

Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse

Jean-Pierre Bobillot

Number 114, Spring 2013

Poésie autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69162ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bobillot, J.-P. (2013). Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse. *Inter*, (114), 10–13.

POÉSIE SONORE, AUJOURD'HUI ?

L'exemple d'Anne-James Chaton
et de Sébastien Lespinasse

JEAN-PIERRE BOBILLOT

Sous l'étiquette restrictive et controversée¹ de *poésie sonore*, on désigne généralement un champ de pratiques langagières, diversement novatrices, apparues au cours des années cinquante, recourant à la voix et à un outillage électroacoustique qui peut aller du simple microphone, lors d'improvisations publiques ou enregistrées sur bande magnétique (François Dufrêne : *Crirythmes*), à l'utilisation créatrice du magnétophone avec manipulations à même la bande ou diffusion de bandes préenregistrées, lors des prestations scéniques (Henri Chopin : *Audiopoèmes* ; Bernard Heidsieck : *Poèmes-partitions*), voire à l'informatique et au séquenceur (suivant une voie ouverte par Brion Gysin et Ian Sommerville : *Permutations*).

Composé par Heidsieck en 1962, *Poème-partition B2B3*² est la première œuvre poétique jamais réalisée intégralement basée sur la superposition de deux « textes » différents, enregistrés en parallèle chacun sur une piste de la bande et destinés, l'un, à la lecture *live* par le poète (debout, tenant bien visiblement les feuillets dactylographiés) et l'autre (enregistré à part, donc), à la diffusion *off*, synchrone avec la lecture.

> Anne-James Chaton,
événements 09, Villa
Massimo, Rome, 2012.
Photo : Valeria Giuga.

Ce procédé de *lecture-diffusion-action*, inauguré dès 1963, réalisait la synthèse de la poésie scénique (voix + action ou *performance*) et de la poésie enregistrée (voix + technologie du son ou *audiotechnè*). Sur la bande magnétique comme dans le disque, ces deux textes se superposent de façon synchrone tout le temps que dure le poème : à l'écoute, ils ne sont donc pas séparables et constituent *un seul texte* (« simultané »). Sur la page dactylographiée comme dans le livre, les deux colonnes *semblent* constituer deux textes autonomes : ce qu'on y lit *n'est pas* le poème.

Le « texte » écrit n'y est pas le *texte*. Comme l'indique le titre, il n'en livre que la « partition » : ses *composants verbaux*, distribués sur la page suivant une *disposition typographique particulière*, et éventuellement des *didascalies* concernant l'enregistrement, la lecture, l'action qui l'accompagne. L'œuvre sonore, ou (*scén*)*audiotexte*, n'a lieu que dans – et par – son *exécution*, publique ou discographique.

La poésie sonore ou poésie action participe de plusieurs histoires, dont elle constitue une synthèse et un dépassement :

— Celle, donc, de la *poésie scénique*, qu'on peut faire 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). De Rollinat et de ses improvisations vocales et pianistiques, qui stupéfièrent ou indignèrent les contemporains, Goudeau écrivit : « Qui n'a fait que le lire, n'a point connu ce merveilleux artiste. »

— Celle, non moins, de la *poésie enregistrée*, qu'on peut faire remonter aux séances phonographiques de décembre 1913, dirigées par Ferdinand Brunot aux Archives de la Parole, à la Sorbonne : Apollinaire, Verhaeren, René Ghil, etc. Dès février 1914, dans sa revue *Les soirées de Paris*, Apollinaire avait proclamé : « Avant peu, les poètes pourront, au moyen des disques, lancer à travers le monde de véritables poèmes symphoniques. Grâce en soient rendues à l'inventeur du phonographe, Charles Cros, qui aura ainsi fourni au monde un moyen d'expression plus puissant, plus direct que la voix d'un homme imitée par l'écriture ou la typographie. »

— Mais aussi, celle de la *poésie simultanée*, où allaient se croiser les deux précédentes, et qu'on peut faire remonter à la répétition de *L'Église* de Jules Romains par plusieurs récitants, qui eut lieu chez Apollinaire en 1908. Dès juin 1914, celui-ci avait lié 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 : « 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 ? »

— Celle enfin de la *poésie phonétique*, où allaient également se croiser les deux premières, et qu'on peut faire remonter en 1931 au court poème, écrit en « zaoum », d'Alexeï Kroutchoukh, *Pomada* (« Dyr boul chtchyl [...] »). Dans *La victoire*, en 1917, Apollinaire ne réclamait-il pas « de nouveaux sons / de nouveaux sons / de nouveaux sons / [...] des consonnes sans voyelles / [...] Et que tout ait un nom nouveau » ?

Un siècle après ces commencements, 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 ou de divulgation qui, tout au long de cette histoire, l'ont constituée et qui rétrospectivement la caractérisent : c'est précisément leur *reprise*, globale ou partielle, par de nombreux poètes des nouvelles générations, lesquels à juste titre ne se définissent pas (ou, comme le revendiquait naguère Cyrille Bret, « pas seulement ») comme « sonores », qui scelle à plus ou moins brève échéance sa disparition, en tant que domaine *séparé* – et cela, malgré la persistance des attaques, aussi violentes qu'infondées, dont elle est encore assez régulièrement l'objet et dont les véritables motifs et enjeux idéologiques, généralement masqués, n'en sont pas moins clairement identifiables³. Idéologiques mais aussi, plus trivialement, sociologiques, tant il s'avère que les tenants exclusifs de l'écrit (et du livre) continuent à voir d'un mauvais œil la « concurrence déloyale » que leur feraient les acteurs de la poésie scénique (*live*) ou enregistrée, toujours sourdement suspects quand ce n'est pas vertement accusés de porter, à leur exclusif profit, de nouveaux coups à la « vraie poésie »⁴. Ajoutons enfin à ces bémols (malgré un certain nombre de travaux de recherche⁵, de colloques ou de séminaires consacrés à la « diction de la poésie », aux « poésies expérimentales », à la « poésie hors du livre », etc.) une grande frilosité du côté universitaire et la quasi-inexistence d'un enseignement, dûment intégré aux études littéraires, de la poésie comme « art du son » et « art vivant »...

Gageons que, dans cette évolution (voire dans cette dissolution), la double dynamique à l'œuvre ces dernières décennies en matière de *medium* n'est certes pas pour rien : d'un côté, un déferlement sans précédent d'innovations technologiques aussitôt mises sur le marché (enregistrement, traitement et restitution numériques, y compris « en temps réel », du son et de l'image) ; de l'autre, face aux prestiges et aux vertiges du « virtuel » généralisé, un irrésistible besoin de « présence réelle » (oralité, gestualité, corporéité, bref le scénique, sous toutes ses formes). Des poètes, attachés à l'« écrit » mais ne se retranchant pas pour autant dans un vain déni des dimensions scéniques ou audiotechniques du média, ne pouvaient qu'en intégrer à leur pratique telle ou telle composante... Certains, cependant, continuent à s'y vouer plus spécifiquement, si ce n'est exclusivement.

coupe-gorge

!;je/? .me%,:cou
pe.!;la/? .gorge/,
trop.,tard!/,pour
/;.quoi:)que/,-ce
*(soit ” ,% parle
-!;sans/ =’ moi;-
au/? ,fond.:”ose*
/;glisse/,langue:
%=glisse,/ #quoi
:/:_ça” ,’me.?!/_!
meurt,(;toi,/:la!)
vu.:;longue,?}[
feu/=,seul-;#*à*
seul/-%brûle.;^\
langue;-° ./de,?;!
bois;..;qui(:!,-
parle* ,_/, - trop

Sébastien Lespinasse

Émetteur-émietteur obstiné, Anne-James Chaton⁶ est peut-être aujourd'hui le plus fidèle et, à la fois, le plus inventif des héritiers de Bernard Heidsieck dont il perpétue, en l'adaptant à son propos et aux nouveaux outils, le *dispositif audiotechnique* :

— la *voix du poète*, frontale, litanique, interrompue à intervalles par la *voix technologique* (la sienne, altérée), dans les Événements, ou se faisant progressivement pure bas(s)e rythmique, bourdonnement percussif qui en trace la « ligne de fuite », pour disparaître sous un empilement d'innombrables autres voix (aux caractéristiques et qualités d'enregistrement hétérogènes), dans *Vie de Jésus* ;

— les *bruits* enregistrés à titre de composants non verbaux (mais composants à part entière) de l'énoncé poétique, accompagnant ou même quelquefois parasitant presque en continu voix et texte, au demeurant parfaitement audibles, telles les récurrentes frappes d'une machine à écrire dans *Vie de Sigmund Freud*, ou ne cessant de les interrompre au point que ledit texte frise l'inintelligibilité, tel le patchwork sonore résultant d'une recherche radiophonique aléatoire dans *Vie de Napoléon* 1^{er}.

Dans l'exclusivement sonore *Autoportrait devant le 11, rue Linné*, la voix du poète, ou censément telle, répète *ad lib.* : « Je n'écris pas d'POésie. » Pas de *typotexte*, donc, et encore moins de *typopoème*, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il n'écrive pas... Mais quoi ? Et comment ? Un élément de réponse est dans l'autre *Autoportrait* exclusivement sonore, sous-titré *En train d'écrire*, où la même voix répète également *ad lib.* : « Je suis en train d'écrire. » Mais quoi ? Et comment ? De toute évidence (performative), elle le fait en s'enregistrant tout en disant : « Je suis en train d'écrire », soit en train de *produire un audiotexte*...

Cette écri[tu]re est donc une *auditure* ; ce qui l'autorise à affirmer, de la même voix, comme *indifféremment* : « Je suis en train d'écrire » et « Je n'écris pas »... Reste cet embarrassant régime, « d'POésie », que viendraient confirmer tant le contenu verbal que l'aspect visuel, typographique, des textes imprimés (encore que la diversification des types de caractères puisse être considérée, à l'inverse, comme une marque de poéticité).

S'il peut ainsi *tenir ensemble* sans contradiction ces deux affirmations, c'est que les textes en question résultent, tout aussi indifféremment, d'accumulations ou de prélèvements d'énoncés « trouvés » ou « empruntés », de toute provenance (triviale dans Événements, littéraire ou culturelle dans *Vies*), faisant l'objet – c'est le rôle de la phase d'élaboration audiotechnique – d'un travail de montage ou de démontage-remontage destiné à les exhiber tels quels, tout en les confrontant à d'autres énoncés, verbaux ou sonores...

S'il « n'écri[t] pas d'POésie », il en *fabrique*, donc. Ou encore fabrique-t-il de ces *objets langagiers médiopoétiquement complexes* dont Heidsieck, créateur historique du dispositif et de ses principales variantes (et auteur des incunables du genre), n'a cessé de revendiquer l'appartenance, de plein droit, à la « poésie », ainsi *de facto* redéfinie... ou *réindéfinie*.

*

Proférateur-vociférateur non moins obstiné, Sébastien Lespinasse⁷ est peut-être aujourd'hui le plus fidèle et, à la fois, le plus inventif héritier de la longue et turbulente histoire des poésies phonétiques et phonatoires, de Hausmann (*fmsbw*) et Schwitters (*Ursonate*) ou Albert-Birot (*Poème à crier et à danser*) à François Dufrêne (*Crirythmes*) ou Bob Cobbing et son concept résumant et fédérateur de *body-generated poetry* (*Appealinair*).

Poésie radicalement et rugueusement corporelle, très rauque et souvent très drôle, chthonienne et tonitruante, glottique et quelquefois terrifiante, vertigineuse et cependant charmeuse (mais pas charmante), impétueuse et impeccable, gestuelle et manquant vraiment de tenue (mais pas de *tension*), visant à faire entendre, ressentir, à l'auditeur-spectateur, c'est la *venue* du (au) langage : toute la soufflerie intérieure (*souffrerie* autant que *jouissérie*), cette bru(i)terie subvocale où déjà s'agite et d'où surgit – de toutes ses *intensités* – la lettre (emblématiquement *R*, sur laquelle il propose diverses variations), vibrante et vivante, physique et dynamique avant de se faire phonologique et, d'effusifs engrappements en articulations différentielles, vectrice de sens, enfin – que celui-ci soit à portée, ou demeure comme asymptotique, *en suspens*...

Ainsi, exemplairement, dans *sCRlpt*, dont le titre – par sa graphie même – explicite d'emblée une *double venue* de l'écrit dans la voix et de la voix dans

l'écrit, par quoi se fait, dans un effort que la profération rend quasi palpable, la venue du poème : de ce qui n'est tout d'abord qu'entrechocs précipités de dentales et de labiales que parasitent dans leur course raclements et crépitements de gorge, chuintements, étranglements et autres productions sonores plus ou moins identifiables de la cavité phonatoire, progressivement une phrase (« Je voudrais tout écrire... »), ayant fait son remuement, affleure ou vient par bonds sur la scène (« ... en cristal de cris ! »)

Puissance et inventivité phonatoires, le *medium* – s'il n'exclut pas ici tout recours à l'*audiotechné* (dont il peut, le cas échéant, se passer) – se concentre néanmoins quasi exclusivement sur le corps du poète proférateur et, plus précisément, sur les organes de la profération et les zones du cerveau concernées (*biomedium*), pour englober l'espace vibratoire qui l'entoure (*physiomedium*) ainsi que les auditeurs-spectateurs présents (*socio-medium*) et plus précisément, en eux, les organes de la perception et les zones du cerveau concernés. C'est toute la différence avec Jaap Blonk⁸, virtuose bucco-glottico-facial avec ou sans amplification, qui a de plus en plus massivement recours au traitement informatique de sa propre voix « en temps réel » (*technomedium*) et qui – s'il a également pour objet les matérialités sonore (voire bruyante) et physique (voire physiologique) de la parole et du corps proférant – n'hésite pas à en pousser très loin la musicalisation au moyen d'une instrumentation numérique très élaborée⁹, ce qui, dès lors, le rapproche davantage des voies ouvertes en amont par Henri Chopin que de l'héritage direct de la poésie phonétique (qu'il ne continue pas moins à revendiquer)...

*

Affirmation brute d'une *scénovociture* (Lespinasse), d'une *scénauditure* (Chaton), impavide expérimentation aux confins des deux (Blonk), tels seraient les sentiers abrupts par où, dans l'évolution actuelle, se manifestent la pérennité et les capacités de renouvellement de pratiques de composition ou de divulgation issues d'une histoire spécifique et susceptibles, au-delà de cette histoire, de poursuivre le séculaire processus du *devenir-sonore de la poésie*. ◀

NOTES

- 1 Controversée, tant de l'intérieur que de l'extérieur : on se souvient que Bernard Heidsieck, dès l'époque de *BzB3*, préféra parler de *poésie action*.
- 2 D'abord sur disque souple avec la revue *KWY* (1963), puis en livre + disque au Castel Rose (1964). Rééd. : *Partition V*, Le Soleil Noir, 1973 ; Le Bleu du ciel, 2001. Première exécution scénique au Domaine poétique (mai 1963). J'ai proposé une analyse complète de cette œuvre dans « Bernard Heidsieck, "Poème-partition BzB3 (Exorcisme)" », *Twentieth Century French Poetry: A Critical Anthology*, Cambridge University Press, 2010 [en anglais].
- 3 De l'ordre, certes, d'une enracinée croyance, foncièrement *idéaliste*, en quelque pure transparence du langage et en son essentialité, que réaliserait cependant à leur plus haut niveau l'Écriture poétique, soit d'une *métaphysique du bruit* Ø...
- 4 Dernier rebondissement en date, le calamiteux article de Jacques Roubaud qui a relancé, inopinément, les vieilles querelles : « Obstination de la poésie », *Le monde diplomatique*, n° 670, 2010. Voir également les réponses faites à l'article : Christian Prigent, « Vroomvroom et flip-flap (réplique à Jacques Roubaud) » [en ligne], P.O.L, 1er février 2010, www.pol-editeur.com (reprise en « Post-scriptum » dans *Compile*, P.O.L, 2011) ; Jean-Pierre Bobillot, « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) » [en ligne], *Sitaudis*, 23 février 2010, www.sitaudis.fr (reprise dans *Disputatio XXI*, Hapax, 2010).
- 5 Ne mentionnons ici, exemplairement, que la thèse de doctorat de Guilhem Fabre (*Poésie sonore et poésies expérimentales de la voix au XX^e siècle*, Université Denis Diderot, 2001) et celle de Marion Naccache (*Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique*, École normale supérieure de Lyon, 2011).
- 6 Événements 99 (2001), *Autoportraits* (2003), *Vies d'hommes illustres d'après les écrits d'hommes illustres* (2011), *Al Dante* ; www.aj.chaton.free.fr.
- 7 *R : pneuma 01* [CD], à compte d'auteur, 2007.
- 8 www.jaapblonk.com.
- 9 Cela le conduit à multiplier les collaborations avec des musiciens expérimentaux, tel le pianiste Claus van Bebber.

« Poète bruyant », JEAN-PIERRE BOBILLOT pratique la récréation sonore (en studio) et la lecture-action (en public). Il se définit comme *formaliste lyrique*, ce qui n'exclut ni la crispation intime, ni le concassage phonétique, ni l'implication géopolitique – *Prose des rats* (L'Atelier de l'agneau, 2009), *News from the POetic Front* (Le Clou dans le fer, 2011), *Janis & Daguerre* (L'Atelier de l'agneau, 2013). « Chercheur de poux, pousseur de bouchons », ses travaux sur la poésie française de 1866 à 1925 et sur les avant-gardes du XX^e siècle proposent une *histoire alternative de la poésie*, d'un point de vue matérialiste et médiopoétique – *Bernard Heidsieck : poésie action* (J.-M. Place, 1996), *Trois essais sur la poésie littérale* (Al Dante, 2003), *Rimbaud : le meurtrier d'Orphée* (H. Champion, 2004), *Poésie sonore : éléments de typologie historique* (Le Clou dans le fer, 2009).



> Sébastien Lespinasse, performance, Les Abattoirs, Toulouse, 2012. Photo : Maëlle Chastanet.