : ils sont presque murmurés, la diction est plus lente et la voix moins grave. Le dernier énoncé assuré par le poète dans cette section, « Pratique ! », présente quant à lui une intonation exclamative (le ton descend, puis remonte), alors même que le *typotexte* indique une déclarative : « Pratique. » Thomas Braichet a ainsi volontairement cherché à créer des contrastes, des écarts phoniques entre les inflexions de sa voix et la rigidité de la voix samplée, de manière à créer par le montage une prosodie artificielle, assez disjointe, qui descend à chaque retour du sample.

L'entrée dans la composition d'une musique instrumentale au piano (à 0min22) donne une nouvelle impulsion musicale à la 3ème section, y décuple les effets vocaux. Bien que cette section soit moins structurée par l'opposition des deux voix que la 2nde, elle doit, elle aussi, son dynamisme à des jeux sur la voix – à un travail de

« phonocriture », pourrait-on dire, à la suite de Gilles Dumoulin[270] –, qui porte essentiellement sur celle de Thomas Braichet, cette fois. Cette 3ème section comporte en effet des « dédoublements de récitations »[271] : les premières syllabes des énoncés « *ga*gné » et « *sou*rire » sont dites à deux voix, dont une, en ce qui concerne le dernier, qui la chuchote. De la même façon, un raclement de gorge – une exagération, en fait, du phonème [R] – est superposé au « texte » : « d'une très bonne lèpre, siffle l'air qu'il vient d'inspirer » (de 0'25 à 0'27). A 0'33, l'auteur modifie technologiquement sa voix sur la dernière syllabe du mot « re*lax* ». Ces deux derniers phénomènes sont exemplaires de l'hybridité de l'œuvre : la montée dans les aïgus de la syllabe « lax » participe à la narration en ce qu'elle trahit, nous l'avons déjà dit, la fausseté de la déclaration, et en même temps participe d'une musicalisation de l'audiotexte ; de même, le son [R], en plus d'être le signe, depuis le début de l'œuvre, de la présence des « rats » qui contamine le discours, dynamise-t-il le *texte*.

Enfin, notons que cette dynamique sonore excède parfois le narratif. Il y a excès, par exemple, de musicalité, quand dans la 4ème section, un chœur chante fortissimo les mots « volume » et « parole » sur un air de Dalida, alors même que la phrase complète, énoncée par Thomas Braichet, parle d'une « baisse du volume sonore de la parole, du volume de paroles ».[272]

Aussi la narration est-elle constamment excédée, voire délitée, par un processus de musicalisation généralisée. Tout est fait pour produire une forte dynamique sonore, qui frôle le chant artificiel. C'est d'ailleurs cette vociture musicale, accomplie par le montage de différentes voix, de différentes intonations et vitesses de diction, leur manipulation technologique, et leur rehaussement par des sons instrumentaux qui ouvrent *On va pas sortir comme ça on va pas rentrer*[273] et *Conte de F_*[274].

---

270 DUMOULIN, Gilles, « *Contes de F_* de Thomas Braichet », *Sitaudis*, disponible sur : <http://www.sitaudis.fr/Parutions/contes-de-f-de-thomas-braichet.php> [18/11/2015]

271 Présentation de Conte de F_ sur le site des éditions P.O.L, disponible sur : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-161-5> [page consultée le 18/11/2015]

272 De la même manière, il y a excès des procédés musicaux dans la piste 2, dans laquelle rien d'autre qu'un jeu musical ne justifie l'allongement poussif des syllabes « muuuuuu » et « creuuuuux », dans la formule « dont les murs sont creux » – les exemples foisonnent dans cette séquence sonore.

273 *cf*. la piste 10

274 Dans la première séquence de *Conte de F_*, l'accompagnement musical (tintements, synthétiseur et/ou piano) souligne nettement l'aspect musical des procédés que nous avons observés dans la piste 5 : la superposition d'une diction normale à une diction chuchotée sur le mot « sous », le début du mot « ouvre » et le syntagme « acidulé de soleil » ; des ruptures d'intonations réalisées par montage – sans recours aux samples ici – dans la phrase « à presque perte de / belle vue ! », télescopage de deux énoncés qui produit une rupture de ton : une exclamation se substitue à la descente tonale attendue ; une altération technologique de la voix sur le mot « aux » (« vert bouteille aux plus creux ») ; une superposition à l'expression « retour de » d'un raclement de gorge [R].

2) Les bruits

De la même façon, les bruits utilisés dans la bande sonore, tout en assumant une fonction de bruitage, sont orchestrés, combinés, de sorte à former une composition presque musicale. Nous nous pencherons ici sur la 1ère section de la piste sonore, que nous avons jusqu'ici mis de côté.

Celle-ci est composée, nous l'avons vu, de bruits qui assument en partie une fonction de bruitage, puisque c'est par eux que nous comprenons que Phil descend un escalier et qu'il sort de chez lui. Or, il nous faut noter maintenant que l'auteur musique chacun des bruitages en lui superposant un bruit non-iconique du même type (un autre tic-tac pour le premier, un autre son percussif pour le second), mais d'une autre cadence. En effet, le bruit de montre, rapide, qui ouvre la piste sonore est doublé par un autre son métronomique moins rapide, et comportant plus de variations. De la même façon, le bruit de pas qui descend un escalier consiste en une séquence, répétée deux fois, de trois pas sur un tempo régulier, qui est doublée par un autre bruit, percussif et métallique dont le rythme est beaucoup plus rapide et décousu. Là encore, il y a donc un excès de musical sur le narratif.

Si la piste 5 ne frôle la musique concrète que ponctuellement, certaines séquences du cd réalisent pleinement cette fusion entre littérature (« pièce radiophonique / lecture ») et « musique, musique concrète électro-acoustique »[275]. C'est le cas de la piste 6, sur laquelle nous voudrions nous attarder.

Cette séquence s'ouvre, comme toutes les chapitre 2 et 3, par le bruit métronomique dont nous avons déjà parlé, auquel se superpose le bruit de montre. En fondu avec ces éléments entre, à 0'09, un bruit de canette. Celui-ci est iconique et fait partie de la diégèse, au même titre que les éclats de voix d'enfants, qui apparaissent à 0'12 : le « texte » annonce en effet que « des enfants jouent au ballon avec une canette »[276]. La bande sonore cependant n'est pas réaliste : Thomas Braichet n'a pas enregistré ni tenté d'imiter le son d'une canette qui serait régulièrement percutée par des pieds lors d'une partie de foot, mais a procédé à un montage successif d'enregistrements des divers bruits qu'on peut tirer d'une canette (en la frappant, en la faisant rouler, en

275 Entretien avec Thomas Braichet, par Fabrice Eglin, in *Revue & corrigée*, n°70, décembre 2006, p.6.
276 BRAICHET, Thomas, *Conte de F_*, Paris : POL, 2007, p.19.

l'écrasant ou en l'entrechoquant contre une autre) sur des cadences très rapides, de façon à composer une musique bruitiste.

Les voix d'enfants sont également prises dans ce processus musical : l'auteur monte, par exemple, de 0'12 à 0'15, un bref extrait d'une captation de voix d'enfants, qu'il répète trois fois de suite, en l'entrecoupant de brèves pauses, avant de passer une quatrième fois l'extrait, un peu plus long cette fois, de la captation. Parfois une plage sonore de cris un peu plus longue est simplement interrompue et entrecoupée de bruits de canette (de 0'17 à 0'22 ; et de 0'23 à 0'25). En résulte une véritable musique bruitiste, voire concrète. En effet, en montant de cette manière des bruits de canette et des cris d'enfants, Thomas Braichet réalise le programme de *L'Art des bruits* de Russolo, pionnier de la musique bruitiste, qui encourageait les musiciens « à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes »[277], à

> orchestrer les portes à coulisse des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des imprimeries, des usines électrique et des chemins de fer souterrains[278],

de sorte à créer un « art des bruits ». Celui-ci, explique Russolo, ne doit pas être « limité à une simple reproduction imitative », mais doit « tirer sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtien[t] par des combinaisons de bruits »[279]. Thomas Braichet réalise ce programme, en utilisant et combinant les bruits, comme nous venons de le voir, pour leurs valeurs musicales, c'est-à-dire pour en tirer une musique, à cette différence toutefois que si ceux-ci ne sont pas limités à « une simple reproduction imitative », ils conservent malgré tout leur rôle d'indice. L'auteur abolit ainsi la frontière entre le musical et le littéraire. Sa démarche est cela très proche d'une expérience relatée par Pierre Schaeffer, le « père » de la musique concrète :

> Venu au studio pour "faire parler des bruits", tirer le maximum d'un "décor sonore dramatique", je débouche sur la musique. A force d'accumuler des sons ayant valeur d'indice, ces indices finissent par s'annuler, ne plus évoquer le décor ou les péripéties d'une action, mais s'articuler pour eux-mêmes, former entre eux des chaînes sonores, bien entendu hybrides. Quoique des fragments de mots ou de phrases puissent s'y trouver contenus (comme des inclusions végétales dans les minéraux), il va sans dire qu'ils y sont détournés, sinon de leur sens, du moins de leur emploi. Une sorte de poésie sonore, à défaut de musique, est ainsi créée ex abrupto[280].

Schaeffer cependant considère cette expérience comme une simple étape vers la

277 RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits,* [Lausanne] ; Paris : l'Âge d'homme, 2001, p.37.
278 *Ibid.,* p.38.
279 *Ibid.*, p.40.
280 SCHAEFFER, Pierre, *La musique concrète,* Paris : P.U.F., 1967, p.18.

musique concrète, et rejette, dans le sillage de Russolo, cette « valeur d'indice » qu'il appelle « l'anecdote », là où Thomas Braichet cherche à tirer parti de l'hybridité des « chaînes sonores ».

D'ailleurs, pour musicale qu'elle soit, cette séquence n'en renvoie pas moins à l'histoire de la poésie sonore. Le fait d'utiliser des captations de voix d'enfants qui jouent et crient est en effet une référence à Bernard Heidsieck, qui en intègre dans « Poème-partition 'J' », « Poème-Partition 'K' » et « D3Z ». Chez les deux auteurs, ces éclats de voix, qui connotent l'insouciance et la liberté, forment un contraste avec le monde adulte complètement soumis au travail et à la routine, dans des œuvres critiques qui ont, entre autre, pour enjeu de mettre à jour les rouages de ce système.

3) La musique instrumentale, le chant.

Les séquences 5 et 6 comportent toutes deux de la musique instrumentale : un morceau de piano ouvre en effet la 3ème section et ferme la 4ème section de la piste 5 ; dans la piste 6, la composition de voix et de bruits de canettes prend fin à 1'09, pour laisser à place à un morceau de piano.

Une comparaison s'impose donc avec Anne-James Chaton, qui lui aussi intègre de la musique à ses poèmes, au terme de laquelle il apparaîtra que Thomas Braichet pousse bien plus loin qu'Anne-James Chaton l'intrication de la poésie – ou, du moins, de la littérature – et de la musique instrumentale.

En effet, tandis que ce dernier délègue les composantes musicales à des musiciens, précisant qu'il n'est lui-même pas un chanteur, Thomas Braichet – qui a, lui, « jou[é] dans plusieurs groupes de musique »[281] –, prend en charge lui-même la musique instrumentale dans ses œuvres. Il est d'ailleurs précisé à la fin de *Conte de F_* que

> toutes [les] pistes [sont] composées par l'auteur : toutes les bandes instrumentales procèdent d'une seule et même grille d'accords, élaborée par l'auteur, à l'exception de *La Marseillaise* (Rouget de Lisle)[282].

La constitution d'une grille d'accords et cette note explicative manifeste ce souci du musical, de la même façon que la création de polices d'écriture manifeste un souci du visuel. L'auteur a en effet créé

> Trois polices, deux avec empattements différents, l'autre sans, créées sur la même

281 <http://tapin.free.fr/thomas.htm> [page consultée le 18/11/2015].
282 BRAICHET, Thomas, *op. cit*., p.77.

> base, les mêmes tracés de contour, pour qu'elles puissent cohabiter dans une même page avec la grande cohérence possible, dans des dispositions des plus extrêmes[283].

Aussi l'œuvre de Thomas Braichet réalise-t-elle une fusion étroite entre la poésie sonore, la poésie visuelle et la musique.

Par ailleurs, Thomas Braichet pousse plus loin l'intrication du poétique et de la musique instrumentale qu'Anne-James Chaton, car il ne s'agit pas, dans *Conte de F_,* d'intégrer de la musique instrumentale à un « texte » préalablement constitué, comme c'est le cas dans les œuvres d'Anne-James Chaton. Chez Thomas Braichet, le narratif et le musical sont intriqués dans le détail de *l'audiotexte,* dès le premier stade de la composition :

> Livre et cd se composent simultanément, une prise de son fait écrire du texte quand ce n'est pas l'inverse. Et son retour : quand le texte inspiré par le son est écrit, il le modifie (quand ce n'est pas l'inverse), ou demande une autre couche de son… qui fait écrire du texte… and on and on[284]

En témoigne, par exemple, le fait que le morceau de piano qui ouvre la troisième section de la séquence fasse l'objet d'un commentaire métatextuel : le « texte » dit en effet que Phil « siffle l'air qu'il vient d'inspirer / qu'on vient d'entendre ». Par une syllepse sur le mot « air », l'auteur transforme une musique a priori extra-diégétique en une musique intradiégétique, ce qui ne va pas sans poser un nouveau problème dans la narration, puisqu'il semble assez difficile de siffler un tel morceau de piano.

Un phénomène similaire s'observe dans la quatrième section, qui concerne non plus de la musique instrumentale, mais du chant. Un chœur chante en effet fortissimo les mots « volume / paroles / les / graves » dans la phrase énoncée par Thomas Braichet : « baisse du volume de la parole, [...] doublée d'une descente tonale vers les graves ». Or, cette « descente tonale » dont il est question, tout en référant, dans la diégèse, à des personnes qui baissent d'un ton en parlant, renvoie l'audiolecteur à la descente tonale qu'effectue le chœur en chantant « les / graves ».

La narration devient ainsi la matrice d'un jeu formel, qui excède constamment l'histoire racontée ; l'auteur explore en effet toutes les possibilités – jusqu'à « saturation »[285] – que permet la profonde intrication – les « divers tissages »[286] –, des différents éléments, et plus largement des différents domaines qui composent

283 Présentation du travail de Thomas Braichet sur le site du FLAC, consultable sur : <http://www.leflac.fr/noms/36/thomas_nbsp_braichet> [page consultée le 22/03/2016].
284 Entretien avec Thomas Braichet, par Fabrice Eglin, in *Revue & corrigée*, n°70, décembre 2006, p.6.
285 L'auteur déclare en quatrième de couverture que le livre traite de « la saturation des possibilités ».
286 BRAICHET, Thomas, *op. cit*., quatrième de couverture.

l'audiotexte : la musique instrumentale, le chant, les bruits, les énoncés samplés, le « texte », la lecture, etc. Plusieurs écoutes sont nécessaires pour apprécier toute la complexité de l'enchevêtrement, et les fuites comiques de la fiction vers l'abstraction que produisent ces interactions, d'autant plus que l'attention du lecteur oscille entre la diégèse et la forme concrète de l'*audiotexte*, c'est-à-dire entre une réception de l'œuvre en tant que conte, poésie ou pièce radiophonique et une réception musicale de l'œuvre.

Thomas Braichet invente donc, avec ses *audiotextes* qui « se ballade[nt] entre musique, musique concrète, électroacoustique, pièce radiophonique et lecture »[287], une nouvelle forme de pratique fusionnant pleinement l'héritage de la poésie sonore, la musique concrète et le théâtre radiophonique. C'est d'ailleurs par son degré de « fusion » de ces disciplines que l'on estimer que Thomas Baichet va plus loin dans l'effacement des frontières entre la musique et la poésie qu'Anne-James Chaton.

La différence du rapport à la musique entre ces deux auteurs peut s'expliquer à partir des concepts d' « intermedia » et de « mixed media » proposés par Dick Higgins. *Conte de F_* est une œuvre « intermedia », en ce qu'elle mêle non seulement plusieurs media, mais encore plusieurs disciplines, de telle sorte qu'on ne peut distinguer ce qui relève, par exemple ici, de la musique de ce qui relève de la narration. Poésie et musique sont en effet fusionnées dans les travaux de Thomas Braichet, ce qui n'est pas tout à fait le cas dans les poèmes/musiques d'Anne-James Chaton et Andy Moor, qui sont des œuvres « mixed media », c'est-à-dire

> works executed in more than one medium, such as oil color and guache. But by extension it is also appropriate to such forms as the opera, where the music, the libretto, and the mise-en-scene are quite separate: at no time is the operagoer in doubt as to whether he is seeing the mise-en-scene, the stage spectacle, hearing the music, etc. Many fine works are being done in mixed media: paintings which incorporate poems within their visual fields, for instance. But one knows which is which[288].

Si les œuvres issues de leur collaboration ont un statut hybride, comme nous l'avons vu, il reste possible de déterminer dans « Dans le monde », par exemple, « which is which », c'est-à-dire ce qui relève de la poésie sonore (le « texte », la distribution de celui-ci entre plusieurs pistes superposées et alternées, par exemple), et ce qui relève de

287 Entretien avec Thomas Braichet, par Fabrice Eglin, in *Revue & corrigée*, n°70, décembre 2006, p.6 : Braichet y parle de son premier audiolivre, *On va pas sortir comme ça on va pas rentrer* ; ses propos nous semblent tout aussi bien rendre compte du cd de *Conte de F_*, qui n'était pas encore paru à ce moment-là.

288 HIGGINS, Dick, « Synesthesia and Intersenses: Intermedia », consultable sur <http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html>, [page consultée le 22/03/2016].

la musique (les *loops* de guitare, de basse, de batterie, par exemple).

▨ ▨ ▨ ▨

Thomas Braichet, donc, reprend et renouvelle les pratiques d'auditure, mais également de typoscripture, développées au sein de la seconde filière de la poésie sonore, notamment par Bernard Heidsieck. Ses œuvres non seulement se réfèrent plus ou moins explicitement à celles de ce dernier – ouvertement dans *On va pas sortir comme ça on va pas rentrer*, et indirectement dans *Conte de F_*, par les captations de rumeur urbaine ou de cris d'enfants, par exemple, dans les chapitres que nous avons abordé), mais en reprennent et renouvellent encore les procédés de composition audio (coupes et montage, superpositions de pistes, intégration d'enregistrements divers) et les principes d'organisation de ses partitions, afin d'élaborer une narration dense et suivie sur 16 chapitres. Thomas Braichet pousse, non seulement, très loin l'exploration et l'exploitation de tous ces procédés – jusqu'à, comme l'annonce la quatrième de couverture, « la saturation des possibilités » –, mais encore celle des divers modes de tissage et d'interférence entre la typoscripture et l'auditure. Ainsi invente-t-il une toute nouvelle pratique poétique à partir de l'héritage de la poésie sonore, ce qui fait dire à Anne-James Chaton lui-même que

> Peut-être, Thomas Braichet est [...] un genre à lui tout seul, et, dès lors un geste qui interroge l'emprise même de cette idée. Ni poésie, ni poésie sonore, pas tout à fait prose, pas encore performance et pourtant tellement situé en son écriture comme dans sa manière si particulière de la « machiner » : le dit de Braichet travaille à la lisière de cette déjà longue histoire du livre et du hors livre. Et il l'amplifie. Soit : il l'électrise. Et parce qu'il se joue des schèmes linéaires de cette histoire : déjà, il l'électrolyse. Affaire de physique-chimie donc, de vice-versa, entre le signe, le sens, le son – et vice-versa.

Cette nouvelle pratique, par ailleurs, donne lieu à une toute nouvelle expérience d'*audiolecture* :

> une seule lecture, une seule écoute ne permettent pas d'appréhender la richesse et la diversité mises en œuvre. Une lecture multiple, par strates, plateaux, morceaux, bref, une relecture, s'imposera d'elle-même. Puis une autre. Ou pas. […] L'ouvrage est complexe mais pas compliqué : libre au lecteur de s'intéresser par la suite aux enjeux croisés des disciplines rassemblées, à l'apport de ces constructions croisées d'une même diégèse[289].

Nous n'avons, du reste, fait qu'effleurer la complexité et la richesse de *Conte de F_*, au sein duquel tout se répond et fait sens, que ce soit dans le détail de chaque chapitre ou dans l'organisation globale de l'œuvre. Cette entreprise nécessiterait une

289 Présentation de la pratique de Thomas Braichet sur le site du FLAC : <http://www.leflac.fr/noms/36/thomas_braichet> [page consultée le 02/05/2016].

étude approfondie et à part entière du livreaudio, ainsi que la mise au point de nouvelles méthodes d'analyse stylistique qui seraient apte à en révéler toute la richesse, ce que nous n'avons pu ici qu'ébaucher.

Il nous incombe toutefois d'avoir mis au jour une des formes du *devenir-narratif* des pratiques de composition et de divulgation qui ont fait la spécificité de la poésie sonore, domaine dans lequel œuvre également actuellement le poète Sébastien Dicenaire avec sa fiction radiophonique *Pamela*[290].

S'il a profondément renouvelé ces pratiques de compositions, au point que nous ne le considérons pas comme un héritier « fidèle » à l'histoire de la poésie sonore, Thomas Braichet l'a cependant fait dans un rapport manifeste et plutôt direct à celle-ci, en reprenant explicitement et consciemment, par exemple, des techniques et pratiques de Bernard Heidsieck. Or nous aimerions, pour terminer ce mémoire, aborder maintenant le travail d'une poète chez qui la remise en jeu de ces mêmes pratiques se fait d'une manière moins « fidèle » encore, car moins volontaire, plus indirecte : Cosima Weiter.

290 Les épisodes sont en ligne sur le site du poète : <http://dicenaire.com/radio-pamela> [page consultée le 02/05/2016]

IV/ COSIMA WEITER, à la croisée des deux voies de la poésie sonore

Comme Thomas Braichet, Cosima Weiter fait partie du collectif BoXon, collectif de poètes qui se plaisent, entre autre, à « mettre la poésie debout »[291], selon le souhait de Bernard Heidsieck, et connaît donc, nécessairement, la poésie sonore ainsi que « les diverses pratiques de composition et/ou de divulgation qui, tout au long de cette histoire, l'ont constituée »[292]. Elle se présente, cependant, comme une héritière moins directe de cette histoire : « ces données », dit-elle, « font partie d[' elle] et résonnent à l'intérieur de [s]on travail de manière plus ou moins consciente », ayant « commencé à écrire et pratiquer ce qu'on appelle la poésie sonore sans avoir aucune culture de la chose »[293]. Aussi son œuvre ne s'inscrit-elle pas dans le sillage d'un poète en particulier (comme les travaux Anne-James Chaton et de Thomas Braichet dans celui de Bernard Heidsieck) ou d'une lignée de poètes (comme la pratique de Sébastien Lespinasse dans la lignée des poètes phonétiques / phonatoires). Or, cette non-fidélité à un aspect ou à un acteur précis de cette histoire, permet à Cosima Weiter de renouveler l'héritage de la poésie sonore d'une toute autre manière que ne l'ont fait les poètes précédemment évoqués, puisqu'une partie de ses œuvres réalisent une synthèse des pratiques et des préoccupations des deux filières de la poésie sonore, renouvelées et adaptées à la philosophie de la poète.

Nous proposons d'observer les modalités et les enjeux de cette reprise à travers le poème « Écrit avec la langue », tiré de *Ici* (2013), son premier et unique, à l'heure actuelle, album/recueil.

« Écrit avec la langue » est un poème plutôt long (environ 6 minutes), qui a d'abord été écrit puis mis en voix et en sons – tout en étant dès le début destiné à être lu à haute voix par la poète elle-même –, et comparable en cela au poème de Sébastien Lespinasse « Écrire ». Comme dans ce dernier, le matériau verbal y est dense, et seules les macro-composantes verbales y sont manipulées, ce qui est le cas de la plupart des poèmes de Cosima Weiter. C'est la raison pour laquelle, d'un point de vue linguistique,

291 *cf.* L'ancien site du collectif : <http://tapin.free.fr/collectif.htm>, ainsi que le nouveau : <http://tapin2.org/boxon-collectif-de-poesie-contemporaine>.

292 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *art.cit.*

293 Entretien par courriel avec Cosima Weiter.

Jean-Pierre Bobillot la situe dans la second filière de sa typologie, qui est caractérisée par « un souci […] accru des macro-composantes lexicales, sémantiques, syntaxiques ou encore contextuelles ou conversationnelles du langage ordinaire »[294].

Ce premier « texte » a par ailleurs été re-pris, ré-élaboré en studio, avec un logiciel de montage et de mixage, pour créer un nouveau *texte* superposant plusieurs voix et bruits – nous reprenons ici la proposition de Jean-Pierre Bobillot de distinguer le « texte » verbal et le *texte* total qu'est le poème[295]–, s'inscrivant par là dans la lignée ouverte par Bernard Heidsieck, ce qui, formellement, confirme sa place dans la seconde filière de la poésie dite sonore.

« Écrit avec la langue » présente cependant des liens importants avec la première filière ; nous le rapprochions d'« Écrire » de Lespinasse, précisément parce qu'il partage avec cette œuvre la caractéristique d'être également composé d'éléments sub-verbaux, corporels. Il s'ouvre en effet sur un enregistrement d'essoufflement, qui tout au long du poème s'entremêlera au « texte » dit, jusqu'à clore le poème, seul.

Cette préoccupation de l'origine, ou plutôt de la part vocale, physique, de la langue se manifeste dès le titre, méta-poétique, « Écrit avec la langue », qui repose sur une syllepse : il s'agit d'un poème écrit à propos de la langue comme faculté (anthropologique), écrit avec la langue comme code (*sémio-medium*) ainsi qu'avec la langue comme organe (*bio-médium*).

En effet, ce *texte* peut s'entendre comme une poétique de la langue qui, littéralement, s'essouffle à se dire elle-même. Cette conception de la langue intègre certains paramètres souvent négligés par la linguistique, qu'exploitent tout particulièrement les poètes de la filière « primitiviste », comme François Dufrêne, Julien Blaine, Sébastien Lespinasse, pour ne citer qu'eux.

Il convient dès lors de nous pencher sur ce poème pour y voir comment, tout en s'inscrivant dans la seconde filière [« systématique/pragmatique »[296]] de la poésie sonore, Cosima Weiter y met en mots et en son une conception de la langue caractéristique de celle de la première filière [« primitiviste »[297]].

Nous commencerons par nous focaliser sur le « texte » lui-même, pour ensuite progressivement incorporer à notre étude les composantes non-verbales, et voir

294 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore, op.cit.,* p.62-64.
295 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action,op.cit.*, p.85.
296 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *art.cit.*
297 *Ibid.*

comment celles-ci interagissent avec celui-là.

Une trajectoire

En introduisant le travail de Cosima Weiter dans la revue *Le Grand Os*, Lespinasse parle de « trajectoire de souffles, d[e] branchements nomades, [de] pivotements au milieu d'une syllabe partagée de constellations de sons et de sens »[298]. Il nous semble que cette présentation permet bien de rendre compte de la composition des poèmes de Cosima Weiter, et tout particulièrement d'« Écrit avec la langue ». Aussi, gardant la fin de la citation pour la suite, voyons en quoi ce poème s'apparente à « une trajectoire ».

Comme la plupart des poèmes constituant le cd *Ici*, « Écrit avec la langue » est composé selon un procédé de répétition / variation, de telle manière que chaque phrase engendre la suivante. Ainsi, dès l'incipit du « texte » :

> Vous m'entendez ? Vous entendez ? Vous m'entendez ? Vous entendez ce que je dis ? Vous voyez, vous entendez ce que je veux dire ? Vous voyez ma bouche ? Vous l'entendez ? Est-ce que vous entendez ma bouche ? Et les mots qui sont dans ma bouche ? [...]

Les quatre premières phrases conservent la même structure, elles commencent par « Vous » et le verbe *entendre*, mais le complément d'objet direct varie. Le « m' » de la première disparaît dans la seconde, réapparaît, puis le complément d'objet direct change et devient « ce que je dis » dans la quatrième phrase. La périphrase « ce que… » est alors réutilisée, mais modifiée en « ce que je veux dire » dans la cinquième. Dans celle-ci, la proposition « vous entendez » est aussi reprise, mais après l'introduction du verbe « voir », qui pourra ensuite être réemployé dans la sixième phrase. Par la suite le cod se complexifie, il devient double, les deux éléments étant reliés par une conjonction de coordination : « Est-ce que vous entendez ma bouche ? Et les mots qui sont dans ma bouche ? ». Cette structure est alors répétée trois fois, mais avec la conjonction « ou » : « ma bouche *ou* ce qui sort de ma bouche / de l'air *ou* des mots / ce que dit ma bouche *ou* ce que je dis moi ». Pour finir d'achever l'exploration du verbe *entendre*, Cosima supprime ensuite le complément d'objet direct (« Vous entendez ? »), pour en faire l'objet même de l'interrogation : « Qu'entendez-vous par là ? ». Un peu après, la

298 LESPINASSE, Sébastien, *Le Grand Os*, n°2, 2008, p.41.

structure à deux compléments d'objet est à nouveau employée afin d'intégrer un nouveau complément d'objet direct, un nouveau thème, qui fera l'objet de nombreuses manipulations langagières par la suite, « mes lèvres » : « Vous voyez ma bouche, toute ma bouche ou juste mes lèvres ? ». Nous n'allons pas poursuivre cette description du procédé dans les détails, mais retenons que la répétition / variation, qui fonctionne souvent par des adjonctions et retranchements, assure à elle seule la progression du « texte », de sorte que « les questions engendrent les questions, les nourrissent, les entretiennent », comme le dit Franck Lemonde dans le livret numérique de *Ici*.[299]

Le procédé, en effet, fait le lien entre les phrases juxtaposées par la répétition de leurs composantes matérielles, comme dans « Écrire » de Sébastien Lespinasse. Pour accentuer ce liant, certaines répétitions prennent la forme d'anadiploses. Par exemple, « ce qui sort de ma bouche » clôt la dixième phrase en position de complément d'objet direct, et ouvre la onzième, dont il constitue le sujet : « Dites, *ce qui sort de ma bouche*, c'est de l'air ou des mots ? ». Nous pouvons relever des anadiploses tout au long du poème : « Est-ce que je peux dire autre chose que ce que dit *ma langue* ? *Ma langue,* parle-t-elle de ma bouche ? », par exemple, dans la seconde partie, ou dans la troisième : « Irez-vous *plus loin* ? *Plus loin* que mes lèvres, mes dents, ma langue ? ». Plus frappant encore est l'exemple, dans la première partie, de « mes lèvres » qui est utilisé simultanément dans une anadiplose (« […] ou juste *mes lèvres* ? *Mes lèvres*, [...] ») et dans une épanadiplose (« *Mes lèvres*, vous les voyez, vous entendez *mes lèvres?* »).

Cette répétition / variation est, nous l'avons dit, caractéristique de l'écriture de Cosima Weiter : « Tout », « Bartleby », « Je te poème », « Le ciel » se développent également sur ce mode. « Le ciel » est tout particulièrement proche en cela d' « Écrit avec la langue » ; nous y retrouvons le même système de répétition + adjonction ou retranchement :

> On voit bien le ciel bleu, le bleu du ciel, on le voit bien, on croit bien qu'on le voit le bleu, le blanc du ciel […].

Dans ce passage, la seconde proposition modifie le cod en ajoutant « le bleu » au « ciel », puis plus loin, en ajoutant encore « le blanc » au « bleu du ciel », de la même façon qu'il modifie les groupes verbaux (« on voit bien / on croit bien qu'on le voit ») – nous reviendrons sur les effets que produit un tel processus dans ces deux poèmes.

299 [Livret PDF] extrait de WEITER, Cosima, *Ici* [CD], GMVL, 2013.

La répétition / variation, donc, permet d'avancer par touches et ainsi de passer de « Vous m'entendez ? » à « Parlons-nous la même langue ? » , puis à « Gardez-vous tous vos mots dans votre bouche fermée » jusqu'au final « en avez-vous fini avec moi ? ». Ces phrases n'ont plus aucun autre mot en commun que le pronom personnel « vous », et si nous les relevons ici, c'est que chacune d'elle marque une étape du poème.

En effet, de même que dans « Le ciel », la progression, bien que lente, constitue 5 parties distinctes[300], celle d'« Écrit avec la langue » nous semble former 4 sections :

• La première s'ouvre sur « Vous m'entendez ? » et se termine avec la phrase « Ma langue dans ma bouche derrière mes lèvres et mes dents, vous l'entendez ? » (à 1 min 18s de l'enregistrement). Les phrases de cette séquence sont principalement constituées à partir de verbes de perception (« entendre » et « voir), à la seconde personne du pluriel. Les substantifs les plus employés, presque toujours en compléments d'objet directs, sont « ma bouche », « mes dents », « mes lèvres ». Dans la dernière phrase, le verbe *entendre* est utilisé pour la dernière fois, et le substantif « langue » y apparaît pour la première fois : ce sera le plus utilisé dans la partie suivante.

• Cette seconde section commence donc par la phrase suivante, « Parlons-nous la même langue ? », et se termine par « Avez-vous perdu votre langue et les mots de votre langue ? » (à 4 min.15s). Les *Leitmotive* en sont « la langue », donc, mais aussi le verbe « parler », bien que le passage final soit centré sur le verbe « dire », qui est également un verbe d'action ayant trait à la parole : passage d'un verbe le plus souvent intransitif à un verbe transitif qui sert de transition vers la troisième section.

• Celle-ci est en effet caractérisée non pas par l'utilisation prédominante d'un verbe – les verbes, d'action, y sont cette fois-ci très variés : perdre / garder / ranger / serrez / vomir [...] » –, mais d'un substantif, « les mots », qui apparaît dans « Avez-vous perdu votre langue et les mots de votre langue ? » (qui comporte la dernière occurrence du substantif « langue ») et ne disparaît pas tout à fait mais perd son rôle prépondérant après « Que dira mon corps si vous plongez la main dans ma bouche et au-delà de ma bouche pour tirer les mots coincés de dedans » (à 5 min. 40s).

• Le « texte » de la dernière section, enfin, offre deux particularités. D'une part, pour la première fois dans ce poème sur « la langue », il y est question de « sens » et de « définition ». D'autre part, le texte de cette partie se désigne lui-même comme constituant la fin du poème : il commence par le verbe « se taire » (« Mon corps se taira-

300 Visibles sur la partition du poème, disponible à l'adresse : <http://remue.net/spip.php?article6094> [page consultée le 19/03/2015]

t-il »), et se termine par le verbe « finir » (« En avez-vous fini avec moi ? », phrase quasiment performative). L'idée de « fin » est par ailleurs renforcée par l'une des trois seules utilisation du passé composé (les deux autres se trouvent également dans la dernière séquence).

Le poème, donc, s'ouvre sur l'expression phatique « Vous m'entendez ? » – qui n'est pas *faussement* phatique, puisqu'il faut garder à l'esprit que le poème est destiné à être dit en présence d'un public, le « vous », par la poète, le « me » –, c'est-à-dire sur une prise de parole doublée d'une invitation à percevoir (« entendre / voir ») ce qui est fait, dit, puis passe par des variations sur le verbe « parler », et puis autour des « mots » qui sont, censément, l'objet de cette parole, et enfin se termine sur l'idée de « se taire » et de « définition » coïncidant avec la fin effective de la parole. Aussi « le texte » nous semble-t-il constituer une trajectoire partant d'une prise de contact et de parole et s'achevant à la rupture de ceux-ci (« En avez-vous fini avec moi ? ») – une trajectoire qui ne serait pas abstraite, puisque le début et la fin du poème sont inextricablement liés à ce que la poète est en train de faire, concrètement, vocalement, au moment où elle parle.

Nous avons comparé jusqu'ici ce cheminement à celui d'« Écrire » de Lespinasse, car celui-ci étant également composé de phrases, la comparaison était plus évidente ; mais il nous semble bien qu'il soit en fait comparable aux œuvres plutôt infra-linguistiques de ce dernier, telles que « Poem amnesiq ». En effet, nous avons vu comment dans ce poème-ci, Sébastien Lespinasse commence par répéter les phonèmes du titre [m], [n], [z], [i], [e] [ɔ] , en les modulant différemment, en en ajoutant certains et retranchant d'autres à chaque instant, pour faire naître des mots aux signifiés très différents, donnant des orientations diverses au sens du poème (« mots/monuments/miner... »), mais qui ont de nombreux phonèmes en commun. Or il nous semble que dans « Écrit avec la langue » Cosima Weiter travaille la langue d'une façon similaire, mais au niveau des macro-composantes : elle répète les mots (et non plus les phonèmes, cette fois) en les modulant (c'est-à-dire en changeant leur place les uns par rapports aux autres) différemment à chaque phrase, en ajoutant ou en retranchant certains, de façon à créer des phrases (et non plus des mots) aux significations très différentes bien qu'elles aient de nombreux vocables en commun, ce qui à chaque passage d'une phrase à l'autre fait « pivoter » le sens, pour reprendre l'expression de Sébastien Lespinasse.

Des « branchements nomades » : une relance sémantique

La trajectoire dont nous venons de parler sert en effet de colonne vertébrale à « des branchements nomades, des pivotements au milieu d'une syllabe partagée de constellations de sons et de sens »[301], dans le sens où la répétition / variation des mêmes signifiants produit des glissements sémantiques.

Lors de notre première analyse du phénomène de répétition / variation portant sur le début du poème, nous disions que le verbe « voir » est introduit au côté du verbe « entendre » dans la cinquième phrase, pour être alors réemployé dans la sixième. Ce n'est en fait qu'une répétition apparente, puisqu'il est utilisé la première fois dans le sens de « comprendre » (« vous *voyez* […] ce que je veux dire ? »), et la seconde fois au sens de percevoir par les yeux (« vous *voyez* ma bouche ? ») – il s'agit d'une diaphore, une des figures les plus prégnantes dans « Écrit avec la langue », avec la syllepse. Cette dernière est présente dès le titre, avec « la langue », nous l'avons vu, mais aussi dès le début du poème, le verbe « entendre » étant à comprendre dans le double sens de percevoir par l'ouïe, et de « comprendre ». La poète multiplie encore les « embranchements » de sens, en créant une autre diaphore à partir d'« entendre » pour en révéler un troisième sens possible dans : « Vous *entendez* ? Qu'*entendez*-vous par là ? » – « entendre », dans cette dernière locution, signifie « vouloir dire ». Nous relevons une autre diaphore dans la troisième partie, comparable à celles dont nous venons de parler en ce qu'elle participe elle aussi du champ lexical de la parole. Il s'agit du verbe « dire », qui dans « Peut-elle *dire* : rien ? Qu'en *dites*-vous ? » renvoie d'abord à un acte de langage, puis est employé dans le sens de « penser ». La poète démultiplie ainsi le sens des mots, les diffracte. Ainsi, bien que chaque phrase présente un grand nombre de mots communs avec la précédente, elle donne une orientation constamment différente au « texte » : à partir du même verbe le public est invité à « écouter » et en même temps « comprendre » (« vous entendez ? ») quelque chose, puis à préciser sa pensée (« qu'entendez-vous par là ? »), etc. L'auditeur se perd dans un flux de verbes qui se font écho (« dire » c'est aussi penser, « entendre » et voir » signifient aussi « comprendre »), qui toujours se ressemblent sans jamais coïncider.

Des basculements semblables s'opèrent à plusieurs moments du « texte » sur des

301 LESPINASSE, Sébastien, *Le Grand Os*, n°2, 2008, p.41.

locutions figées, qui lorsqu'elles apparaissent dans le texte sont aussitôt répétées et modifiées, afin, précisément, de les sortir de leur fixité, de leur redonner une puissance de suggestion. Ainsi, dans la première partie, Cosima Weiter demande « Vous lisez sur mes lèvres ? », qui devient tout de suite après « Vous lisez les mots sur mes lèvres ? » puis « Lisez-vous les mots écrits sur mes lèvres ». En insérant le complément d'objet direct « les mots » à l'intérieur de la locution « lire sur les lèvres », puis, en y ajoutant encore le verbe « écrire », la poète re-sémantise l'expression qui était lexicalisée en faisant éclater la forme sous laquelle elle était reconnue. Ces mêmes remarques s'appliquent à l'expression « perdre sa langue », qui est dans le poème modifiée, étendue en « Avez-vous perdu votre langue et les mots de votre langue ? », ou encore à « parler la bouche pleine » qui est transformée en « Est-ce qu'on peut parler si on n'a pas la bouche pleine de sa langue ? ». Cette dernière phrase par ailleurs, est d'autant plus enrichie en significations qu'elle repose sur la syllepse langue-biomédium et langue-sémiomedium.

Le dispositif audio-technique du poème – puisqu'il est grand temps de l'incorporer à notre analyse – participe grandement à l'effet de désorientation que produit le poème. Le *texte* est en effet composé de plusieurs pistes – deux, la plupart du temps. Le plus souvent, la parole venant d'une piste se superpose à l'essoufflement qui se fait entendre sur l'autre piste. Autrement dit : les éléments verbaux sont superposés à des éléments non-verbaux, tandis que les phrases du « texte », elles, ne sont pas simultanées. Leurs fins, cependant, se chevauchent parfois, éliminant toute pause dans « le texte » ; la vitesse de diction est donc souvent élevée, ce qui renforce l'effet de désorientation déjà induite par le matériau verbal. En outre, la poète, usant de toutes les ressources du dispositif technologique, joue de la stéréophonie : certaines phrases sont émises par le canal audio gauche, d'autres par celui de droite, et parfois par les deux de façon équivalente, le tout variant en permanence. Nous avons ainsi l'impression qu'il y a trois voix autour de nous, qui tour à tour jonglent avec les mêmes mots, en tirant le sens dans des directions différentes. Cette spatialisation du son permet donc d'intensifier ce bougé, ces écarts sémantiques dont nous parlions, de les faire éprouver physiquement par l'auditeur. Le poème est donc doublement *plurivoque* ; d'une part en ce qu'il tend à faire fructifier les différents sens des mots de la langue, notamment par l'utilisation de syllepses et de diaphores, et d'autre part en ce qu'il superpose plusieurs pistes de *voix*.

Le procédé de répétition / variation permet ainsi de relancer le sens des mots, de sorte qu'à aucun moment leur sens ne peut se cristalliser, procédé que vient décupler le

dispositif technologique. La démarche de Cosima Weiter nous semble ainsi proche de celles de Sébastien Lespinasse, qui s'intéresse à ce qui se passe lorsque l'« on commence à ouvrir les mots, à les fondre, à voir comment ils copulent ensemble »[302], de Gherasim Luca, dont l'œuvre les a tous deux marqués, qui tente de « brise[r] la forme où [le mot] s'est englué » pour voir « de nouvelles relations appara[ître] »[303], ou encore de Julien Blaine qui se demande « comment faire sortir la phrase de sa gangue ? », « comment faire sortir la phrase de sa forme ? »[304], à ceci près que Cosima Weiter n'opère pas au niveau micro-linguistique, c'est-à-dire sur la matière lettrique ou phonique des mots, mais au niveau macro-linguistique, et en s'appuyant sur une méthode de composition électro-acoustique, introduite par Heidsieck dans le champ poétique.

La fin du poème dit assez clairement d'ailleurs le rejet de cette « gangue » qu'est la définition, rejet caractéristique de sa poétique. On observe en effet dans la dernière partie du poème une dérivation du mot « définition » à l'adjectif « finie » (« suis-je finie ? »), puis un polyptote qui, à partir de « finie », donne le participe passé « fini » (« Avez-vous fini ? »), puis de nouveau l'adjectif « fini » mais appliqué à la seconde personne du pluriel (« Êtes-vous finis ? »), et enfin de nouveau un participe passé, mais cette fois inséré dans le passé composé d'« en finir » : « En avez-vous fini ? ». Or, il nous semble bien que le rapprochement du verbe « finir » – qui apparaît, nous l'avons dit, au moment où effectivement la poète est sur le point de se taire – et du couple « définition / fini [adjectif] » dont le signifié comporte le sème de de /limite/, de /clôture/, exprime à lui seul le rejet par la poète, d'une part, de toute idée de figement, de délimitation ; rejet, d'autre part, d'une idée de la langue qui se satisferait de traiter les mots comme des formes achevées, fixes, qui transmettraient une information claire qu'un destinateur transmettrait à un destinataire, pour reprendre ici la terminologie de Roman Jakobson. En effet, il nous semble que la pensée linguistique qui se dit et se fait dans « Écrit avec la langue » prend acte des insuffisances de cette conception de la langue héritée de Saussure et Jakobson, et nous révèle, nous fait sentir, comment d'autre paramètres que le matériau verbal ainsi défini participent à la signifiance.

302 Entretien avec Sébastien Lespinasse, par DELMAS, Anaïs, « Portrait d'une voix de profil », in *Multiprise*, 2010, n°17, p.6. Disponible sur : <http://fr.calameo.com/read/000787106409 28fadeb31> [page consultée le 22/11/13].

303 LUCA, Gherasim, *Héros-Limite*, Paris : Gallimard, 2001, p.XII.

304 Cité in SUZANNE, Gilles *et alii*, *La poésie à outrance, A propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Dijon : les presses du réel, 2015.

Une pragmatique linguistique

Bien que « Le Ciel » et « Écrit avec la langue » soient construits sur un procédé ludique, qui laisse en partie les signifiants jouer, ces deux poèmes n'en comportent pas moins une dimension réflexive.

Jean-Pierre Bobillot remarque que Cosima Weiter « n'hésite pas », dans des poèmes tels que « Marcher » ou « Le ciel », « sur le mode de répétition/variation, […] à questionner et à requestionner jusqu'à plus souffle la confiance que nous pouvons ou voulons avoir dans les choses, leur apparence, la perception que nous en avons [...] »[305]. En effet, si l'on reprend l'extrait de « Le Ciel » dont avons brièvement parlé, nous observons que c'est par la répétition / variation que la poète nous amène à repenser notre rapport aux choses :

> On voit bien le ciel bleu, le bleu du ciel, on le voit bien, on croit bien qu'on le voit le bleu, le blanc du ciel et on le voit, on croit bien ce qu'on voit, ce qu'on croit voir, le ciel, le blanc du ciel et on le voit, le ciel bleu le blanc du ciel et le ciel noir, on le voit, on pourrait croire qu'on le voit, qu'on le voit bien, on pourrait croire ce qu'on voit.

C'est ici par les écarts sémantiques, par de petits déplacements, insertions, qui ont lieu dans les compléments d'objet comme dans les groupes verbaux que la poète nous amène à interroger la différence qu'il peut y avoir entre voir « le ciel bleu » ou voir « le bleu du ciel » : la poète passe de la désignation « le ciel » à la désignation de sa manifestation prototypique, « le bleu du ciel ». Or, cette manifestation physique est changeante, ce que souligne l'insertion du « blanc » juste après la mention du « bleu », puis du « noir » après une nouvelle répétition du coupe « bleu / blanc » dans la suite du « texte » : « on le voit le bleu, le blanc du ciel, […] le ciel bleu le blanc du ciel et le ciel noir ». Au fur et à mesure du texte, on ne sait plus ce qu'est « le ciel », Cosima Weiter nous le montre comme un « concept », une « croyance ». Cela est également dû à la modification continue du groupe verbal initial, « on voit », qui d'assertif et positif devient de plus en plus hypothétique (« on croit bien qu'on le voit ») jusqu'à passer au mode conditionnel : « on pourrait croire qu'on le voit ».

De la même façon, le procédé de répétition / variation dans « Écrit avec la langue » nous amène à revenir sur ce qu'est pour nous que parler. Au tout début du

305 BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. n°75 », *L'intranquillle,* n°5, Saint-Quentin-de-Caplong : Atelier de l'Ageau, 2013.

« texte », que nous avons cité précédemment, Cosima Weiter fait varier les compléments qui suivent le groupe verbal « vous entendez ». Or, lorsqu'elle demande « Vous entendez ce que je dis ? » puis, juste après, « vous entendez ce que je veux dire ? », le parallélisme de construction des deux phrases souligne leur différence, et nous fait prendre conscience que « ce qu'on dit » n'est pas égal à « ce qu'on veut dire ». Le complément d'objet direct continue de varier par la suite : « Vous entendez ma bouche ou ce qui sort de ma bouche ? […] Vous entendez ce que dit ma bouche ou ce que je dis, moi ? ». Là encore, on prend conscience que « ce que dit [notre] bouche » est différent de « ce que [nous] dis[ons] », qui lui même diffère de « ce que [nous voulons] dire ». Entre toutes les réflexions que ce poème provoque en nous sur la langue, c'est sur celles-ci que nous allons nous attarder, car nous verrons plus loin comment les éléments extra-verbaux les mettent en acte, nous les font expérimenter.

Nous pouvons, donc, comme le suggère la répétition / variation, dire quelque chose pour en exprimer une autre (« Vous entendez ce que je dis ? Vous voyez, vous entendez ce que je veux dire »). Pour illustrer cette idée, Roland Eluerd donne l'exemple d'une personne assise dans une salle qui dirait « Il faut chaud ici ! », pour signifier qu'il voudrait qu'on ouvrît la fenêtre. Cette personne serait comprise, alors même que « rien dans la syntaxe ni la morphologie ne peut passer pour la marque, même équivoque, d'un acte de requête, ni pour la mention d'une fenêtre, etc »[306]. Le sens de cette phrase ne passe donc pas uniquement – et peut-être même : pas essentiellement – par le verbal, par le sémantique, mais il est en partie donné par le contexte, et sans doute par l'attitude du locuteur. Ainsi, on peut dire quelque chose par le verbal (« ce que dit ma bouche... ») et en signifier une autre par des moyens non-verbaux (« … ou ce que je dis, moi ? ») : par l'attitude, les gestes, la voix, par exemple. Si nous disons « non », tout en hochant la tête de haut en bas, le sens de cet acte de parole ne sera pas égal au signifié de l'élément verbal « non ».

Or, ces aspects pragmatiques de la langue, ces éléments non-verbaux mais/et signifiants – contexte, gestes, moue, ton ou volume de la voix, posture, etc. – intéressent tout particulièrement les poètes de la filière « primitiviste », qui jouent de tous es paramètres, et tout particulièrement de leur corps comme vecteur de sens. Julien Blaine, figure éminente de cette filière, déclare ainsi que les livres pour lui ne sont que des « résidus », ne sont qu'une extension du domaine du bio-medium, que l'important se passe lors de la performance car « entre-temps, [il est] vivant, et tant qu'[il est] vivant,

306 ELUERD, Roland, *La pragmatique linguistique*, Paris : Nathan, 1985, p.178.

[Julien Blaine prend une voix de messager] [il peut] ajouter du sens parce qu[il] change de voix ! Parce qu['il] bouge, parce qu['il a] une voix et parce qu'[il a] des gestes »[307]. Lors d'un autre entretien, il explique d'ailleurs précisément – en le faisant éprouver – ce que nous avons suggéré plus haut :

> Ça change tout. Si je dis, comme ça, au micro : [il parle calmement d'une voix douce] "Vous savez, mademoiselle, vous êtes très jolie". Ça, tu l'écris, et tu l'écris pareil : [il hurle d'un air agressif] "Vous savez, mademoiselle, vous êtes très jolie". Je l'ai écrit : c'est la même écriture – tu vois bien ce n'est pas le même sens. Donc le sens est complètement modifié. Et encore, là, on est à la radio, y'a que le sens sonore, mais si t'ajoute à ça le sens physique (je vais me déshabiller pour le lui dire, je vais mettre une cravate pour le lui dire), tout change. Donc l'aspect gestuel, corporel, l'aspect sonore, l'aspect vocal, modifient complètement le texte. Le texte n'est que le résidu […] par rapport à la globalité du texte, qui comprend le corps et la voix. […] Le verbe est modifié sens cesse, sans cesse de manière insensée[308].

Précisons que ce n'est pas en fait le passage à l'écrit qui provoque une perte de sens, car un équivalent de ce « sens physique » peut être transmis par la typographie, l'usage de majuscules, la taille des caractères, etc., ce que Julien Blaine sait ; par « écri[t] pareil », entendons : construit avec les mêmes mots, c'est-à-dire à partir du même « texte ». L'écriture, cependant, fixe.

Or nous allons voir avec « Écrit avec la langue » que Cosima Weiter, si elle y conserve cet aspect « fixé » de l'écriture – mais de l'écriture, cette fois, électro-acoustique – que n'ont pas les performances de poètes tels que Lespinasse ou Blaine, n'en partage pas moins avec ces derniers une conscience aiguë de la physicalité de la langue ainsi que la particularité d'intégrer, donc, pleinement des éléments corporels non-verbaux dans son poème.

Physicalité de la langue, 1 : dans le « texte »

Tandis que le poème était encore *in progress* et n'intégrait pas encore l'enregistrement de souffles, cette préoccupation de la part physique de la langue était déjà manifeste dans le matériau verbal.

En effet, lorsque nous avons présenté la structure, la trajectoire, du « texte », nous n'avons pas insisté sur les substantifs récurrents de chaque partie. Ces substantifs

307 SUZANNE, Gilles *et alii*, *op. cit.,* p.96.

308 Entretien avec Julien Blaine par Emmanuel Moreira, *Radio Grenouille*, [enregistrement audio], disponible sur : <http://www.radiogrenouille.com/actualites-2/sujets/julien-blaine-poesie-elementaire/> [page consultée le 14/03/2015].

désignent toujours des organes de la phonation : « bouche / lèvres / dents / langue [...] », et sont très souvent mis en valeur par des anaphores ou cataphores grammaticales. Ils sont ainsi repris de manière anaphorique dans des phrases comme « Vous voyez ma bouche ? Vous ***l'***entendez ? / Mes lèvres, vous ***les*** voyez […] ? / Et mes dents dans ma bouche, vous ***les*** voyez ? / Ma langue […], vous ***l'***entendez ? / Les mots au fond de ma bouche, vous ***les*** verrez ? », et de manière cataphorique dans « Vous ***la*** comprenez votre langue, vous ? ». Par ailleurs, la poète fait souvent le choix de tournures interrogatives qui permettent de mettre en valeur ce lexique du corps et de le reprendre par un pronom anaphorique : « Ma langue est***-elle*** aussi dans votre bouche ? Ma langue parle-t***-elle*** dans votre bouche ? ». Nous avons inclus dans notre relevé le substantif « les mots » qui, rappelons-le, domine la troisième partie, car il est dans le « texte » associé au corps ; « les mots » y sont présentés comme quelque chose d'organique, de physique. Ils sont évoqués comme étant des éléments matériels qui seraient à l'intérieur de l'organisme. On pourrait ainsi les « garder / plier / cracher / sortir », ils pourraient « jaill[ir] […] par [n]os narines, [n]os oreilles et [n]os yeux ».

Plus précisément, ils sont présentés comme étant « coincés tout au fond » du corps. Or, en observant l'ordre d'apparition des substantifs, il apparaît qu'un trajet s'effectue dans le lexique, qui au fil du « texte » nous fait pénétrer toujours plus à l'intérieur du corps de la poète : celle-ci demande tout d'abord si l'on entend « [s]a bouche », puis « [s]es lèvres », « [s]es dents dans [s]a bouche » jusqu'à, à la quatrième partie, « [s]a langue dans [s]a bouche, derrière [s]es lèvres et [s]es dents » pour arriver enfin aux « mots qui sont coincés tout au fond ». Il s'agit de l'autre aspect de la *trajectoire* dont nous parlions, qui prend cette fois racine dans le second sens de « la langue » dont parle le titre, celui qui désigne l'organe physique.

Aussi ce poème témoigne-t-il de l'attention toute particulière à la part corporelle de la langue que partage Cosima Weiter avec les poètes de la filière "dite primitiviste" de la poésie sonore. « Écrit avec la langue », d'ailleurs, présente de nombreux points communs avec « La langue n'a point d'os » de Julien Blaine[309], à commencer par la syllepse du titre, et à partir d'elle, la présence d'une trajectoire qui va de plus en plus à l'intérieur du corps. Dans ce poème, le substantif « la langue » est présent et répété tout au long du « texte », le plus souvent en anaphores ou épiphores, contrairement à ce qui

309 Une captation de ce poème est disponible en ligne, à l'adresse : <http://documentsdartistes.org/artistes/blaine/repro1-7.html> [page consultée le 07/05/2016]

passe dans le poème de Cosima Weiter, dans lequel « la langue » n'indique qu'une étape de la progression vers l'intérieur du corps (dans la seconde partie du poème). La progression qu'il trace est néanmoins comparable à celle de notre objet d'étude : elle commence par la mention de « [l]a bouche » du poète (« La langue qui est dans ma bouche / La langue qui sort de ma bouche »), puis de ses « lèvres » (« La langue qui passe sur mes lèvres / La langue qui caresse mes lèvres »), de ses « dents » (« La langue qui va sur mes dents / La langue qui caresse mes dents ») jusqu'à ses « mots » qui comme chez Cosima Weiter sont associés au corps (« Les mots de ma bouche / les mots de mon corps ») et sont dits « derrière [l]a langue ». Le poème se termine sur la vociférations de « LES MOTS DE MA CAGE ! », ce qui d'une part indique l'origine physique de la parole : la cage thoracique, le souffle, donc ; et, d'autre part, fait se terminer le poème sur une idée de fermeture, de clôture, ce qui est encore un point commun entre les deux œuvres.

Ainsi, le sémio-texte d' « Écrit avec la langue », de la même façon que celui de « La langue n'a point d'os » manifeste-t-il une volonté de la part de leurs auteurs d'attirer notre attention sur la physicalité de la langue. Ces deux poèmes cependant excèdent cette dimension purement méta-linguistique, puisqu'en plus d'exposer, dans le « texte », les composantes corporelles de la parole, ces *textes* les intègrent pleinement dans leur composition, ce qui,dans le cas d' « Écrit avec la langue », « modifi[e] complètement le texte », ainsi que l'explique Julien Blaine.

Physicalité de la langue, 2 : dans le *texte*

Julien Blaine mobilise et exhibe, en effet, très largement les ressources du biomedium. Dans « La langue n'a point d'os », il tire par exemple la langue au moment même où il parle de « la langue qui sort de [s]a bouche » ; de la même façon, il donne à entendre son souffle tout en nommant « L'air l'air l'air l'air qui vient dans ma bouche […] L'air expiré qui sort de [s]a bouche ». Ce faisant, il fait de la langue (l'organe) et du souffle plus que de simples données physiques, des constituants médio-poétiques à part entière, d'égale importance que les mots qu'il profère. Cosima Weiter, quant à elle, montre et mobilise de façon moins complète les ressources du *biomedium* : la langue-organe mentionnée dans le titre y devient un constituant médiopoétique dont il ne faut certes pas négliger l'importance – le poème, nous l'avons dit, est fait pour être proféré –, mais elle n'est pas un élément concret intégré en tant que tel dans le poème,

contrairement à ce qui se passe dans « La langue n'a point d'os ». Mais il nous faut à présent voir que le souffle, en revanche, ou plus précisément l'essoufflement, qui ouvre et ferme seul la pièce, et qui tout au long se superpose au flux verbal, en est un, dont l'intégration dans le *texte* achève par conséquent d'en ouvrir, d'en démultiplier le sens.

D'ouvrir, tout d'abord, car faire le choix de s'essouffler pour dire le « texte » est une manière d'éviter toute lecture stéréotypée. C'est un exercice proposé au théâtre, d'ailleurs, que de courir avant de réciter son texte, ou de le dire en tenant une posture inconfortable, afin de ne pas soumettre les intonations ou le débit de la parole au seul choix du locuteur, celui-ci étant malgré lui toujours enclin à reproduire des clichés, à sur-jouer le sens déjà donné par le texte. Le choix de cette contrainte physique lors de l'élaboration d' « Écrit avec la langue » est en cela comparable aux grilles de lecture que s'impose Michèle Métail lorsqu'elle met en voix ses *Compléments du nom*, à ceci près que la contrainte intervient lors de la lecture-action, qui est l'unique moyen d'effectuation du poème dans le cas de cette dernière, et non au premier stade d'une création qui sera ensuite en partie fixée, comme c'est le cas pour Cosima Weiter. Michèle Métail explique ainsi que ses grilles de lecture lui permettent de

> faire ressortir du texte certains éléments d'une façon inattendue. D'habitude le ton est adapté au sens. Or, lorsque d'un coup on est obligé de lire *pianissimo*, mais sur un ton de colère, cela fait travailler la voix d'une façon très particulière. La dissociation de deux paramètres normalement liés provoque une perception différente de la langue, qui devient alors musique.[310]

Une dissociation similaire du ton de la voix et du sens des mots est à l'œuvre chez Cosima Weiter : en ajoutant à la contrainte première de la répétition/variation, celle de se mettre dans un état physique particulier qui engendre l'essoufflement, bien sûr, mais aussi cette « espèce d'agressivité » dans la voix dont vous parlez[311], elle va au bout de sa volonté de soustraire les mots et les significations au figement, au cliché. De cette performance initiale, cependant, il ne reste que la trace, enregistrée : le ton de la voix, et l'essoufflement, qui coupé de sa source devient un constituant du *texte* : un « objet sonore », pour reprendre l'expression de Pierre Schaeffer.

Il nous semble en effet qu'au vu de l'importance de la composition en studio et de la *fixation* de œuvres sur cd, les poèmes de Cosima Weiter, tout comme certaines

310 Entretien avec Michèle Métail par Vincent Barras, in BARRAS, Vincent, ZURBRUGG, Nicholas *(dir.)*, *Poésies sonores*, Mesigny : Contrechamps, 1993, p.150.

311 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore & médiopoétique », [enregistrement sonore], disponible sur : <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/2903>.

œuvres d'Anne-James Chaton et celles de Thomas Braichet, présentent des points de contact avec la musique concrète. A propos du cd *Ici*, dont est issu « Écrit avec la langue », la poète explique par exemple que « retourner en studio pour enregistrer [s]es poèmes, c'était leur donner une forme définitive, aussi "parfaite" que possible. Les terminer enfin.»[312]. Or, comme l'explique Michel Chion, lorsque l'on fixe une œuvre sonore de cette façon,

> le moindre frémissement, le moindre effleurement sonore, le moindre écart de hauteur, le moindre souffle ou cahot dans le cours d'un son font partie intégrante de cette œuvre, et constituent une dimension, parfois la plus importante, du message qu'elle livre[313].

C'est ce qui se passe dans « Écrit avec la langue », où le « tremblé de la voix » et l'essoufflement font partie du « message », ou disons plutôt : du sens de l'œuvre, ce qui rejoint d'ailleurs les considérations métalinguistique du « texte » de Cosima Weiter.

Nous l'avons dit, avant d'être réécrit en studio, le poème suggérait déjà, dans le « texte », que le non-verbal peut signifier quelque chose. Dans la première partie du poème, par exemple, Cosima Weiter demande : « Si je claque des dents, vous entendez juste mes dents claquer ou vous comprenez que j'ai froid ? », fausse question qui nous révèle qu'un claquement de dents, ou tout autre acte et geste, peut « dire » effectivement quelque chose. Or, il nous semble que l'essoufflement, réel, amène l'auditeur à en faire l'expérience : quand la poète s'essouffle on comprend qu'elle se démène, qu'elle fait un effort physique, on le ressent.

En écoutant l'œuvre, toutefois, nous n'imaginons pas Cosima Weiter monter des escaliers ou faire un *jogging* ; il se crée une *fiction*, dans le sens où Alain Frontier explique à propos de Julien Blaine qu'il ne montre pas, dans *Chute : chut !,* un accident ou une cascade, mais qu'il « donne à voir une fiction (un poème) »[314].

En effet, l'essoufflement dans « Ecrit avec la langue », tout en manifestant l'effort physique qui l'a produit, dans le sens où l'origine corporelle du souffle est particulièrement mise en valeur, s'investit une fois mêlé au matériau verbal d'une signification qu'il n'avait pas à l'origine : il densifie le sens du « texte », en lui ajoutant une tension, une urgence de se dire, en même temps qu'il est enrichi par le « texte » de significations particulières, qui évoluent au fil du poème.

312 Entretien par courriel avec Cosima Weiter.
313 CHION, Michel, *L'Art des sons fixés, ou la Musique Concrètement,* Fontaine : Metamkine, 1991, p.7.
314 FRONTIER, Alain, « Théorie de la théorie », in *Hapax*, n°5, juin 2007, p.12.

Dans la première partie, par exemple, par le rapport qui s'instaure entre le « texte » (les expressions phatiques : « Vous m'entendez ? Vous entendez ? »), l'essoufflement, la voix tremblante due à l'effort et la composition multipiste, sont autant d'indices d'un acharnement et une difficulté à entrer en contact avec l'auditeur et à se faire comprendre de lui, d'autant plus que le début du poème présente un *surplus* de souffle par rapport à la suite de l'œuvre. La plupart du temps, l'essoufflement donné sur une piste est superposé aux éléments verbaux dits sur l'autre piste ; il y a excès de souffle dans la première partie dans la mesure où très souvent s'ajoutent à cette surimpression du verbal au non-verbal des moments de simultanéité, de chevauchement ou d'enchaînement très rapide des inspirations/expirations des deux pistes. Ces superpositions créent un effet de confusion, et confèrent aux énoncés de la première partie une signification de panique, d'urgence, d'épuisement.

Le « texte » cependant continue de se modifier par répétition / variation jusqu'à la seconde partie du poème dans laquelle l'essoufflement est mis en pistes de manière plus régulière, ce qui donne une autre signification au souffle. Car si celui-ci traduit toujours essentiellement un effort, « il y a », comme le note Lyotard, « dans le halètement une équivocité insurmontable que seul le contexte peut lever en décidant s'il se rapporte à la douleur ou au plaisir »[315]. Or dans notre poème, il arrive que le « texte » soit le contexte, c'est-à-dire l'arrière-plan, du souffle. Ainsi quand Cosima Weiter répète, en les inversant, les pronoms personnels, tout en jouant du double sens du substantif « langue », l'essoufflement prend-il un sens temporairement sensuel :

> Est-ce que je vais sentir *ma* langue remuer dans *ma* bouche si vous parlez ? *Votre* langue dans *ma* bouche ? *Ma* langue est-elle aussi dans *votre* bouche ? *Ma* langue parle-t-elle dans *votre* bouche ?

L'essoufflement suggère enfin la douleur dans la dernière partie, et oriente l'interprétation du « texte » en ce sens-là en retour, d'autant que des phrases comme « Que dira mon corps si vous plongez la main dans ma bouche et au-delà de ma bouche pour tirer les mots coincés dedans ? » ou « En avez-vous fini avec moi ? » comportent ce virtuème de "violence subie", qui est actualisé dans le *texte* par le volume de la voix, plus élevé dans la dernière partie, et par l'essoufflement qui se poursuit longuement après la dernière phrase.

Le souci des « substrats physiques de la parole »[316] que nous avons observé dans

315 LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure,* Paris : Klincksieck, 1971.
316 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore, op. cit.*, p.43.

le « texte » se trouve donc incarné dans le poème par le souffle réel que Cosima Weiter donne à entendre, ce qui la rapproche des poètes de la lignée « élémentaire / phonatoire »[317] de la poésie sonore, tels que Julien Blaine, Henri Chopin, ou, plus récemment, Sébastien Lespinasse. A la différence de la plupart de ces poètes, cependant, elle intègre cet essoufflement dans une seconde étape de la composition du *texte*, et, ce qui la distingue encore d'eux, dans un poème laissant une très large place au sémantique.

L'effort physique mené en amont de la composition est ainsi un moyen de prolonger dans le hors-« texte » la démarche de Cosima Weiter consistant à ouvrir les mots et à éviter le « lieu commun », en lui évitant de dire le « texte » sur le ton « adapté [à son] sens » (Michèle Métail). En résulte un *texte* très dense, dans lequel le ton, la poly- et stéréophonie donnent au verbal de nouvelles et diverses orientations : la poétique linguistique que trace le poème y prend un air d'effort désespéré, d'instant sensuel, puis de tourment, sans tomber dans le poncif ni le pathos.

▨ ▨ ▨ ▨

Ainsi, Cosima Weiter reprend, en les fusionnant, certaines des pratiques de composition développées eu sein des deux filières de la poésie sonore : de la seconde filière, caractérisée par une exploration poussée du *techno-medium* et par une préoccupation des macro-composantes du langage, elle reprend les procédés de montage, de superpositions, et de spatialisation, renouvelés par les nouveaux outils qui sont à sa disposition – elle déclare d'ailleurs, en entretien, être moins une héritière d'Heidsieck qu' « une enfant de *Protools* [318]» – ; de la première filière, elle reprend l'idée d'intégrer à ses *textes*, à titre de composantes médiopoétiques, des éléments relevant du subvocal (le souffle, en l'occurence), afin de « faire entendre les substrats organiques et pulsionnels de la voix et de la parole (souffles, soupirs, râles, altérations, modulations, rires, cris) »[319]. Le mode de composition de certains de ses « textes » (« Écrit avec la langue », « Le ciel », « Le je veux sur la langue »), en outre, est comparable à ceux des poètes de cette première filière, et répond, comme chez ces derniers, à l'enjeu de redonner corps à la langue, en faisant jouer les signifiants, en les ouvrant.

317 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *art. cit.*

318 Il s'agit d'un logiciel d'enregistrement et de création audio.

319 BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore, op. cit.*, p.43.

Chez Cosima Weiter, cependant, ce mode de composition du « texte » et ces procédés audio-techniques, associés à un travail sur les macro-composantes de la langue, servent, comme nous l'avons constaté, une réflexion sur la langue, et par là-même, sur les concepts. En effet, la poète, « n'hésite pas », pour reprendre les mots de Jean-Pierre Bobillot, « à questionner et à requestionner jusqu'à plus souffle la confiance que nous pouvons ou voulons avoir dans les choses, leur apparence, la perception que nous en avons »[320]. Ainsi des *textes* comme « Écrit avec la langue », par exemple, qui prend, spécialement, comme objet d'étude nos conceptions et usages du langage, ou encore « Marcher », « La Main » et « Le ciel », qui travaillent, certes, toujours sur la langue, mais à partir des objets ou concepts particuliers annoncés par leurs titres respectifs.

Parmi ces pièces, « Écrit avec la langue », « Marcher » et « Le ciel » accordent une place prépondérante au verbal (au sens du « linguistique restreint »[321]), celles-ci ayant été d'abord écrites sur papier, avant d'être re-composées en studio. C'est donc au sein d'un travail qui vient, à l'origine, plutôt de l'écriture, que sont réinvesties « diverses pratiques de composition et de divulgation » constitutives de l'histoire de la poésie sonore, ce qui laisse effectivement penser que « l'histoire de la poésie sonore en tant que telle [serait] close, ou en voie d'achèvement »[322].

320 BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. » n°75, *L'intranquillle*, n°5, Saint-Quentin-de-Caplong : Atelier de l'Ageau, 2013.
321 CASTELLIN, Philippe, *op. cit.,* p.286.
322 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *art.cit.*

Conclusion

Ce mémoire aura tout d'abord mis en évidence que les « diverses pratiques de composition et de divulgation » qui ont constituées l'histoire de la poésie sonore au sens strict, quand bien même celle-ci serait « close ou en voie d'achèvement », sont reprises et renouvelées par des poètes des jeunes générations, qu'ils se disent « poètes sonores » ou non, selon diverses modalités. Certains en perpétuent sciemment l'héritage, comme Sébastien Lespinasse en ce qui concerne celui de la première « filière » de la poésie sonore, en exploitant très largement les ressources du *bio-* et du *socio-medium*, et comme Anne-James Chaton et Thomas Braichet pour la seconde filière : le premier dans une grande fidélité à Bernard Heidsieck, dont il radicalise les modes d'auditure, le second dans une moindre fidélité à ce dernier, en en subvertissant systématiquement les principes d'auditure et de typoscripture dès son premier « livreaudio » ; d'autres perpétuent ces pratiques, sans nécessairement s'inscrire de manière délibérée ou consciente dans cette histoire, comme Cosima Weiter.

Cependant, bien que les pratiques qui ont fait la spécificité de la poésie sonore / action se perpétuent, nous avons pu observer qu'elles ne sont pas nécessairement reprises dans des œuvres relevant de la poésie sonore au sens strict. Les *textes* de Cosima Weiter, par exemple, sont, pour la plupart, issus de la ré-élaboration d'un premier « texte » écrit, certes destiné à être oralisé, mais qui est doté d'une certaine autonomie, avant d'être re-composé en studio. L'exemple de Cosima Weiter tend ainsi à accréditer l'hypothèse de Jean-Pierre Bobillot selon laquelle l'histoire de la poésie sonore serait « en voie d'achèvement » parce que les pratiques qui l'ont constituées sont reprises dans le champ de la poésie en général – la poésie « sans épithète »[323].

L'idée d'une potentielle clôture de l'histoire de la poésie sonore nous semble toutefois d'autant plus justifiée par le fait que ces pratiques sont également reprises dans d'autres champs que celui de la poésie. Anne-James Chaton et Thomas Braichet, par exemple, réinvestissent, de façons très différentes, ces pratiques dans le domaine de la musique. Si le premier reste, dans ses collaboration avec Andy Moor, dans un travail et une posture de poète, les œuvres issues de leur collaboration relèvent cependant parfois

323 Philippe Castellin, Entretien avec Philippe Castellin, par Alexandre Gherban, « La poésie est sans épithète », sur *Poezibao*, disponible en ligne : <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2009/02/la-po%C3%A9sie-est-sans-%C3%A9pith%C3%A8te-un-entretien-avec-philippe-castellin-par-alexandre-gherban.html> [page consultée le 04/05/2016].

officiellement du champ musical, dès lors qu'elles sont éditées sur des labels musicaux, et sont données en concert. Les œuvres du second, quant à elles, sont, à l'inverse, officiellement rattachées au champ de la poésie ou de la littérature – elles sont éditées chez P.O.L. –, alors mêmes que s'y opère une totale fusion entre les pratiques poétiques et musicales. Thomas Braichet, d'ailleurs, est sans doute celui qui renouvelle le plus profondément ces pratiques, dans la mesure où il les réinvestit dans une forme inédite, qui relève tout à la fois de la poésie – sonore et visuelle –, de la littérature narrative, de la musique et du théâtre radiophonique.

Ainsi la poésie proprement « sonore » a-t-elle donné lieu, chez les poètes des nouvelles générations, à de toutes nouvelles pratiques, souvent interdisciplinaires. Celles-ci, cependant, sans doute à cause de leur nouveauté et de leur carcatère hybride, sont encore largement méconnues et sous-étudiées, faute de méthodes et d'outils d'analyse adéquats. Ces nouveaux objets nécessitent en effet la mise en place de ce que Jean-Pierre Bobillot appelle une « médiostylistique », qui se fonderait sur une « médiopoétique », c'est-à-dire sur un ensemble de concepts et de techniques qui permettent d'appréhender des œuvres qui, comme celles que nous avons étudiées dans ce mémoire, activent et explorent différentes strates médiologiques de façon intégrée. Aussi nous sommes-nous essayés dans ce mémoire, et dans la continuité des travaux de Jean-Pierre Bobillot, à de telles tentatives de *médiostylistique*, qui, nous l'espérons, pourront fournir des exemples d'approches et d'analyse de ces œuvres *post*-poésie sonore.

Bibliographie

Sources primaires

Auteurs du corpus

• Anne-James Chaton :

Livres + cds :
- *Événements 99,* [livre + cd], Romainville : Al Dante, 2001
- *Autoportraits*, [livre + cd], Romainville : Al Dante, 2003
- *In the event,* [livre + cd], Romainville : Al Dante, 2005
- *Questio de Dido*, [livre + cd], Paris: Al Dante - France Culture, 2008
- *Le journaliste*, [cd], avec Andy Moor, Amsterdam : Unsounds, octobre 2008
- *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres*, [livre + cd], Romainville : Al Dante, 2011
- *Décade*, [livre + cd], avec Andy Moor et Alva Noto, Berlin: raster-noton, mars 2012

Essais
- *L'Effacé*, Capitalisme et effacement, Paris : Sens&Tonka, 2005

Site web
- http://aj.chaton.free.fr/ [page consultée le 10/10/2013].

• Sébastien Lespinasse

Cds
- *R*, [cd], édition Pneuma 01 [chez l'auteur], 2006.
- *Pneuma-R*, [cd], Paris : Traces Label, 2012.

Livre
- *Fougax et Barrineuf vont en bateau*, Châteauroux-les-Alpes : ed. Gros Textes, 2013.

Captations live
- Captation du Pneuma-Récital du 28 octobre 2009 au Centre Pompidou, disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xb1ska_bruits-de-bouche-sebastien-lespinas_creation> [page consultée le 02/06/2014].

- Captation de la lecture de Sébastien Lespinasse au festival Expoésie en 2009, disponible sur <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-video-lecture-de-sebastien-lespinasse-12/> (première partie) ; deuxième partie : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-video-sebastien-lespinasse-22/> [page consultée le 18/02/2014].

- Pneuma Récital (enregistrement réalisé en public à Barjols le 22 avril 2008), [cd], Barjols : Plaine Page, 2008.

• Cosima Weiter
- *Ici*, Lyon : éditions Gmvl, 2013.

• Thomas Braichet
- *On va pas sortir comme ça on va pas rentrer,* Paris : POL, 2004
- *Conte de F__*, Paris : POL, 2007.

Autres auteurs / artistes

• Œuvres poétiques

ALBERT-BIROT, Pierre, *Poésie : 1916-1924, La lune ou le livre des poèmes*, Mortemart : Rougerie, 1992

ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Studios de la Radio Française, 1947, Arles : Harmonia mundi, 2001

DUFRÊNE, *François, Archi-Made*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2005

HEIDSIECK, Bernard, *Le carrefour de la Chaussée d'Antin*, Romainville : Al Dante, 2001

LISTA, Giovanni, *Le Futurisme, textes et manifestes* (1909-1944), Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015

LUCA, Gherasim, *Héros-Limite*, Paris : Gallimard, 2001

PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris : Seuil, 1989

PONGE, Francis, *Le parti pris des choses* ; précédé de *Douze petits écrits* ; et suivi de *Proêmes*, Paris : Gallimard, 1967

TZARA, Tristan, « Manifeste dada », *Dada*, n°3, 1918 publié dans Dada : réimpression intégrale et dossier critique de la revue publ. de 1917 à 1922, Nice : Centre du XXe siècle, 1976

• Œuvres musicales

APERGHIS, Georges, Michel-Dansac Donatienne, *14 récitations*, [cd], Munich : Col

Legno, 2007

• Écrits sur la poésie

APOLLINAIRE, Guillaume, « Simultanisme-librettisme », n°25, *Les Soirées de Paris,* Paris : Conti, 2010.

BALL, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, 1927, version française par Sabine Wolf : *La Fuite hors du temps*, Monaco : éditions du Rocher, 1993

LEMAÎTRE, Maurice, *Qu'est-ce que le lettrisme*, Paris : Fischbacher, 1954

Sources secondaires

Linguistique

MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris : A. Colin, 1971.

ELUERD, Roland, *La pragmatique linguistique*, Paris : Nathan, 1985, p.178.

Musique

CHION, Michel, *L'Art des sons fixés, ou la Musique Concrètement*, Fontaine : Metamkine, 1991

RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits*, [Lausanne] ; Paris : l'Âge d'homme, 2001

SCHAEFFER, Pierre, *La musique concrète*, Paris : P.U.F., 1967

Philosophie

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux*, Paris : Les éditions de Minuit, 1980

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971

Poésie (générale)

FRONTIER, Alain, *La poésie*, Paris : Belin, 1992

Études critiques sur la préhistoire de la poésie sonore

DACHY, Marc, *Dada et les dadaïsmes*, Paris : Gallimard, 2001

KRZYWKOWSKY, Isabelle, « Écrire la voix, dépraver la langue ? », in TOMICHE, Anne, *Altérations, créations dans la langue*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2001

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le temps et l'espace sont morts hier* : les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde, Paris : Éd. L'Improviste, 2006

Poésie contemporaine

BOBILLOT, Jean-Pierre (dir.), *Innovation / Expérimentation en poésie*, Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, 2005

CASTELLIN, Philippe, « Sur quelques questions possibles liées à la poésie et à son rapport aux nouvelles technologies », disponible en ligne à l'adresse : <http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/C_f/CASTELLIN_f/TEXTES_F/SalernoRiassunto.htm> [page consultée le 10/04/2016]

DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales ; Zone numérique* (1953-2007), Dijon : les presses du réel, 2007

ESPITALLIER, Jean-Michel, *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris : Pocket, 2006

FRONTIER, Alain, « Théorie de la théorie », in Hapax, n°5, juin 2007

HIGGINS, Dick, « Synesthesia and Intersenses: Intermedia », disponible en ligne sur le site ubuweb, à l'adresse : <http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html>

LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'Acte pour l'art*, suivi de *presque vingt ans après* ; et de *let's twist again* ; puis de *quelques notules critiques*, Romainville : Al Dante, 2004

[Marseille. Direction des musées], *Poésure et peintrie*, Marseille ; Paris : Réunion des musées nationaux, 1993

QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/dislocations*, Al Dante / Questions théoriques, collection Forbidden Beach, 2007

THEVAL, Gaëlle, *Poésies ready-made, XX-XXIe siècles*, [Thèse de doctorat en littérature], Université Paris-Diderot - Paris VII, 2011

THEVAL, Gaëlle, *Poésie ready-made*, Paris : L'Harmattan, 2015

Poésie sonore

BARRAS, Vincent, ZURBRUGG, Nicholas (dir.), *Poésies sonores*, Mesigny : Contrechamps, 1993

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Reims : le Clou dans le fer, 2009

BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore & médiopoétique », [enregistrement sonore], disponible sur : <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/2903>.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Quand éCRIre, c'est CRIer. De la POésie sonore à la MédioPOétique & autres nouvelles du front. 5 petits essais +1,* Saint-Quentin-de-Caplong : Atelier de l'agneau, 2016

CHOPIN, Henri, *Poésie sonore internationale,* Paris : Jean-Michel Place, 1979

FABRE, Guilhem, *Poésie sonore et poétiques expérimentales de la voix au XXe siècle*, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2003

HEIDSIECK, Bernard, « ça + ça », *Inter : art actuel*, n°50, 1990

HEIDSIECK, Bernard, *Notes Convergentes,* Romainville : Al Dante, 2001

LENTZ, Michael, *Lautpoesie/-musik nach 1945*, Wien : Edition Selene, 2000

Articles concernant les auteurs du corpus

BOBILLOT, Jean-Pierre, « VOIX, etc. n°68 » , *Action poétique*, n°206, décembre 2011

BOBILLOT, Jean-Pierre, « *VOIX, etc.* n°75 », *L'intranquillle*, n°5, Saint-Quentin-de-Caplong : Atelier de l'Ageau, 2013.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *« VOIX, etc.* n°76 », *L'intranquillle*, n°5, Saint-Quentin-de-Caplong : Atelier de l'Ageau, 2013.

BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *Inter : art actuel*, numéro 114, printemps 2013

DIACRE, Jérôme, « Lorsque les artistes interrogent la sphère marchande », disponible sur : <http://www.crl-franche-comte.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=153:chaton-anne-james&catid=62:auteurs&Itemid=71> [page consultée le 20/11/2013]

LAVERDURE, Bertrand, « Le sourire verbi-voco-visuel », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 224, 2009

PENNEQUIN, Charles, « Anne-James Chaton a disparu dans le langage de tous », *Sitaudis*, disponible sur : <http://www.sitaudis.fr/Incitations/anne-james-chaton-a-

disparu-dans-le-langage-de-tous.php> [page consultée le 13/09/2013]

Ouvrages consacrés à d'autres poètes :

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris : Jean Michel Place, 1996

NACCACHE, Marion, *Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique*, Lyon, École normale supérieure : 2011

SUZANNE, Gilles *et alii*, *La poésie à outrance, A propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Dijon : les presses du réel, 2015.

Entretiens

• Anne-James Chaton

- Entretien avec Anne-James Chaton par Sophie Dubois, *Le Sofa*, n°1. Disponible sur : <http://www.lesofa.org/entretienajchaton1.html> [page consultée le 15/09/2013]

- Entretien avec Anne-James Chaton, France Culture, « l'Atelier du son », 2011, disponible sur : <http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-du-son-l-atelier-du-son-d-anne-james-chaton-2011-11-04> [page consultée le 6/12/2013]

- Entretien avec Anne-James Chaton, par BOURSEILLER, Christophe, « Musique matin », *France Musique,* disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xrrw5m_anne-james-chaton-musique-matin-26-06-12_music> [page consultée le 21/09/2013]

- Entretien avec Anne-James Chaton, par Romain Barry, « The Mic Is Mightier Than The Sword: Anne-James Chaton Interviewed », *The Quietus*, juillet 2013. Disponible sur : <http://thequietus.com/articles/12897-anne-james-chaton-interview> [page consultée 10/10/2013]

- Entretien avec Anne-James Chaton, réalisé par Sylvain Dambrine & Floriane Laurichesse, « Archéologie du ticket de caisse », *Vacarme*, n°65, automne 2013. Disponible sur : <http://www.vacarme.org/article2282.html> [page consultée le 24/11/2013]

- Entretien radiophonique avec Anne-James Chaton, « En direct d'Actoral », émission du 25/09/2013, Radiogrenouille : <http://media.radiogrenouille.com/2013-09-25-actoral-direct-studio-01-web.mp3> [page consultée le 11/01/2016]

- Entretien avec Anne-James Chaton, par GRUGIER, Maxence, *MCD*, n°54, 2009, consultable en ligne : <http://www.digitalmcd.com/anne-james-chaton/> [page

consultée le 16/04/2016].

- Entretien avec Anne-James Chaton par Pascal Mouneyres , « voix / Sonorités (17) : mes tickets de caisse (5'23'') / « Merci pour votre achat » », disponible à l'adresse : <http://www.arteradio.com/son/616273/anne-james_chaton__voix/>.

• Sébastien Lespinasse

- Entretien avec Sébastien Lespinasse, par DELMAS, Anaïs, « Portrait d'une voix de profil », *Multiprise*, 2010, n°17, p.6-7. Disponible sur : <http://fr.calameo.com/read/00078710640928fadeb31> [page consultée le 22/11/13].

- Entretien avec Sébastien Lespinasse, *Libr-critique*, [vidéo], disponible sur : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/expoesie-2009-entretien-video-avec-sebastien-lespinasse-12/> [page consultée le 18/02/2014]

- Entretien avec Sébastien Lespinasse par Chloé Le Bris, « Entre(deux)tien », disponible sur : <http://poema-blog.cie-lescalier.com/post/2014/04/02/Entre%28deux%29tiens-avec-S%C3%A9bastien-Lespinasse> [page consultée le 5/05/2014].

• Thomas Braichet

- Entretien avec Thomas Braichet, par Fabrice Eglin, in *Revue & Corrigée*, n°70, décembre 2006.

• Cosima Weiter

- Entretien avec Cosima Weiter par Sebastien Lespinasse, *Le Grand os*, n°2, 2008 [entretien enregistré sur cd]
- Entretien par mail avec Cosima Weiter.

• Entretiens avec d'autres poètes :

- Entretien avec Julien Blaine par Emmanuel Moreira, Radio Grenouille, [enregistrement audio], disponible sur : <http://www.radiogrenouille.com/actualites-2/sujets/julien-blaine-poesie-elementaire/> [page consultée le 14/03/2015].

- Entretien avec Philippe Castellin, par Alexandre Gherban, « La poésie est sans épithète », sur *Poezibao*, disponible en ligne : <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2009/02/la-po%C3%A9sie-est-sans-%C3%A9pith%C3%A8te-un-entretien-avec-philippe-castellin-par-alexandre-gherban.html> [page consultée le 04/05/2016].

- PONGE, Francis, SOLLERS, Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Seuil, 1970

Annexes

Table des annexes

Annexes.....160

Annexe 1. Poèmes étudiés [cd].....161
Annexe 2. Transcription de « Mélodie b ».....162
Annexe 3. Transcription de « Écrire ».....164
Annexe 4. Extrait du typo-texte de *In the event*.....166
Annexe 5. Transcription de « Dans le monde ».....167

Annexe 1. Poèmes étudiés [cd]

Annexe 2. Transcription de « Mélodie b »

a. Version live du *Pneuma-Récital* au Centre Pompidou (2009)

*[les mentions « **bp** » correspondent aux bruits sub-linguistiques que produit le poète lorsqu'il profère presque le phonème [b], sans en achever la formulation]*

[be] ! - - [b] [bɔ] [bwa] **bp – bp – bp** [p] [bɔ] [bwa] [bwa] **bp**
[bwa] [bwa] boite ! [kR - kR - kR] [t] [bwa]
[bwa] [bwa] [bwa] [tã] [bwa]
[bwa] **bpbp**[bwa] [blã] [blãʃ]
[bwa] **bp**[bwa] [bwa] [kRkR] [tã] [bwa] **bpbp** [blã] **bpbp**[blãʃ] [RR] [RRR] [Rɔ̃] [nd]
bp[bwa] **bpbpp** [bwa] [Rɔ] [Rɔ] [Rɔ̃] [de]
bp [bwa] bp [bwa] [bwa] [tã] **bp**[bwa] [bwa] [R] [ɔ̃] [d] [ã] **bp** [blã] [blãʃ]
bp [bwa] [bwa] [kkkr] [Rɔ̃] [dã] **bp** [bwa] **bp** [bl] [bl] [blãʃ]
[Rɔ̃d] [bwa] **bp**
bppp [bwat] [a] [Rɔ̃] [dã] **bp** [bwa] [ik] [kRkR] [e] [ss] [ka]
bp [bwa] [bwa] [ta] [Rɔ̃] [dã] [bwa] **bp** [blãʃ] [e] [kR]
[e] [kR] [ka]
[bwa] **bp** [bwat] [a] [Rɔ̃] [Rɔ̃d] [ã] **bp** [bwa] **bp** [bwa] **bp** [blã] [blãʃ] [et] [se] [s] [kR kR]
[bwat] [kR] [bwat] [a] [my] [myz] [R] [Rɔ] [Rɔ] [Rɔ̃] [de] [e] [sss]
[bwa] [ã] **bpbp** [bwa]
[bwa] [bwata] [myz] [Rɔ̃] [dã] **bp** [bwa] [etssssse ssss]
[my] [myz] [zz] [Rɔ̃]
[b] [bwa] **bp** [bwa] [bwa] [ta] **bp** [blã] [blãʃ]
[la] **bp** [bwat] **bp** [ta] **bp** [bwa] [ik] [kRR] bp [ikRR]
[bwa] (**bp**) [bwa] [bɔ] [bwat] [i] [kRR]
[la] **bp** [bwat [ta] [my]
[a] [myz]
[a] [myz] [zzi –kkk]
La-boi-te-à-mu-sique-ron-de-en-bois-blanche-est-ca-ssée !

b. Version du cd *R*

[b] – [be] – [b]- [bɔ] – [bɔ] – [bwa] [bwa] [bwat] boite
boite en boite en boite en bois en bois en bois
boite en bois blanche blanche boite en bois blanche ronde ronde ronde
[b] boite ronde
boite ronde en bois
boite ronde en bois blanche
la boite ronde en bois blanche
la [b]

la [b] boite à
la boite à ronde en bois blanche
la boîte à ronde en bois blanche [ɛt] [ɛt] [ɛt]
la boite à ronde en bois blanche
bois blanc bois blanc
la boite à [my]
la boite à [my] ronde en bois blanche est [se] est [se]
[b] [bwa] – boite à [myz] ronde
la boite à [myz] ronde en bois [se] [se]
la boite à [myz] ronde en bois blanche est [se] [se]
la [b]
la [b] boite à [myz] ronde
la boite à [myz] ronde
la [b] [b] boite blanche
la boite
la boite
la [bwa] boite [ik]
la boite [ik]
la [ka] boite [ik] ronde est [se]
la [ka] boite [ik] ronde est [se]
la [b] [b] boite la boite à [m]
la boite à [my] [myz] à musique
La boite à musique ronde en bois blanche est cassée.

Annexe 3. Transcription de « Écrire »

[en gras : la boîte à musique dont il est question dans « Mélodie b »]

Une montre bon • marché une • une nappe cirée avec • quelques trous une carafe • d'eau un récipient • en plastique rempli de liquide • vaisselle une agrafeuse • sans agrafe une • châtaigne brune absente un • stylo bille avec l'embout mâchonné j'écris • pour survivre à la pression des • forces de vie qui s'abattent • sur moi vieille guitare trouvée dans • une poubelle le paradoxe c'est que la vie • est invivable qu'elle est trop • forte chaussettes trouées dépareillées c'est • quand on croit savoir qui • on est est qu'on n'est le plus dans l'ignorance boîte • de conserve couvercle • clou la vie est beaucoup trop • fortes face à nos petits barrages les certitudes • sautent les unes après les autres • corbeille • pleine de miettes de pain il faut • trouver l'équilibre dans cette chute parce que vraiment • on ne peut pas se contenter de rester • prostré au sol à attendre que • ça passe que la vie • passe il faut y aller • on n'a pas le choix tringle à rideaux **boîte • à musique** alors écrire même • si j'en suis presque incapable détergent balais • espagnol serpillière c'est une manière de • filtrer un peu ses forces de les rendre • un peu supportable que je puisse • prendre un peu de leurs forces mais • il ne faut pas éclater tasse de • café coriandre ça demande une drôle de prudence ces • choses là une sorte de prudence très • folle on se jette dans le courant on • donne on donne tout on • puise dedans on s'épuise on • continue la seule sécurité c'est • de continuer à risque de • continuer à tout donner en • se battant continuellement contre • l'espoir contre la possession de • soi contre le besoin pleurnichard • de récupérer son don paquet de • biscuits entamé ouverture facile bocaux • à confiture vides que le monde aille • à sa perte c'est la seule façon • de vivre debout après tout exister • il ne fut qu'un hasard incertain je ne maudis pas • l'existence au contraire ce qui en fait la valeur c'est • sa capacité à ne pas retenir • à ne pas s'obséder du bonheur sa • capacité d'être une force qui va qui • se nourrit de tous les obstacles cendrier pastis • 51 plein d'mégots qui dans l'cassage de gueule dans • la destruction de l'espoir donne • encore de la force pour donner pour • pisser son être dans le grand fleuve de l'oubli qui • consacrera cette toute petite parenthèse de ma vie • de l'humanité • de l'existence d'une planète comme la terre dans l'immensité sans • bornes du cosmos ticket de métro • déchiré petite boîte à punaise l'absurde • beauté folle • vivre conscience fragilité • des murs emprisonnent et nous " protègent l'impossible suinte • à tous les coins de rue nous • partageons l'invivable chaque matin quand • encore défaits de la nuit profonde nous retrouvons ce • monde incompréhensible intraduisible sans • finalité ni origine presse•agrumes • rayonnage imitation • bois ce monde où nous sommes • si peu où nous nous perdons • tous dans l'habitude de tuer les jours je vous • souhaite l'invivable qui me secoue qui • me fait vivre et me tue que le • monde aille à sa perte c'est • ma seule bénédiction que • le poème soit une peste un • virus dont on trouvera jamais • le vaccin parce cette • maladie n'est rien d'autre que • vivre même baril de • poudre moulin à poivre spatule vivre • à l'infinitif dans le • feu consumé de tous les • visages dans la folie d'un • enfant qui apprend à nommer le monde vivre • animal infinitif • intransitif direct • tant que les mots ne seront pas des coups de poings dans la gueule il • faudra continuer à gueuler serviette • et torchon dans le tiroir c'est notre • grande joie gueuler tous • ensemble sur notre petite • planète perdue gueuler surtout • quand on ferme sa gueule • qu'on ferme les yeux • et qu'on entend dans le silence • son propre sang se révolter encore dans les • organes se révolter encore dans la •

signification se révolter encore jusqu'au • moment de la mort demain après • demain ou dans une seconde avec • si peu de temps pour s'aimer pour • inventer le sens de cet • amour qui fait la cohésion de • tout au bord de l'explosion totale • si peu de temps pour aimer coq • de noix rouleau de papier essuie•tout au bord du vide au bord • du silence au bord de l'absence • d'amour qui est dans l'amour même sa citadelle • imprenable mon sang qui • coule ma phrase minuscule • dans le corps mon papier • ce feu une • direction de l'air • un peu de pluie • une cigarette éteinte • une fenêtre entr'ouverte • une ampoule nue • un vieux pull qui pue • une chaise en bois • une bouteille de vin vide • un cahier griffonné • une table bancale • un calendrier de l'année dernière • un trousseau de clefs • quelques pièces de monnaie • un morceau de papier • un vieux pull qui pue • un vieux pull qui pue avec des motifs géométriques • un vieux pull démodé • un vieux pull qui traîne par terre • un vieux pull inhabité • un vieux pull avec l'étiquette apparente • un vieux pull délavé • un vieux pull coton synthétique • un vieux pull qui pue le tabac froid • un vieux pull en boule sur le carrelage • un vieux pull sans personne • un vieux pull qui traîne depuis des jours • un vieux pull pas propre • un vieux pull pourri • un vieux pull qui n'est pas là • un vieux pull décousu • un vieux pull qui pue...

Annexe 4. Extrait du typo-texte de *In the event*

BLUES – 20 *MEANWHILE AT McDONNA'S* – (*) Chanson, instrumental, improvisation, jazz, sketch, poème, film ou vidéo (VO ou VF) – (**) Pour les œuvres audiovisuelles : nom du producteur et du réalisateur – **À adresser à la délégation régionale de** – Fait le *JUNE* 6 à : *POITIERS* – L'organisateur : –*X* Le chef d'orchestre – Le sonorisateur – Le disc-jockey : –L'interprète : - société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique – siège social : 225 av. charles de Gaulle – 92521 NEUILLY SUR SEINE CEDEX – Tél. 01 47 15 47 15 » ; 1programme « **AAA CORP. – COUPE CIRCUIT – 5 JUIN / 12OCTOBRE – LE CONFORT MODERNE** – Poitiers – EXPOSITION INTERVENTION LIVE – **LES 5, 6, 7 & 8 JUIN** – VERNISSAGE – **AVEC PERFS / RADIO PIRATE / DIFF VIDEO / SERIGRAPHIE / SOUND-SYSTEMS / LIVE – LES BOUCLES ETRANGES / THE EX / RADIO BOMB / INTERLOPE / SONIC BOMB / ABA SHANTI-I / JUGGLING JUGULARS / BURNING HEADS / M.SAYYID & HEAT SENSOR** – 6611 XP 4 » ; 1 journal « VENDREDI 6 JUIN 2003 – Guide tentations – **Le B.A.-BA du théâtre, c'est enfantin** Pages 35 et 36 – **Le Festival du film d'animation d'Annecy** Page 40 – **Musique : Radiohead, Metallica et le chef d'œuvre de McAloon** Page 44 - Libération – ***Moins de grévistes contre la réforme des retraites mais des actions plus ciblées et plus***

Anne-James Chaton, *In the event*, Romainville : Al Dante, 2005, p.14.

Annexe 5. Transcription de « Dans le monde »

Dans le monde il y a… Une sénatrice. Un adversaire. Une rivale. Un ennemi. Un ancien président. Des démocrates texans. Un reporter. Des patrons de la métallurgie. Des leaders islamistes. Des dirigeants. Un portugais. Un chef de file. Un délégué général. Un bouc-émissaire. Un professeur d'arts appliqués. Un agresseur. Un militant. Des jeunes du quartier. Un acteur de l'ombre. Un successeur. Un sénateur général.Un porte-parole. Un pape. Un président du gouvernement. Des héritiers. Des délégués. Des combattants. Des passants. Des promeneurs. Des p.. ?. Des barbus. Des fermiers. Des médecins. Des avocats. Des talibans. Des écologistes. Des naturalistes. Des adhérents. Des subalternes. Des débiteurs. Des repentis. Des conjoints. Des courtiers. Des princes du crime. Des enseignants. Des grand-parents. Des salariés Des parents d'élèves. Des activistes recherchés. Des réassureurs américains. Des analystes. Des économistes. Des cardiologues européens. Des élus locaux. Un cousin. un disparu.....

Dans le monde il y a... Une infirmière. Un jeune sénateur. Un général. Un vice-président. Un colonel. Un procureur en chef. Un témoin de la défense. Un responsables du pentagone. Un ministre colombien. Un chef guérillero. Un ambassadeur. Un directeur de la police. Un bon révolutionnaire. Un mafieux. Un militaire. Un sergent des marines. Un jeune homme d'environ 18ans.

Dans le monde il y a aussi de nombreux enfants, 300 blessés, des alités, des combattants kurdes, une cinquantaine d'opposants, une dizaine de partisans et des milliers de manifestants, 126 délégués, 3 kinésithérapeutes, 70 palestiniens, des dizaines de milliers de nouveaux venus, 22 conseillers américains et des officiers pakistanais, 3 jeunes femmes d'une trentaine d'années, 3 militaires français, une vingtaine d'individus cagoulés et armés de battes de base-ball, des émeutiers, une vingtaine de parlementaires, 80 personnes soupçonnées d'appartenir à des familles mafieuses, des inspecteurs outrés, des stars et des starlettes, 503 électeurs, 1 000 supporters, 2 000 soldats, plus de 10 000 habitants, 25 000 écoliers, 45 000 enfants en danger, 77 850 spectateurs, 158 000 soldats américains, 350 000 mètres [du primaire?], des dizaines de milliers de nouveaux venus, 1 000 000 et demi d'auditeurs et 2 000 000 de salariés, 40 000 000 de paysans, et 10 000 000 d'internautes.

Un militant		Des vigiles
	Un directeur des RG	De l'héroïne
Un ministre de la .. italien	Deux hommes qui discutent qui discutent bière à la main	Un colon, un commerçant
Des coéquipiers	Un musulman de la [...]	
Un officier en retraite de l'armée	Un jeune francilien de 23 ans	
	Un joueur hors du commun	Un jeune garçon de 19 ans avec une femme d'un certain âge

[retour à une seule piste vocale :] Deux jeunes éphèbes à moitié nus sur un lit. Des mannequins coiffés de plumes de corbeaux et des filles portant des collants.

MOTS-CLÉS : Poésie sonore ; poésie scénique ; audiolivres ; Anne-James Chaton ; Sébastien Lespinasse ; Thomas Braichet ; Cosima Weiter.

RESUMÉ :

Ce travail prend pour point de départ un article de Jean-Pierre Bobillot : « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse »[324].

Cet article pose l'hypothèse que « l'histoire de la "poésie sonore" en tant que telle [pourrait être] close, ou en voie d'achèvement »[325], c'est à dire qu'elle cesserait d'être considérée comme un « domaine séparé » à l'intérieur du champ de la poésie, car les « diverses pratiques de composition et/ou de divulgation qui, tout au long de cette histoire, l'ont constituée » sont désormais reprises par des poètes qui « à juste titre ne se définissent pas (ou […] "pas seulement") comme "sonores" »[326].

A la suite de cet article, ce travail s'interroge sur la reprise et le renouvellement de ces pratiques qui faisaient la spécificité de la poésie sonore, par les poètes d'aujourd'hui : pourquoi s'inscrire dans la lignée de la poésie sonore ? comment les poètes d'aujourd'hui en renouvellent-ils les pratiques ? Quels en sont les nouveaux enjeux, les nouveaux contenus ?

Ce mémoire traite de ces questions à travers tout d'abord l'exemple restreint d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse que M. Bobillot pense être « le[s] plus fidèle[s], et, à la fois, le[s] plus inventif[s] héritiers »[327] des deux grandes filières de la poésie sonore, puis à travers les œuvres de Thomas Braichet et de Cosima Weiter, héritiers quant à eux beaucoup moins fidèles de cette histoire.

324 BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *Inter : art actuel*, numéro 114, printemps 2013.
325 *Ibid.*
326 *Ibid.*
327 *Ibid.*